



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

FRANCISCA KELLYANE CUNHA PEREIRA

**O AMOR CONCEDE ETERNIDADES:
REPRESENTAÇÃO DE *EROS* EM CONTOS DE MIA COUTO**

FORTALEZA

2025

FRANCISCA KELLYANE CUNHA PEREIRA

O AMOR CONCEDE ETERNIDADES:

REPRESENTAÇÃO DE EROS EM CONTOS DE MIA COUTO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará (PPGLetras/UFC), como requisito para a obtenção do título de Doutora em Literatura. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Marcelo Almeida Peloggio.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P491a Pereira, Francisca Kellyane Cunha.

O amor concede eternidades : Representação de Eros em contos de Mia Couto / Francisca Kellyane Cunha Pereira. – 2025.
153 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2025.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.

1. Mia Couto. 2. Amor. 3. Simbiose. 4. Interdição. 5. Contos. I. Título.

CDD 400

FRANCISCA KELLYANE CUNHA PEREIRA

O AMOR CONCEDE ETERNIDADES:
REPRESENTAÇÃO DE *EROS* EM CONTOS DE MIA COUTO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará (PPGLetras/UFC), como requisito para a obtenção do título de Doutora em Literatura. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 25/02/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. José Carlos Siqueira de Souza
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Geraldo Augusto Fernandes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Regina Rogério Félix
University of North Carolina (Wilmington)

Prof.^a Dariana Paula Silva Gadelha
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

À Eliane, minha primeira morada.

A Helio, meu sol.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, que nunca me abandona e sempre tem os melhores planos para os meus sonhos.

À minha mãe, Eliane, que sempre me mostrou que sou digna de ser amada e que posso alcançar tudo aquilo que desejo.

Agradeço ao meu marido, Helio, por ser meu incentivador e porto seguro.

Agradeço ao meu irmão, Benício, pelo encorajamento e apoio em tudo que me proponho.

Agradeço ao meu orientador, Marcelo, pela paciência e pela cortesia com que trata todos os seus orientandos e alunos.

Aos meus professores, que sempre querem o melhor para seus estudantes e a quem devemos respeito e consideração por nos ajudarem a chegar mais longe.

Às minhas amigas, Bella e Marla, por me mostrarem que amizade é o tipo mais fino de amor.

Aos meus amigos, pessoas singulares e escolhidas para estarem sempre comigo, na distância ou na convivência diária.

A todos, muito obrigada.

O amor é como um Deus: ambos só se
oferecem a seus serviçais mais
corajosos.

C. G. Jung

RESUMO

Esta pesquisa visa apresentar duas representações do sentimento amoroso na obra contística do escritor moçambicano Mia Couto. Partindo da análise das teorias, dos símbolos e dos arquétipos associados ao amor, feminilidade, masculinidade, androginia e proibição, os contos evidenciam uma figuração do amor de duas formas: simbiose, quando há a junção espiritual ou física dos sujeitos no enlace amoroso, aproximando-se da ideia de androginia dos amantes; e interdição, quando o encontro dos amantes é vedado por questões sociais, levando os indivíduos à transgressão de regras coletivas. Para isso, o *corpus* deste trabalho é constituído por quatro coletâneas de contos do autor: *Na berma de nenhuma estrada* (1987), *Estórias abensonhadas* (1994), *Contos do nascer da Terra* (2009) e *Cada homem é uma raça* (2013), destacando os seguintes contos: “Ezequiela, a humanidade”, “Ofélia e a eternidade”, “Isaura, para sempre dentro de mim”, “Joãotónio, no enquanto” e “A princesa russa”, referindo-se às personagens que vivenciam a simbiose amorosa; “O amante do comandante”, “A filha da solidão”, “Prostituição auditiva”, “Rosa Caramela”, “As lágrimas de Diamantina” e “A viagem da cozinheira lacrimosa”, referindo-se às personagens cuja relação amorosa é interdita pela sociedade. Como arcabouço teórico, utilizaremos as ideias de Platão (2012), em diálogo com as produções de José Ortega y Gasset (2019), Octavio Paz (1993), Carl Jung (2005), Erich Fromm (1956) e Georges Bataille (1957) sobre o amor e o erotismo. Ainda, sobre a escrita de Mia Couto, Fernanda Cavacas (2015), Maria Nazareth Fonseca (2008), Rita Chaves (2013) e Ana Mafalda Leite (2013).

Palavras-chave: Mia Couto. Amor. Simbiose. Interdição. Contos.

ABSTRACT

This research aims to present two representations of the feeling of love in the short stories of Mozambican writer Mia Couto. Based on the analysis of theories, symbols, and archetypes associated with love, femininity, masculinity, androgyny, and prohibition, the stories reveal two figurations of love: symbiosis, where there is a spiritual or physical union of subjects in the romantic bond, aligning with the concept of lovers' androgyny; and prohibition, where the union of lovers is socially forbidden, leading them to transgression. The corpus of this study consists of four collections of Mia Couto's short stories: *Na Berma de Nenhuma Estrada* (1987), *Estórias Abensonhadas* (1994), *Contos do Nascer da Terra* (2009), and *Cada Homem é uma Raça* (2013). Specific stories are analyzed to explore these themes: "Ezequiela, a humanidade", "Ofélia e a eternidade", "Isaura, para sempre dentro de mim", "Joãotónio, no enquanto", and "A princesa russa" depict characters experiencing amorous symbiosis; "O amante do comandante", "A filha da solidão", "Rosa Caramela", "As lágrimas de Diamantina", "A viagem da cozinheira lacrimosa", and "Prostituição auditiva" portray characters whose love relationships are forbidden by societal norms. The theoretical framework draws on the ideas of Plato (2012) in dialogue with the works of José Ortega y Gasset (2019), Octavio Paz (1993), Carl Jung (2005), Erich Fromm (1956), and Georges Bataille (1957) on love and eroticism. Additionally, it incorporates insights on Mia Couto's writing from Fernanda Cavacas (2015), Maria Nazareth Fonseca (2008), Rita Chaves (2013), and Ana Mafalda Leite (2013).

Keywords: Mia Couto. Love. Symbiosis. Transgression. Short stories.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo presentar dos representaciones del sentimiento de amor en la obra de cuento del escritor mozambiqueño Mia Couto. A partir del análisis de teorías, símbolos y arquetipos asociados al amor, la feminidad, la masculinidad, la androginia y la prohibición, los relatos muestran una figuración del amor en dos formas: simbiosis, cuando existe una unión espiritual o física de los sujetos en el vínculo amoroso, reuniendo la idea de la androginia de los amantes; y la interdicción, cuando por razones sociales se prohíbe el encuentro de amantes, induciendo a los sujetos a la transgresión de normas sociales. Para ello, el corpus de este trabajo está compuesto por cuatro colecciones de cuentos del autor: *Na berma de nenhuma estrada* (1987), *Estórias abensonhadas* (1994), *Contos do nascer da Terra* (2009) y *Cada homem é uma raça* (2013), destacándose los siguientes cuentos: “Ezequiela, a humanidade”, “Ofélia e a eternidade”, “Isaura, para sempre dentro de mim”, “Joãotónio, no enquanto” y “A princesa russa”, en referencia a personajes que viven una simbiosis amorosa; “O amante do comandante”, “A filha da solidão”, “Prostituição auditiva”, “Rosa Caramela”, “As lágrimas de Diamantina” y “A viagem da cozinheira lacrimosa”, refiriéndose a personajes cuya relación amorosa está prohibida por la sociedad. Como marco teórico utilizaremos las ideas de Platón (2012), en diálogo con las producciones de José Ortega y Gasset (2019), Octavio Paz (1993), Carl Jung (2005), Erich Fromm (1956) y Georges Bataille. (1957) sobre el amor y el erotismo. Además, sobre la escritura de Mia Couto, Fernanda Cavacas (2015), María Nazareth Fonseca (2008), Rita Chaves (2013) y Ana Mafalda Leite (2013).

Palabras clave: Mia Couto. Amor. Simbiosis. Transgresión. Cuentos.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	MIA COUTO: UM FIO DE SILÊNCIO COSTURANDO O TEMPO.....	17
2.1	O amor nas obras escolhidas	26
3	FALANDO SOBRE O AMOR: UMA APRESSADA DEMORA	33
3.1	Simbologias da água: O que amamos é sempre chuva	40
3.2	Simbologias da lua: O luar revela o lado feminino dos seres	43
4	AMOR EM SIMBIOSE	47
4.1	Dois amantes em um único e bipartido ser: “Ezequiela, a humanidade”; “Ofélia e a eternidade” e “Isaura, para sempre dentro de mim”	52
4.2	Nós ambos somos ambas: “Joãotônio, no enquanto”	70
4.3	Milagre é haver gente em tempo de cólera e guerra: “A princesa russa”	83
4.4	Procurava em mim espelho para o seu suave luar: simbiose nos contos	92
5	AMOR INTERDITO	95
5.1	Em amor, tudo é verdadeiro: “O amante do comandante”, “A filha da solidão”, “Prostituição auditiva”	101
5.2	Ele e ela, os dois e ambos: “Rosa Caramela”	119
5.3	Lágrima de um umedecendo a alma do outro: “As lágrimas de Diamantina” e “A viagem da cozinheira lacrimosa”	126
5.4	Extravagou-se pelo avesso da corrente: a interdição nos contos	140
6	CONCLUSÃO	144
	REFERÊNCIAS	150

1 INTRODUÇÃO

*Transfere pro meu corpo,
seus sentidos,
pra eu sentir
A sua dor, os seus gemidos
E entender por que
Quero você!¹*

(Sentidos, 1994).

A partir da letra da música de Zélia Duncan, de 1994, podemos pensar nas muitas formas de desejar o outro enquanto objeto de amor: aproximar, tocar, beijar e sentir fisicamente o ser amado. Não apenas essa, mas muitas canções e obras poéticas tentaram, ao longo da história, nos explicar o que é o amor e de que forma ele se manifesta no cotidiano das pessoas. Nesta canção, há uma possibilidade de amar tanto alguém que o desejo é tornar-se parte dela, sentir o que ela sente e respirar o que ela respira.

Ampliando a ideia presente na música de Duncan, acrescento as ideias de Ortega y Gasset (2019), ao dizer que o conceito de amor se estabelece como um sair de si para o outro, a entrega pelo envolvimento amoroso acontecendo, inclusive, sem querer. Na canção brasileira e nas palavras do filósofo, o desejo de estar com o outro ultrapassa a lógica, sendo o amante transformado no próprio objeto amado. Esse amor de enamoramento, segundo o filósofo espanhol, é a sensação de sentir-se encantado pelo outro, uma espécie de “ilusão”, e o sentir-se absorvido por ele (Ortega y Gasset, 2019).

O amor surge, portanto, sob diversas perspectivas, complexas e múltiplas, assim como os amantes. Esta pesquisa, entretanto, não visa uma teorização ou busca pelo conceito, pois a contradição é o cerne principal quando se refere ao amor. Assim, a lógica e a racionalidade são perdidas na música de Duncan, mas aceita-se rapidamente o que ela propõe pela compreensão de que esse sentimento representa justamente isto: deixar de ser para passar a ser. Nenhum amante é igual ao que foi antes de se encantar pelo objeto amado.

Nas narrativas populares, constrói-se a ideia do “amor à primeira vista”, com o *frisson* cultivado em novelas e romances que permeiam o imaginário ocidental, fazendo com que esse sentimento seja exaltado de forma idealizada. Além disso, e

¹ DUNCAN, Zélia. **Sentidos**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil. 1994. CD (3:25 min).

desmembrando-se das simples ideias de reprodução da espécie ou caráter biológico, o amor na humanidade existe em todos os tempos, pertencendo às diversas mitologias, religiões, folclores e culturas ao redor do mundo. Apesar da necessidade de adequação aos costumes sociais, o envolvimento amoroso permanece como aquilo que vai humanizando as relações ao longo das épocas.

É importante destacar a relevância das simbologias associadas ao amor no processo de formação do pensamento coletivo, considerando que esse sentimento transcende experiências individuais e se insere em uma dimensão arquetípica compartilhada pela humanidade. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2023, p. 93), “o amor é a alma do símbolo”, pois expressa a síntese de duas partes outrora separadas: o conhecimento e o ser. Nesse sentido, a simbologia do amor ultrapassa o plano emocional, conectando-se a uma lógica universal que reflete a busca pela integração de polos opostos. Essa união, intrínseca à natureza humana, não apenas representa um estado de harmonia e completude, mas também atua como uma metáfora central em diversas tradições culturais, filosóficas e espirituais, consolidando-se como um elemento estruturante do imaginário coletivo.

Partindo da discussão sobre as características do amor e de que forma ele se manifesta, a presente pesquisa visa a investigar as representações deste sentimento nas obras constísticas de Mia Couto. *A priori*, são observadas diferentes situações e tratamentos do tema dentro da obra do autor moçambicano, destacando-se que o sentimento amoroso se revela normalmente em caráter de transgressão social, na qual os amantes quebram paradigmas estabelecidos por suas comunidades. Há ainda narrativas que mostram personagens em simbiose corporal, são representativas e sugerem o traço contraditório e complementar do amor de ser constantemente proibido e, por isso mesmo, sempre transgressor.

É relevante ressaltar que a presente análise não abordará as formas de amor relacionadas aos vínculos familiares – como o amor materno, paterno ou fraterno – nem aquelas que se manifestam em contextos de devoção à pátria ou à religião, embora essas temáticas sejam também frequentemente exploradas na obra de Mia Couto. Em vez disso, optamos por delimitar nosso objeto de estudo às relações amorosas dispostas entre sujeitos que vivenciam laços de natureza conjugal ou relações de enamoramento erótico, sejam estes desenvolvidos entre personagens heterossexuais ou homossexuais. Tal escolha justifica-se pela intenção de aprofundar a compreensão dos modos como o amor

romântico, em suas diversas configurações, se desenvolve e é representado no universo ficcional do autor, além de observar os impactos simbólicos, culturais e subjetivos dessas interações. Essa delimitação temática nos permite, assim, explorar as dinâmicas afetivas, emocionais e corporais que permeiam os relacionamentos amorosos, oferecendo uma perspectiva mais focalizada sobre as relações interpessoais no contexto narrativo.

Para este estudo, tomaremos como conceito de amor aquele desenvolvido por Platão, em seu diálogo *O Banquete* (2012), cuja proposta de amor refere-se a algo que começa com o desejo físico, mas evolui para um amor intelectual e espiritual. Para o filósofo, o amor verdadeiro é aquele que busca a beleza e a bondade no plano das ideias, não apenas nos corpos ou nas pessoas em particular. Este conceito leva ao que hoje chamamos de “amor platônico”, ou seja, aquele que transcende o desejo físico e enamora-se pela alma do outro.

Complementa-se essa ideia com os escritos de pensadores contemporâneos que versam sobre amor, erotismo e sexualidade. A exemplo, serão citados os pensamentos de Octavio Paz (1994), Ortega y Gasset (2019), Alain Badiou (2013), Erich Fromm (1971) e Bety Milan (2018), que fazem tratados e levantamentos sobre o sentimento amoroso ao longo do tempo, mostrando diferentes linhas de pensamento. A partir dessa visão do amor enquanto desejo e associado ao objeto amado em sua totalidade, percebem-se duas aparições do amor nos contos selecionados para estudo: a simbiose corporal dos amantes (androginia) e a transgressão amorosa (relações inter-raciais ou a fuga dos amantes para a consumação do amor).

Utilizaremos como *corpus* deste trabalho quatro livros de contos de Mia Couto: *Na berma de nenhuma estrada* (1987), *Estórias abensonhadas* (1994), *Contos do nascer da Terra* (2009) e *Cada homem é uma raça* (2013), destacando os seguintes contos: “Ezequiela, a humanidade”, “Ofélia e a eternidade”, “Isaura, para sempre dentro de mim”, “Joãootónio, no enquanto” e “A princesa russa”, que tratam sobre a simbiose corporal dos amantes; “O amante do comandante”, “A filha da solidão”, “Prostituição auditiva”, “Rosa Caramela”, “As lágrimas de Diamantina” e “A viagem da cozinheira lacrimosa”, referindo-se às interdições sociais impostas aos amantes que, de alguma forma, transgridem e quebram os estigmas sociais.

Além das análises sobre o amor, destaca-se que a escrita de Mia Couto reflete as questões de relevância de seu país natal, Moçambique, mas também de outros espaços,

passando por temáticas universais. Em suas coletâneas de contos, o autor explora em sua prosa poética diversos temas que permeiam a sociedade moçambicana. Um exemplo é o tratamento do amor em seus escritos, que se dá de forma inusitada, desconstruindo as crenças e expectativas do leitor. O autor apresenta o amor como completude dos corpos, pois as personagens são amantes que, de tanto amar, se unem carnal e espiritualmente. Por outro lado, vemos, em diversos textos, amores proibidos por questões raciais ou arranjos sociais, especialmente, nas mulheres vítimas de violência doméstica, em viuvez solitária ou em casais inter-raciais.

Através de sua linguagem criativa, a visão da mulher no mundo pós-colonial, dos sujeitos dissidentes e das várias formas de amar, são abordados com humor e poesia. Há, em seus contos, uma quebra de expectativa e de conceitos fixados pelo mundo patriarcal, dando ao leitor outra forma de encarar o mundo. As personagens, muitas vezes, apresentam um caráter híbrido, seja no lugar social que ocupam, na aparência ou em suas relações. Nesse entrelugar, o autor cria condições enunciativas para a voz dos marginalizados, produzindo uma escrita expandida, que consegue abrigar as falas dos que estão na margem em Moçambique e em outros lugares do mundo (Fonseca; Cury, 2008).

A partir das leituras iniciais dos contos selecionados para este estudo, o olhar entusiasmado sobre o amor nos levou a considerar esse sentimento como fruto de um encontro de almas, o que levaria os amantes à completude. Ledo engano. O amor, sendo um sentimento de seres incompletos e em constante construção identitária, jamais seria o resultado do simples e idealizado encontro de dois amantes que se tornariam completos. Além disso, amamos uma ausência, a falta do outro, uma eterna carência, pois, somente nas artes e nas canções como a de Zélia Duncan, podemos ser o outro. Ainda assim, o imaginário, os arquétipos e os signos nos permitem ver o amor sob diferentes perspectivas, apontando-o como a união dos amantes ou como o desejo perene entre eles.

Diante das perspectivas diversas de análise dos contos, a ideia de união, entendida como a simbiose dos amantes, é vista no mito da androginia em Platão (2012), que permeia a leitura das narrativas sobre o amor enquanto encontro físico e espiritual das personagens. Segundo o filósofo, “o andrógino então constituía uma unidade, tanto na forma quanto no nome, um composto de ambos os sexos, o qual compartilhava igualmente do masculino e do feminino” (Platão, 2012, p. 38). Esse terceiro ser, além do homem e da mulher, apresentava-se redondo e com características duplas, femininas e masculinas, apenas femininas ou apenas masculinas. Como um castigo divino, foram

separados, buscando a sua integridade perdida, sendo essa uma alegoria para o ato sexual, retomando por um momento a unidade dos amantes.

Partindo dessa ideia de retorno ao primitivo no momento de união dos amantes, podemos observar em diversos contos de Mia Couto a retomada da androginia através do encontro dos sujeitos. Mais que isso, são notadas as simbologias e as representações culturais que remetem a essa simbiose, por exemplo, quando há a descrição de traços femininos e masculinos tomados com unicidade em personagens, percebe-se a recorrência de símbolos e arquétipos que os representam, como a água, a lua e a noite.

Atrelando-se à ideia de proibição amorosa, acrescenta-se o caráter de sacrifício amoroso, como se o verdadeiro amor fosse aquele pelo qual devemos nos sacrificar e necessitamos sempre “pagar um preço” para vivê-lo de forma plena. Inclusive, aqueles amores distantes e platônicos:

O enamoramento é algo que acontece no indivíduo, é uma mudança de estado do indivíduo. O objeto amado pode não entrar em nada, não saber absolutamente nada do que está acontecendo. No enamoramento, a reciprocidade, no início, não existe e pode continuar a não existir depois. Podemos permanecer enamorados de uma pessoa que jamais nos dedicou um olhar (Alberoni, 1993, p. 144).

Ter amor confessado ou dito ao objeto de desejo não reproduz exatamente aquilo que sentimos, tal como ouvir de alguém que somos amados também não explica claramente o que sente o outro. Dessa forma, amar, apesar das inúmeras tentativas de comunhão, é um fazer solitário, pois é incomunicável, enquanto jamais conseguiremos expressar verbalmente um sentimento contraditório e mutável como o amor. A literatura, no seu papel de descrever aquilo que poderia ser a realidade, nos oferece possibilidades de amor não tão distantes do que vivemos, trazendo metáforas que iluminam nossas reflexões para amores mais livres e recíprocos.

Ressalta-se, também, que o intuito desta pesquisa é a investigação do caráter amoroso dentro da obra literária e sua repercussão no leitor. Acrescentam-se, portanto, as ideias de Anatol Rosenfeld (2014), que define a arte literária a partir de aspectos como a linguagem, a estrutura das personagens e o caráter referencial. Interessa-nos, especificamente, aquilo que o autor chama de “raio de intenção”, ou seja, quando a linguagem adquire um traço puramente intencional, referindo-se de modo indireto a qualquer realidade extraliterária.

Portanto, os traços e as representações do amor em personagens ficcionais são fruto da intenção do autor em abordar essa temática viva na condição humana e presente na realidade autônoma, por meio de seu trabalho linguístico. A mimese criada pela literatura não é cópia da realidade palpável, mas uma interpretação do que “poderia ser”. Rosenfeld acrescenta ainda que o que caracteriza a literatura é o modo pelo qual ela representa os objetos, sendo assim, as personagens aqui analisadas, em sua construção psicológica, possuem coerência a situações miméticas em que se enquadram, sem isso representar uma cópia do mundo exterior.

Beth Brait (2017) defende que uma abordagem atual da personagem de ficção leva em consideração as contribuições da Filosofia, Psicanálise, Sociologia e outras análises voltadas à construção do texto. Todas essas fontes de conhecimento permitem ampliar os discursos ao redor do texto e pensar sobre o objeto real da literatura: a condição humana. Pensemos então sobre as relações existentes entre as personagens, os lugares e os objetos dentro de cada conto, acrescentando nessa equação aspectos particulares da escrita de Mia Couto como a escolha dos nomes das personagens, os provérbios – populares ou inventados – como fonte de sabedoria, a eleição dos nomes dos sujeitos e a discussão sobre identidade que permeia toda sua obra.

A discussão da temática amorosa enquanto condição humana e, por isso, objeto literário é atravessada por cargas simbólicas que levam o leitor a encarar e a reordenar os papéis sociais que limitam ou transgridem essas personagens analisadas. Isso é percebido, por exemplo, na construção das personagens femininas, por vezes silenciadas, mas que se mostram dominantes e determinantes nas relações de amor.

Mesmo em situações que extrapolam a lógica do mundo ocidental, muito comuns em narrativas de autores africanos como José Eduardo Agualusa, Ungulani Ba Ka Khosa, Ondjaki e Mia Couto, nas quais as personagens trazem consigo uma visão profunda da realidade humana. A título de exemplo, a personagem Ezequiela, presente no conto “Ezequiela, a humanidade”, traz a representação de um amor mutável e adaptável, mas que se mantém resiliente diante das mudanças físicas da mulher amada. Seria essa a representação de um traço humano, mas abordado sob a ótica ficcional da literatura, mostrando quanto o amor pode adaptar-se às mudanças externas.

Dessa forma, torna-se altamente relevante para os estudos literários uma abordagem da obra de Mia Couto, considerando sua importância como produção literária,

sob a perspectiva do amor. Embora este tema tenha sido amplamente explorado ao longo dos séculos por diversos pensadores, ele continua a ser um indicador essencial das relações humanas. Além disso, as discussões sobre os arquétipos e as simbologias que reforçam ou reconfiguram os papéis de gênero, bem como a forma que os indivíduos expressam suas paixões e erotismos, são fundamentais para promover possíveis mudanças na maneira como homens e mulheres se posicionam socialmente.

2. MIA COUTO: UM FIO DE SILÊNCIO COSTURANDO O TEMPO

Discutir sobre literatura produzida por países africanos falantes de Língua Portuguesa é um percurso plural, pois cada país entrelaçou fronteiras linguísticas e culturais de forma particular. As produções literárias de Moçambique, por exemplo, trazem aspectos marcantes, como o fato de seu desenvolvimento ter iniciado ainda no período colonial, configurando-se como uma produção relativamente recente. As obras refletem as contradições da colonização, evidenciando o dualismo linguístico, cultural e identitário, além de revelar a oscilação entre a absorção e a negação dos valores ocidentais (Noa, 2008).

Por muitas décadas, era comum o tratamento das questões voltadas à independência e à construção de identidade dos países colonizados. O processo de independência, unificação dos países e, posteriormente, as guerras civis, são vistas em diversas obras: em Pepetela, Agostinho Neto, Luandino Vieira e Bernardo Honwana. Somente após a afirmação da independência política de Moçambique, observa-se o surgimento de obras que refletem o pensamento, a cultura e temas universais, que vão além da independência e ultrapassam as fronteiras. Essas literaturas reinventaram-se na busca de identidades próprias e no distanciamento das amarras coloniais.

História e Literatura se entrelaçam quando refletimos sobre países africanos colonizados. A organização social em Moçambique, assim como em outros países, é complexa e apresenta uma combinação de influências históricas, culturais e econômicas. O país possui uma diversidade étnica e linguística significativa, o que impacta diretamente na sua estrutura social. É importante destacar que a organização familiar em Moçambique, especialmente em áreas rurais, é amplamente patriarcal, embora existam

regiões onde o matriarcado tem forte presença, como em algumas comunidades Makua e Sena. Isso retrata a construção de personagens dentro das narrativas de Mia Couto.

Acrescenta-se que em sociedades cuja memória social é oral ou em vias de se tornar escrita, como Moçambique, compreende-se a luta por dominação da recordação, afinal, este é o meio de perpetuação na história social. Nas obras de Mia Couto, a memória é aparato fundamental na formação identitária, mostrando-se por uma preferência ao discurso oral. Assim, as recordações familiares, narrativas locais, dos clãs e das aldeias, permeiam a produção do autor.

A estratificação social em Moçambique reflete tanto as hierarquias tradicionais quanto as influências coloniais e pós-coloniais. A divisão entre áreas urbanas e rurais é marcante: nas cidades, há uma classe média emergente e uma elite política e econômica, enquanto, nas zonas rurais, predominam comunidades com modos de vida mais tradicionais e com menor acesso a recursos e infraestrutura.

Esses aspectos da organização social de Moçambique são moldados por uma longa história de colonização portuguesa, lutas pela independência, guerra civil e a recente abertura econômica. A sociedade moçambicana continua a transformar-se à medida que enfrenta os desafios da globalização, desenvolvimento e desigualdade social. Tais aspectos são abordados em obras literárias como meio de formação e reiteração de uma cultura e identidade moçambicana. A diversidade étnica e as representações sociais são pontos fundamentais nas obras literárias produzidas.

Um dos grandes nomes no cenário literário contemporâneo de Moçambique é Mia Couto, que proporcionou outra abordagem à sua nação, dando um tratamento inovador e universal para as questões locais. De acordo com Vera Maquêa (2009), na prosa poética de Mia Couto, observa-se “a elevação do cenário local a dimensões inusitadas de problemáticas plenas de humanidade, encantamento e conflito” (Maquêa, 2009, p. 287). O autor faz um jogo duplo de Regionalização e Universalização, pois sua escrita pós-colonial mescla o caráter local (questões moçambicanas) com o universal (temas tratados em diversos meios culturais).

Em suas palestras e entrevistas, o autor brinca com a confusão gerada por seu nome. Comumente, é confundido com mulher (sendo Mia um nome tipicamente feminino) e negra (por sua nacionalidade africana). Entretanto, o apelido foi escolhido por sua paixão por gatos, que vem desde sua infância. Assim, antes mesmo de ter contato

com seus textos, já há uma provocação em torno das categorias de gênero e de raça pela escolha de nome do autor. Mia Couto se define como um indivíduo de fronteiras e, nas suas palavras,

eu sou desse território: o da fronteira entre culturas. Essa é a minha voz, uma voz repartida entre mundos, entre a escrita e a oralidade, entre a ciência e a ficção, entre a Europa e África, entre a língua portuguesa e as outras línguas do meu país. Não é apenas o meu caso. Todos os escritores moçambicanos vivem distribuídos por esses universos (Cazes, 2016, s/p).

A obra de Mia Couto se inicia quando os temas e discursos nacionais se exauriam. De acordo com Pires Laranjeira (1995), sua obra gerou uma ruptura com o monolitismo da literatura moçambicana. A liberdade de escrita não cai no exotismo ou folclorismo (indigenismo de humor pré-colonial), nem se desprende das críticas ao sistema colonial e seus desdobramentos em Moçambique. Assim como a linguagem do autor, simuladora da oralidade, criou uma língua literária própria, seus textos apresentam o imaginário ancestral e o animismo. Sobre esse caminhar por fronteiras, José Benedito dos Santos (2014) afirma que:

Acrescente-se a isso o fato de Mia Couto ser luso descendente branco e escrever suas obras em língua portuguesa. A prosa ficcional de Mia Couto discute sobre as fronteiras da ficção e da realidade, a fusão do discurso narrativo e da linguagem poética, o conflito entre o universo ancestral e a herança colonial, mas também questiona a suspensão de uma identidade cultural, política e religiosa, após a colonização de Moçambique, ou seja, é um testemunho do escritor sobre o seu tempo, sobre a vida e sobre a relação entre mito, história e literatura (Santos, 2014, p. 176).

A produção literária do autor moçambicano destaca-se por uma linguagem que, mesmo em prosa, mantém uma qualidade poética singular, marcada por uma sensibilidade lírica e pela constante experimentação linguística. Nesse contexto, é pertinente observar que não há uma rejeição categórica à Língua Portuguesa; ao contrário, o escritor demonstra um esforço consciente para compreender e, ao mesmo tempo, subverter seus alicerces tradicionais.

Por meio de estratégias criativas que incluem a distorção e a desconstrução dos paradigmas ocidentais associados ao idioma, Mia Couto promove a reconfiguração da língua como veículo de expressão de uma identidade genuinamente moçambicana. Assim, sua obra literária transcende as barreiras linguísticas e culturais, configurando-se como um espaço de resistência e reinvenção, no qual a língua portuguesa é ressignificada como instrumento de criação de novas possibilidades discursivas e culturais.

Além das construções linguísticas, a narrativa desempenha um papel central na construção da identidade moçambicana. Esse aspecto manifesta-se, entre outros elementos, pela presença do animismo em diversas obras de Mia Couto, configurando-se como um elemento fundamental na representação do sobrenatural ancorado nas crenças africanas. Em algumas narrativas analisadas, observa-se uma proximidade com a realidade conhecida, contudo, o leitor é subitamente confrontado com eventos que só podem ser compreendidos a partir de uma perspectiva específica de mundo. Nos contos “Ezequiela, a humanidade” e “Ofélia e a eternidade”, por exemplo, ocorre uma ruptura da ordem estabelecida, pois as personagens apresentam características que transcendem a normalidade. Nessas narrativas, percebe-se uma dimensão ideológica vinculada à construção da identidade moçambicana em um contexto pós-colonial.

A produção de Mia Couto insere o leitor em um imaginário particular, no qual, apesar do estranhamento diante de determinadas situações, há uma aceitação dentro da lógica narrativa. Um exemplo emblemático ocorre no conto “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, no qual uma menina diminui de tamanho até desaparecer completamente. Tal evento, que rompe com a normalidade, não se configura apenas como um artifício fantástico, mas como um recurso narrativo que remete a questões sociais de Moçambique, como a condição de pobreza a que parte da população está submetida.

No âmbito das literaturas africanas, o animismo configura-se como um dos principais elementos na conformação de uma realidade cultural e artística. De acordo com Tábita Wittmann (2012):

Nas literaturas africanas a natureza dos acontecimentos está calcada nas crenças religiosas animistas, nos antepassados e em poderes que existem na natureza, no sobrenatural. Escritores e críticos das literaturas africanas têm proposto a expressão ‘realismo animista’, como adjetivo adequado a uma formulação teórica para essa realidade cultural e artística (Wittmann, 2012, p. 33).

A presença do animismo é, portanto, uma marca recorrente na obra de Mia Couto, contribuindo para o processo de representação de uma nação em que tradição e valores pós-coloniais coexistem. Além disso, o animismo, enquanto manifestação religiosa, não se vincula a uma doutrina teológica específica, mas se insere em um imaginário social que permeia as práticas culturais (Wittmann, 2012, p. 60).

Vale lembrar que a língua do colonizador foi o instrumento de unificação do país no momento de independência, mas que necessita de uma reelaboração para se desvencilhar das amarras coloniais, fazendo parte inclusive do processo de alfabetização dos moçambicanos. Para Rita Chaves (2005), a Literatura e a História são fortemente vinculadas e funcionam como um espelho das convulsões sociais vividas em Moçambique. Assim, a escrita literária projeta-se como veículo de denúncia das injustiças, tomando a Língua Portuguesa (herança colonial) e os repertórios culturais para a formação do patrimônio linguístico africano.

Mia Couto, conforme o pesquisador Phillip Rothwell (2015), desenvolve em sua obra uma poética que subverte e dissolve fronteiras dicotômicas, ao mesmo tempo em que questiona criticamente os modelos políticos hegemônicos que foram historicamente impostos a Moçambique desde o período colonial. Sua literatura, portanto, emerge como uma plataforma de resistência e reflexão, na qual as estruturas binárias – como colonizador e colonizado, tradição e modernidade, centro e periferia – são deliberadamente desconstruídas para dar lugar a um espaço de coexistência híbrida e plural.

Nesse processo, Couto reconfigura a Língua Portuguesa, transpondo seus limites convencionais e enriquecendo-a com as nuances culturais, históricas e linguísticas específicas de Moçambique. Mediante um diálogo criativo com a oralidade, os mitos, as tradições e as línguas locais, o autor imprime em sua escrita as “cores” e “vozes” de seu país, transformando a língua colonial em um instrumento de expressão identitária que é, ao mesmo tempo, subversivo e regenerador. Essa dinâmica reflete não apenas a complexidade cultural moçambicana, mas também uma tentativa de reimaginar as possibilidades discursivas e políticas da língua enquanto espaço de criação e contestação.

Para Ana Mafalda Leite (2010, p. 160), a escrita de Mia Couto se destaca pela constante criação lexical e os neologismos. A variante do português está sendo sempre reconstruída como um “testemunho singular de criatividade linguística”. A crítica que Mia Couto estabelece em sua obra se volta contra a cisão entre a população que vive sob sistemas de conhecimento tradicionais e outra que se afastou das tradições, acumulando mais poder econômico e social. Assim, em vez de recriar identidades essencialistas, Mia Couto se firma na complexidade e no dinamismo, que lhes são próprios. A cultura

moçambicana, antes do período da colonização portuguesa, era ágrafa e acústica. As tradições eram passadas oralmente através dos griots².

Apesar da herança da escrita deixada pelo ocidente, em Moçambique, apenas uma pequena parcela domina a escrita, sendo a oralidade um componente cultural ainda muito forte nessa comunidade. Assim, nesse espaço de raízes regionais, particularmente, no ambiente rural, as narrativas de tradição oral são o reservatório de valores culturais (Rosário, 1989). Dessa forma, a transmissão de preceitos educacionais, sociais, político-religiosos e econômicos é realizada por meio dessa engrenagem de histórias. Nelas estão contidas as regras e as interdições que regem a comunidade, uma vez que a vida dos sujeitos é afirmada a partir delas.

Uma marca particular do conto moçambicano é a capacidade de colocar os mitos dentro da escrita. Enquanto os escritores ocidentais apenas contam os mitos, obras de contistas africanos traduzem uma mentalidade cultural para os discursos ocidentais. Maria Fernanda Afonso (2004) cita como exemplo as obras de Mia Couto, que nos próprios títulos já traduzem as tradições orais. Obras como: *Vozes Anoitecidas* (1986) e *Estórias Abensonhadas* (1994) revelam a criatividade lexical e linguística do escritor. Sobre o autor, Maria Fernanda Afonso (2004) comenta que “a escrita de Mia Couto faz funcionar uma constante e incomparável invenção verbal: rompe a linearidade do texto narrativo, constrói um discurso literário inovador” (Afonso, 2004, p.214).

Mesclando os relatos orais e o imaginário, Mia Couto recria a Língua Portuguesa em uma “artesanía verbal que subverte a perspectiva oficial de olhar e ler a história” (Secco, 2013, p. 41). A Língua Moçambicana, a forma como o português é falado em Moçambique, ouvida no cotidiano é transfigurada pelo autor, ajustando o processo linguístico ouvido e construindo uma retórica anímica. Sobre isso, Pires Laranjeira (2001) defende que:

A (re)criação verbal, com neologismos e inovações sintáticas (que se encontram também no português do Brasil), advém do gozo da língua e de

² Em Moçambique, a figura do griot é parte do tecido cultural de diversas comunidades, principalmente entre os povos que possuem uma forte tradição oral, como os Makonde, os Chopi, os Sena e outros grupos etnolinguísticos. Assim como em outras partes da África, os griots moçambicanos têm o papel fundamental de preservar e transmitir a história oral, as genealogias das famílias e os feitos de líderes tradicionais, heróis locais e eventos importantes. Eles são guardiões da memória coletiva, mantendo viva a história da luta pela independência, dos grandes feitos das comunidades, bem como das dinâmicas sociais e políticas que formaram o presente. Além disso, suas histórias e canções são uma maneira de preservar a língua local, especialmente em um contexto em que as línguas africanas podem estar sendo cada vez mais marginalizadas em favor do português.

aproveitar o contato entre várias delas, mas também da necessidade de criar e relatar novas realidades rurais e urbanas, numa língua literária que, sendo urbana e cosmopolita, retoma práticas orais com origem no enraizamento da ruralidade (Pires Laranjeira, 2001, p. 202).

Na obra de Mia Couto, os provérbios e máximas, tanto nas falas das personagens quanto nas epígrafes dos contos, representam um recurso de recuperação da oralidade. A alteração dessas frases ou seu uso comum demonstram a imbricação das línguas locais e do português de herança colonial; segundo Memmi (1967), no contexto colonial, o bilinguismo é essencial como condição de sua cultura e salvação do enclausuramento colonial. O entrelaçamento da língua colonial e das línguas tradicionais em Moçambique é observado nos contos analisados por meio da oralização da língua escrita, na qual as personagens de Mia Couto revelam a memória coletiva, através de vozes historicamente marginalizadas pelas narrativas tradicionais.

Além disso, Mia Couto reinventa provérbios e ditos populares, subvertendo e deslocando-os de suas dimensões esperadas, o que provoca um deslocamento do leitor em relação a uma decodificação convencional. Suas máximas não oferecem respostas definitivas ou de sabedoria, mas, ao contrário, apresentam indagações que convidam à reflexão sobre questões humanas. Esses provérbios, ao desrespeitarem suas formas originais, criam estranhamento e humor por meio da paródia. Couto desconstrói o uso comum dos ditados, moldando-os à narrativa e abordando os grandes questionamentos humanos. Exemplos como “Deus não deu nozes a ninguém” (Couto, 2012, p.88), “Entre marido e mulher o tempo metera a colher” (Couto, 2014, p. 31) e “Escrevo como Deus: direito, mas sem pauta” (Couto, 2014, p. 131) ilustram essa recriação crítica e renovadora.

Conforme observa Maria Aparecida Santilli (2010), a obra de Mia Couto demonstra uma nítida predileção pelo gênero conto, evidenciando-se como um dos espaços mais fecundos para a expressão de sua criatividade literária. Essa preferência não se dá ao acaso; ao contrário, o conto, com sua estrutura condensada e sua capacidade de capturar momentos breves, mas intensos, oferece ao autor um campo propício para explorar a profundidade emocional e simbólica de suas narrativas. A maestria de Couto manifesta-se tanto na economia de recursos narrativos – caracterizada pela concisão na escolha de eventos e pelo uso de um número reduzido de personagens – quanto na incorporação do elemento fantástico, que desempenha um papel crucial em sua poética.

Por meio do fantástico, o escritor desafia as fronteiras entre o real e o imaginário, instaurando um ambiente de incertezas e surpresas que é intrínseco ao gênero. Esse

recurso estilístico não apenas enriquece suas histórias, mas também dialoga com a tradição oral e os mitos característicos da cultura moçambicana, ampliando o horizonte interpretativo do leitor. Assim, o conto em Mia Couto transcende sua função narrativa convencional, tornando-se um veículo para questionamentos existenciais, sociais e culturais que refletem a complexidade do contexto moçambicano e a universalidade de suas inquietações humanas.

As inovações linguísticas também se destacam na criação dos nomes das personagens, sempre criativos, refletindo o papel simbólico e cultural que a palavra assume. Nas culturas tradicionais, como a moçambicana, a escolha dos nomes obedece a um conjunto de motivações que expressam as qualidades mais profundas de cada indivíduo. Assim, os nomes curiosos em obras de Mia Couto não são apenas designações, mas portadores de ironias, significados psicológicos ou alusões profissionais que enriquecem suas obras.

Dentro da narrativa, o nome da personagem, além de individualizá-lo, funciona como uma caracterização indireta, uma máscara que revela traços da psiquê. Além disso, o nome, como signo polissêmico e hipersêmico, abre espaço para diversas interpretações ao longo da leitura. O autor não busca uma interpretação única, mas sim um conjunto de possibilidades e ambiguidades, estimulando o leitor a explorar e deduzir significados que nem sempre estão explícitos (Machado, 1991).

Os nomes das personagens em Mia Couto podem ser vistos como palavras poéticas, “signos espessos e ricos que escapam aos limites de cada sintagma” (Machado, 1991, p. 19). Exemplos como Florival, Maria Mercante, Amaral, e Josinda, carregam ironias e significados que ultrapassam o texto, remetendo às associações sensoriais e culturais. Eles também refletem a mudança e a instabilidade das personagens, destacando a relação simbiótica entre o nome e a função narrativa que desempenham.

A escolha dos nomes dessas personagens reflete também na individualidade desses sujeitos. Forster (2003) define como personagens redondas aquelas que possuem complexidade, qualidades ou tendências, dinamismo, e que convencem o leitor de seus comportamentos dentro da narrativa. Estes constituem imagens totais e particulares do ser humano. Seus dilemas e conflitos as levam à mudança de mentalidade e ao entendimento de suas ações.

Aqui, o nome não é próprio por ser uma propriedade da personagem, mas por ser apropriado a ela. Os nomes analisados expressam as características próprias de cada personagem, individualizando-os e classificando-os. Dessa maneira, o nome desempenha um papel significativo na construção da identidade e no desenvolvimento da ação, sendo irônico, sugestivo ou simbólico. Mais que descritivos ou alegóricos, a nomeação das personagens se dá de forma múltipla, carregando de significados que vão mudando ao longo da narrativa. Observa-se, por exemplo, o nome Diamantina, que não atribui uma característica marcante da personagem durante toda a narrativa, mas que vai recebendo um novo significado em um processo de mutação.

Além das alcunhas das personagens, é importante destacar a presença de personagens femininas na obra de Mia Couto. O escritor constrói essas personagens com riqueza simbólica e complexidade que refletem tanto as experiências históricas e sociais das mulheres moçambicanas quanto os conflitos culturais e identitários presentes em Moçambique. Embora diversas, elas compartilham características que revelam a luta entre tradição e modernidade, entre a opressão e a busca por autonomia.

Muitas das mulheres nas obras de Mia Couto são retratadas como figuras de resistência, tanto às estruturas patriarcais quanto às imposições coloniais e pós-coloniais. Elas são sobreviventes de contextos marcados pela violência, pela pobreza e pela exclusão, mas também demonstram uma profunda força interior, herdada de tradições ancestrais ou forjada em meio a dificuldades.

Em algumas obras, percebe-se também a associação dessas personagens com a terra e a natureza, funcionando como metáforas para a ligação com o solo moçambicano e para o passado colonial. Elas são, portanto, representações de fertilidade, vida, mas também de uma resistência silenciosa, como se fossem um reflexo das cicatrizes deixadas no país após a colonização. Esse simbolismo reforça a ideia de que as mulheres desempenham um papel vital na preservação da identidade e na continuidade das tradições.

O processo de colonização e suas repercussões são centrais para a construção dessas personagens, que carregam as marcas do conflito entre o passado colonial e o presente pós-independência. Suas personagens estão, em vários momentos, em luta contra as opressões múltiplas que estão sujeitas, seja na esfera doméstica, comunitária ou nacional. No entanto, Couto raramente as apresenta como em um estado de passividade;

em vez disso, são agentes de suas próprias narrativas, ainda que limitadas por forças externas.

Há também uma forte dimensão espiritual e mítica associada às personagens femininas em suas obras. Através dos mitos e arquétipos, Mia Couto entrelaça elementos do animismo em suas narrativas e as mulheres ocupam um lugar especial como intermediárias entre o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos ancestrais. Essa ligação confere às suas personagens uma profundidade que vai além do mundo físico, tornando-as representações de um saber ancestral que está em risco de desaparecimento.

A ficção de Mia Couto, portanto, apresenta personagens que incorporam o hibridismo e as tensões entre o tradicional e o moderno, entre a oralidade e a escrita. Nesse espaço de fronteira, o autor cria condições enunciativas que dão voz aos marginalizados, resultando em uma escrita expandida que abraça as falas daqueles que estão à margem, tanto em Moçambique quanto em outros contextos (Fonseca; Cury, 2008). Essa visão periférica oferece ao leitor uma nova perspectiva, permitindo-lhe enxergar o mundo a partir da fronteira, fora de sua zona de conforto.

2.1 O amor nas obras escolhidas

Em diversas culturas e mitologias, a imagem do amor possui traços repetidos em sua representação, como constantemente ser retratado por uma criança ou adolescente, fato que simboliza a eterna juventude do amor profundo; carregar flechas, arcos e olhos vendados, ou possuir um globo, o que designa o poder universal e soberano desse sentimento. É possível, portanto, estabelecer o caráter absoluto e coeso do amor independente da cultura ou época em que é retratado pelas artes e mitologias.

Pensando sobre o que leva ao estado de enamoramento e paixão, Francesco Alberoni (1993) define os mecanismos que provocam um investimento afetivo daquele que ama:

a) a satisfação das nossas necessidades e desejos, sobre o prazer e o desprazer que o relacionamento com outra pessoa provoca em nós, particularmente prazer erótico; b) o fato de a importância das pessoas somente nos aparecer de quando em quando, principalmente quando há uma ameaça externa, ou quando temos de escolher entre duas alternativas; c) o estado nascente (Alberoni, 1993, p.121).

Ademais, é preciso percepção para ver a pessoa amada, emoção para responder sentimentalmente com essa visão, e constituição para ser inteiro no encontro com o outro. De acordo com Octavio Paz (1993), o amor é um território imantado pelo encontro de duas pessoas. Encontro esse permeado pelo encantamento involuntário, mas, ao mesmo tempo, uma escolha feita e reiterada constantemente pelos amantes para continuarem juntos. Portanto, nota-se a escolha constante de permanecer ao lado de alguém e de renovar esse sentimento, preservando a inteireza de si e do outro. Ainda segundo Paz:

É preciso distinguir entre o sentimento amoroso e a ideia do amor adotada por uma sociedade e uma época. O primeiro pertence a todos os tempos e lugares: em sua forma mais simples e imediata não é senão a atração passional que sentimos por uma pessoa entre muitas. [...] Amor na forma sumária como defini anteriormente: misteriosa inclinação passional por uma única pessoa, quer dizer, transformação do 'objeto erótico' em um indivíduo livre e único. Às vezes, contudo, a reflexão sobre o amor se converte na ideologia de uma sociedade; então estamos diante de um modo de vida, uma arte de viver e morrer. Diante de uma ética, uma estética e uma etiqueta [...] (Paz, 1993, p. 35).

Distanciando-se dos parâmetros temporais, é possível observar traços singulares de uma prática amorosa entre as pessoas, buscando a proximidade de forma semelhante. Segundo o autor, amamos o ser em completude de corpo e alma, não sendo esta expressão vazia, apesar de muito utilizada, pois é preciso ter afeição pelo físico e pelo espiritual do outro ser. Assim, “sem erotismo, não há amor, mas esse atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira” (Paz, 1993, p. 34). A unidade do outro é o objeto do amor, não apenas uma parte sexualizada ou espiritual.

A literatura, ao longo de sua história, tem desempenhado um papel fundamental na representação das percepções humanas acerca do envolvimento amoroso, produzindo obras que transcendem barreiras temporais e culturais. Essas obras não apenas registram, mas também problematizam as constantes transformações do amor em diferentes sociedades, convidando leitores de todas as épocas a refletirem sobre a atualização contínua desse sentimento universal.

Nesse sentido, o trabalho literário se configura como uma ferramenta poderosa para construir, desconstruir e reafirmar o entendimento humano sobre o amor, suas manifestações e implicações. Conforme observa Rougemont (1988, p. 147), a paixão encontra seu alimento naquilo que dá origem à linguagem, uma vez que há, na experiência amorosa, uma necessidade intrínseca de narrar, justificar e exaltar o sentimento, conferindo-lhe significado por meio da palavra.

A presença do sentimento amoroso é uma constante na obra de Mia Couto, especialmente pelo fato de o autor tratar do amor de forma ampla, não importando a idade, razão, nacionalidade ou questões sociais que envolvem os amantes. Em seus romances, as personagens são movidas por paixões em diversas nuances ou situações, passando por proibições, angústias, diversidades culturais e linguísticas, ou entraves pós-coloniais.

Essa perspectiva encontra um eco marcante na obra de Mia Couto, onde o sentimento amoroso emerge como um tema recorrente, abordado de forma ampla e plural. O autor explora o amor em suas múltiplas dimensões, desafiando restrições relacionadas à idade, nacionalidade, classe social, ou mesmo às razões que movem os amantes, pois, suas personagens “são mundos narrativos e mediadores, ‘traduzem’ uma experiência de vida, pessoal, mas, no entanto, exemplar, didática e crítica, para a comunidade” (Leite, 2013, p.187).

Em suas obras, as personagens vivenciam paixões que se manifestam em diversas nuances, muitas vezes marcadas por proibições, angústias, choques culturais e linguísticos, ou ainda pelos entraves históricos e sociais decorrentes do contexto pós-colonial moçambicano. Esse tratamento literário do amor não apenas enriquece a narrativa, mas também cria um espaço de reflexão sobre a complexidade das relações humanas e sobre a capacidade do amor de transcender fronteiras – sejam elas geográficas, culturais ou históricas. Assim, a obra de Mia Couto reafirma o poder da literatura como mediadora entre as experiências individuais e os grandes dilemas coletivos, fazendo do amor um ponto de encontro entre o particular e o universal.

Além disso, ao introduzir personagens que transitam entre o espaço da escrita e da oralidade, o autor problematiza outra questão de seu país: a linguística. As marcas orais deixam de ser um não saber e ganham legitimidade na diversidade cultural moçambicana. Além disso, essas marcas textuais em personagens à margem da sociedade criam outra tensão, pois o escritor dá voz aos sujeitos silenciados historicamente, produzindo uma escrita expandida, que abarca a fala de espaços marginalizados. Segundo Pires Laranjeira (2001), Mia Couto é um homem bastante atento aos casos e às histórias saídas da boca do povo. Conhecedor do país, Mia Couto recheia suas narrativas com boas histórias, caricatas, proverbiais ou parabólicas, que escuta enquanto viaja como biólogo.

Acrescenta-se ainda a escolha e a elaboração das personagens de Mia Couto, enquanto “personagens-tipo”. De acordo com Ana Mafalda Leite (2013), há uma

orientação geográfica e social destas personagens, independente de seus nomes sugestivos, características físicas ou psíquicas, mas que podem ser organizados em categorias, como etnias, idades ou dualidades. Há, dessa forma, uma complexidade entre elas, que muitas vezes é preenchida com o nome dado pelo autor, pois estes “acrescentam aos atos da personagem uma mais-valia de sentidos, ao carregar em si a narração implícita e, por vezes elíptica, que este proporciona” (Leite, 2013, p.189).

As personagens de Mia Couto, em seus contos, podem ser definidas como *Personagens anáforas*, segundo Philippe Hamon (1972). Trata-se de personagens cuja existência e identidade só podem ser plenamente compreendidas no contexto da rede de relações estabelecida pela narrativa, ou seja, dentro dos limites da obra literária. Rosa Caramela, por exemplo, constitui um caso emblemático dessa tipologia, pois sua existência é delineada e ganha sentido apenas no âmbito daquela pequena comunidade específica, cujas particularidades culturais e sociais contribuem para moldar suas características e ações. Nesse sentido, é a teia narrativa que justifica e confere significado à presença e à funcionalidade dessa personagem, destacando a importância do contexto na construção de subjetividades literárias.

Refletir sobre as diversas personagens da ficção de Mia Couto implica, igualmente, recorrer a múltiplas vertentes do conhecimento, como a Filosofia, a Psicanálise, a História e a Teoria Literária, de modo a ampliar o horizonte interpretativo de sua obra. Como argumenta Beth Brait (2017), essas personagens permitem “voos ao redor dos discursos que atravessam esses textos e possibilitam refletir sobre o objeto real da literatura, que é a condição humana” (Brait, 2017, p. 66). Essa perspectiva é particularmente relevante quando se considera o tema do amor como um dos aspectos centrais a serem investigados na ficção do autor.

Na obra de Mia Couto, o amor é apresentado em suas múltiplas facetas e é frequentemente mediado pelas experiências, desafios e complexidades vivenciados por suas personagens. Essas experiências incluem não apenas as relações interpessoais, mas também os conflitos culturais, sociais e históricos que atravessam o contexto moçambicano. Assim, o estudo das personagens não se limita ao nível narrativo, mas se expande para uma reflexão mais ampla sobre a condição humana, permitindo um diálogo interdisciplinar que enriquece a compreensão da literatura como um espaço privilegiado para explorar as nuances do amor e das relações humanas, em geral.

Tendo como foco o amor nas coletâneas de contos do autor moçambicano, vale um maior destaque para a obra *Na berma de nenhuma estrada* (2016), na qual a temática amorosa é tratada de maneira mais ampla do que em suas outras seleções de contos, sendo analisados seis contos da obra nessa pesquisa. Em seus romances e demais obras de crônicas, o amor aparece de forma distinta ou como pano de fundo para discussões como a guerra, o isolamento e a construção de identidade em construção dos povos colonizados.

Vale destacar que, nessa coletânea de 38 contos, observa-se o amor explorado de diversas maneiras, desde aqueles impedidos pelas convenções coloniais de raça ou tabus relacionados à orientação sexual, passando pelo sofrimento amoroso tão comum em sociedades patriarcais onde as mulheres tendem a sofrer violência doméstica, até relações românticas bem-sucedidas. Desde a epígrafe, percebe-se essa predileção com o tema amoroso: “Diante do amor, ela arrepiou o coração: não tenho asas para tanto paraíso” (Couto, 2016, p. 10). Por ser a primeira organização de contos do autor, as abordagens aqui presentes permanecerão em suas demais produções, especialmente aquelas que trazem figuras femininas fortes e relações amorosas que desconstroem os estereótipos relacionados ao amor.

O conto que dá nome a obra, localizado no centro da coletânea, é narrado por uma mulher em eterna espera de um amor e de que algo mude em sua vida no espaço de ficção de Passo-Longe. A narrativa, permeada por símbolos, como a noite, a beleza e a feminilidade, traduz a fragilidade e a busca de uma mulher em ser vista e resgatada. A voz da narradora manifesta-se, sobretudo, através da fantasia: “ilusão dos caminhos”, “sempre inventa”, “vem o sonho”, “fazia de conta”, “tudo de mentira”, “rumei para os desmundos”, “tudo em delírio”. No encerramento desse conto, um estranho finalmente para e dar nome aquela mulher, chamando-a de Menina.

Nessa obra, observa-se ainda, em narrativas como “A Outra”, a abordagem do amor enquanto encontro dos amantes e aceitação do outro tal como ele é, sendo esse um dos princípios destacados para a existência do sentimento amoroso entre as personagens. No caso desse conto, Amaral se apaixona por uma árvore, levando sua esposa a aceitar essa relação e levar o objeto amado para o quintal, e assim deixar o marido mais feliz. Além disso, os nomes das personagens são carregados de significado: Amaral, por exemplo, remete à palavra “amor”, sugerindo sua inclinação para amar e a necessidade de dividir esse sentimento entre suas duas amadas – a esposa e a árvore.

Tais contos revelam que os distanciamentos se verificam na maneira como os indivíduos se envolvem e se organizam socialmente, mas o amor ou mesmo sua promessa quebram as expectativas sociais. Erotismo e sentimentalismo se reorganizam para dar espaço também a modificações sociais. Assim, ao tratar de temas universais, Mia Couto tira o véu do “exótico” da literatura produzida por um africano, sendo captada e compreendida por leitores de qualquer lugar do mundo. Ao mesmo tempo, o autor mescla o universal com o local, criando o que Ana Mafalda Leite (2012) chama de “uma moçambicanidade que se pretende autêntica”. Há, portanto, duas frentes na obra de Mia Couto: uma que entende sua produção como humanizadora e universal; e outra que o coloca no essencialismo cultural que retrata seu país no texto literário.

Soma-se à discussão a carga simbólica e mitológica presente na escrita de Mia Couto, trazendo para as obras máximas, lendas ou repetição de símbolos que reforçam as ideias de completude, proibição ou transgressão entre os amantes. Para falar de amor, por exemplo, recorremos geralmente aos mitos gregos que se referem ao ser andrógino descrito por Platão, em *O Banquete* (2012), e a narrativa de Eros e Psique, de Apuleio. Berço do pensamento ocidental, as narrativas gregas apresentam explicações para comportamentos humanos difíceis de serem justificados: a busca de alguém para amar ou a dificuldade de racionalizar a ação amorosa.

Dentro do pensamento humano, a permanência e a cristalização de determinados símbolos refletem aquilo que, de forma consciente ou inconsciente, formam os desejos, modelam comportamentos ou delimitam os espaços sociais. Pensando nisto, são revisitados diversos símbolos e signos nos contos selecionados que se referem ao caráter amoroso das personagens, como a lua ou a água.

Outra coletânea de contos a ser explorada sob a ótica amorosa é *Estórias Abensonhadas*, publicada pela primeira vez em 1994. Trata-se de um conjunto de 26 contos escritos no período pós-guerras: Guerra da Independência e Guerra Civil de Moçambique. Nesta terceira coletânea de contos, divulgada após o sucesso do romance *Terra Sonâmbula* (1992), Mia Couto recria a realidade moçambicana, trazendo histórias com tons de magia e mito. É interessante como as personagens parecem voltar a ver a luz na reconstrução de suas rotinas, como se o recomeço fosse uma possibilidade para todos com o fim da guerra.

A esperança pela reconstrução do país é o fio condutor de diversas narrativas presentes nesta coletânea, conduzindo o leitor ao conflito entre Frelimo (Frente de Libertação Moçambicana) e Renamo (Resistência Nacional Moçambicana). Além das ideias de reafirmação da paz, observa-se a necessidade de lidar com a memória traumática pós-guerra. Para tanto, o autor se utiliza do maravilhoso e da alegoria como resposta à dificuldade que a violência representa em seu país, sendo uma estratégia para reflexão diante de situações em que a realidade não dá espaço para a esperança. Tal imbricação distancia-se das demais narrativas produzidas nesse período, pois a representação da realidade nessa obra se dá pela disjunção entre palavra e coisa. O trabalho linguístico, por sua vez, ocupa-se de um jogo de palavras, na (re)criação de provérbios, com função humorística, e na invenção de novas palavras.

Tais recursos linguísticos também são observados nas narrativas de *Contos do nascer da terra* (2009), nas quais expressões, provérbios e neologismos são amplamente utilizados de forma cômica e na construção de uma atmosfera onírica. Observa-se na obra, composta por 35 contos, o próprio cotidiano moçambicano como fio condutor, suas imbricações e contradições presentes nas personagens. Entre as temáticas recorrentes na coletânea, destacam-se a morte, a tradição moçambicana e o hibridismo cultural. As relações inter-raciais e a mistura cultural fazem-se presentes como elementos aglutinadores na cultura moçambicana.

Por fim, a obra *Cada homem é uma raça* (2013), desde seu título, traz a reflexão sobre os conceitos de raça e humanidade tão necessários no conturbado período de pós-guerra. Nesse segundo livro de contos do autor, as onze histórias espelham diferentes momentos históricos de Moçambique, desde os tempos coloniais à pós-independência. De acordo com Terezinha Taborda Moreira (2013), “as narrativas apresentam uma proposta singular de reflexão sobre o problema da figuração da identidade cultural, racial e étnica” (Moreira, 2013, p. 284). Parte das ideias de entrelaçamento das conjunturas coloniais e pós-coloniais e de um distanciamento em relação à nacionalidade europeia. As personagens aparecem adaptando-se criticamente às diversas e inusitadas situações travadas. A autora afirma o seguinte:

Assim, negros e brancos, homens e mulheres, adultos e crianças são caracterizados pelas oscilações que demarcam seu processo de adaptação a um mundo em constante mudança, enquanto afirmam sua condição de deslocamento em relação a uma identidade cultural, social, nacional e étnica (Moreira, 2013, p. 284).

Em *Cada Homem é uma Raça*, os onze contos são precedidos por epígrafes que predizem um pouco do que virá em cada narrativa, com histórias que revelam a individualidade de personagens, permeando sonho e realidade, trazendo uma versão da cultura moçambicana para qualquer leitor. Sobre a obra, trata-se de uma:

Coletânea de contos cuja finalidade está em problematizar o vínculo entre nacionalidade, etnia e raça, figuras norteadoras das relações sociais no espaço africano. Nos contos, evidenciam-se tal preocupação, uma vez que as personagens se caracterizam pelo elemento fenótipo e pela comunidade étnica (Fornos, 2011, p. 233).

No percurso elaborado pelas histórias, observa-se a problemática da figuração das identidades culturais, étnicas e raciais em Moçambique. A marginalidade social também é vista na apresentação do amor em dois contos, que demarcam, com profundidade, as modificações da alma e da carne das personagens: *A princesa russa* (2013) e *A Rosa Caramela* (2013). É válido destacar que as discussões e temas nos contos dessa obra revelam-se universais, desprendendo-se do caráter regional. Partindo do local e da cultura moçambicana, Mia Couto traz reflexões amplas sobre humanidade, amor, morte e memória.

É possível perceber o caráter fluido e híbrido das personagens nos contos do escritor, sendo uma constante em sua obra. O encontro cultural, por vezes violento e de dominação, gera socialmente proibições entre os amantes, levando-os à fuga para a realização sentimental. Por outro lado, essas obras mostram indivíduos que se completam e vivem intensamente o desejo de tornarem-se apenas um.

3 FALANDO SOBRE O AMOR: UMA APRESSADA DEMORA

*“Nem é preciso que o amor seja a palavra
‘Penso em você’ – me diz e estancarei os fêretros,
Tão grande é minha paixão”*

(Prado, 2019, p.186)

O amor, enquanto experiência humana, tem sido objeto de múltiplas interpretações ao longo da história. Filósofos e pensadores oferecem perspectivas distintas sobre sua essência e significado nas relações humanas. Para a análise dos contos de Mia Couto, lançaremos mão de algumas teorias que destacam o amor como um ato de transgressão social, representado em algumas situações pela simbiose corporal entre os

amantes. Entende-se, portanto, o amor como uma falta e uma constante busca pelo objeto amado.

Um dos referenciais centrais dessa análise é Platão, particularmente em sua obra *O Banquete* (2012). Nela, o filósofo grego explora o amor (*eros*) como um processo de elevação espiritual rumo à verdade e à beleza. Para Platão, o amor transcende a mera atração física, sendo uma jornada que conduz o indivíduo ao amor pela sabedoria e contemplação do Bem.

Para Platão, *eros* é uma força que vai além da atração física, impulsionando-nos a buscar algo mais elevado e permanente nas relações humanas. Ele descreve o amor como uma “escada” ascendente: inicia-se com a atração por uma beleza física específica, amplia-se para a percepção da beleza em todos os corpos, segue para a apreciação da beleza da alma, avançando para a contemplação das almas e, finalmente, culminam na beleza absoluta, que é eterna e imutável. Essa jornada ascensional conduz o amante à compreensão do Bem, o ideal supremo na filosofia platônica, e promove a elevação da alma. Assim, o amor platônico é uma prática filosófica e espiritual, um caminho de transcendência que conduz ao mundo das ideias e à busca da perfeição e da sabedoria.

Para a leitura dos contos de Mia Couto, tomaremos o amor como um desejo profundo de completude, motivado pela sensação de falta que caracteriza a condição humana. Essa ideia é ilustrada pelo mito do andrógino em *O Banquete* (2012). Em um dos discursos sobre o amor, Aristófanes descreveu que, originalmente, existiam três tipos de humanos: aqueles com dois sexos femininos, dois sexos masculinos e os andróginos, que combinavam um sexo masculino e outro feminino. Segundo o mito, os seres humanos eram inicialmente entidades completas, posteriormente divididas por Zeus como vingança por sua audácia ao desafiar os deuses. Desde então, cada pessoa busca incessantemente sua “outra metade”, o que dá origem ao sentimento amoroso. Após a divisão, o amor surge como o impulso de retornar à unidade primordial, completando os amantes e abarcando a diversidade das orientações sexuais (Platão, 2012, p. 38). Essa narrativa é fundamental para a interpretação das obras, pois reflete a ideia de fusão entre os amantes, aproximando-se da concepção de simbiose.

Ao abordar a androginia nas narrativas de Mia Couto, esta análise enfatiza a completude sexual e espiritual entre as personagens, que, mesmo de forma efêmera, vivenciam uma ideia de complementaridade. Essa fusão, segundo Rougemont (1988), pode ser entendida como “um desejo que nunca diminui, que nada satisfaz plenamente e que escapa às limitações do mundo material” (Rougemont, 1988, p.50). Enquanto os

contos de Mia Couto exploram o amor como uma fusão simbólica e transgressora, a filosofia platônica fornece o alicerce para compreender o amor não apenas como uma experiência sensorial, mas como uma jornada espiritual em busca da essência e da verdade.

Vale destacar, contudo, que o discurso de Sócrates, que encerra a obra, questiona a visão de que o amor possa, de fato, satisfazer plenamente os amantes. Ele sugere que esse sentimento, embora intenso e transformador, não é suficiente para alcançar a felicidade plena. O ideal platônico do amor é descrito como um movimento de superação contínua, uma “loucura divina” que transcende o físico e se eleva na direção ao eterno. O amor surge então da consciência de que somos incompletos e desejamos aquilo que nos falta, por isso, Sócrates argumenta que o amor não é nem totalmente belo, nem bom, mas está no meio do caminho, sendo um mediador entre o humano e o divino (*daimon* – espírito mediador).

O filósofo utiliza como fio narrativo outro mito de origem de *eros*. Segundo os ensinamentos da sacerdotisa Diotima, durante um banquete em homenagem ao nascimento de Afrodite, Poros, que representa a Abundância e o Recurso, embriaga-se com néctar (a bebida dos deuses) e adormece em um jardim. Pênia, que personifica a Pobreza e a Carência, aproveita a situação para deitar-se com Poros, concebendo assim Eros. São explicadas dessa forma as características contraditórias de Eros. Por ser filho de Pênia, Eros é carente e vive em constante necessidade. Por outro lado, como herda de Poros a astúcia e o engenho, ele é também criativo e persistente na busca daquilo que deseja. Assim, Eros é impulsionado pelo desejo de alcançar aquilo que lhe falta, o que o torna um buscador incansável da beleza, do saber e do aperfeiçoamento espiritual.

Por fim, nessa análise, merece destaque o discurso de Diotima, a sacerdotisa que apresenta a Sócrates uma visão mais elevada e menos romantizada sobre a origem do amor. Em contraste com as perspectivas sensuais ou eróticas dos demais convidados, Diotima descreveu o amor como um movimento ascendente, guiando o indivíduo à contemplação da Beleza em si e ao conhecimento mais profundo. Sendo Platão discípulo de Sócrates, o ponto de vista de Diotima no discurso deste, posicionado estrategicamente ao final da obra, parece representar uma visão mais elaborada e filosófica do amor. É muito raro, na filosofia grega, a verdade partir de uma mulher, mas isso passa a fazer sentido quando o assunto é justamente o amor, pois normalmente, esse sentimento é associado como uma invenção das mulheres, aproximando-se do sentimentalismo e da irracionalidade (Platão, 2012, p. 62).

Acrescenta-se às ideias de Platão, os escritos de José Ortega y Gasset, filósofo espanhol do século XX, que desenvolveu uma visão singular e profunda sobre o amor, destacada em sua obra *Estudos sobre o amor* (2019). Para ele, o amor não é apenas uma emoção superficial, mas uma experiência complexa e vital que influencia como percebemos e nos relacionamos com o mundo e com os outros. Para o autor, o amor é tido como fenômeno da atenção, afinal, amar é essencialmente dirigir a atenção para outra pessoa de forma intensa e constante, como se essa pessoa ocupasse um espaço central em nossa consciência. Essa concentração intensa da atenção transforma o ser amado em um centro magnético, ao redor do qual gira toda a vida emocional e existencial da pessoa que ama.

Além disso, o amor envolve um processo de idealização. Ao amar, projetamos no outro uma versão idealizada, um ser quase perfeito. Esse idealismo nos faz ver o ser amado sob uma luz que destaca suas virtudes, minimizando seus defeitos. Essa projeção cria uma espécie de “cegueira” seletiva onde a pessoa que ama enxerga o ser amado como algo superior. É, portanto, uma experiência que envolve entrega e superação de si, uma forma de transcender o eu para alcançar uma união genuína com o outro, mesmo sabendo que essa união é, por natureza, instável e cheia de incertezas.

Outro ponto de significativa relevância nesta discussão é a acessibilidade universal do amor, que supera critérios convencionais de inteligência, beleza ou atratividade social. Em outras palavras, mesmo aqueles que, segundo padrões sociais, não se enquadram nos ideais de destaque ou admiração, podem experimentar e oferecer amor em sua forma mais autêntica. Essa realidade encontra respaldo na literatura, onde frequentemente se observa a representação do amor envolvendo personagens que fogem aos padrões estéticos ou comportamentais predominantes.

Essas narrativas literárias não apenas reconhecem, mas exaltam a capacidade do amor de florescer em contextos marcados pela simplicidade e pela chamada “ordinariedade”. Assim, a arte literária torna-se uma ferramenta poderosa para destacar a profundidade e a beleza do amor vivido por indivíduos considerados “desinteressantes”, promovendo uma perspectiva inclusiva que desafia noções tradicionais de valor e mérito, adquirindo um caráter exemplar e digno de celebração coletiva, reforçando o papel transformador da literatura na valorização da diversidade humana.

Sob esse ponto de vista sobre o amor, é importante destacar que não são os atributos regidos socialmente que farão dois desconhecidos se amarem e permanecerem juntos. Não há um cálculo matemático que possa prever como ou quando o amor chegará

à vida de alguém, mas há um motivo para que passem a se amar e cultivem este sentimento mutualmente. Não há como saber quando ele chega, mas há sempre um motivo para que o amor permaneça. Disso, podemos conceber que “ama-se como se é” (Ortega y Gasset, 2019, p. 62).

Amamos, inclusive, aquilo que vemos de nós no outro. A teoria de que os opostos se atraem não explica nem se justifica por muito tempo, pois amamos com afínco aquilo que nos assemelha, que nos reflete e acreditamos como verdadeiro. A eleição do amado e a preferência erótica é o que há de mais íntimo e revelador de nosso caráter e de nossas características. Frente a isso, é possível afirmar que ninguém ama sem razão. “O amor ama porque vê que o objeto é amável e assim resulta ao amante a atitude ineludível, a única adequada ao objeto, e não compreende que os demais não o amem” (Ortega y Gasset, 2019, p.62).

É possível entender o amor como um aspecto fundamental da experiência humana, marcado pela busca de transcendência e pela complexa fusão entre o espiritual e o erótico. Octavio Paz, poeta e ensaísta mexicano, possui uma visão do amor que mescla ideias poéticas, existenciais e filosóficas, explorada em obras como *A Dupla Chama: Amor e Erotismo* (1994). Para Paz, o amor é uma tentativa de superar a sensação de isolamento existencial. Ele acredita que os seres humanos são intrinsecamente solitários, mas que buscam no amor uma maneira de se conectar profundamente com o outro, transcendendo a si. Assim, o amor é uma “chama dupla”, onde o erótico e o espiritual se misturam, criando uma experiência que vai além do desejo físico e se estende para um sentido mais amplo e existencial.

Em *A Dupla Chama: Amor e Erotismo* (1994), o autor explora a diferença entre erotismo e amor. Ele vê o erotismo como uma dimensão essencial do amor, mas enfatiza que o verdadeiro amor liga o erotismo a uma experiência mais ampla, onde os desejos físicos e as aspirações espirituais se encontram. Para Paz, essa união é o que distingue o amor humano do instinto sexual puramente animal, pois o ser humano busca um encontro que transcende a própria materialidade. Em suma, a visão do amor de Octavio Paz combina o erotismo, a espiritualidade e a liberdade individual, construindo uma perspectiva em que o amor é uma busca pelo outro e, ao mesmo tempo, uma jornada de autoconhecimento e transcendência.

Em alguns contos analisados nesta pesquisa, percebe-se o amor como um sentimento que se constrói lentamente e exige o esforço dos amantes. Sobre esse aspecto, Alain Badiou, filósofo francês contemporâneo, propõe uma visão do amor como uma

“experiência da verdade” e um processo transformador, que vai além da mera atração romântica ou física. Em seu livro *Elogio ao Amor* (2013), Badiou discute o amor como uma aventura que cria uma perspectiva única sobre o mundo.

Para o autor, o amor não é apenas um sentimento passageiro ou uma atração inicial, mas algo que se constrói com o tempo. O verdadeiro amor exige compromisso e trabalho constante, pois se dá na continuidade, na construção de uma vida compartilhada. Para ele, o amor implica um compromisso com o outro, mesmo diante das dificuldades e imperfeições, algo que requer uma dedicação contínua. Além disso, o amor permite que duas pessoas vejam o mundo a partir de uma perspectiva conjunta, e, assim, descubram uma “verdade” sobre a existência e a realidade que não seria acessível a um único ponto de vista. Esse processo expande a visão de mundo dos envolvidos, criando um “ponto de vista do Dois”, onde o mundo é visto através da experiência compartilhada.

Sob essa perspectiva, sugere-se que o amor é uma aventura imprevisível que exige coragem. Ele se opõe ao que chama de “amor sem riscos”, onde as pessoas buscam relações seguras e programadas, muitas vezes por meio de aplicativos e algoritmos. Para Badiou, essa abordagem elimina o risco e a emoção do encontro verdadeiro, que são essenciais ao amor. O amor, segundo ele, deve ser uma experiência intensa e arriscada, que desafia o medo e a busca de segurança. Nessa visão, é realizada a leitura de contos que apontam o relacionamento amoroso das personagens como ato de transgressão, existindo na clandestinidade, o que chamaremos de interditos.

Explorando também a ideia de amor, em sua obra *A Arte de Amar* (1971), Erich Fromm, psicanalista e filósofo alemão, argumenta que o amor é uma habilidade que pode ser cultivada e praticada. Para ele, o amor é um modo de ser que requer maturidade, autoconhecimento e responsabilidade. Amar não é simplesmente sentir emoções passageiras; envolve atitudes e ações voltadas para o crescimento e a união com o outro. Além disso, como uma arte, o amor é algo que se aprende e aprimora ao longo do tempo, assim como qualquer outra habilidade. Ele acredita que, para amar verdadeiramente, é preciso dedicação, paciência e prática, envolvendo cuidado, responsabilidade e conhecimento do outro. Sendo assim, Fromm ressalta que o verdadeiro amor só é possível em indivíduos maduros, que alcançaram um certo grau de autonomia e autodomínio.

Portanto, na visão de Fromm, o amor não é um estado passivo, mas uma condição que envolve esforço e intencionalidade. Ele acredita que, para amar verdadeiramente, as pessoas devem estar dispostas a crescer, a se conhecerem profundamente e a ver o amor como uma prática constante e consciente. Para o pesquisador, o amor é uma arte, e viver

essa arte é uma das experiências mais transformadoras e enriquecedoras da existência humana (Fromm, 1971, p. 13).

Acrescentam-se também as ideias de Betty Milan, escritora, psicanalista e cronista brasileira, que aborda, em sua obra *O que é o amor* (2018), o amor de maneira profunda e complexa, explorando a sua relação com a identidade, o desejo e as tensões próprias das relações amorosas. Sua visão sobre o amor se destaca pela abordagem da experiência amorosa como um fenômeno paradoxal, em que convivem tanto prazer e plenitude quanto dor e incompletude. Essa visão aproxima-se muito da que propõe Platão em *O Banquete*, no discurso de Sócrates.

Interessa-nos essa perspectiva de que o amor é movido pela falta e pelo desejo de completude. Inspirada na psicanálise lacaniana, Milan vê o amor como uma tentativa de preencher uma ausência, uma carência intrínseca do ser humano. Esse desejo de completude, contudo, nunca é inteiramente satisfeito, pois o outro nunca pode preencher todas as lacunas da identidade individual. O amor é, dessa forma, uma busca constante, marcada pela impossibilidade de saciar plenamente essa carência.

A autora analisa o amor como uma experiência que, inicialmente, envolve muita idealização. Ao nos apaixonarmos, tendemos a ver o outro como uma figura quase perfeita. Essa visão é compartilhada por Ortega y Gasset citado anteriormente. Contudo, ela ressalta que, para que o amor seja duradouro, é necessário que essa idealização seja substituída por uma aceitação realista do outro, com suas imperfeições e fragilidades. Amar verdadeiramente é, para Milan, reconhecer a essência do outro e aceitar as limitações da relação.

Em síntese, a visão de Betty Milan sobre o amor é complexa e multifacetada. Ela o considera uma experiência que desafia a compreensão, que transita entre a dor e o prazer, e exige maturidade para lidar com as contradições e os limites inevitáveis das relações. Milan nos convida a encarar o amor como uma experiência rica, embora muitas vezes ambígua, que tem o potencial de nos transformar profundamente, não pela idealização, mas pela aceitação dos paradoxos e da incompletude (Milan, 2018, p. 22).

A seleção dos escritos desses pensadores foi conduzida com base na análise das dinâmicas das relações amorosas que emergem entre as personagens nos contos de Mia Couto. A escolha fundamentou-se na relevância dos conceitos filosóficos para compreender as interações humanas representadas na obra do autor, particularmente no que tange às noções de simbiose e interdição. Tais conceitos refletem aspectos profundos e universais das relações amorosas, concebidos como uma busca incessante por aquilo

que é percebido como ausente em si, mas presente no outro. Essa busca é marcada por uma construção contínua e imprevisível, que exige dos amantes, dedicação e comprometimento mútuo para que a relação possa prosperar e alcançar a plenitude.

Paralelamente, o amor é abordado como uma manifestação da eterna necessidade humana pela completude e superação da solidão existencial. A literatura, ao explorar esse tema, oferece um espaço imaginativo onde esse desejo de união e completude pode ser realizado simbolicamente. Em particular, nos contos de Mia Couto, os elementos de caráter fantástico permitem que as personagens transcendam os limites do corpo e da alma, culminando numa fusão simbólica e literal que denominamos de “simbiose”. Esse processo de integração evidencia uma perspectiva singular sobre o amor, na qual a união corporal e espiritual das personagens se configura como a realização última de seus anseios afetivos e existenciais.

Tais fundamentos da relação amorosa são atravessados por simbologias recorrentes nas narrativas de Mia Couto. Alguns elementos surgem em diversos contos em momentos específicos da elaboração do caráter amoroso, tais como as ideias de eternidade e memória, a lua e a água, erigindo arquétipos nessas relações interpessoais. Esses padrões universais de imagem ou pensamento estão presentes no inconsciente coletivo e são compartilhados por todas as culturas e sociedades humanas. Eles funcionam como modelos primordiais que moldam a forma como percebemos e interpretamos o mundo, influenciando narrativas, símbolos e estruturas psicológicas.

O conceito de arquétipo, popularizado pelo psicólogo suíço Carl Gustav Jung (1875–1961), constitui uma das bases centrais da psicologia analítica e desempenha um papel fundamental na compreensão dos padrões universais que moldam a psique humana. Segundo Jung, os arquétipos são elementos estruturantes do inconsciente coletivo, uma camada mais profunda da mente compartilhada por toda a humanidade, independentemente de cultura, tempo ou espaço. Esses padrões arquetípicos, manifestados através de mitos, sonhos, literatura, religiões e nas artes em geral, refletem temas universais da experiência humana e representam aspectos essenciais da natureza psicológica.

3.1 Simbologias da água: O que amamos é sempre chuva

Primeiramente, entre as simbologias constantes na obra de Mia Couto, destaca-se que a água é fator de interpretação fundamental entre as narrativas analisadas. Por ser um

símbolo rico e multifacetado que aparece em diversas culturas, mitologias e tradições religiosas ao redor do mundo, ela carrega diferentes significados, dependendo do contexto em que é usada. Chevalier e Gheerbrant (2023) apontam três significações recorrentes para a água: fonte de vida, meio de purificação e centro de renovação.

No conto “Os machos lacrimosos” (2009), Mia Couto encerra a narração com o seguinte questionamento: “a solução do mundo é termos mais do nosso ser. E a lágrima nos lembra: nós, mais que tudo, não somos água?” (Couto, 2009, p.11). O autor nos lembra que nosso corpo é composto em sua maioria por água, sendo essa substância essencial para a vida humana. Sugere-se, dessa forma, que a água, essa massa representativa da infinidade dos possíveis, contém todas as promessas de desenvolvimento, o germe dos germes e as ameaças de reabsorção. Nas diversas culturas, é entendida como fonte de vida, de fertilidade, de pureza e elemento dominante em nosso ser. O elemento também surge como símbolo de renovação, frequentemente vista como um sinal de purificação dos sujeitos. Em rituais religiosos como o batismo cristão, a água simboliza a limpeza espiritual e o renascimento dos sujeitos. A imersão ou o contato com a água representa assim a eliminação de impurezas, tanto físicas quanto espirituais, permitindo um novo começo.

Na cultura oriental, a água é *yin*, oposta ao fogo, correspondendo ao norte, ao frio e à cor negra. Enquanto matéria-prima da vida, é a forma substancial da manifestação, fluida e homogênea. É ainda um símbolo universal de fertilidade quando associado à chuva, um dom do céu ou presente dos deuses. O mesmo quando se refere à noção de águas primordiais, oceano das origens (Chevalier e Gheerbrant, 2023). Nas tradições judaica e cristã, a água é fonte de vida e de morte, criadora e destruidora, segundo Chevalier e Gheerbrant:

A água simboliza, em primeiro lugar, a origem da criação. O *mem* (M) hebraico simboliza a água sensível: ela é mãe e matriz (útero). [...] Na Bíblia, os poços no deserto, as fontes que se oferecem aos nômades são outros tantos lugares de alegria e encantamento. Junto das fontes e dos poços operam-se os encontros essenciais. Como lugares sagrados, os pontos de água têm papel incomparável. Perto deles, nasce o amor e os casamentos principiam (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p.61).

Para esses povos, os rios são agentes de fertilização divina e as chuvas, assim como o orvalho, manifestam a benevolência de Deus. Em diversos trechos bíblicos, a água é tomada como símbolo da vida espiritual, pois Deus é associado à fonte de vida eterna, muitas vezes, recusado pelo ser humano. Nesse aspecto, é possível associar a água

com a ideia de eternidade, pois quem bebe dessa água viva participa antecipadamente da vida eterna. Além disso, como forma de aceitação e aproximação com Deus, o ritual do batismo também é realizado através da água, pois só ela lava os pecados e permite a ascensão de um novo sujeito.

A água pode também simbolizar a morte, especialmente em contextos mitológicos e religiosos. Ela é frequentemente associada ao ciclo da vida, onde a morte é vista como uma transição para outra forma de existência. Rios e mares muitas vezes representam passagens para o submundo ou reinos espirituais. Vale destacar que, enquanto destruição, mas associada ao renascimento, a água é o elemento principal do dilúvio, simbolizando a aniquilação para o surgimento de outra vida. Vida e morte se entrelaçam, a água apaga a história e faz nascer um outro estado. Chevalier e Gheerbrant (2023) apontam ainda como símbolo da dualidade: alto e baixo, chuva e mar, pura e amarga; sendo, portanto, benéfica ou maléfica. Essa dualidade se prolonga à associação com a simbologia dos gêneros:

No folclore judaico, a separação feita por Deus, quando da criação das águas superiores e inferiores, designa a partilha das águas masculinas e femininas, simbolizando a segurança e a insegurança, o masculino e o feminino, o que se liga, como já foi dito, a um simbolismo universal (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p.63).

Acrescenta-se que do ponto de vista cosmogônico, a água descendente (da chuva), é semente que fecunda a Terra, sendo assim, masculina. Já a água nascente, que brota da terra, é feminina. Nesse caso, Terra associada à Lua, símbolo de fecundidade completa e acabada. Na *Teogonia*, de Hesíodo, a água doce, água-plasma e estagnada, é feminina, enquanto a do oceano, escumante e fecundante, é masculina. É da espuma do mar que nasce Afrodite, a partir dos genitais de Urano que caem no mar, e da espuma formada pelo contato com a água. Por isso, seu nome deriva de “*aphros*” (espuma, em grego). Ela flutua sobre as ondas e emerge na ilha de Chipre, sendo imediatamente associada à beleza e ao desejo irresistível. Para Hesíodo, a separação entre a água estéril e a fecundante está ligada à intervenção do amor.

Historicamente, “a valorização feminina, sensual e maternal da água foi magnificamente cantada pelos poetas românticos alemães. É a água do lago, noturna, leitosa e lunar, onde a libido desperta” (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p. 60). Ademais, a água é frequentemente associada ao princípio feminino, simbolizando criação, nutrição e proteção. Ela é comparada ao ventre materno, que nutre a vida antes do nascimento. A ligação entre a água e a feminilidade aparece em várias culturas, onde deusas da água

representam o poder da criação e da fertilidade. Nas culturas africanas, deusas como Mami Wata³ são associadas à água e à fertilidade, representando tanto a abundância quanto a força transformadora e criadora da natureza.

Gaston Bachelard aponta a água como imagem maternal ao associá-la com o leite materno, líquido primário na vida do ser humano: “O leite é o primeiro dos calmantes. Portanto, a paz do homem impregna de leite as águas contempladas” (Bachelard, 1997, p.126). O filósofo sugere ainda a água assemelhando-se ao leite enquanto elemento nutritivo, aquilo que digerimos com evidência, água, dessa forma, “maternizada”: “um fluido essencial, de uma maciez plena, de um calor igual a nós mesmos e que, não obstante, nos aquece, de um fluido que se irradia, mas que deixa ainda assim a alegria de uma posse total” (Bachelard, 1997, p. 131). Nesse caso, vindo da Mãe Terra, o elemento líquido aparece como um “ultra-leite”, o leite da “mãe das mães”, fonte de vida. “O leite é então, na ordem da expressão das realidades líquidas, o primeiro substantivo, ou, mais precisamente, o primeiro substantivo bucal” (Bachelard, 1997, p.122).

Na psicologia e em muitas tradições místicas, a água é um símbolo do inconsciente e do mundo emocional, aproximando-se “das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas” (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p.66). Assim como o oceano tem profundezas inexploradas, as emoções humanas podem ser profundas e misteriosas. A água calma representa tranquilidade emocional, enquanto águas turbulentas indicam agitação e conflito interno. Na psicanálise junguiana, os mares e os rios são frequentemente vistos como símbolos do inconsciente, revelando emoções profundas, memórias reprimidas e aspectos inexplorados da psique.

Por fim, destaca-se a lágrima, vista como um “esboço de mar”, por ser também salgada, além de representar o sentimentalismo, seja de dor ou de felicidade. Essas simbologias revelam a complexidade da água como símbolo universal, presente em diversas tradições culturais e espirituais, onde é vista não apenas como elemento físico, mas como um conector entre o mundo visível e o invisível.

3.2 Simbologias da lua: O luar revela o lado feminino dos seres

³ Mami Wata, ou Mãe Água, é uma deidade muitas vezes vista como uma sereia. Cultuada em diversas culturas do continente africano, é uma divindade das águas adorada por sua beleza, poder de cura, sabedoria e protetora de desastres naturais. Mami Wata é frequentemente retratada como uma sereia, uma encantadora de serpentes ou uma combinação de ambas. Suas representações foram profundamente influenciadas por representações de antigos espíritos aquáticos africanos, sereias europeias, deuses e deusas hindus e santos cristãos e muçulmanos.

A presença da lua e do ambiente noturno constitui um elemento recorrente e carregado de significados nos contos de Mia Couto, servindo como cenário privilegiado para eventos transformadores nas narrativas. Seja pela metamorfose física ou espiritual das personagens, pelas fugas amorosas, pela revelação de relacionamentos ocultos ou pelos encontros clandestinos, a noite assume o papel de espaço simbólico em que a intimidade e o inconsciente dos sujeitos emergem. Neste contexto, a lua, como elemento central do cenário noturno, desempenha um papel essencial, carregando um simbolismo rico que transcende culturas, mitologias e tradições espirituais ao redor do mundo. Assim como a água, este elemento representa múltiplos aspectos da vida e do universo devido à sua natureza cíclica e ao seu papel no céu noturno. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2023):

Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e de crescimento (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p. 630).

A natureza cíclica da lua, com suas fases que vão da lua nova à lua cheia, reflete o movimento contínuo de mudança e renovação, representando um arquétipo universal de transformação. Conforme apontam Chevalier e Gheerbrant (2023), essa periodicidade faz da lua “o astro do ritmo da vida”, conectando-a aos ciclos naturais da existência, como nascimento, crescimento, declínio e renascimento. Em muitas culturas, incluindo tradições budistas, brâmanes, hebraicas e cristãs, os ciclos lunares desempenham um papel central na marcação do tempo, regulando festivais religiosos e agrícolas e vinculando o ritmo da vida terrena a dimensões espirituais superiores. No Corão, por exemplo, é empregado um simbolismo lunar relacionado às fases da Lua evocando a morte e a ressurreição.

A lua também está profundamente associada ao princípio feminino, sobretudo devido à sua ligação com os ciclos menstruais, que se alinham simbolicamente às suas fases. Em várias mitologias, a lua aparece como representação da fertilidade, criação e maternidade, conectando-se às deusas protetoras das mulheres e da vida. Na mitologia grega, por exemplo, Ártemis (ou Diana, na versão romana) é uma deusa lunar associada à virgindade, à caça e à proteção feminina, simbolizando a independência e o poder das mulheres. Similarmente, em tradições africanas e asiáticas, a lua está associada às

divindades femininas e à maternidade, reforçando sua conexão com o arquétipo da Grande Mãe.

Ao mesmo tempo, a lua é uma figura ambígua, revelando e ocultando simultaneamente, uma vez que não possui luz própria, mas reflete a luz do sol. Essa característica lhe confere um lugar especial no imaginário coletivo, conectando-a ao mistério, à escuridão e ao desconhecido. Sua presença no céu noturno evoca a introspecção, os sonhos e o inconsciente, sugerindo uma relação direta com as dimensões mais profundas da psique humana. Como ressaltam Chevalier e Gheerbrant (2023):

A Lua, cujo disco aparente é do mesmo tamanho do Sol, tem na astrologia um papel especialmente importante. Simboliza o princípio passivo, mas fecundo, a noite, a umidade, o subconsciente, a imaginação, o psiquismo, o sonho, a receptividade, a mulher e tudo que é instável, transitório e influenciável, por analogia com seu papel de refletor da luz solar (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p.633).

Em culturas orientais, a lua é frequentemente associada às águas e à fertilidade, aproximando-se do simbolismo da chuva, da fecundidade e do ciclo vital. No hinduísmo, por exemplo, ela desempenha um papel na renovação cíclica dos antepassados, que passam pela esfera lunar em um processo de dissolução e emanção. Essa visão conecta a lua ao caráter transformador do deus Shiva, cujo emblema inclui um crescente lunar, reforçando a ideia de mudança e renovação contínua. Bachelard aprofunda essa aproximação entre lua e fertilidade:

Para que a imagem láctea se apresente à imaginação diante de um lago adormecido sob a lua, é preciso que a claridade lunar seja difusa — é necessária uma água fracamente agitada, mas ainda assim suficientemente agitada para que a superfície não reflita cruamente a paisagem iluminada pelos raios — é preciso, em suma, que a água passe da transparência à translucidez, que se faça docemente opaca, que se opalize (Bachelard, 1989, p.124).

A descrição de Bachelard remete à imagem do leite materno, elemento que ele associa à “primeira água” que compõe o ser humano. Essa analogia sublinha a profunda conexão entre a lua e a fertilidade, ampliando a compreensão da lua como arquétipo ligado à feminilidade e à maternidade. A água, nesse contexto, torna-se mais do que um elemento natural; ela adquire um significado simbólico que ultrapassa sua materialidade, representando o sustento primordial e a base para a vida.

Bachelard (1989) apresenta ainda a imagem da Lua como um fluido capaz de penetrar o sonhador, uma imagem emotiva que atravessa o corpo. “O homem não pensa na lua, até a noite em que, no sono ou na vigília, ela vem ao seu encontro, avizinha-se

dele, enfeitiça-o com seus gestos” (Bachelard, 1989, p. 126). Nesse caso, nota-se outra aproximação entre o elemento lunar e a água, inundando a pessoa.

Nesse encontro entre a lua e as águas, forma-se um arquétipo multifacetado, onde os conceitos de renovação, maternidade e transformação se entrelaçam. A lua, com sua luminosidade que molda o imaginário, e as águas, com sua fluidez que acolhe e sustenta, símbolos específicos que transcendem fronteiras culturais, evocando um entendimento profundo e universal do ciclo da vida e da conexão entre o humano e o cósmico.

Na literatura de Mia Couto, a lua e o ambiente noturno estão frequentemente associados a momentos de transgressão e metamorfose, refletindo a complexidade das relações humanas e dos desejos reprimidos. O período noturno é o espaço das transformações físicas e espirituais, como ocorre com a personagem Ezequiela, ou das fugas clandestinas de amantes como Diamantina, Meninita e Joãotónio. Ao raiar do dia, suas identidades retornam ao estado de “normalidade” e convenção, mas o impacto transformador da noite e da lua permanece como uma marca indelével.

A lua cheia, em particular, é envolta em simbolismos que vão além da fertilidade e da renovação, sendo frequentemente associada aos fenômenos sobrenaturais, como lendas de lobisomens, bruxas e feitiçarias. O luar, com sua luz suave e misteriosa, convida à imaginação e ao devaneio, criando um estado de contemplação em que o inconsciente pode aflorar. Sua presença nos contos de Mia Couto reforça o papel da lua como testemunha e cúmplice de eventos que revelam os aspectos mais íntimos e ocultos da alma humana.

Por fim, a lua é também um símbolo de dualidade, movendo-se entre opostos como luz e escuridão, consciente e inconsciente, masculino e feminino. No taoísmo, ela representa o princípio feminino (Yin), que complementa o princípio masculino (Yang), simbolizando a interdependência e a harmonia dos opostos. Esse simbolismo ecoa nas narrativas de Mia Couto, onde o ambiente noturno e a lua permitem a coexistência e a interação dessas polaridades, reforçando a complexidade e a profundidade das experiências humanas.

É possível observar, a partir das simbologias presentes nas narrativas, que a construção de conceitos fundamentais recorre frequentemente a dicotomias, muitas vezes, vinculadas ao feminino e ao masculino. Essas oposições, embora interpretadas de diversas maneiras por diferentes culturas, estão enraizadas em estruturas arquetípicas que transcendem contextos históricos e geográficos. Entre os símbolos mais recorrentes na formação desses arquétipos estão a água e a lua, ambos associados a aspectos

fundamentais da existência humana, como a fertilidade, a renovação e os ciclos da natureza.

A água, com sua fluidez e capacidade de transformação, carrega um simbolismo rico e multifacetado. Ela é vista como fonte primordial de vida, associada à nutrição, à purificação e ao renascimento em muitas culturas. Desde as primeiras civilizações, como a suméria e a egípcia, a água foi venerada como um elemento sagrado, sendo incorporada a rituais religiosos e práticas espirituais. Na mitologia grega, por exemplo, a água está presente nos rios sagrados do Hades, como o Estígio, que simboliza a passagem entre a vida e a morte. Já na tradição cristã, o batismo utiliza a água como símbolo de purificação e renascimento espiritual, reforçando sua conexão com o ciclo de morte e renovação.

De maneira semelhante, a lua ocupa um lugar central na imaginação humana, representando os ciclos da natureza, a passagem do tempo e a conexão com o divino. Culturas antigas, como a babilônica e a maia, estabeleceram calendários baseados nas fases lunares, evidenciando a relação íntima entre a lua e os ritmos da vida. Em muitas tradições, a lua é associada à mulher, simbolizando a fertilidade e os ciclos menstruais. No hinduísmo, a presença do crescente lunar na iconografia de Shiva reflete seu papel como um agente de transformação e renovação. Em outras culturas, como as nórdicas, a lua também é associada ao masculino, evidenciando que a interpretação desses símbolos varia, ainda que permaneçam arquetipicamente importantes.

A conexão entre a água e a lua se intensifica quando consideramos suas características compartilhadas: ambas possuem ritmos cíclicos e exercem influência sobre características naturais, como as marés. Essa relação é extremamente reconhecida em mitos e sistemas simbólicos ao redor do mundo. Na mitologia japonesa, por exemplo, Tsukuyomi, o deus da lua, está ligado às marés, ilustrando a interdependência entre os dois elementos. Na cultura iorubá, a orixá Iemanjá, deusa das águas, está simbolicamente associada à fertilidade e à maternidade, muitas vezes representada sob a luz da lua, reforçando sua conexão com os ciclos básicos.

4 AMOR EM SIMBIOSE

*Amor meu, minhas penas, meu delírio
Aonde quer que vás, irá comigo
Meu corpo, mais que um corpo, irá um'alma,
Sabendo embora ser perdido intento*

*O de cingir-te forte de tal modo
Que, desde então se misturando as partes,*

*Resultaria o mais perfeito andrógino
Nunca citado em lendas e cimélios.*

(Andrade, 1996, p.88).

Estamos sempre buscando fugir da solidão, seja pela religião, família, amigos, relações eróticas, trabalho, arte ou outras infinitudes de paliativos. Justifica-se, inclusive, a busca pelo pertencimento a um grupo, no qual o ser individual desaparece e o objetivo é ser parte do todo e estar em conformidade com as práticas dos demais. O medo de “não conformar” às demandas sociais, por vezes, não é consciente na maioria das pessoas, pois há somente a experiência da igualdade em sociedades cristãs, que defendem que somos todos filhos de Deus, vindos da mesma substância divina. Temos, portanto, a necessidade de superar a separação e encontrar a sintonia na união. Sendo assim, as relações eróticas são apenas uma das muitas formas de fugir da solidão.

O ser andrógino, símbolo da totalidade perdida, aparece no começo e no final dos tempos, sendo o princípio de tudo e seu destino. Nas mitologias nórdicas, egípcias, gregas, chinesas ou indianas, encontram-se exemplos da androginia como plenitude fundamental, utilizando sua separação como um sistema de diferenciação entre os sexos e símbolo da busca eterna dos amantes para se reencontrarem. A divisão antagônica do mundo em masculino e feminino é fragilizada, sendo o caminho da plenitude aquele que propõe o retorno à unicidade primordial. Para Lúcia Castello Branco:

Os impulsos de Eros abrangem visões alucinadas dos místicos, o canto dos poetas, as imagens abstratas de um pintor, o diálogo uterino entre mãe e filho, os mitos sobre criação e fim do universo. [...] Fugidio e subterrâneo, ele permanecerá invulnerável aos controles e leis sociais: onde houver vida humana, haverá sempre a ameaça da desordem erótica, a promessa de resgate da totalidade perdida, o silêncio hipnótico do deus (Branco, 1983, p. 69).

É essa busca pelo primitivo e pela unidade original que guia os sujeitos na busca pela metade perdida e que, ao achá-la, os leva à completude. Ainda segundo Branco (1983, p.70), um dos traços do erotismo é justamente a busca pela permanência, a “nostalgia pela continuidade perdida”. Intenta-se no momento erótico a recomposição da natureza antiga, o estado inicial que deve ser reconquistado.

A androginia, no contexto da psicanálise, refere-se à ideia de que todos os seres humanos possuem características tanto masculinas quanto femininas em seu psiquismo, independentemente de seu gênero biológico. Essa noção foi popularizada por Sigmund Freud, o fundador da psicanálise, e posteriormente desenvolvida por outros psicanalistas.

Em relação ao amor e à sexualidade, a androginia desempenha um papel importante na teoria psicanalítica. A título de exemplo, Freud sugere que todos os indivíduos têm tanto impulsos heterossexuais quanto homossexuais em seu psiquismo (Freud, 2016, p. 139). Essa ideia sugere que todos nós somos capazes de amar e desejar tanto pessoas do sexo oposto quanto pessoas do mesmo sexo, em um nível inconsciente.

A androginia também está relacionada ao desenvolvimento de um *self* saudável e equilibrado. A capacidade de integrar características tanto masculinas quanto femininas em nossa identidade contribui para a saúde emocional e a resiliência nas relações amorosas. Em sua teoria dos arquétipos, Carl Jung (2015) define os aspectos femininos e masculinos dos sujeitos: o *anima* seria inconscientemente a personificação dos aspectos femininos no homem, e o *animus* seria a personificação dos aspectos masculinos no inconsciente feminino.

Portanto, a androginia, na psicanálise, não se refere apenas à fusão de características de gênero, mas também ao reconhecimento da diversidade e à fluidez das identidades de gênero e dos desejos sexuais na psique dos indivíduos. Isso influencia, por exemplo, como entendemos o amor e a sexualidade, considerando que cada indivíduo tem uma combinação única de características psíquicas que moldam suas preferências e seus relacionamentos amorosos.

Além disso, a maneira como entendemos nossa própria masculinidade ou feminilidade interfere em nossos objetos de amor. Isso significa que as características, tanto masculinas quanto femininas que incorporamos, podem afetar a escolha de nossos parceiros amorosos. Por exemplo, uma pessoa que incorpora características tanto masculinas quanto femininas pode ser atraída por parceiros que expressam uma gama diversificada de características de gênero.

A partir do arquétipo do andrógino como ser primitivo e completo, em alguns contos selecionados para este estudo, observa-se a simbiose entre os amantes, como uma busca pela unidade primordial do ser andrógino, sendo este um tema frequente na literatura e que pode ser representado de várias maneiras, como um elemento central das relações amorosas retratadas nas obras aqui selecionadas.

O que chamamos de simbiose refere-se à união psíquica e física entre amantes, ocorrendo quando duas personagens estão tão profundamente conectadas emocionalmente que se tornam parte essencial uma da outra, compartilhando o mesmo

corpo. Na literatura, essa temática pode se desenvolver em algumas histórias que descrevem a fusão de identidade entre amantes, onde suas personalidades e características individuais se misturam até que seja difícil distingui-las separadamente, podendo ser representado de forma literal ou metafórica na narrativa. Há ainda a construção de imagens de fusão, como abraços apertados, mãos entrelaçadas ou metáforas que sugerem uma união completa das almas e dos corpos dos sujeitos.

A palavra simbiose tem origem grega (*syn* = juntos; *bios* = vida), sendo um termo que se refere à associação entre dois ou mais organismos de espécies diferentes que resulta em benefício mútuo. De modo figurado, na psicanálise, é tomado como um tipo de interdependência entre dois indivíduos, uma associação íntima entre duas pessoas. Sob a ótica da análise literária, a simbiose se dá quando as personagens passam a ocupar o mesmo corpo ou, temporariamente, passam a ser um único ser. Aqui, há também uma relação com a natureza amorosa, pois, os sujeitos encontram-se imbricados física e espiritualmente através do amor.

Refletindo sobre o aspecto de união corporal e psíquica entre os amantes, acrescenta-se que “a resposta completa está na realização da unidade interpessoal, da fusão com outra pessoa: está no amor” (Fromm, 1971, p. 22). Para o autor, o amor é uma habilidade que pode ser aprendida e desenvolvida, e a capacidade humana de buscar vínculos é o que temos de mais profundo, sendo necessária a união entre os amantes. Mais que isso, a participação ativa no objeto amado se dá inteiramente, pois o desejo é conhecê-lo na união, assim, “no ato da fusão, eu te conheço, eu me conheço, conheço a todos — e nada ‘conheço’” (Fromm, 1971, p. 30). Ainda segundo o autor,

o amor amadurecido é união sob a condição de preservar a integridade própria, a própria individualidade. O amor é uma força ativa no homem; uma força que irrompe pelas paredes que separam o homem de seus semelhantes, que o une aos outros; o amor leva-o a superar o sentimento de isolamento e de separação, permitindo-lhe, porém, ser ele mesmo, reter sua integridade. No amor, ocorre o paradoxo de que dois seres sejam um e, contudo, permaneçam dois (Fromm, 1971, p. 23).

Apesar de parecer idealizado ou romantizado, todos, o tempo todo, são capazes de amar e serem amados. Conforme Ortega y Gasset, o amor é um fato frequente e que apenas certas almas são capazes de sentir: “O amor tem ‘sua razão’, sua lei, sua essência unitária, sempre idêntica, que não exclui dentro de seu enxergar as abundâncias da casuística e a mais fértil variabilidade” (Ortega y Gasset, 2019, p. 56). Quem ama sabe

por que ama o amado, pois há nele as razões do amor, obviamente individuais e provenientes dos valores particulares de quem ama.

Nos contos escolhidos para análise, *Eros* aparece enquanto amor-paixão. Para Comte-Sponville (2011), isso é o que sentimos quando estamos apaixonados, quando caímos de amor por alguém. Não há verdades sobre esse sentimento, pois seu caráter principal é o da contradição, tal como as identidades humanas complexas e transitórias. Reconstruir a unidade original perdida, reunir as duas partes da nossa natureza causa entusiasmo, felicidade e alegria, a qual chamamos de amor. Esse sentimento é capaz de curar a natureza humana e fundir dois seres em um só, conforme os contos de Mia Couto.

Tornar-se um só com o objeto amado é a finalidade da vida humana e a simbologia da própria eternidade. Chevalier e Gheerbrant (2023) apontam que a eternidade é a infinidade do tempo, ou seja, é a afirmação da existência na negação do tempo. Ao redor dessa ideia, diversos mitos são desenvolvidos, levando a sociedade a refletir sobre os benefícios e os malefícios de ser eterno em um mundo que está sempre em mutação. Entretanto, em relação ao encontro dos amantes e sua comunhão no momento erótico, entende-se a eternidade como ausência ou solução de conflitos, o ultrapassar das contradições (físicas e espirituais).

Também relevante para os estudos sobre o amor, sob o viés do caráter simbiótico dos amantes, é o erotismo. O conceito de erotismo tem origem na palavra grega *eros* (ἔρως) que é 'a própria representação do "amor" e do "desejo", a qual provém de *ἔρμαι*, que significa "desejar, amar". A reflexão sobre a concretização do amor não é possível de ser feita sem a sexualidade e o erotismo, afinal, “o enamoramento não é o único caminho que conduz ao amor” (Alberoni, 1993, p. 120). O autor confirma isso ao tratar do erotismo enquanto espaço possível e indissociável da construção amorosa.

Se, por um lado, o amor requer interesse pelo outro e por sua totalidade, mas não necessariamente de forma sexualizada, porque há representações fraternas, amicais, filiares ou espirituais, tratando-se das relações eróticas, faz-se necessária, por outro, também a referência aos aspectos sexuais desse encontro. Daí difere, por exemplo, a concepção de desejo, já que através deste não vamos ao desejado: nossa alma puxa o desejado para si (Paz, 1993).

No erotismo, não saímos de nós para estar no outro, não há entrega, pois “o erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: transformam a sexualidade e

a tornam, muitas vezes, incognoscível. [...] o sexo é o centro e o pivô dessa geometria passional” (Paz, 1993, p. 51). Assim, no encantamento erótico, o elemento sexual é o que une os sujeitos, não de forma animalesca ou instintiva, mas focando no prazer e no envolvimento, como afirma Octavio Paz:

A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras, O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo, O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário ... ou muitos, em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo (Paz, 1993, p. 16).

A relação entre erotismo e amor é complexa e multifacetada, e tem sido objeto de estudo, reflexão e representação em diversas culturas. Estes dois elementos estão intimamente interligados, pois, muitas vezes, são entendidos como complementares. Enquanto o amor pode envolver sentimentos profundos de carinho, conexão emocional e compromisso, o erotismo envolve a atração sexual, o desejo físico e a paixão. Juntos, eles podem formar uma base sólida para relacionamentos íntimos e duradouros. Além disso, a intimidade sexual pode ser vista como uma forma de comunicação emocional profunda entre parceiros, sendo uma maneira pela qual os amantes exploram e descobrem seus corpos e desejos, aprofundando a conexão emocional entre os parceiros.

Aproximando-se da ideia de androginia, entende-se que o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite, por isso sua aproximação com a simbiose. Em seu primeiro movimento, ele pode ser definido pela existência de um objeto de desejo (Bataille, 1987). Sendo assim, nos contos estudados sob a perspectiva amorosa, o erotismo, os símbolos e a androginia são pontos de reelaboração da ordem social e dos encontros de amor, culminando na simbiose dos sujeitos. Aqui, falaremos do amor enquanto busca pela unidade, na qual os corpos se unem e se fundem no sentimento amoroso.

4.1 Dois amantes em um único e bipartido ser: “Ezequiela, a humanidade”; “Ofélia e a eternidade” e “Isaura, para sempre dentro de mim”

O primeiro conto a ser analisado, tomando como foco a ideia de os amantes tornarem-se um só, é a narrativa “Ezequiela, a humanidade”, presente no livro *Na Berma de Nenhuma Estrada* (2016). Chama atenção primeiramente o título da narrativa, que faz alusão à mulher ser a própria humanidade. Entre as diversas ironias da narrativa, destaca-

se que Ezequiel, de onde se origina a alcunha da protagonista, é um nome bastante comum, entretanto, raramente utilizado para nomear uma mulher, o que só passa a fazer sentido no decorrer da narrativa, assim como sua associação à humanidade. Esse nome de origem bíblica se refere a um dos profetas do Antigo Testamento responsável por diversas visões sobre o destino do povo judeu.

Ezequiel é uma figura chave para a tradição judaico-cristã, porque suas visões e mensagens influenciaram a teologia da renovação espiritual e da ressurreição. O livro de Ezequiel é complexo e repleto de simbolismo, refletindo a convicção de que Deus está sempre presente e no controle, mesmo em momentos de desespero e julgamento. Sua visão de esperança é uma mensagem que se estende para além de seu tempo, sendo vista como uma promessa de vida nova para todos.

Na narrativa de Mia Couto, o companheiro de Ezequiela atende pelo nome de Jerônimo, que tem origem no grego Ἱερώνυμος (*Hieronimos*), podendo ser traduzido como “nome sagrado” ou “aquele que tem um nome sagrado”. O nome tornou-se especialmente popular no mundo cristão devido a São Jerônimo (347–420 d.C.), um dos mais importantes estudiosos e teólogos da Igreja. Ele é conhecido por sua tradução da Bíblia para o latim, a *Vulgata*, que se tornou a tradução oficial da Bíblia para a Igreja Católica por muitos séculos. O nome Jerônimo se manteve em uso ao longo dos séculos, especialmente em países de tradição católica.

A história gira em torno de Jerônimo e Ezequiela, que se conhecem, apaixonam-se, e rapidamente se casam: “Em prazo fulminante ajuntaram destinos, ele e ela, os dois e ambos” (Couto, 2016, p. 105). Na descrição do narrador, é notável como as duas personagens se imbricam e se unem desde o início. Fica claro para o leitor que o casal é negro, o que é relevante para Jerônimo, pois seu interesse erótico volta-se sobretudo às mulheres negras. O incomum ocorre quando, certo dia, ao acordar, o marido se depara com outra mulher na cama. Ezequiela explica, então, que periodicamente muda de corpo, cor, cabelo, etnia e tamanho, mas permanecendo a mesma espiritualmente.

Na visão de Ortega y Gasset (2019), o verdadeiro amor não visa dominar ou moldar o ser amado, mas, ao contrário, reconhece e respeita sua individualidade. Amar alguém, segundo o autor, é permitir que essa pessoa seja verdadeiramente quem é, sem a necessidade de transformá-la em algo que nos agrada ou que atenda às nossas expectativas. A particularidade de Ezequiela é se transformar fisicamente e isso é também

abraçado por seu marido ao longo da narrativa. Entender e acolher quem “são” Ezequiela faz parte do envolvimento amoroso do casal.

Simbolicamente, em diversas mitologias e narrativas, há descrições de metamorfoses. A depender da situação, isso pode ser visto como recompensa ou castigo. Deuses se transformavam em criaturas diversas para conquistar os seres humanos ou para os castigarem. De toda forma, a crença na metamorfose propõe uma certa crença na unidade do ser, sendo as aparências mutáveis apenas uma ilusão. Normalmente, as mudanças físicas não afetam a personalidade profunda dos sujeitos, havendo uma preservação do nome e do psiquismo.

A princípio, com receio das transformações da esposa, Jerônimo demora, mas acaba se acostumando à ideia de ter várias mulheres em uma só, amando-a sempre da mesma forma: “E amava todas as formas, volumosas, translíneas, tamanhosas ou reduzidas. Até dava jeito: ele era o polígamo mais monógamo do universo” (Couto, 2016, p. 106). Interessante destacar que a poligamia valorizada socialmente em Moçambique é motivo de riso para Jerônimo. A tradição e os costumes estão, nesse ponto, a seu favor, pois sua virilidade e masculinidade são validadas. A prática não é legalizada em Moçambique, mas entendida como uma tradição, por isso, não constitui crime.

Nessa narrativa, observa-se ainda uma reflexão sobre o casamento e sobre a ideia do objeto amado, pois normalmente, a ideia do casamento é associada ao fim do erotismo. Segundo Bataille (1987, p.73), o casamento implica hábito e este atenua a intensidade do desejo. Além disso, o erotismo revela-se “no avesso”, no ilícito e no furtivo, tudo aquilo que deixa de existir no casamento, pois neste a sexualidade é lícita. Não é o que se observa entre Jerônimo e Ezequiela, pois na relação dos dois há um recomeço constante. O erotismo se dá inclusive na possibilidade de ser muitas em uma só e ter o desejo reinventado em cada mutação.

O conto reflete também sobre o que amamos no outro: sua aparência ou sua essência? Amamos o corpo ou a alma do outro? O amor entre Ezequiela e Jerônimo mostra que por mais que o corpo seja transformado, a essência daquilo que se ama permanece. Ezequiela, sendo tantas em uma só, provoca desconforto em seu parceiro, levando-o a questionar a sua identidade; mas logo aceita a nova condição de sua amada.

Uma interpretação possível dessa mudança contínua de aparência étnica é associá-la ao pluralismo e à ausência de identidade em Moçambique após a independência do

país. Essa questão se faz presente em diversas obras de Mia Couto, assim como de outros escritores do pós-guerra, mostrando a busca pela construção da identidade do país que já não era mais aquele antes da colonização, tampouco o que o processo colonial tentou impor.

As transformações físicas de Ezequiela sugerem a dificuldade de assimilação de uma identidade moçambicana única: “O problema sendo mesmo esse, o da identidade exata dela mesma, a autenticada Ezequiela” (Couto, 2016, p. 106). A personagem representa o múltiplo do povo moçambicano: várias raças e culturas formando um só povo. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2023, p. 680), a metamorfose é símbolo de identificação das personagens em um processo de individualização. Assim, o título do conto, ao associá-la à humanidade, sugere uma referência da pluralidade étnica de Ezequiela e Moçambique.

O incômodo com a transitoriedade física de Ezequiela aumenta quando, certa vez, a esposa desperta ao lado de Jerônimo mudado em homem. Neste ponto, a reflexão ultrapassa a crise de identidade, partindo para as relações pessoais do casal. Afinal, aceitar que sua mulher se transforme em várias mulheres é possível e, até certo ponto, sinal de virilidade, mas amar e deitar-se ao lado de um homem quebra o limite do amor para Jerônimo, pois sua sexualidade é colocada em questão. Em uma sociedade na qual os gêneros e as orientações são dicotômicos e polarizados, ter relacionamento erótico com outro homem, ainda que intimamente seja sua mulher, é um passo que Jerônimo não consegue dar.

O desejo sexual perpassa também o corpo do objeto amado, sendo fundamental para a construção erótica o interesse pelo aspecto físico do outro. Os preconceitos e os estereótipos de masculinidade revisitam: “Jerônimo sacudiu-se todo, como se se limpasse de contaminação: dormira com tal homem?” (Couto, 2016, p. 106). Era inconcebível aceitar que o seu objeto de amor fosse um homem, não mais uma mulher com distintas aparências, pois o externo passa a ser um total absurdo.

Nesse momento, Jerônimo deixa sua casa, apenas retornando ao lar por estar doente, encontrando sua companheira ainda em corpo masculino. Vale ressaltar que, mesmo no período físico masculino, o próprio narrador sempre se refere à Ezequiela ou utiliza o pronome ‘ela’ para referi-la, expressando que sua essência continua a mesma. Ainda que o estado físico fosse de “Ezequiel”, a alma pela qual Jerônimo se apaixonou

seguia sendo a de Ezequiela. No momento de fragilidade e retorno ao lar, ainda em formas masculinas:

Ela o amparou em seus braços fortes e o trouxe para dentro. Ele resistiu, tenso e afastado tanto quanto a conveniência. Ela o depositou no leito e lhe trouxe toalha fresca e uma aguinha benigna. Aos poucos, o marido amoleceu (Couto, 2016, p. 107).

Destaca-se ainda a imagem da água associada à purificação e ao retorno ao leito do casal. A expressão utilizada no diminutivo e com o adjetivo “benigna” remete a carinho, cuidado e acolhimento. A cena é construída ao redor de dois corpos masculinos, mas o elemento aquático, normalmente associado ao feminino, traz leveza e reencontro do casal, “amolecendo” a crença masculina de Jerônimo. Nesse trecho, duas imagens são contrapostas: “braços fortes” e “o marido amoleceu”. A força braçal associada ao masculino agora pertence à mulher da relação, enquanto ao marido, amolecido pelo cuidado da esposa, se deixa ser levado ao leito.

No momento da doença e da fragilidade, Jerônimo se deixa ser cuidado pela mulher em corpo masculino: “E quando sentiu os lábios de Ezequiela lhe beijando a testa até lhe veio um gosto de adormecimento. E se abandonou mesmo estranhando um raspar de barba em seu pescoço” (Couto, 2016, p. 107). O adormecimento, por sua vez, infere um estágio de entrega e pertencimento ao amado. Abandonar-se nos braços de outrem significa confiança e permissão, ainda que gere um estranhamento em Jerônimo. Dessa forma, ao retornar para seu lar e dormir na mesma cama que sua companheira, Jerônimo rompe com suas convicções, mostrando que o amor não se refere apenas ao corpo, mas também à alma.

Octavio Paz aponta que “o amante ama por igual o corpo e a alma. Podemos até dizer que, se não fosse a atração pelo corpo, o apaixonado não poderia amar a alma que o anima” (Paz, 1994, p. 116). Deve haver, portanto, algum desejo físico que fez com que Jerônimo se apaixonasse por Ezequiela, mas não é essa “faísca” que o fez permanecer ao seu lado com tantas mutações. O desejo sexual é inicialmente instaurado pelos aspectos físicos inicialmente, mas isso não é o único fator que faz amar e permanecer amando alguém. O conto analisado nos confronta justamente nisso, ultrapassando o corpo, a identidade e a aparência, há ainda uma essência do objeto capaz de ser amado e admirado.

Além disso, Guacira Lopes Louro (2018) aponta que identidades de gênero, o corpo e as sexualidades não são generalizáveis para qualquer cultura, pois são conceitos enraizados historicamente. A narrativa de Mia Couto explora a visão sobre como os

corpos são lidos, em relação à distinção de raça e gênero. Uma protagonista que flutua entre diversas identidades levanta uma discussão sobre o gênero enquanto performance social, localizado numa cultura específica e sob valores de seu tempo. O amor entre as personagens é ponto fundamental de leitura da narrativa, mas é importante ressaltar as tramas sociais imbricadas. Assim, Ezequiela alegoriza a perspectiva performática dos corpos que não se limitam nas fronteiras étnicas e de gênero. “O nome próprio de uma pessoa vem a referir primeiro por meio de um conjunto preliminar de descrições que auxiliam na fixação de um referente que, consecutivamente, vem a referir de forma rígida e independente de suas características descritivas” (Butler, 2020, p. 351).

O nome de Ezequiela, desde o início, causa estranhamento no leitor, pois traz a intersecção entre o masculino e o feminino, em uma alcunha pouco comum. Isso se torna mais evidente por ser a transitoriedade a marca da personagem, em suas constantes metamorfoses. Gramaticalmente, busca-se classificar os seres e os fenômenos através do gênero, socialmente ajustado em feminino e masculino, separando-os e determinando seus espaços e possibilidades. Joan Scott aponta que “através dos séculos, as pessoas utilizaram de modo figurado os termos gramaticais para evocar os traços de caráter ou os traços sexuais” (Scott, 1995, p. 72).

Mia Couto desestabiliza essas hierarquias socialmente estabelecidas, pois, diante do sentimento amoroso, a performance de gênero passa a ser uma questão a ser superada. Ainda que se busque a construção de categorias que elaboram distinções ou agrupamentos separados, o amor é um elemento de conexão e que permite ultrapassar estigmas impostos. Jerônimo relacionar-se com sua esposa enquanto está em forma masculina mostra que, para o amor, a essência do outro é mais perene do que o gênero, pois este é performance, multifacetado e, por vezes, transitório.

No encerramento do conto, Ezequiela e seu marido Jerônimo passam a ser um só, representando o desejo latente de todos os amantes na busca da plenitude andrógina. A passagem bíblica de Marcos 10:8 diz o seguinte: “Por esta razão, o homem deixará pai e mãe e se unirá à sua mulher e os dois se tornarão uma só carne. Assim, eles já não são dois, mas sim uma só carne”. Ocupando e sentindo por uma só carne, Ezequiela e Jerônimo representam o desejo primitivo dos amantes e a representação das simbologias de completude amorosa: tornaram-se uma só carne em dois corpos.

Além da superação corporal do erotismo, a comunhão amorosa de Ezequiela e Jerônimo se dá na cena final do conto, em que ela assume a forma física de seu companheiro, metamorfoseando-se no ser amado, confundindo-se, inclusive, onde um começa e o outro termina:

No dia seguinte, Jerônimo despertou reanimado e se olhou no espelho. Estranhou a assimetria entre gesto e reflexo. Não era espelho afinal: do outro lado da moldura era um outro trajando seu próprio corpo. Quem estava ali, nu, diante de si, era ele mesmo. Trémulo, Jerônimo avançou a pergunta:

— Ezequiela?

E a voz, proveniente do outro, se espantou, devolvendo outra inquirição:

— Como ‘Ezequiela’? Você, Ezequiela, não reconhece o seu marido? (Couto, 2016, p. 107).

A partir desse excerto, acrescenta-se uma vez o pensamento de Erich Fromm, que afirma que “o conhecimento que é um aspecto do amor é aquele que não fica na periferia, mas penetra até o âmago. Só é possível quando posso transcender a preocupação por mim mesmo e ver a outra pessoa em seus próprios termos” (Fromm, 1971, p. 52). Jerônimo aceita Ezequiela da maneira que ela é, em sua integridade, sendo, a partir daí, ele mesmo. Mais ainda, ela, ao assumir a forma física de Jerônimo, perde-se na linha que divide um do outro.

No momento final do conto, há o que chamamos de simbiose entre os amantes, uma espécie de retorno à androginia platônica. São superados os preconceitos e os estigmas sociais, levando as personagens a dividirem um só corpo. Dessa forma, Mia Couto aponta para uma possibilidade de reorganização dos espaços em um casamento. Através das diversas simbologias revisitadas, a união corporal e espiritual de Ezequiela e Jerônimo reflete a busca pela completude, duas almas dividindo um só corpo.

Por semelhante perspectiva, a ideia de duas almas dividirem um só corpo é vista também no conto “Ofélia e a eternidade”, segunda narrativa de *Na Berma de Nenhuma Estrada* (2016). Mais uma vez, Mia Couto revela a intersecção dos amantes, em que a personagem Ofélia e o narrador tornam-se uma só pessoa, na esperada comunhão dos amantes, mas agora associando com a ideia de eternidade, constantemente revisitada na obra de Mia Couto e na cultura moçambicana.

O conto, desde o princípio, mostra-se como uma história de amor, iniciando com a seguinte frase: “Quem amamos nasce antes de haver o tempo” (Couto, 2012, p. 17). O tempo para os amantes é relativo e se passa de distinta maneira, pois a eternidade e o amor

se complementam nessa história. Por essa ideia inicial, infere-se ainda que o amor e aqueles a quem amamos ultrapassam a concepção lógica do tempo.

Octavio Paz (1994) considera o amor uma espécie de suspensão do tempo. Em uma relação amorosa, o tempo parece parar, pois os amantes se perdem no momento presente, criando uma espécie de eternidade temporária. Essa experiência atemporal do amor é uma forma de desafio e resistência à mortalidade, um instante onde a vida parece ser plena e completa. Sob essa perspectiva, as ideias de eternidade e amor se entrelaçam na narrativa analisada.

A história se desenvolve ao redor do narrador, sem identificação, e de Ofélia. O narrador não nomeado relata seu enamoramento por Ofélia enquanto jovens, mas que nunca se concretiza, pois apesar dos pedidos da mulher, o narrador nunca consegue dizer que ela é eterna. Passado algum tempo, o distanciamento do narrador para outra cidade afastou os amantes. Após um longo período de separação, ele regressa à vila e a encontra com a “existência reeditada” pela morte de dois filhos. A melancolia da mulher mudara sua fisionomia. A única coisa que não mudou foi seu desejo de que o narrador afirmasse que ela é eterna, levando-a a reforçar esse pedido.

O ponto fundamental dessa leitura é a associação da mulher amada com a personagem de Shakespeare, na obra “Hamlet”⁴. Tal como na obra do dramaturgo, Ofélia se mostra confusa e dada ao delírio: “- Estou sendo sombra, eu. Ela se entregava a enigmas, frases desfeitas” (Couto, 2016, p. 18). O caráter intrincado da personagem se mostra também na busca pela afirmação de ser eterna e na caracterização *femme fragile*, aproximando-a ainda mais da personagem da peça shakespeariana.

A água que é a pátria das ninfas vivas é também a pátria das ninfas mortas. É a verdadeira matéria da morte bem feminina. Desde a primeira cena entre Hamlet e Ofélia, Hamlet — seguindo nisso a regra da preparação literária do

⁴ Ofélia é uma personagem central na peça “Hamlet” (1601), de William Shakespeare, e sua história é marcada pela tragédia e pela perda da razão. Ela é filha de Polônio, conselheiro do rei, e irmã de Laertes. Desde o início da peça, é evidente que Ofélia tem uma relação romântica com Hamlet, o príncipe da Dinamarca. No entanto, essa relação é complicada pela desconfiança do pai e do irmão, que a aconselham a se distanciar de Hamlet. Ambos acreditam que Hamlet não a ama verdadeiramente e que seus sentimentos são uma distração perigosa. Conforme a trama se desenvolve, Hamlet começa a agir de maneira estranha para investigar o assassinato de seu pai, o rei da Dinamarca, e começa a tratar Ofélia de forma cruel e errática, o que a confunde e a magoa profundamente. A situação de Ofélia piora quando seu pai, Polônio, é morto acidentalmente por Hamlet. Esse evento traumático a leva à loucura. Ofélia começa a agir de maneira irracional, cantando canções perturbadoras e falando de forma incoerente, evidenciando o impacto emocional da perda do pai e do amor instável de Hamlet. Sua história termina de forma trágica quando ela morre afogada. Ofélia é lembrada por sua vulnerabilidade e pela maneira como foi arrastada pelos eventos trágicos que a cercavam, tornando-se um símbolo de inocência destruída.

suicídio —, como se fosse um adivinho que pressagia o destino, sai de seu profundo devaneio murmurando: “Eis a bela Ofélia! Ninfa, em tuas orações, lembra-te de todos os meus pecados.” (*Hamlet*, ato III, c. i) Assim, Ofélia deve morrer pelos pecados de outrem, deve morrer no rio, suavemente, sem alarde. Sua curta vida é já a vida de uma morta (Bachelar, 1997, p.84).

Há ainda uma profunda aproximação entre a morte de Ofélia e as águas, comumente associadas ao feminino e ao devaneio. Sobre isso, Bachelard, em *A água e os sonhos* (1997), aponta que:

Ofélia poderá, pois, ser para nós o símbolo do suicídio feminino. Ela é realmente uma criatura nascida para morrer na água, encontra aí, como diz Shakespeare, “seu próprio elemento”. A água é o elemento da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o elemento da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente “afogados de lágrimas” (Bachelar, 1997, p.85).

É interessante como há uma associação do feminino à loucura ou ao devaneio. Veremos mais adiante que essa relação aparece em outras narrativas de Mia Couto, como em “A Rosa Caramela”. Aqui, ainda em contato com o texto de Shakespeare, Ofélia pede para o narrador chamá-la de eterna, enquanto este se nega, pois lhe parece que “eternidade é assunto divino. Mais sagrado que a morte” (Couto, 2016, p.18). Portanto, observa-se o homem mantendo-se preso à racionalidade, permanecendo no limite de seu desejo e daquilo que as normas sociais consideravam possíveis. Por sua vez, a mulher não se ampara na razão, desejando para si mesma a eternidade.

Ofélia, tal a personagem shakespeariana, passa por traumas que a deixam desconexa do mundo real. No conto de Mia Couto, durante o período em que o narrador esteve fora da pequena vila, dois filhos de Ofélia morreram “vencidos por um correr das águas”. A simbologia relacionada à água se instaura nessa narrativa na morte das crianças, em semelhança com o suicídio-acidente na peça inglesa. O afogamento é uma recorrência nos dois textos, assim como os traumas nas duas mulheres:

Naquelas mortes de seus meninos ela morrera também. Ela fora com eles. Para esse inominável lá.

— *De lá já voltei ninguém* — disse ela, pedindo desculpas de sua tristeza quando nos reencontrámos.

Atacada de incorrigível melancolia. Agora, ela se tinha toda convertido em sombra. E nenhuma luz lhe dava alento. O luto em seus olhos me avisou: os cortinados de meu quarto se fechariam sobre todas as ruas onde ela passasse (Couto, 2016, p. 18).

Ofélia, após a morte de seus filhos, não é mais a mesma. Imbrica-se a imagem do correr das águas, o amor materno e a morte íntima da mulher. Tratar de amor nessa

narrativa é lembrar que o amor de Ofélia por seus filhos a transfigura, deixando de ser para seu amado aquilo que foi na juventude. Sobre esse sentimento, Bachelar (1997) afirma que:

Em suma, o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna. Outros amores virão, naturalmente, enxertar-se nas primeiras forças amantes. Mas todos esses amores nunca poderão destruir a prioridade histórica de nosso primeiro sentimento. A cronologia do coração é indestrutível. Posteriormente, quanto mais um sentimento de amor e de simpatia for metafórico, mais ele terá necessidade de ir buscar forças no sentimento fundamental. (Bachelar, 1997, p.120).

O autor confere ao amor materno uma função arquetípica e primordial na construção da subjetividade, estabelecendo um eixo central para a experiência afetiva. A metáfora da “cronologia do coração” sublinha a ideia de que esse sentimento inicial não apenas precede, mas também sustenta e orienta os amores subsequentes, ainda que esses se desdobrem em formas mais metafóricas e complexas. A visão de Bachelard transmitiu a noção de que as experiências afetivas mais profundas reveladas retornam às bases do sentimento primário para buscar sua força e legitimidade. Tal perspectiva contribui para uma compreensão mais ampla da personagem, pois não é possível separar os níveis primordiais e os modificados das emoções humanas.

Entre as muitas camadas desta obra, destaca-se primeiramente que o narrador sempre hesitara em falar que a mulher era eterna: “Aquelas palavras me pareciam uma heresia, coisa demasiado excessiva.” (Couto, 2016, p. 18). É interessante a busca da mulher em ser eterna aos olhos de seu amado. A concretude do amor por tanto tempo guardado é a certeza de se fazer eterna para o amado. Eis, afinal, o desejo de todos que se desejam imortais: serem amados além da vida. Além disso, eternidade é uma qualidade normalmente associada aos deuses, por isso colocada em espaço sagrado, contrapondo-se com o tempo humano e sua regularidade cíclica. Assim, o homem desviava-se com outros elogios, pois suas convenções sociais e culturais o proibiam de dizê-la eterna.

A ideia de eternidade transcende o tempo e o espaço. A eternidade evoca noções de imortalidade, permanência, continuidade e divindade, pois, conforme observado em tradições religiosas e mitológicas, apenas o que é divino é considerado eterno. Nesse contexto, a eternidade é frequentemente associada ao infinito e ao imutável, contrastando com a transitoriedade da existência terrena. Em um sentido mais abstrato, a eternidade simboliza o anseio humano por algo que ultrapasse os limites da vida física e temporal,

representando uma luta existencial contra o efêmero e a mortalidade, como destacam Chevalier e Gheerbrant:

É a perfeita integração do ser em seu princípio; é a intensidade absoluta e permanente da vida, que escapa a todas as vicissitudes das mutações e, particularmente, às vicissitudes do tempo. Para o homem, o desejo de eternidade reflete sua luta incessante contra o tempo e, talvez ainda mais, sua luta por uma vida que, de tão intensa, possa triunfar para sempre sobre a morte (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p. 470).

Essa simbologia também se projeta nas relações humanas, especialmente no âmbito do amor. O desejo de permanência nos vínculos afetivos reflete a busca por conexões que resistam à impermanência da vida. Assim, o conceito de eternidade, quando aplicado ao amor, reforça a ideia de que, quando é verdadeiro, o amor transcende o efêmero, aproximando-se de uma dimensão divina. Em algumas narrativas, o amor é apresentado como uma força capaz de suspender o tempo; o encontro entre os amantes é eterno, cristalizado na memória e perpetuado como um instante infinito. Nesse sentido, o amor eterno é tanto um desejo quanto uma percepção subjetiva, interpretada pelos amantes como uma experiência que ultrapassa as barreiras da mortalidade.

A relação entre eternidade e memória é particularmente significativa nesse contexto. A memória desempenha um papel essencial na perpetuação da ideia de eternidade, pois é através dela que os momentos vividos são preservados e ressignificados, conforme aponta Paolo Rossi (2010), quando nos diz que a memória se refere a uma resistência ou persistência de uma realidade intacta e contínua presa em determinado momento do passado. Mais que isso, a evocação desse passado não se dá de forma passiva, pois se trata da recuperação de uma sensação ou conhecimento anteriormente experimentado. Voltar a lembrar é como uma escavação voluntária de conteúdo. Dessa forma, o desejo humano pela eternidade no amor está profundamente enraizado na aspiração de permanecer na memória do outro, perpetuando-se simbolicamente na existência do ser amado. Esse desejo revela uma luta contra o esquecimento, aproximando-se da imortalidade ao manter vivos os laços afetivos no plano simbólico.

Além disso, a noção de eterno também se manifesta na capacidade das relações humanas de deixar marcas indelévels nos indivíduos. Seja de maneira positiva ou negativa, as conexões interpessoais transformam e moldam os envolvidos, conferindo-lhes novas perspectivas e amadurecimento. Essas transformações representam, por si mesmas, uma forma de permanência, pois cada interação contribui para a construção da

identidade e da experiência do outro, tornando-se uma expressão simbólica da eternidade. Conforme Chevalier e Gheerbrant, a eternidade pode ser definida como “aquilo que é sem limite de duração, representando a infinidade do tempo, a afirmação da existência na negação do tempo” (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p. 470). Sob essa perspectiva, o desejo de ser eterno para o outro vai além de meras manifestações de afeto, como elogios ou declarações verbais. Ser eterno implica uma integração profunda e contínua na existência do ser amado, uma permanência simbólica que transcende o tempo e a morte.

Assim, na busca pela eternidade, os amantes não almejam apenas a sobrevivência física ou a imortalidade literal, mas desejam uma permanência emocional e espiritual, cristalizada na memória e na essência do outro. Esse desejo reflete a necessidade humana de encontrar significado e transcendência nos laços afetivos, perpetuando a ideia de que o amor, em sua forma mais pura, é uma expressão da eternidade. De acordo com Betty Milan (2018, p.28), passado, presente e futuro são indiferentes ao amor, pois a eternidade não se submete à cronologia.

É válido destacar como essa concepção de tempo aproxima-se durante toda a narrativa com a morte. Morte atrela-se não somente à ausência física, mas também ao esquecimento: “Afim, o destino nos separou. Único culpado dessa pequena morte: o tempo, esse animal que defeca memórias. Eu fui para a cidade, ela permaneceu onde sempre existira” (Couto, 2016, p. 17). O passar do tempo, ao contrário da eternidade, é fatal para o amor. Ofélia ficou presa no tempo de memórias, enquanto a vida do narrador seguiu adiante.

E, no entanto, ela estava defronte a mim como se aquele momento resumisse toda nossa existência. Fiquei tão desarmado que uma lágrima desafiorou em meus olhos. Depois aconteceu, sem decisão pensada. Aquilo me saiu, à parte de minha vontade. De repente, quase imperceptíveis, as palavras me afluíram: — Você é eterna, Ofélia. (Couto, 2016, p. 20).

A afirmação da mulher amada como eterna e o encontro com sua emoção “desafiorada” levaram o narrador a aproximar-se do feminino. Não por acaso, a lágrima se dá em um momento em que as decisões não foram pensadas. Inclusive, há uma aproximação de encontro amoroso com a vulnerabilidade do narrador, pois este se declara “desarmado”. Permitir que o amor encontre espaço é também deixar-se vulnerável para aquilo que, por vezes, não é socialmente aprovado, pois contraria aquilo que se acredita correto afirmar que a mulher é eterna. Assim, novamente, a irracionalidade permeia em

um espaço de aceitação sentimental e feminilidade, pois é Ofélia quem recolhe o “mar” dos olhos do narrador:

Ela levantou o rosto e me enfrentou como se me descobrisse em primeira vez.
Se aproximou e me beijou. Estendeu os dedos e recolheu esse esboço de água em seus olhos. Depois, com voz sumida:
— Obrigada por este mar.
(Couto, 2016, p. 20).

A relação entre choro, lágrima e água com o feminino se confirma na narrativa, sendo, após este momento, que o narrador se torna também Ofélia. Esse encontro com a eternidade se dá com a lágrima do narrador. A comunhão entre os amantes, mesmo após o distanciamento temporal, ocorre no acolhimento da eternidade do amor. O narrador mistura o masculino com o feminino, inclusive no uso dos pronomes e substantivos (mesmo e mulher) que estão presentes no momento da simbiose.

Desde aquele momento, nunca mais voltaram a morrer seus dois filhos falecidos. Que eu diria: meus dois filhos de lá. Porque sou Ofélia, eu mesmo que desfolho esta estória. Sim, sou a mulher a quem, certa vez, na ponta dos dedos, foi oferecido o mar. O resto é a minha eternidade contra a história. Pois nunca existiu homem nenhum que me tivesse amado e empreendesse, alguma vez, viagem alguma para além deste lugar (Couto, 2016, p. 20).

O final da narrativa se dá de maneira fantástica, sendo Ofélia a própria narradora, transfigurando-se em amante e amado. É somente neste momento que se percebe a intenção no nome da personagem, fazendo uma intersecção com a história de *Hamlet*. Na obra de Shakespeare, Ofélia, rodeada por dúvidas existenciais e vivendo a expectativa do casamento com Hamlet, enlouquece pelo desprezo do príncipe, tirando a própria vida. No conto de Mia Couto, a personagem afirma nunca ter existido nenhum homem que a tenha amado, sendo ela e o narrador a mesma pessoa.

Essa fusão remete ao inusitado do desenvolvimento, que insere a narrativa no domínio do animismo, rompendo com as expectativas do leitor e deslocando o eixo da realidade para um plano onde as fronteiras entre o real e o imaginário se tornam fluidas. Tal construção guarda semelhanças com a narrativa de “Ezequiela, a humanidade”, na qual o inesperado também se concretiza como elemento-chave nas metamorfoses da mulher.

Para Tzvetan Todorov (2010), a narração em primeira pessoa desempenha um papel central nesse processo, pois estabelece uma ligação mais íntima entre narrador e leitor, ao mesmo tempo que distancia o narrador das outras personagens e aproxima-o da

figura central da história. Esse vínculo estreito favorece a ampliação da hesitação, elemento essencial para a construção do fantástico, ao situar o leitor em um limiar entre o possível e o impossível, intensificando a dúvida sobre a veracidade dos eventos narrados.

Além de deter autoridade sobre a ação narrada, o narrador em primeira pessoa exerce um papel persuasivo, conduzindo o leitor a um estado de suspensão da descrença. Nesse contexto, o entendimento de Ofélia como uma figura eterna e sendo ela o amante e o amado em um só ser, conforme expressa seu desejo na narrativa, é o ponto culminante que rompe com a lógica racional. Tal ponto subverte as leis da realidade e da finitude humana, promove uma união simbólica entre narrador e personagem, os quais alcançam uma simbiose que pode ser interpretada como o retorno a uma unidade primordial.

Eternidade e comunhão física dos amantes também é percebida no conto “Isaura, para sempre dentro de mim”, também pertencente à coletânea de *Na berma de nenhuma estrada* (2016). A história de Isaura e Raimundano se dá ainda em tempos coloniais, quando estes trabalhavam como empregados domésticos durante a adolescência. Vinte anos depois, o narrador reencontra a mulher amada em um bar, o que reacende a paixão juvenil.

O nome do protagonista, Raimundano, carrega em sua composição uma simbologia rica que sugere a pré-disposição do homem em estar continuamente inserido no movimento do mundo. A terminação “mundano”, que evoca o pertencimento ao mundo e a transitoriedade, reforça essa característica da personagem. Trata-se de um indicativo de sua essência errante, de alguém cuja identidade está atrelada ao ato de partir. O narrador, portanto, assume uma postura ativa frente à existência, expressa no ato simbólico de assumir a culpa pela mulher amada e abandonar seu lugar de desconforto: “Nem me despedi de Isaurinha. Levei meus pertences, por baixo de uma lua tristonha” (Couto, 2016, p. 43).

O uso da lua como metáfora poética intensifica a melancolia da despedida ao mesmo tempo em que sugere a inevitabilidade do deslocamento. Assim, o nome Raimundano não apenas identifica a personagem, mas também se torna um emblema de sua condição humana, marcada pelo movimento e pela interação com o mundo que o circunda. Desde sua alcunha, portanto, o mundo está presente como um elemento indissociável de sua trajetória.

Tal como Ofélia, a primeira aparição de Isaura deixa o narrador atônito: “Isaura entrou pelo bar como se entrasse pela última porta e nós fôssemos os deuses que a aguardássemos do outro lado” (Couto, 2016, p. 41). Memória, eternidade, morte e amor são conceitos revisitados nessa narrativa. O distanciamento físico com a passagem de tempo não modifica o encantamento que Isaura causa em Raimundano, que paralisa com o “coração estancado”.

A narrativa se constrói através de lembranças do narrador, Raimundano. Isso significa que as cenas são representativas para os sujeitos, mas também são impressões particulares de cada indivíduo. A maneira como os fatos são resgatados mistura a sensação atual de reencontrar a mulher e o *frisson* dos encontros nos fundos da casa na qual trabalhavam. Memórias e sentimentos se entrelaçam na descrição da personagem.

O contato com o feminino causa desconcerto no narrador. Isso é evidenciado pelas descrições ao ver Isaura, mesmo mais velha, entrar no bar e vir em sua direção: “fez estancar meu coração” (Couto, 2016, p. 41); “em meu peito desembarcassem imagens e sons, atropelando-se em desordem”; (Couto, 2016, p. 41); “Isaura desarrumava a tarde” (Couto, 2016, p. 43). Tal como em outros narradores de Mia Couto, o feminino, sujeito à irracionalidade, causa medo ao masculino, abalando a ordem da racionalidade operante até o encontro com a mulher amada.

Quando jovem, Isaura sofria abusos sexuais do patrão, o que causa raiva e impotência em Raimundano. A imagem do colonialismo ressurgiu e causa incômodo no leitor, pela violência e injustiça que os negros estavam submetidos nesse período: “Queixar a quem? Deus teria ouvidos para a vergonha de Isaurinha? Eu sonhava que me subiam coragens e enfrentava o patrão. Mas adormecia sem ousadia sequer de terminar o sonho” (Couto, 2016, p. 42). A condição de subalternidade desses sujeitos é, porém, esquecida quando o encontro amoroso se dá. Nesse espaço, Isaura era uma mulher e Raimundano um homem, sem interferências.

Novamente, reitera-se a ideia de eterno relacionado ao amor. Nesse caso, os momentos da juventude com a mulher amada é o que permitiam ao narrador a eternidade e a liberdade, afinal, nem sua condição de colonizado é capaz de impedir a cristalização deste instante com Isaura: “*Isaura me exalava eternidades*, lábios vaporosos me roçando o coração” (Couto, 2016, p. 20, grifo nosso). Destaca-se que o nome Isaura, de origem grega, relaciona-se com “suave brisa” ou “liberdade”. Tais sensações são causadas em

Raimundano nos encontros com a jovem, inclusive na relação com a fumaça do cigarro que ela soprava na boca dele.

Para eles, na juventude, o ato de fumar é erótico, pois é o momento de maior aproximação dos amantes, entrecruzando os corpos:

Chegava-se a mim e vizinhávamos nos, cara com cara. Depois, boca com boca, os lábios meus em concha recebiam os dela. Isaura soprava para dentro de mim esse fumo. Sentia aquecer me meus interiores, a saliva quase fervendo. Depois, não era só a boca: todo meu corpo se ia esquentando. Era assim que fumávamos, a meio hálito, *boca de um cruzando o peito de outro* (Couto, 2016, p. 42, grifo nosso).

Observa-se o entrelaçamento dos amantes, parte de um tornando-se parte do outro. A sedução através da etérea fumaça sugere uma erotização nesses encontros clandestinos. Do encontro das bocas, a saliva da mulher amada, até o aquecer de todo o corpo, é uma construção sugestiva do erotismo. Mais adiante, isso se confirma quando Isaura, já adulta, afirma seu interesse pelo narrador:

Estremeci. Aquilo era a justa navalha, me lacerando? Mas ela seguia, no avanço de seus ditos. Sim, que ela, em tempos, me amara. Nunca mostrara aquele querer dela, por motivo de decências. É que ela era tão magra que parecia má educação se exhibir. Que ela escolhia para mim suas melhores belezas, como quem tem prendas mas não sabe nem a quem dar (Couto, 2016, p. 43).

O espaço de mulher colonizada, e por muitas vezes abusada pelo patrão, inferioriza Isaura, levando-a a guardar seu amor em segredo, até o momento em que o encantamento se desfaz pela atitude de Raimundano em defendê-la do patrão. Isaura não queria defesa, nem pena por parte do homem amado. A colonização e a hierarquização dos corpos interferem diretamente nas práticas amorosas dos sujeitos, até mesmo na capacidade de se sentirem dignos de amor.

Por fim, com medo de deixá-la partir novamente, Raimundano pede a Isaura que sopre o fumo em sua boca mais uma vez. Nesse momento, em devaneio, o narrador idealiza a comunhão dos amantes já no desfecho da narrativa: “A mulher se converteu em fumo e se desvaneceu primeiro no ar e, depois, lenta, na aspiração de meu peito. Nessa tarde, eu fumei Isaurinha” (Couto, 2016, p. 43). Para Chevalier e Gheerbrant (2023), em algumas culturas, a fumaça que escapa de um ser, no ato da expiração, simbolizava a saída da alma do corpo. Justamente o devaneio de Raimundano se dá aspirando Isaura para dentro de si, passando a ser um só, com a mulher ocupando seu peito, passando as duas almas ocuparem um só corpo.

Diferentemente das outras narrativas em que a androginia entre os amantes é sugerida de forma explícita, neste conto, a simbiose entre os sujeitos que se amam é revelada de maneira mais sutil e subjetiva, emergindo por meio da alucinação do narrador. Essa construção simbólica permite uma abordagem mais íntima e introspectiva de fusão entre os amantes, que não é mediada por ações concretas, mas por estados mentais e sensoriais.

O ato erótico de fumar durante os encontros clandestinos entre Isaura e Raimundano transcende o plano físico, transformando-se em uma experiência metafísica de união. Ao compartilhar o ato de fumar, os amantes dissolvem as fronteiras entre si, criando um espaço de comunhão onde o tempo e a individualidade são suspensos. Tornam-se um só ser, uma entidade eterna, ainda que apenas por pequenos instantes, marcados pela intensidade de seus gestos e pelo simbolismo do cigarro como veículo de conexão.

Esses momentos, impregnados de recordações e devaneios, exploram a complexa relação entre memória e desejo, entre o sonho e a realidade. O ato de aspirar a fumaça para dentro de si é metaforicamente descrito como a internalização da mulher amada, um gesto que não apenas reforça a intimidade entre os amantes, mas também destaca a natureza efêmera e onírica de seu vínculo. A fumaça, com sua fragilidade e capacidade de se dissipar no ar, serve como um símbolo poderoso da transitoriedade e da permanência simultânea do amor: embora passageiro no tempo cronológico, o amor se perpetua na memória e na experiência sensorial dos envolvidos.

Ao abordar o ato de fumar como um ritual compartilhado, o conto estabelece uma ponte entre o presente vívido e a memória latente, aproximando-se de conceitos psicanalíticos que destacam o papel da reminiscência no processo de construção da identidade e do desejo. O narrador, ao revisitar esses momentos em suas alucinações, transforma o ato de fumar em um espaço simbólico onde a fronteira entre o real e o imaginário é constantemente tensionado. Assim, uma narrativa eleva o cotidiano ao nível do sublime, revelando o potencial poético e transformador do amor quando este se expressa através de gestos simples, mas carregados de significado.

Dessa forma, essa simbologia não apenas reitera a fusão dos amantes em um ato erótico transcendente, mas também explora a profundidade da experiência amorosa como uma forma de transcendência da individualidade. A fusão entre Isaura e Raimundano,

representada pela fumaça, destaca o caráter efêmero do instante amoroso, mas também sua capacidade de gerar significados duradouros, que persistem na memória e na imaginação, aproximando o sonho e a realidade em um entrelaçamento poético e inesquecível.

É válido destacar a relação de Ofélia, do conto citado anteriormente, e Isaura, com a ideia de eternidade. Eternidade refere-se à permanência na memória dos demais, neste caso, dos amantes. Ser eterno significa não ser esquecido, sendo este o desejo dos heróis mitológicos ou dos deuses de qualquer religião. A eternidade representa a infinidade do tempo independente de qualquer limitação feita pela realidade. É a existência na negação do tempo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2023), a eternidade é a resolução de todos os conflitos ou contradições, a intensidade absoluta e permanente da vida que escapa de todas as adversidades das mutações. Esse é justamente o impulso de Isaura e Ofélia, marcar suas permanências e intensificar o amor, ultrapassando os limites do tempo.

O amor mostra-se, portanto, como a eterna busca pela eternidade. Isaura, tal como Ofélia, quando se deseja eterna para o outro, deseja, na verdade, a intensidade absoluta da vida, escapando inclusive da ação do tempo. A luta contra o tempo e o esquecimento – essa sim a verdadeira morte – reflete a vida que triunfa. Portanto, para essas personagens, a eternidade não representa o tempo estancado, mas sim a intensidade do ato e do encontro amoroso que permanecerá na memória dos amantes.

Quando associada ao amor, a ideia de eternidade reflete o anseio por um sentimento que não se desgasta ou se extingue com o passar do tempo. O amor eterno é um ideal romântico e espiritual, onde a conexão emocional e afetiva entre duas pessoas transcende as circunstâncias do mundo material, como o envelhecimento, a distância ou até mesmo a morte. Daí, podemos inferir o pedido de Ofélia em se dizer eterna. Sentir-se amada ao ponto de ultrapassar os limites de existência, igualar-se aos deuses e não perder o amor na distância. Também do narrador de “Isaura, para sempre dentro de mim” ao afirmar: “Isaura me exalava eternidades, lábios vaporosos me roçando o coração” (Couto, 2016, p. 42). Essa associação aparece em muitas culturas e tradições literárias, onde o amor é retratado como algo que se perpetua mesmo após a separação física, sugerindo uma conexão de almas que perdura no infinito.

4.2 Nós ambos somos ambas: “Joãotônio, no enquanto”

Uma das teorias fundamentais elaboradas por Carl Jung (1995) aborda a construção dos aspectos femininos e masculinos nos sujeitos, explorando a dualidade inerente à psique humana. Essa perspectiva ultrapassa uma categorização de gênero, apontando que tais elementos coexistem em diferentes proporções em todos os indivíduos.

No caso da *anima*, sua manifestação é associada ao princípio da vinculação, ao relacionamento interpessoal, ao *eros* e à subjetividade. Por outro lado, o *animus* é caracterizado por atributos como a razão, o *logos*, a palavra e a objetividade. No entanto, Jung destaca que esses aspectos não se limitam exclusivamente ao gênero biológico: “Estão sempre presentes em determinada medida, mas que são inconvenientes para a adaptação externa ou para o ideal existente” (Jung, 1995, p. 15). Essa ideia interna sugere uma interação constante e conflito entre as polaridades, que moldam o comportamento e a percepção do indivíduo.

No que diz respeito à *anima*, é possível identificar uma série de arquétipos femininos que refletem qualidades como a intuição, a predição, a receptividade e a ausência de preconceitos em relação ao irracional. Jung enfatiza que o acesso positivo à *anima* só será realizado quando o homem for capaz de enfrentar e integrar seus próprios sentimentos, humores e expectativas inconscientes, muitas vezes, direcionados no mundo exterior. Ao cessar essa projeção, ele pode considerar a *anima* como um elemento interno natural e transformador, simbolizado pela “mulher no interior do homem” (Franz, 1995, p. 188).

Esse processo exige não apenas autoconhecimento, mas também um esforço consciente para superar os estereótipos sociais e culturais que frequentemente restringem a expressão plena das dimensões psíquicas. Assim, a integração da *anima* constitui um passo essencial no desenvolvimento da individuação, promovendo uma maior harmonia entre as facetas masculina e feminina do *self*. Sobre isso, Marie-Louise von Franz (1995) evidencia que:

Esta tendência psicológica feminina ou *anima* na psique do homem se revela através dos humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente (Franz, 1995, p. 188).

Na vida em sociedade, é comum que qualquer traço considerado feminino em sujeitos do sexo masculino seja reprimido ou rejeitado, muitas vezes, de maneira sistemática. Essa repressão decorre de normas culturais e sociais que impõem aos indivíduos um conjunto rígido de comportamentos e expectativas, frequentemente associado à agressividade, à dominância e, em alguns casos, à violência. O ideal de masculinidade é construído sobre a valorização de características como força, resiliência emocional e praticidade, enquanto expressões de vulnerabilidade ou sensibilidade são desencorajadas.

Tal estrutura social não apenas restringe a liberdade individual, mas também resulta em consequências adversas para o bem-estar das pessoas. As estatísticas demonstram que eles figuram como as principais vítimas de mortes violentas⁵, além de apresentarem taxas mais elevadas de alcoolismo, abuso de substâncias psicoativas e suicídio. Esse cenário evidencia o impacto negativo da repressão dos aspectos femininos no desenvolvimento psíquico e emocional masculino, sublinhando a necessidade de uma abordagem mais equilibrada e inclusiva.

A construção de uma idealização saudável e enriquecedora da figura feminina, conforme proposta por Jung, exige que o homem esteja em harmonia com sua *anima*, ou seja, a dimensão feminina de sua psique. Ser “homem”, nesse contexto, transcende os estereótipos convencionais, implicando uma reconciliação consciente entre os elementos masculino e feminino que compõem sua totalidade psíquica. Essa integração pressupõe uma “história de alma”, na qual o sujeito reconhece e valoriza os dois princípios fundamentais do ser humano: o *animus* e a *anima*, ambos necessários para alcançar uma compreensão mais completa de si e do outro. Os valores humanos, alicerçados na comunidade entre essas polaridades psíquicas, tornam-se a base para a constituição de um ser integral e equilibrado. Nesse processo, o indivíduo transcende as limitações impostas pelas normas sociais, promovendo uma convivência mais autêntica e humanizada tanto consigo mesmo quanto com a sociedade. Bachelard (1997) explicita ainda a necessidade de aceitação:

⁵ O relatório Panorama da Violência Letal e Sexual contra Crianças e Adolescentes no Brasil, realizado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública e pelo Fundo das Nações Unidas para Infância (UNICEF) mostra que, de 2022 a 2024, a maior parte das vítimas de mortes violentas no Brasil tinha entre 15 e os 19 anos (91,6%), eram pretos ou pardos (82,9%) e do sexo masculino (90%). Dados do relatório mostram que um menino negro entre 0 e 19 anos no Brasil tem 21 vezes mais chances de ser morto do que uma menina branca na mesma faixa etária.

A vida moderna ensina-nos a refrear as manifestações de androginia. Entretanto, a tensão da civilização é tal que o feminismo costuma reforçar o *animus* na mulher. Em nossos devaneios, não nos prendemos aos tabus e determinações sociais. Nesse momento, nossa libertação é profunda e regida pela *anima*. Os sonhos estão sob o signo da *anima*, pois não carecem de racionalidade, ambição ou preocupação (Bachelard, 1997, p. 58).

Focando no enlace amoroso como espaço de comunhão dos amantes, além de uma reorganização das definições de masculinidade e feminilidade, entre os contos presentes em *Estórias Abensonhadas* (2012), analisamos aqui a narrativa de “Joãotônio, no enquanto”, que conta a história de amor do casal Maria Zeitona e Joãotônio. Em tom confessional, para outro homem, João conta que o casamento com a mulher amada não é o que imaginava, pois Zeitona é uma mulher frígida e, apesar das várias investidas do marido, a mulher permanece sem desejos sexuais após a consagração matrimonial, nas palavras do narrador, “como se fosse com uma defunta” (Couto, 2012, p. 100). Observa-se nessa narrativa grande aproximação com os discursos presentes na obra *O Banquete*, de Platão, sendo diversas vezes retomado o mito do andrógino.

É notável que o narrador, homodiegético, adota uma postura marcada por vergonha e desconforto ao compartilhar sua situação com o interlocutor a quem confia seu desabafo: “Não é para se espalhar por aí. Confio-lhe, mano. Porque não é um qualquer que publique assim como suas dores. O que vou escrever é motivo das vergonhas” (Couto, 2012, p. 100). Tal expressão revela não apenas o peso emocional da experiência relatada, mas também a tensão entre o desejo de confiar e o medo de exposição pública. A vergonha expressa pelo narrador está intimamente relacionada à transgressão de normas sociais profundamente arraigadas, particularmente aquelas que regem o casamento, uma instituição central no tecido social.

O ato de transgredir essas normas e propor uma reorganização das estruturas que sustentam o casamento não é apenas um processo difícil de ser articulado, mas também um desafio à ordem simbólica que define os papéis e as expectativas sociais. Em contextos culturais onde o casamento é visto como um pilar de estabilidade social e um marcador de pertencimento comunitário, qualquer tentativa de questioná-lo ou reconfigurá-lo tenderá a ser percebida como uma frente à tradição. Para o narrador, esse rompimento não é apenas um evento pessoal, mas uma experiência que ressoa com as dinâmicas coletivas, expondo a tensão entre o indivíduo e a sociedade. Os mitos, contos e lendas moçambicanos desempenham um papel central na construção e na reafirmação

das identidades masculinas e femininas, refletindo as particularidades culturais e sociais de suas comunidades.

Moçambique, com sua rica diversidade sociocultural, abriga múltiplas tradições e práticas que moldam os papéis de gênero, atribuindo significados específicos às experiências de ser homem ou mulher. Conforme aponta António Domingos Braço (2014), homens e mulheres em Moçambique assimilam discursos que estruturam os papéis tradicionais, definindo identidades e responsabilidades socialmente atribuídas. O autor destaca que o estudo das questões de gênero nesse contexto exige uma análise multifacetada, que considere tanto os sentidos objetivos quanto os significados subjetivos que “estão por trás da construção das identidades sexuais e que podem auxiliar na compreensão das suas relações no que diz respeito às suas representações na vida social, em geral” (Braço, 2014, p. 260). Essa perspectiva evidencia a complexidade das dinâmicas de gênero em Moçambique, ressaltando a interseção entre tradições culturais e as experiências vividas.

É igualmente relevante observar que, embora existam padrões culturais amplamente reconhecidos, as relações entre homens e mulheres variam significativamente entre as diferentes regiões e comunidades moçambicanas. Em algumas sociedades, predominam estruturas matrilineares, nas quais o poder e a herança são transmitidos por meio das linhagens femininas, enquanto outras são organizadas de forma patrilinear, atribuindo maior centralidade ao masculino.

Além disso, há regiões onde as fronteiras entre os gêneros são mais fluidas, permitindo uma maior flexibilidade nas relações e papéis sociais. Essas variações demonstram que, apesar de uma forte presença de valores tradicionais, especialmente nas áreas rurais, as concepções de masculinidade e feminilidade não são fixas nem universais, mas construções sociais influenciadas por contextos históricos, culturais e econômicos específicos. Assim, a hierarquização de gênero em cada comunidade reforça a ideia de que as características atribuídas ao masculino e ao feminino são moldadas por práticas sociais e culturais, não sendo derivadas da biologia. Essa constatação sublinha a importância de compreender as identidades de gênero como mutáveis e contextualmente situadas.

Segundo Octavio Paz, “amor sem erotismo não é amor e erotismo sem sexo é impensável e impossível” (Paz, 1994, p. 97). Sob essa perspectiva, o casamento de João

e Maria Zeitona estaria fadado ao fracasso, ainda que eles se amassem. Assim, em uma atitude de desespero, Joãotônio decide levar sua esposa ao prostíbulo da cidade, aos cuidados da prostituta Maria Mercante, para aprender os segredos do sexo. O cômico da situação surge quando Maria Zeitona regressa à sua casa com os desejos sexuais aflorados, tal como o marido pretendia, entretanto, executando, no ato sexual, o papel tipicamente associado ao masculino: de dominância.

Primeiramente, é válido destacar que o nome do narrador, Joãotônio, é peculiar, sendo a junção de dois nomes masculinos bastante comuns: João e Antônio. Nomes de origem cristã, mas que contradizem as ordens pré-estabelecidas, pois este homem é Joãotônio, mas apenas transitoriamente: “Em cada dia não espero senão a noite, as brandas tempestades em que eu sou Joãotônio e Joanantônia, masculina e feminino, nos braços viris de minha esposa” (Couto, 2012, p. 103). Masculino ou feminino, a personagem, com nome duplamente masculino, é mutável. Tal característica é vista também no título já apresentar essa ideia: “no enquanto”.

No início da narrativa, o narrador revela um sentimento de medo em relação às mulheres, explicitado na seguinte passagem: “As ideias delas nascem num lugar que está fora do pensamento. Daí vem nosso medo: nós não deciframos o entendimento das mulheres” (Couto, 2012, p. 99). Esse pensamento reflete uma visão que se alinha a uma percepção generalizada e culturalmente difundida de que as mulheres seriam intrinsecamente enigmáticas, difíceis de compreender ou mesmo contraditórias.

Contudo, o trecho também sugere uma dualidade presente nessa relação: o mesmo poder feminino que intimida Joãotônio é também aquilo que o fascina e atrai. Surge, então, uma questão fundamental: de onde se origina essa ideia que parece escapar à racionalidade lógica? Estaria ela enraizada em uma dimensão mais intuitiva, talvez proveniente do coração, como símbolo de sentimentos e intuições que transcendem o pensamento lógico e objetivo? Essa ambiguidade contribui para o mistério e a complexidade das relações entre os gêneros na obra, ao mesmo tempo em que oferece uma reflexão sobre a tensão entre razão e emoção no entendimento humano.

No prefácio do livro *Contos do nascer da terra* (2014), Mia Couto nos diz o seguinte: “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” (Couto, 2014, p.10). Segundo Débora Leite David (2013), “a claridade dos enamorados deve substituir

a luz do outro elemento simbólico da força e da guerra” (David, 2013, p. 203). Luar e feminilidade, mais que uma simples associação, são preconizados como algo que deve ser vivido e sentido por todas as pessoas como um caminho de humanização e distanciamento dos valores violentos da guerra. Para Platão, é na lua que o ser andrógino nasceu, partilhando traços do masculino (sol) e do feminino (terra), tornando a união desses dois seres de origem lunar (Platão, 2012, p. 39).

Por diversas vezes, o feminino causa estranhamento ao ser masculino, sendo esse mais um elemento que, sob a perspectiva erótica, foge de explicações lógicas, ameaçando veladamente as ordens sociais. A voz das mulheres, por exemplo, é o que desperta desejos em Joãotónio: “Começo com Maria Zeitona, causadora de todos os motivos. Escrevo o nome dessa mulher e ainda me sucede ouvir sua voz, suavezinha que nem asa” (Couto, 2012, p. 100). A voz feminina, no início da narrativa, se mostra como aquilo capaz de despertar desejos sexuais em Joãotónio, mas também lhe causa receios. Nas palavras do narrador, a voz feminina é “subcorpórea, capaz de tantas linguagens como a água” (Couto, 2012, p. 99). Destaque para a água mais uma vez tomada como símbolo do feminino. A doçura e a feminilidade da voz de Maria Zeitona é o que estimulam o erotismo em seu marido. No desfecho da narrativa, a contradição de sua sexualidade dominante e associada ao masculino é o que a torna um ser único.

Podemos perceber, portanto, uma primeira aproximação do narrador Joãotónio e Raimundano, do conto “Isaura, para sempre dentro de mim”. Ambos demonstram, desde o início de suas narrações, o estranhamento e a confusão causados pela presença feminina. As mulheres são, na fala dos narradores, indivíduos ambíguos e, por isso mesmo, tão assustadores. A fragilidade associada ao gênero feminino é apresentada aqui por homens que se mostram inseguros diante da confiança emanada por essas mulheres. A paralisia que a presença da mulher amada causava em Raimundano é semelhante à descrição de medo que Joãotónio sente diante das mulheres: “Isaura entrou pelo bar como se entrasse pela última porta e nós fôssemos os deuses que a aguardássemos do outro lado” (Couto, p. 41, 2016). As mulheres causam tamanho *frisson* nesses narradores que, por vezes, ficam paralisados ou, no caso de João, “em modos de tropa, pois o encontro com elas se aparenta uma batalha” (Couto, 2012, p. 99).

Nesta obra, rica em simbologias e na desconstrução de espaços sociais pré-estabelecidos, há uma retomada do mito platônico do ser andrógino. Observa-se no enlace amoroso a formação da completude do casal, não mais se definindo em homem ou

mulher, mas apenas em amantes: “Nos amores sexuais não há macho nem fêmea. Os dois amantes se fundem num único e bipartido ser. Não haveria, portanto, razões para meu rebaixamento” (Couto, 2012, p.103). O narrador busca o retorno à unicidade fundamental andrógina.

Chevalier e Gheerbrant (2023, p. 98) definem que o conceito do ser andrógino ocupa um lugar central em inúmeras cosmogonias e escatologias, simbolizando tanto o princípio quanto o fim dos ciclos existenciais. Sua figura transcende as dualidades comuns, representando o momento em que os opostos deixam de ser polaridades antagônicas para se fundirem em uma unidade maior, mais abrangente e integrada. Na visão simbólica, o andrógino não é apenas uma entidade que possui potencialidades de ambos os sexos; é a restauração de uma integração primordial, evocando uma plenitude que antecede as divisões que caracterizam a experiência humana no tempo e no espaço.

As dicotomias que estruturam nossa compreensão do mundo – como o dia e a noite, o céu e a Terra, o *yin* e o *yang*, o frio e o calor, o masculino e o feminino – são perdidas na presença do andrógino. Ele se apresenta como um ser duplo, trazendo simultaneamente os atributos de ambos os sexos, e transcende as limitações pelas categorizações binárias. Essa imagem de partilha remete à ideia de uma plenitude ontológica, em que a separação dos sexos, enquanto manifestação de uma ordem dualista, é anulada em favor de um retorno à unidade primordial. É justamente nesse contexto que o andrógino se torna um símbolo poderoso da integração final, unindo os elementos fragmentados na criação.

Além disso, a figura do andrógino evoca frequentemente o mistério do casamento, entendido não apenas como a união entre masculino e feminino, mas como uma metáfora para a busca por totalidade e reconciliação espiritual. Esse processo de reintegração não é apenas cosmológico, mas também psicológico, pois ressoa com a busca pela individuação descrita por Carl Jung, na qual o ser humano aspira a integrar os aspectos conscientes e inconscientes de sua psique, representados pela união simbólica de *anima* e *animus*.

Destaca-se que desde o início da narrativa, o narrador já deixa nas entrelinhas a ideia de unidade entre os amantes como aquilo a ser buscado: “Beijo não se dá nem se recebe. A vida é que beija, recíproca. Repito, mano: a vida é que nos beija, dois seres se resumindo num único infinito” (Couto, 2012, p. 101). Gênero, portanto, surge como uma

prática social, performática e transitória. É de maior importância que o encontro dos amantes aconteça e seus desejos serem atendidos, independentemente de como os papéis de gênero estão sendo desempenhados.

Ainda tratando das personagens femininas, é válido destacar que as duas mulheres que aparecem na narrativa se chamam Maria. A primeira é Zeitona: redonda como um ser andrógino, carregando em si traços femininos e masculinos. A outra é Mercante, que vende seu corpo. Sua alcunha já sugere venda e comércio, nesse caso, de seu próprio corpo. Descrita pelo narrador como “a mais famosa bacanaleira, mulher bastante inata nas artes de deitar” (Couto, 2012, p. 101). Segundo a visão católica, o nome Maria remete primeiramente à Virgem Maria, mãe de Jesus. A prostituta do conto, através de frases máximas, no entanto, reconfigura a história bíblica:

E a qualificada prostituta prosseguiu. Falou conversas deslocadas, quem sabe se para aumentar o preço das lições. Zeitona deixaria as virgindades mais arrependida que aquela, única que concebeu sem pecado. Pois, ela conhecia era a versão do exato: Virgem Maria tinha, afinal, recusado a visita do Espírito do Santo. Respondera nestes termos: ter filho sem fazer amor? Qual o gozo? Deitar fora o prato e ficar com o arrote? É essa a lição que vou dar a Zeitona: nada de platonismos: sexo à primeira vista (Couto, 2012, p.101).

A citação ao platonismo que a prostituta faz é mais um indício da relação desse conto com o *Banquete*, de Platão. Porém, distanciando-se do discurso de Aristófanes, o mais idealizado e romântico da obra sobre a origem do amor, a prostituta tenta nos aproximar do discurso de Sócrates, mestre de Platão, o qual apresenta outra origem de Eros. A figura da prostituta tem papel fundamental nessa narrativa, pois, no discurso de Sócrates, no *Banquete*, são as impressões de Diotima, uma sacerdotisa “sábia tanto nessa matéria quanto em muitas outras” (Platão, 2012, p. 58), que revela a verdade sobre o amor. A sábia Diotima desfaz o enredo idealizado de Eros ser um deus, relacionado ao que é belo e bom, trazendo outra perspectiva do mito do amor.

Diotima apresenta Eros não como um deus, mas como um *dáimon* – divindade inferior pertencente a uma raça de seres entre deuses e mortais. Filho de Poros (personificação do recurso) e Pênia (personificação da pobreza), Eros não é belo, nem delicado. Pelo contrário, é rude, enrugado, e anda sempre descalço, convivendo com as privações. Apesar disso, é impetuoso, corajoso e intenso. Busca entendimento e sabedoria, sendo também mestre dos discursos artificiosos e estratégias. Segundo Diotima, “Eros jamais é propriamente pobre ou rico, além do que se conserva a meio caminho entre a sabedoria e a ignorância” (Platão, 2012, p. 63).

É válido ressaltar ainda que o narrador Joãotónio recebe a solução de seus problemas conjugais de uma mulher, tal como Sócrates recebeu os ensinamentos de Diótima, perita em amor e sua professora. A versão dessa mulher possui um caráter mais factível do amor, mostrando-se contraditório, incompleto e eternamente insatisfeito. Desfazendo-se das ilusões do amor perfeito e pleno do discurso de Aristófanes, observa-se uma narração que coloca o amor como busca e pobreza devoradora.

A partir da volta ao seu lar, Zeitona muda completamente de postura, assumindo ações que são associadas ao masculino (dominância, iniciativa, força e virilidade). O interessante é que essa alternância de papéis sexuais do casal não ofende ou gera desconforto em Joãotónio, pois ele parece gostar das mudanças em sua mulher: “Mas a verdade é que me agrada esta nova condição, sendo-me dada a passiva idade, o lugar de baixo, a vergonha e o receio” (Couto, 2012, p. 102). Ainda que a descrição seja por meio de palavras que sugerem a ideia de submissão, há uma quebra das possibilidades rígidas dos papéis sociais. É justamente nesta descrição que podemos perceber a associação dos dois, não da maneira prevista pela sociedade, mas sim da forma que lhes realiza intimamente, chegando ao encerramento que descreve de forma muito aproximada a ideia andrógina de Platão:

Mas agora, no momento que lhe escrevo, nem mais me apetece explicação. Quero desraciocinar. Em cada dia não espero senão a noite, as brandas tempestades em que eu sou Joãotónio e Joanantónia, masculina e feminino, nos braços viris de minha esposa. Por enquanto, mano, ainda sou Joãotónio. Me vou despedindo, vagarinhoso, do meu verdadeiro nome. (Couto, 2012, p. 103).

Observa-se no trecho final a aproximação de Joãotónio com o irracional, assumindo em si o masculino e o feminino, que coexistem e que se completam com sua esposa. *Anima* e *animus* passam a ocupar espaços dentro desses sujeitos, de forma harmônica e não mais presos às expectativas sociais e culturais. Sobre isso, infere-se o pensamento de Erich Fromm (1971), que diz o seguinte:

A polarização sexual leva o homem a procurar a união de maneira específica, a da união com o outro sexo. A polaridade entre os princípios masculino e feminino existe também dentro de cada homem e cada mulher. Assim como, fisiologicamente, o homem e a mulher têm, cada qual, hormônios do sexo oposto, também no sentido psicológico são ambos bissexuais. Levam em si mesmos o princípio de receber e de penetrar, da matéria e do espírito. O homem, tal como a mulher, só encontra união dentro de si na união de sua polaridade masculina e feminina. Essa polaridade é a base de toda criatividade. (Fromm, 1971, p.32).

A vulnerabilidade compartilhada na intimidade sexual pode, ainda, aprofundar os laços emocionais e fortalecer o amor. A correspondência do amor tem, portanto, no

acontecimento erótico, a culminância de suas expectativas e experiências positivas, segundo Alberoni, “graças à inteligência e à aprendizagem, o amor bilateral pode ser obtido através do erotismo e da satisfação recíproca. Dessa forma, a arte erótica coloca-se a serviço da arte de amar, constituindo um capítulo e um instrumento” (Alberoni, 1993, p.123).

Ainda sobre o aspecto erótico que envolve o amor, vale acrescentar que o erotismo é parte essencial da discussão amorosa, sendo necessário para a concretude do sentimento. Inclusive, algumas falácias devem ser gradualmente desconstruídas quando se trata de desejo e erotismo, por exemplo, “é de grande relevância ressaltar a imagem do homem duro, frio, absorvido pelo trabalho e insaciável sexualmente é uma simples fantasia, sem nenhum respaldo na realidade” (Alberoni, 1986, p. 119). Tais imagens apenas reforçam estereótipos que separam homens e mulheres, adequando espaços de poder ou submissão, ou pior, omitindo e punindo o caráter erótico das mulheres. Há, obviamente, diferenças na manifestação do erotismo, conforme Alberoni afirma em:

A diferença entre o erotismo feminino e o masculino reside no fato de que a mulher somente sente prazer sexual se gosta do homem em sua totalidade e, sobretudo, se o ama com paixão. O que não significa que sinta verdadeiramente essa paixão. Por outro lado, também o homem se enamora e permanece enamorado por longos períodos. Nesse estado, sua maneira de sentir e sua experiência são muito semelhantes às da mulher enamorada. Mas não porque tomou a mulher como modelo, ou imitou e adquiriu sua capacidade de amar. Ambos, ao enamorar-se, tornam-se diferentes do que eram antes, e mais semelhantes entre si (Alberoni, 1986, p. 119).

Portanto, apesar das diferenças no interesse e no desejo erótico, o enamoramento aproxima homens e mulheres, distanciando os velhos preconceitos estabelecidos sobre as relações amorosas. Esse é um aspecto desconstruído dentro da narrativa, pois é a mulher quem passa a ter desejos sexuais maiores que o homem, assumindo o papel de dominância e de busca por relações sexuais. Ainda que no plano da sexualidade, o homem e a mulher não são totalmente masculinos ou femininos. Como dito anteriormente, o homem também comporta um elemento feminino e a mulher, um elemento masculino.

O amor se constrói, portanto, na unidade individual dos amantes em seus polos masculino e feminino, somente aí há a simbiose de Joãotónio e Maria Zeitona. A quebra de padrão heteronormativo e de expectativas tradicionais revela o caráter de fronteira na obra de Mia Couto e a possibilidade de exercer o erotismo com liberdade, afinal, segundo Paz, “o erotismo é a dimensão humana da sexualidade, aquilo que a imaginação acrescenta à natureza” (Paz, 1994, p. 97). É nesse curto momento que os amantes deixam

suas individualidades e passam a restaurar a perfeição primária da união. No conto de Mia Couto, perde-se o que é masculino e feminino, havendo apenas amantes, havendo, portanto, o acolhimento da *anima* e do *animus* em cada personagem. Sobre a construção do erotismo para homens e mulheres, Francesco Alberoni afirma:

A ligação amorosa nasce, portanto, em ambos os sexos, somente de um erotismo feito de revelação, desvendamento, descoberta, ativação de potencialidades latentes, adormecidas, não utilizadas. O erotismo masculino grita que é belíssimo, grita que a experiência é extraordinária, grita de prazer. Louva, exalta a outra e a si mesmo. O feminino é mais impregnado de avaliações, de esperas, de preparação, de julgamento, de lenta aproximação, de conhecimento, de abertura, de descoberta (Alberoni, 1993, p.130).

A partir da ideia de Alberoni sobre como o erotismo se dá de formas distintas para homens e mulheres, no conto analisado, observa-se a inversão desses papéis em Zeitona e Joãotónio. Enquanto ele passa a ocupar o espaço de preparação e lenta aproximação, a mulher, exercendo papel masculino, passa a buscar o outro, emanar o erotismo de forma mais ativa. Em uma espécie de complementação, o casal é rearranjado e encaixado de forma feliz. Independentemente de como os erotismos serão vivenciados, ambos demonstram satisfação no encontro amoroso, sendo esse o ponto fundamental do amor.

Aproximando as narrativas de Ezequiela e Joãotónio, observam-se produções literárias que extrapolam as limitações sociais e culturais da alteridade entre os gêneros, evidenciando uma dimensão mais profunda, na qual a alma é concebida como uma combinação harmoniosa dos princípios masculino e feminino, alcançada pelo sentimento amoroso.

A partir da análise proposta por Chevalier e Gheerbrant (2023), compreende-se que o masculino, em sua essência, emite a força vital, enquanto o feminino é simbolicamente a portadora e animada dessa vida. Essa dualidade se estende ao nível místico, onde o espírito é tradicionalmente associado ao masculino e a alma, ao feminino, configurando uma relação simbólica que remete ao arquétipo junguiano de *anima* e *animus*. Essa polaridade complementa e integra o ser humano em sua integralidade, unindo razão e intuição, força e receptividade.

Nas narrativas mencionadas, os papéis atribuídos ao masculino e ao feminino se entrelaçam e, em certos momentos, dissolvem-se em uma simbiose que reflete a busca por integração emocional e espiritual das personagens. Essa fusão de atributos ocorre como forma de concretizar os sentimentos dos sujeitos, permitindo que suas identidades transcendam as fronteiras impostas pelos papéis de gênero. Em Ezequiela, a personagem

assume uma aparência masculina que só é transposta na comunhão física com Jerônimo, enquanto Joãotônio revela uma sensibilidade e um desejo de compreensão que ultrapassam as convenções masculinas ao aceitar a reorganização de seu casamento com Maria Zeitona.

Essa perspectiva literária oferece uma reflexão mais ampla sobre a construção das identidades de gênero e a dualidade inerente à alma humana. A simbiose entre masculino e feminino nas narrativas sugere que o verdadeiro sentimento amoroso pode ser plenamente concretizado quando as fronteiras entre os gêneros são superadas, abrindo espaço para uma integração profunda e significativa. Nesse sentido, a literatura não reflete apenas os aspectos sociais da alteridade de gênero, mas também propõe um caminho para a transcendência das polaridades, apontando para a unidade essencial que subjaz à existência humana. Dessa forma, os contos de Ezequiela e Joãotônio não apenas narram histórias de amor, mas também atuam como alegorias de uma busca mística e psicológica pela plenitude do ser, na qual os princípios masculino e feminino convergem para expressar a totalidade do humano.

Outro ponto de destaque de análise para os contos relacionados acima é a comunhão acontecer com personagens que se desconstroem em relação às suas concepções de desejo. Há uma quebra de expectativas em relação ao objeto amado em Joãotônio e Jerônimo. Ambos se veem enamorados e, em determinado momento, por indivíduos masculinizados, o que, apesar de gerar estranhamento e distanciamento inicial, é superado em busca do amor.

A construção identitária de figuras como Ezequiela, Joãotônio, Maria Zeitona, Ofélia e Isaura, assim como a dos próprios narradores que se integram em suas histórias, ocorre por meio de processos marcados por metamorfoses e elementos fantásticos. Essas personagens literárias ilustram que, embora cada indivíduo possua um traço original e único que constitui sua essência, a identidade não é estática. Pelo contrário, revela-se como uma física dinâmica, moldada por transformações físicas, emocionais e simbólicas que se entrelaçam aos desejos, experiências e situações vivenciadas ao longo de suas trajetórias.

No caso de Joãotônio, essa dinâmica de transitoriedade é explicitamente tematizada desde o início de sua narração: “por enquanto, sou Joãotônio” (Couto, 2012, p. 99). A declaração não apenas revela a natureza transitória de sua condição identitária,

mas também enfatiza a fluidez com que ele percebe a si. Essa percepção está confirmada com a ideia de que a identidade não é algo fixo e imutável, mas sim um processo contínuo de construção e fabricação, no qual os sujeitos assumem novas formas à medida que interagem com o mundo externo e internalizam novos significados. A obra sugere que as transformações que marcam as personagens são parte integrante do processo de individuação, conferindo profundidade e complexidade às suas histórias, culminando na fusão entre os amantes.

Apesar da fluidez de suas identidades, observa-se nas personagens uma singularidade que distingue cada ser em sua totalidade. Essa individualidade, entretanto, não impede que seus corpos, emoções e papéis sociais sofram transformações significativas. Em personagens como Ezequiela e Maria Zeitona, essa dualidade entre permanência e mudança está simbolicamente associada à capacidade de adaptação, resiliência e mudanças físicas que enfrentam. No caso de Maria Zeitona, o acúmulo de trejeitos masculinos é algo constantemente reprimido em mulheres, mas dentro de sua relação marital há uma completude.

Por outro lado, em Ofélia e Isaura, refletem-se aspectos de um universo, onde os limites entre o real e o imaginário se dissolvem, ampliando as possibilidades interpretativas sobre a construção de suas relações amorosas. Seja na busca por ser eterna aos olhos de alguém ou no ato de ser aspirada para o peito do homem que a ama, há nessas personagens alegorias para a fusão daqueles que se amam e buscam a concretização da unidade primordial andrógina.

Essas narrativas, ao explorar a tensão entre essência e transformação, desafiam concepções de subjetividade e oferecem um retrato mais dinâmico e plural do que significa ser humano. Por meio de mitos e símbolos, as personagens alcançam níveis mais profundos de autocompreensão, refletindo a complexidade e a riqueza da experiência humana. Destaca-se ainda a água, que aparece em diversas narrativas, comumente associada ao feminino e ao misticismo. Relacionada ao choro, por isso mesmo, incorpora-se nas ideias sentimentais e de entrega às emoções, como no trecho em que o narrador entrega uma lágrima a Ofélia e a proclama eterna:

Fiquei tão desarmado que uma lágrima desafiorou em meus olhos. Depois aconteceu, sem decisão pensada. Aquilo me saiu, à parte de minha vontade. De repente, quase imperceptíveis, as palavras me afluíram:

—Você é eterna, Ofélia.

Ela levantou o rosto e me enfrentou como se me descobrisse em primeira vez. Se aproximou e me beijou. Estendeu os dedos e recolheu esse esboço de água em meus olhos. Depois, com voz sumida:

—Obrigada por este mar. (Couto, 2016, p. 20).

Neste caso, a lágrima, salgada como a água do mar, é o maior presente que a mulher eterna poderia ganhar. Em várias culturas africanas, como nas tradições iorubás, a água é usada em rituais de limpeza e purificação espiritual. Ela conecta o indivíduo aos ancestrais e ao mundo espiritual. No conto “Ezequiela, a humanidade”, o momento de reencontro de Ezequiela e Jerônimo aproxima-se de um ritual de batismo, sendo esse o momento de entrega e aceitação do ser amado, culminando na simbiose dos amantes:

Ele resistiu, tenso e afastado tanto quanto a conveniência. Ela o depositou no leito e lhe trouxe toalha fresca e uma aguinha benigna. Aos poucos, o marido amoleceu. E quando sentiu os lábios de Ezequiela lhe beijando a testa até lhe veio um gosto de adormecimento (Couto, 2016, p. 107)

A água, caracterizada no conto como benigna, é elemento de purificação, inclusive após a febre de Jerônimo, indicando um retorno ao estágio saudável da personagem e de aceitação do ser amado, ainda que em estado masculino. Sob a perspectiva de metamorfose de Ezequiela, a água também simboliza mudança e transformação, dado que pode assumir diferentes estados (líquido, sólido, gasoso). Ela é fluida e adaptável, moldando-se às condições em que se encontra. Essa qualidade faz dela um símbolo de flexibilidade e transformação constante.

A lua também é um elemento constante nessas narrativas, é, portanto, válido ressaltar que é sempre à noite que Ezequiela, do conto de *Na berma de nenhuma estrada* (2016), se transmuta. É no ambiente noturno que sua essência se preserva e seu exterior se transforma, abrindo espaço para o irracional. O luar, relacionado à feminilidade e entrega ao misticismo, é o ambiente da situação surreal que envolve o conto. Mais ainda, é em outra noite que Jerônimo regressa doente para o lar e se deixa aos cuidados de sua esposa, havendo a unidade dos dois. Também é no período noturno que os encontros de João Antônio e sua masculina esposa se dão, assim como a despedida de Isaura e Raimundano se dá sob uma “lua tristonha”.

4.3 Milagre é haver gente em tempo de cólera e guerra: “A princesa russa”

Ao discutir sobre o amor e sobre as relações dos amantes, cabe ressaltar também que esse nobre sentimento não é privilégio apenas dos virtuosos ou daqueles que seguem

padrões de conduta moral esperados. Como citado anteriormente, o desejo erótico e o amor transcendem os padrões de beleza física e as convenções sociais de moral e ética, pois todos os sujeitos são capazes de amar e de serem amados, ainda que suas performances sociais não sejam aquelas esperadas pela comunidade na qual se inserem. Sobre isso, Bachelard (1997) comenta que:

Não é o *conhecimento* do real que nos faz amar apaixonadamente o real. É o *sentimento* que constitui o valor fundamental e primeiro. A natureza, começamos por amá-la sem conhecê-la, sem vê-la bem, realizando nas coisas um amor que se fundamenta alhures. Em seguida, procuramo-la em detalhe, porque a amamos em geral, sem saber por quê. A descrição entusiasta que dela fazemos é uma prova de que a olhamos com paixão, com a constante curiosidade do amor. E se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos (Bachelard, 1997, p.119).

Sob essa perspectiva e levando em conta os dilemas étnicos decorrentes da colonização em Moçambique, o conto “A Princesa Russa”, o quinto da coletânea *Cada Homem é uma Raça* (1990), explora a temática a partir da visão de um sujeito colonizado que não se enquadra nos padrões morais e éticos estabelecidos socialmente, mas que se apaixona por sua patroa russa exilada de sua terra natal, nutrindo por ela um sentimento a cada encontro.

A história se dá em um momento histórico específico: o período de ascensão das buscas por ouro em Moçambique. A busca pelo ouro chamou tanta atenção dos estrangeiros em um período em que grande parte dos países com grande poderio militar guerreavam entre si por um pedaço da região. Conforme a citação da epígrafe do conto⁶, na província de Manica, onde se passa a narrativa de Mia Couto, os russos, vendo uma perspectiva de aumentar suas riquezas, se estabeleceram na nova terra, mas suas expectativas não foram bem-sucedidas, levando-os a retornar para a Rússia poucas décadas após as ocupações.

Nesse cenário de exploração da terra e dos habitantes locais, é retratada no conto a visão do sujeito colonizado frente ao branco colonizador que vem para a África na expectativa de aumentar sua riqueza. Diante disso, o patrão russo, Iúri, visa manter a superioridade de sua cultura, negando a identidade do negro ou colocando-o em risco

⁶ [...] Bastou correr fama que em Manica havia ouro e anunciar-se que para o transportar se construiria uma linha férrea, para logo aparecerem libras, às dezenas de milhar, abrindo lojas, estabelecendo carreiras de navegação a vapor, montando serviços de transportes terrestres, ensaiando indústrias, vendendo aguardente, tentando explorar por mil formas não tanto o ouro, como os próprios exploradores do futuro ouro [...] (Couto, 2013, p. 75).

constante com o trabalho na mina. Não por acaso, este estereótipo de dominância é representado por um homem, aplicando sua autoridade sobre os nativos e, de forma semelhante, sobre sua mulher, Nádia, também aniquilada em sua identidade.

Apesar de tratar de um contexto histórico-cultural bastante específico, Mia Couto traz uma história de relações interpessoais que aproxima e iguala os sujeitos, apresentando personagens que compartilham os mesmos sentimentos e conflitos identitários. Nesta narrativa, a experiência amorosa conduz à alucinação do narrador, fruto do profundo mal-estar político e cultural vivido por Fortin, um sujeito assimilado⁷, que, ao adotar um nome português, se distancia de sua identidade nativa, mas sofre com os racismos e as humilhações aos quais os negros estavam sujeitos nesse período histórico. Tal processo resulta em uma descaracterização brutal do protagonista, que, em um tom confessional, narra sua relação de amizade e amor platônico por sua patroa branca, Nádia.

Primeiramente, cabe mencionar que o conto é narrado em primeira pessoa pelo próprio Fortin. Esse relato trata-se de uma confissão a um padre, aparentemente também negro. Esse formato é interessante, pois permite que o narrador perca o filtro social e assim possa dizer aquilo que realmente sente e pensa, sem se prender às convenções sociais que o silenciam. Essa forma de narração tem como eixo fundamental a recuperação dos fatos através da memória, que por diversas vezes têm a ver com o passado, mas também com a identidade e com a persistência desses atos no futuro. O que Fortin narra são memórias que ainda permanecem vivas e são importantes para a identidade a ser construída da personagem.

A confissão, portanto, implica um contrato de confidencialidade e total sinceridade entre as personagens, levando o narrador a expor seus pensamentos que, em alguns momentos, são considerados vergonhosos ou cruéis. Segundo Terezinha Moreira (2013), o defeito físico de Fortin, sua coxeadura, representa também a marca da colonização e da aculturação moçambicana. Como marca de maldição, parece ser esta uma sina imposta ao país, sendo vista na pele de todos os moçambicanos.

⁷ O conceito de assimilação se refere a uma construção artificial das elites dirigentes com vista à equalização de valores e práticas dos indivíduos, eliminando segmentos sociais que se afigurassem “estranhos” aos padrões social e politicamente valorados pela cultura europeia, definindo valores e práticas que caracterizavam determinado segmento da sociedade, como sendo os ideais, dignos de serem imitados pelos demais. Ou seja, o Estado hierarquizava a sociedade e convidava as minorias sociais a que se adaptassem aos costumes e práticas europeus. Esse convite poderia ser feito tanto por um sistema de “avaliação” do comportamento dos indivíduos, quanto pelo uso de guardiões da “civilidade”, que tinham a função de vigiar a conduta dos indivíduos pertencentes às minorias sociais (Baumann, 1999).

Durante a narrativa e devaneios do narrador, é perceptível uma certa impaciência do interlocutor em que ele conte seu “pecado”. Percebe-se isso no uso do discurso indireto dentro da narração: “Como diz? Entrar direito na história? Sim, entro” (Couto, 2013, p.77); “Está certo, me prossigo” (Couto, 2013, p.79); “Como diz? Não posso falar de Deus? Porquê, padre, será que ele me ouve aqui, tão longe do céu, eu tão minúsculo?” (Couto, 2013, p.83). Ao trazer seus pensamentos para o padre, este passa a ser apenas um ouvinte qualquer, pois a personagem não parece buscar o perdão divino para seu pecado, mas apenas desabafar suas angústias. O ato de falar é terapêutico e alivia o peso da culpa do narrador, mas sem amarras cristãs.

A narração de Fortin é permeada pelo ressentimento de um sujeito massacrado diante de sua realidade. Sua posição social de homem negro assimilado interfere diretamente na maneira como ele enxerga os demais, tanto brancos quanto negros, e seu lugar dentro dessa sociedade de castas. Percebe-se esse sentimento rancoroso pelo uso dos provérbios presentes no relato da personagem: “carreiro de formiga nunca termina perto” (Couto, 2013, p.77); “não corras atrás da galinha já com o sal na mão” (Couto, 2013, p.78); “Ninguém desempenha canseiras só por gosto” (Couto, 2013, p.78); “A inveja é a pior cobra: morde com os dentes da própria vítima.” (Couto, 2013, p.82). As máximas escolhidas para a personagem revelam sempre situações de desgosto ou de espertezas para sobrevivência. Diferente de outros narradores de Mia Couto, que trazem sabedorias sobre o amor e as relações humanas, Fortin parece estar sempre em alerta e desconfiança, pois o mundo lhe é hostil.

Ao mesmo tempo, a posição de assimilado dentro desse contexto também fazia-o pensar ser alguém. Construía-se assim a identidade fronteiriça e contraditória de Fortin: “E eu, assimilado como que era, fiquei chefe dos criados. Sabe como me chamavam? Encarregado-geral. Era a minha categoria, eu era um alguém” (Couto, 2013, p.78). Naquele espaço, apesar de ser um homem negro e com um defeito físico, ele não precisava trabalhar, ele mandava em outros sujeitos que deveriam ser iguais a ele. Não estar em uma situação tão humilhante quanto os outros é alento para Fortin, ainda que seu *status* siga sendo o de subalterno.

O indivíduo assimilado ocupa então o entrelugar⁸. Fortin vivia em uma posição ambígua, pertencendo parcialmente a dois mundos (o europeu e o africano) sem estar plenamente integrado em nenhum deles, passando, dessa forma, a não pertencer a nenhum grupo com que convive, nem construir relações próximas com as pessoas que o cercam, pois, seu papel de assimilado gera distanciamento tanto dos brancos quanto do seu grupo nativo: “Eu sempre bati por mando de outros, espalhei porradarias. Só bati gente da minha cor. Agora, olho em volta, não tenho ninguém que eu posso chamar de irmão. Ninguém” (Couto, 2013, p. 41). A solidão crescente da personagem reflete em suas ações de crueldade ou de subserviência.

O tratamento ofertado pelo narrador aos demais trabalhadores era sempre violento e hierarquizado. Fortin entendia não ser um homem livre e branco, adequava-se ao estatuto de subordinado, porém lhe era suficiente não ser igual aos outros negros, afinal, assim poderia entender-se como superior a alguém: “Aquele raiva deles me engordava, eu me sentia quase-quase patrão” (Couto, 2013, p.78). Sua divagação no momento da confissão demonstra seus reais pensamentos e o que ele acreditava ser o seu lugar dentro dessa sociedade colonialista e o quanto ele estava em um espaço melhor que os de sua etnia: “Primeiro, neguei. Mas, no fundo, eu desejava ela fosse lá. Para ela ver que aquela miséria era muito inferior da minha” (Couto, 2013, p.81).

As reflexões sobre a ideia de raça e gênero humano tornam-se um questionamento constante para Fortin, pois a presença da mulher russa o faz refletir sobre a ideia de pertencimento e nação: “O mundo está cheio de países, a maior parte deles estrangeiros. Já encheram os céus de bandeiras, nem eu sei como os anjos podem circular sem chocarem-se nos panos” (Couto, 2013, p.77). No contexto colonial, a alteridade é constantemente reiterada, local e estrangeiro são contrapostos a todo instante. Ideias estabelecidas e inquestionáveis para Fortin são colocadas em reflexão, sendo para ele o mundo dividido apenas entre brancos e negros, senhores e subalternos:

Admirei: se não havia pretos quem fazia os trabalhos pesados lá na terra dela? São brancos, respondeu. Brancos? Mentira dela, pensei. Afinal, quantas leis existem nesse mundo? Ou será que a desgraça não foi distribuída conforme as raças? Não, não estou a perguntar a si, padre, só estou a discutir-me sozinho (Couto, 2013, p.81).

⁸ O conceito de entrelugar, formulado por Homi K. Bhabha (*O local da cultura*, 1998), está relacionado à visão, ao modo de agir e às estratégias de empoderamento de grupos subalternos frente ao poder colonial. Tais manifestações sociais, culturais e religiosas geram entrelugares, os quais aparecem com maior nitidez nas questões de âmbito comunitário, social e político.

Enquanto a companhia da mulher russa se torna mais frequente para Fortin, na tentativa de diminuir a solidão em seu casamento, mais visível é a inadequação e o isolamento das duas personagens. Ao longo da narrativa, há uma semelhança crescente entre Nádia e Fortin, à medida que se estreita a relação entre os dois. Na narrativa, Nádia encontra-se distante fisicamente de sua pátria e de seu amado, Anton, para o qual escreve cartas nunca enviadas por Fortin: “Uma mulher branca, tão longe dos da raça dela, ali, no pleno mato” (Couto, 2013, p.81).

Por sua vez, Fortin, apesar de estar em sua terra natal, distancia-se de seus semelhantes, assumindo práticas e espaços sociais do colonizador, levando-o a não estabelecer relações com as pessoas de seu próprio país. Tal conto encaminha para um cenário de práticas discursivas oficiais que desconsideram as peculiaridades identitárias e mostra dois indivíduos exilados de suas culturas e de pessoas com as quais possam se identificar. Ambos ocupam este entrelugar, pois não se enquadram social ou culturalmente no espaço em que habitam, construindo juntos um espaço de resistência.

O amor de Fortin pela mulher russa cresce conforme ela se mostra mais gentil e empática com a realidade dele e dos demais funcionários da casa, especialmente no que se refere ao perigo do trabalho na mina. Esse sentimento acaba revelando o caráter dúbio do narrador. Betty Milan (2018) enfatiza que o amor é também um espelho que nos revela aspectos de nós mesmos. A relação amorosa nos coloca em contato com nossos medos, inseguranças e desejos mais profundos, funcionando como uma espécie de jornada de autoconhecimento. Ao nos relacionarmos com o outro, podemos descobrir mais sobre quem somos, o que desejamos e quais são nossos limites e possibilidades.

Tal fato é observado quando, em determinado momento do conto, há um acidente na mina e todos os funcionários são chamados para resgatar os mineiros feridos. Um aspecto se torna fundamental para esta análise: o comportamento de revolta de Nádia contrapõe-se à covardia de Fortin. O narrador chega a ir até o local, mas covardemente, foge sem prestar socorro a ninguém, pois sofre ao ver a situação dos mineiros mortos:

Eu, senhor padre, não aguentei. desconsegui. Foi pecado, mas eu dei costas naquela desgraça. Aquele sofrimento era demasiado. Um dos mainatos me tentou segurar, me insultou. Eu desviei o rosto, não queria que ele visse que eu estava a chorar (Couto, 2013, p.84).

Fortin se descreve como um sujeito com “alma de minhoca”, pois sua conduta, por mais de uma vez na narrativa, é de retrair-se e não auxiliar aqueles que necessitam:

“Mas eu, mais outra vez, negava dispensar ajudas, me afastava das bondades” (Couto, 2013, p.85). Fortin, portanto, não possui características de honra, hombridade ou coragem, opondo-se aos ideais esperados de um homem apaixonante ou heroico. Contrariamente, após o desabar da mina, a princesa rompe a obediência ao marido, quebrando o relógio de sua família, para o qual passava longas horas vendo o tempo passar e era um objeto de grande cuidado e apreço. Quebrar algo que lhe era valioso é significativo como modo de subversão ao tratamento imposto aos trabalhadores, fato que muito incomodava Nádia.

A princesa descalçou os sapatos e, olhando a cara do marido, começou a dançar em cima dos vidros. Dançou, dançou, dançou. O sangue que deixou, senhor padre! Eu sei, fui eu que limpei. Levei o pano, passei no chão como se cariciasse o corpo da senhora, consolando as tantas feridas. O patrão me ordenou que saísse, deixasse tudo como que estava. Mas eu recusei. Tenho que limpar este sangue, patrão. Respondi com voz que nem parecia minha. Desobedecia eu? De onde vinha aquela força que me segurou no chão, preso na minha vontade? (Couto, 2013, p.86).

Superficialmente, o conto sugere a desobediência como algo em comum às duas personagens, mas Fortin permanece ocupando o papel de subserviência, temendo represálias maiores, enquanto Nádia rebela-se contra aquilo que lhe parecia ser uma injustiça cruel contra os trabalhadores explorados. Ainda sobre este trecho, percebe-se também na fala de Fortin um crescente erotismo em relação à mulher amada ao limpar o sangue do chão, sugerindo carícias em seu corpo. O mesmo ocorre em outras passagens:

Ela, posso dizer, visitava-se a ela própria. Falava sempre murmúrios, para ser escutada tínhamos que levar a orelha perto. Eu aproximava do seu corpo fino, pele tão branquíssima nunca vi. Essa branqueza muito me frequentou os sonhos, ainda hoje estremeço do perfume dessa cor (Couto, 2013, p.79).

A pele da princesa estava encostadinha no meu corpo, eu transpirava o suor dela. A senhora estava no meu colo, total, abandonada. Comecei de sonhar que ela, afinal, estava a fugir comigo (Couto, 2013, p.89).

Nas falas de Fortin, a pele da mulher russa é o que lhe atia desejos, em aproximação com as ideias raciais impostas pelo colonialismo. Novamente, é importante ressaltar a alteridade e a posição de assimilado do narrador frente à mulher desejada. A associação de beleza, desejo e erotismo com a brancura da pele da mulher é reveladora da situação de opressão colonial em que vivia. O objeto de desejo é o corpo branco, pois é esse que possui espaço de poder e, até certo ponto, é inalcançável para este sujeito, tornando-o por isso mais desejável:

Fiquei a olhar para ela, apreciar sua tão próxima presença. Vi os botões do seu vestido, adivinhei toda a quentura que estava em baixo. O meu sangue ganhou pressas. Ao mesmo tempo, eu sofria medo (Couto, 2013, p.90).

Apesar dos desejos de Fortin, este se mostra sempre covarde frente àquilo que sentia. Após o desabamento da mina, Nádia adoece e passa seus dias no quarto em meio a delírios de febre. A companhia de Fortin e seu cuidado com ela aproxima-os, mas a mulher russa falava apenas das saudades de sua terra natal e de seu amado Anton. O desvio de caráter do narrador mostra-se mais profundo quando, por medo de ser descoberto e perder seu espaço de privilégio dentro do sistema em que vivia, ele permitiu que a mulher russa escrevesse cartas, acreditando que seriam enviadas a seu amado na Rússia, mas Fortin nunca as enviou, queimando-as ao sair do quarto.

Mas padre: quer saber a verdade? Eu nunca entreguei as tais cartas. Nada, nem uma. Este pecado tenho e sofro. Era o medo que travava as devidas obediências, medo de ser apanhado com aquelas provas ardendo em plena mão (Couto, 2013, p.87).

Ainda que amasse Nádia, o narrador não tinha coragem de fazer grandes sacrifícios por medo das represálias que poderia sofrer. O pecado de Fortin é então revelado na confissão ao padre: em um momento de alucinação, Nádia crê que Anton virá encontrá-la e pede para Fortin acompanhá-la até a estação.

Delírio dela, com certeza. A senhora só estava a fingir uma ideia. Como podia ter chegado uma resposta? Se era eu que levantava toda a correspondência? Se a senhora há mais de muitos dias nunca saía de casa? E, para mais: se as letras da senhora se endereçaram no fogo? (Couto, 2013, p.88).

Vale ressaltar que a recordação e o esquecimento no ato confessional sofrem alterações pela afetividade, desejo e censura do sujeito (Le Goff, 1990, p. 427). As ações do narrador são atravessadas pela culpa de, temendo o castigo do patrão ao ajudar Nádia, tê-la abandona na beira de um rio para morrer:

Resolvi sair dali, sem demora. A princesa ainda estava viva e fez um gesto para me parar. Desprezei o pedido. Voltei para casa enquanto sentia aquele mesmo aperto de quando abandonei os sobreviventes na mina (Couto, 2013, p.91).

Com o trágico desfecho da morte da princesa após um período de doença e a fuga de Fortin em seguida, o amor irrealizado e impossível passa a ser configurado dentro do corpo do homem negro, como se ali passassem a viver as duas almas (Fortin e Nádia). Aqui, na profusão de pensamentos do narrador, percebe-se a ideia da simbiose das personagens, mostrando uma completude amorosa, conforme visto no seguinte trecho:

Senti que ela já não tinha o seu próprio corpo: usava o meu. Está a perceber, padre? Ela tinha a pele branca que era a minha, aquela boca dela me pertencia, aqueles olhos azuis eram ambos meus. Era como se fosse uma alma distribuída em dois corpos contrários: um macho, outro fêmea; um preto, outro branco.

Está-se a duvidar? Fique a saber, padre, que os opostos são os mais iguais. Não acredita, veja: o fogo não é quem se parece mais ao gelo? Ambos queimam e, nos dois, só através da morte o homem pode entrar (Couto, 2013, p. 46).

Nesse excerto, os corpos do amante e da mulher amada passam a ser um só, não em relação sexual ou erótica, mas na despedida da morte, único meio possível de as oposições extremas ocuparem o corpo em simbiose. As ideias de contradição e complementação são visíveis na maneira como Fortin descreve a si e a Nádia: homem e mulher, preto e branca. Esses traços aparentemente opostos configuram o ser completo que Fortin se tornou após a morte da russa, um ser completo, a partir de então. Seus passos deixarão marcados a simbiose espiritual entre eles:

Eu caminho-me lá sozinho. Depois sento num velho tronco e olho para trás, para esses caminhos onde pisei. E sabe o que vejo, então? Vejo duas pegadas, diferentes, mas ambas saídas do meu corpo. Umas de pé grande, pé masculino. Outras são marcas de pé pequeno, de mulher. Esse é o pé da princesa, dessa que caminha ao meu lado. São pegadas dela, padre (Couto, 2013, p. 48).

Analisando a organização corporal, para a mulher, é deixado o espaço esquerdo, da perna defeituosa e, por isso, de menor pegada. Não por acaso, é associado ao lado esquerdo à emoção, à sensibilidade e à feminilidade. Na tradição cristã, a direita tem um sentido ativo, relacionando-se com o futuro, ao passo que a esquerda é passiva, significando o passado (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p.402). Ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (2023, p.400), para os bambaras, a esquerda é sinônimo de feminilidade, desordem, incerteza e das variações da consciência humana, enquanto a direita refere-se à masculinidade, retidão, trabalho e fidelidade.

No conto, o pé que, segundo Fortin, é o dele, grande, firme e de homem, é o direito, comumente associado à razão. A princesa viver dentro dele é a única forma de esse amor se concretizar, pois as separações raciais e nacionalistas asfixiam o encontro amoroso entre eles. Além disso, o lado esquerdo, trazendo a mulher amada, representa a cultura branca e europeia à qual ele se submete como sujeito assimilado, enquanto o lado direito, relativo à sua raça, é o apoio amplo e forte que o demarca socialmente, conforme o trecho abaixo:

Era como se fosse uma alma distribuída em dois corpos contrários: um macho, outro fêmea; um preto, outro branco. Está-se a duvidar? Fique a saber, padre, que os opostos são os mais iguais. Não acredita, veja: o fogo não é quem se parece mais ao gelo? Ambos queimam e, nos dois, só através da morte o homem pode entrar (Couto, 2013, p.90).

Fortin carrega em si a culpa de não ter sido para Nádía o homem que ela pensou que ele fosse. Até o encerramento de sua confissão, o desejo pela mulher russa é latente, caracterizando-o como “viúvo de uma mulher que não teve” (Couto, 2013, p.92). Destaca-se também que, ainda que sua confissão seja direcionada a um padre, a personagem distancia-se constantemente dos medos católicos, o que transparece seu caráter assimilado: “Nem Deus me pode corrigir desta certeza” (Couto, 2013, p.92). Fortin, com todas as suas contradições e desvios de caráter, encerra sua narração carregando em si a mulher amada, mostrando que o sentimento amoroso independe de questões sociais ou morais.

4.4 Procurava em mim espelho para o seu suave luar: simbiose nos contos

Os cinco contos analisados possuem como elemento comum a presença de personagens que, tomados por um amor tão intenso, passam a compartilhar seus corpos em simbiose, na qual os amantes coexistem, aproximando-se do ideal andrógino de completude. Para tanto, o autor recorre ao animismo como metáfora para representar os anseios sociais vivenciados pelos indivíduos nessas relações.

Observa-se com recorrência nas narrativas a presença de personagens femininas que trazem maior movimentação na narrativa, sendo elas as responsáveis pela condução das ações, normalmente atreladas às simbologias específicas. Mia Couto dá voz a mulheres que ocupam um papel central nas narrativas, simbolizando forças transformadoras nas comunidades em que se inserem. As experiências dessas personagens se dão em meio aos contextos de desigualdade, opressão e transformação social, apresentando-as como agentes de resistência e renovação. Além disso, através de elementos do realismo mágico, são analisados os dilemas, as dores e os sonhos dessas mulheres, criando figuras que dialogam tanto com o passado histórico quanto com o presente dinâmico de Moçambique, especialmente no tratamento da questão identitária.

As protagonistas femininas desses contos transcendem estereótipos, sendo representadas como figuras resilientes e multifacetadas que desafiam convenções sociais e culturais. Percebe-se, em sua obra, a importância das mulheres como pilares de memória, identidade e mudança, refletindo as complexidades e os desafios de suas realidades. O feminino é fator que causa medo ou estranhamento nos homens. Ezequiel, Ofélia, Isaura e Maria Zeitona, são exemplos de personagens que assustam e envolvem os homens ao seu redor, até os desfechos de comunhão entre os amantes. Normalmente

associadas à irracionalidade, ao sonho e ao espiritual, essas mulheres são vistas como forças que arrastam e envolvem os narradores.

A simbiose amorosa emerge, então, como o principal elemento de conexão entre as narrativas em análise, embora se manifeste de formas particulares em cada conjunto de personagens. Esse fenômeno é representado como uma busca essencial, tanto física quanto espiritual, por uma unidade primordial que remonta à concepção mítica do ser andrógino, mencionado em tradições filosóficas e literárias como um símbolo de plenitude original. Nesse contexto, a união amorosa transcende a mera atração física, sendo apresentada como um esforço para restaurar uma completude perdida, uma fusão das partes complementares que configuram o humano.

Observa-se, assim, que as personagens, cada qual a seu modo, embarcam em jornadas de busca pela união com o outro, seja por meio da dimensão corporal, seja através de um vínculo espiritual mais profundo, como Ezequiela e Ofélia. Essa busca revela não apenas um desejo de completude pessoal, mas também reflete questões existenciais mais amplas, relacionadas à necessidade de superação da fragmentação da identidade individual. Dessa forma, a simbiose amorosa, ainda que variando em suas manifestações, atua como um eixo central nas narrativas, reforçando a conexão entre as personagens e suas respectivas trajetórias de autodescoberta e integração.

As conexões entre as narrativas analisadas podem ser identificadas por meio de elementos estruturais, temáticos e simbólicos, como a forma de narração, a ideia de transitoriedade e a presença do colonialismo como um fator determinante nas relações interpessoais e sociais. Primeiramente, destaca-se o tom confessional adotado em dois contos: “João-tônio, no enquanto” e “A princesa russa”. Em “João-tônio, no enquanto”, a narração se assemelha a um desabafo dirigido a um amigo confidente, conferindo um caráter íntimo e quase terapêutico ao relato. Já em “A princesa russa”, o narrador escolhe um padre como interlocutor, o que aprofunda a dimensão de culpa que permeia sua narração, reforçando o peso moral das ações de Fortin em relação à traição de seu povo e da mulher amada.

Esse recurso confessional cria uma proximidade emocional com o leitor e, ao mesmo tempo, evidencia os dilemas éticos e existenciais que atravessam as histórias. Nas obras analisadas, observa-se a relação entre lembrar e projetar o passado como forma de sustentar o presente. Essa necessidade de memória/passado de Fortin desemboca em uma

participação emotiva do passado, vaga, fragmentada e incompleta. Le Goff (1990) aponta que o processo da memória trata não apenas dos vestígios, mas também a releitura deles. Dessa forma, há uma estruturação e auto-organização das memórias mantidas e, no momento de confissão, reconstituídas.

Outro ponto de interseção significativo é a abordagem da transitoriedade, especialmente no que diz respeito à identidade das personagens, como observado em “Joãotônio, no enquanto” e “Ezequiela, a humanidade”. No caso de Joãotônio, a transitoriedade é sugerida desde o título e se manifesta de maneira marcante durante o ato sexual, quando ele deixa de ocupar o espaço tradicionalmente masculino, cedendo esse lugar a sua esposa, Maria Zeitona. Essa inversão de papéis questiona os limites fixos da masculinidade e da feminilidade, propondo uma fluidez que desafia normas estabelecidas. Por outro lado, em “Ezequiela, a humanidade”, a transitoriedade assume uma forma física e constante, já que a personagem experimenta metamorfoses que transformam sua aparência de maneira imprevisível. Essas transformações físicas são emblemáticas de uma questão identitária mais ampla, refletindo os desafios e as incertezas da construção de identidade, particularmente em contextos marcados por heranças coloniais e culturais complexas.

Por fim, a temática do colonialismo e suas implicações nas relações sociais e amorosas surge como um elemento unificador em contos como “Isaura para sempre dentro de mim” e “A princesa russa”. Nesses textos, os laços amorosos das personagens são atravessados por obstáculos ou imposições oriundas do contexto colonial, evidenciando como a dinâmica de poder e opressão afeta profundamente as relações interpessoais. De forma mais metafórica, “Ezequiela, a humanidade” também aborda essa questão, utilizando as transformações de Ezequiela como uma representação simbólica das rupturas e reconstruções associadas à formação da identidade moçambicana. A fluidez física da personagem funciona como uma alegoria das mudanças históricas, sociais e culturais que moldam a subjetividade em um espaço marcado pela experiência do colonialismo. Dessa maneira, os contos dialogam entre si ao explorar, em diferentes níveis, a interação entre os indivíduos, suas identidades em transformação e o impacto das forças históricas e sociais que os envolvem.

5 AMOR INTERDITO

*O amor quer abraçar e não pode.
A multidão em volta,
Com seus olhos cediços,
Põe caco de vidro no muro
Para o amor desistir*

(Prado, 2019, p.132).

A capacidade de desenvolver a consciência é uma das características mais marcantes do ser humano, constituindo uma base que nos distingue das demais espécies. Por meio dessa faculdade, somos instigados, muitas vezes de forma instintiva, a realizar nosso potencial mais elevado. Contudo, paradoxalmente, no nosso interior, também reside outra tendência: o apego à inconsciência, que nos mantém em um estado indiferenciado e próximo ao desconhecido. Assim, nossa existência se estende numa tensão fundamental: de um lado, a possibilidade para um grande desenvolvimento da consciência; de outro, a imersão no vasto e misterioso universo da inconsciência.

Diversos mitos, arquétipos e sistemas religiosos expressam essa dualidade, equiparando a busca da consciência à procura por tesouros inalcançáveis, como a fonte da juventude ou a lendária Pedra Filosofal. Tais analogias simbolizam o esforço necessário para superar a resistência à transformação e alcançar um estado mais elevado de integração e compreensão.

No entanto, essa polaridade não é a única que configura a experiência humana. Pelo contrário, nossa trajetória de vida é marcada pela elaboração de diversas origens de polos opostos. Os símbolos, como argumenta a psicanalista Maria Helena Guerra (2017), são matrizes unificadoras de opostos, funcionando como a matéria-prima essencial para a estruturação da consciência, tanto ao nível individual quanto coletivo. Eles desempenham um papel central na mediação de conflitos internos e externos, particularmente como guias para a reconciliação e integração das polaridades que nos definem.

No contexto da cultura ocidental contemporânea, observa-se uma transformação significativa no Arquétipo da Alteridade. Esse arquétipo propõe um novo paradigma, que valoriza a coexistência e a interação dialética entre os polos de uma polaridade. Tal perspectiva abre espaço para o reconhecimento e a expressão das diferenças, promovendo uma ética de igualdade e respeito mútuo. Contudo, essa abordagem exige que

confrontemos nossos valores, convicções e normas, revisitando-os constantemente à luz dos desafios que emergem. O fluxo contínuo entre opostos — certo e errado, bem e mal, sim e não — obriga-nos a uma revisão permanente de nossas escolhas, responsabilizando-nos por cada decisão tomada.

Além disso, a jornada em direção à individuação exige que enfrentemos o paradoxo de sermos simultaneamente únicos e profundamente conectados à humanidade compartilhada. Na relação conjugal, por exemplo, esse desafio se torna evidente: é necessário considerar tanto o outro quanto a si como indivíduos singulares. A busca pela alteridade, ou seja, pela relação equilibrada entre os polos opostos, implica um confronto direto com nossa própria sombra, a aceitação de paradoxos e a coragem de desafiar tradições. Nesse processo, a transgressão surge como um elemento central, desempenhando uma função psicológica ambivalente, podendo ser criativa ou destrutiva, conforme sua natureza e motivação.

Quando a transgressão é fruto de reflexão profunda e orientada por convicções éticas, ela se torna um caminho de crescimento e transformação desses sujeitos. Guerra (2017) destaca que a transgressão criativa está intrinsecamente ligada à ética, especialmente no contexto da Ética da Individuação proposta por Jung, em 1951⁹. Essa ética não separa o eu do outro, mas os coloca em um mesmo nível de importância, promovendo um cuidado mútuo e uma vivência compassiva. A transgressão, assim acompanhada pela ética da alteridade, mobiliza uma energia intensa e transformadora, permitindo que o indivíduo transcenda as limitações impostas pelo *status quo*.

Maria Helena Guerra (2017) argumenta ainda que o processo de individuação frequentemente tem início em um conflito moral, muitas vezes provocado por uma vivência transgressora. Exemplos disso incluem um amor proibido, uma ideia revolucionária ou um ato que desafia convenções condicionais. Nessas condições, a repressão do elemento transgressor pode levar à estagnação, enquanto sua integração simbólica permite a expansão da consciência.

Dentre as experiências humanas, o amor muitas vezes assume um papel transgressor. Como força estruturante, o amor mobiliza grandes quantidades de energia, contribuindo para o desenvolvimento da consciência e a transformação pessoal. Casos de

⁹ JUNG, Carl G. **Aion**: Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Tradução de Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

amores proibidos, presentes tanto na literatura quanto na realidade, ilustram a tensão entre o desejo individual e as normas coletivas. Essas vivências, embora muitas vezes associadas ao erro e à proteção, são fontes de vitalidade e criatividade, desafiando-nos a reconsiderar nossas estruturas internas e sociais. Assim, o binômio amor e transgressão nos revela a profundidade e a complexidade da experiência humana, convidando-nos a navegar entre opções em busca de sentido, crescimento e realização.

O tema do amor interdito é um elemento recorrente na literatura clássica, onde as personagens enfrentam obstáculos sociais, culturais, familiares ou morais que impedem a concretização de seu amor. Obras como “Romeu e Julieta”, de William Shakespeare; “O Morro dos Ventos Uivantes”, de Emily Brontë; “Anna Karenina”, de Fiódor Dostoiévski; a lenda medieval de “Tristão e Isolda”; ou “O Amante de Lady Chatterley”, de D.H. Lawrence, mostram como a temática do amor proibido permeia o imaginário do humano, refletindo ideias e práticas sociais de diferentes culturas.

Constantemente abordada na literatura clássica, uma das mais famosas representações de proibição amorosa é aquela descrita na mitologia grega, na história de Eros e Psique. Sua versão mais famosa e completa foi lançada pelo escritor Lúcio Apuleio, em sua obra *O Asno de Ouro*, também conhecida como *Metamorfoses*. Nela, Psique pode ser interpretada como uma alegoria concernente à jornada da alma em busca do amor divino, passando por provas e autodescoberta, enquanto Eros representa o amor, que guia a alma, mas também exige confiança e superação de desafios para alcançar a plenitude.

Na narrativa grega, Psique era uma mortal de beleza extraordinária, tão deslumbrante que começou a atrair o entusiasmo das pessoas, desviando a atenção das oferendas a deusa Afrodite. Enciumada e na intenção de puni-la, Afrodite envia seu filho, Eros, para fazer Psique se apaixonar pelo homem mais desprezível que encontrasse. Contudo, ao vê-la, Eros acidentalmente se fere com uma de suas próprias flechas e se apaixonou perdidamente por ela.

Psique, mesmo possuindo uma beleza rara, tem dificuldade para encontrar um marido, pois apesar de ser reverenciada, da mesma forma era temida pelos homens. Nesse cenário, um oráculo sugere sua ida a um penhasco, onde um marido monstruoso a aguardava. Impulsionada pelos ventos divinos, é conduzida a um magnífico palácio, onde todas as noites ela recebe a visita de um amante incógnito, pelo qual ela se apaixonou. Este

amante, posteriormente identificado como Eros, mantém sua identidade em segredo, condicionando o sucesso de relacionamento à não revelação da identidade.

Instigada por suas irmãs, Psique decide espiar seu marido enquanto ele dorme e, ao fazer isso, ela reconhece Eros, rompendo o acordo pré-estabelecido. No entanto, sua ação é revelada por uma gota de óleo quente de sua lâmpada que cai acidentalmente sobre Eros, levando o amante a sentir-se traído. Furioso, Eros parte e, desesperada para recuperá-lo, Psique busca ajuda de Afrodite. A deusa, ainda ressentida, impõe a ela uma série de tarefas homéricas, incluindo separar grãos misturados, buscar lã de ovelhas perigosas e descer ao submundo para trazer um frasco da beleza de Perséfone. Com ajuda de outros deuses, a jovem consegue cumprir cada tarefa. Após completar os desafios, ela abre o frasco de beleza proibido, mas cai em um sono mortal. Eros, agora reconciliado, salva e implora a Zeus que permita que Psique se torne imortal. Zeus concede o pedido e a moça é transformada em uma deusa. Eles se casam oficialmente e o mito termina com a celebração da união dos dois, simbolizando o triunfo do amor e da alma sobre os obstáculos.

Eros – a própria representação do Amor – é o amante velado, o que não pode ser visto, encontrando a amada somente na escuridão. Seria essa a ideia primordial de que o desejo habita no espaço do desconhecido, do obscuro e do encoberto. Contrariando Eros, Psique, persuadida por suas irmãs, ilumina o amante, mesmo tendo prometido não o fazer, magoando Eros e perdendo-o. É neste ponto que podemos observar algo fundamental na análise do sentimento amoroso: o medo de perder o amado.

Diante do paradoxo do amor que se deseja ser incondicional, mas impõe condições, o amor se torna impossível e fugaz. O que pretendo destacar aqui é o fato de, ao tornar-se proibido ou inalcançável, o objeto perdido é aquilo que é buscado, se o era antes, passa a ser agora com ainda mais afínco. Podemos pensar, portanto, que o amor se constrói na ideia da perda, na possibilidade do outro não ser meu totalmente, assumindo a posição de desejo absoluto para mim. O amor é, dessa forma, a falta, pois, segundo Betty Milan, “o amor é uma promessa e assim faz doer e faz sonhar” (Milan, 2018, p.22).

O mito grego de Eros e Psique traz também algumas simbologias relevantes nas leituras dos contos analisados neste capítulo: a proibição dos amantes e o ambiente noturno dos encontros clandestinos. Tais simbologias cristalizadas no pensamento

ocidental revelam recorrências no tratamento do amor proibido, tendo nos contos de Mia Couto uma amostragem desse traço do caráter amoroso.

A interdição dos amantes pode ocorrer por diversos fatores, mas aqui cabe analisar que os contos se enquadram em uma perspectiva pós-colonial¹⁰, na qual a raça, a classe social, os desvios da heteronormatividade e a aparência física muito definem os sujeitos e os espaços nos quais eles podem ou não se relacionar. O estatuto social a que essas personagens se inserem dita até onde é possível desejar e ser desejado.

Na literatura mundial, diversas imagens são construídas para simbolizar os amantes e os enlances amorosos proibidos socialmente. A combinação da relação amorosa com a simbologia da noite, por exemplo, cria uma atmosfera carregada de tensão, emoção e mistério, aumentando o caráter erótico do encontro. Essa combinação pode ser encontrada em muitas obras literárias, poesias, pinturas e outras formas de arte que exploram o tema do amor proibido. A título de exemplo, percebe-se recorrente a simbologia da segurança amorosa associada à noite, frequentemente usada na literatura e nas artes para manter o sentimento de clandestinidade e intensificar a emoção do amor proibido.

A sombra noturna pode simbolizar diversas dimensões deste tipo de relacionamento, como segredo e clandestinidade, já que a noite oferece um véu de segredo que esconde os amantes da vista pública. A escuridão, por sua vez, cria um ambiente íntimo e misterioso, permitindo que as personagens escondam seu relacionamento dos olhares críticos da sociedade, tornando os amantes cúmplices em um ato de rebeldia

¹⁰ O conceito de pós-colonial refere-se ao campo de estudos que examina os impactos, legados e transformações resultantes da colonização, assim como as experiências das sociedades que passaram pelo processo de descolonização. Embora o termo inicialmente tenha se relacionado ao período histórico após a independência das ex-colônias, ele também aborda questões culturais, políticas e epistemológicas associadas às dinâmicas de poder estabelecidas durante a colonização e perpetuadas no mundo contemporâneo.

O foco dos estudos pós-coloniais está na análise das relações entre colonizadores e colonizados, com especial atenção às estruturas de dominação, à resistência, e à maneira como as identidades culturais e os discursos foram moldados pelo colonialismo. Além disso, questiona-se a perspectiva eurocêntrica e busca-se valorizar as vozes e narrativas marginalizadas dos povos colonizados.

Diversos pensadores se debruçam sobre esse conceito, como Frantz Fanon (*Pele Negra, Máscaras Brancas*, 1952), que aborda as consequências psicológicas e sociais da colonização, especialmente no que diz respeito à alienação cultural; Gayatri Spivak (*Pode o Subalterno Falar?*, 1988), que questiona se os grupos marginalizados podem realmente ter voz própria dentro dos sistemas de poder colonial e pós-colonial, ou se suas vozes sempre são mediadas por perspectivas dominantes; e Achille Mbembe (*Crítica da Razão Negra*, 2013), analisando como as ideias de raça e colonialidade permanecem centrais nas dinâmicas globais contemporâneas. Os estudos pós-coloniais são relevantes para entender as relações de poder e as desigualdades globais, bem como para propor alternativas epistemológicas e culturais que valorizem as perspectivas dos povos historicamente marginalizados.

contra as convenções que proíbem seu amor. Além disso, o contraste entre a luz do dia e a escuridão da noite pode simbolizar a dualidade entre a vida pública e a vida privada. A noite oferece uma fuga do mundo exterior, permitindo que os amantes vivam seu relacionamento de forma autônoma.

Ademais, a ideia do romance e da intensidade também se constrói no ambiente noturno, frequentemente associado à paixão. O cenário noturno amplifica as emoções e intensifica os sentimentos dos amantes, criando um espaço de entrega emocional. Outrossim, a noite é um período limitado e essa limitação de tempo pode acentuar a intensidade do amor proibido. Os amantes podem sentir que têm um período precioso para se entregarem à paixão antes que o amanhecer os separe. A noite, muitas vezes, é usada como uma metáfora para o desconhecido, o inconsciente ou tabu. O amor proibido, em si, pode ser considerado uma área obscura da emoção humana e o ambiente noturno pode refletir essa complexidade.

A instituição social do casamento, durante muito tempo, tratou-se apenas de um arranjo conjugal, um negócio de trocas entre famílias. Seria essa uma forma de adestrar e encaixar os relacionamentos em padrões sociais pré-estabelecidos. Segundo Jung, “o casamento é um sacramento com leis irrevogáveis; devemos criticar os costumes, não as pessoas individualmente” (Jung, 2005, p.46). Vemos, dessa forma, que as pessoas tendem, por exemplo, a repetir os padrões dos familiares por acharem que só existe uma forma de se relacionar, ainda que isso resulte em sofrimento para os envolvidos. Sobre os controles dos corpos e das relações, Octavio Paz afirma que:

Por isso tivemos de inventar regras que o regulam e que, ao mesmo tempo, canalizam o instinto sexual e protegem a sociedade de seus excessos. Em todas as sociedades há um conjunto de proibições e tabus – também de estímulos e incentivos - destinados a regular e controlar o instinto sexual. Essas regras servem simultaneamente à sociedade (cultura) e à reprodução (natureza). Sem elas, a família se desintegraria e com esta toda a sociedade. Submetidos à perene descarga elétrica do sexo, os homens inventaram um para-raios: o erotismo (Paz, 1993, p. 18).

Conforme as determinações e controles dos corpos, há no amor também um caráter de proibição que, por vezes, o torna mais atrativo. Nesses casos, vale ressaltar que a proibição amorosa se dá por diversos motivos e a literatura é um ambiente fértil para essas diversas formas de envaidecer a paixão proibida, como o clássico *Romeu e Julieta*.

Destaca-se que, para Ortega y Gasset, o amor, em primeiro lugar, é uma vida secreta, pois ao comunicá-lo ao mundo, ele se desvanece ou volatiza. Este pensamento

reafirma a teoria de que a proibição ou o sigilo de um relacionamento o torna intenso, por isso, para o autor, é um erro interpretar o amor por suas palavras ou ações, pois são ritos criados pela sociedade para que o sentimento seja obrigado a disparar (Gasset, 2019). Ou seja, dentro das organizações sociais e culturas nas quais os sujeitos se inserem, há formas determinadas de representar o amor entre os amantes, como o casamento, por exemplo.

O filósofo espanhol também vê o amor como uma força vital que transcende a lógica e a razão. Para ele, o amor é uma espécie de impulso vital que nos move e nos faz querer estar ao lado do ser amado, quase como uma necessidade existencial. Esse impulso não obedece à racionalidade e, muitas vezes, desafia as convenções sociais e morais. É esse aspecto observado nos contos selecionados. Por fim, entende-se a ideia de que o amor é uma aventura que traz consigo riscos e incertezas, uma vez que amar envolve uma entrega a algo que não podemos controlar. Isso cria uma tensão entre segurança e liberdade, mas essa mesma tensão é o que confere ao amor seu caráter único e estimulante.

Nos contos analisados sob essa perspectiva, o amor é construído como um processo de transgressão e esforço por parte dos amantes, que desafiam normas sociais em busca de satisfação no encontro amoroso. Dessa forma, surge a ideia de “interdito amoroso”, pois esses encontros não se realizam plenamente. O amor torna-se assim uma construção marcada pela constante transgressão, à medida que as interdições sociais impõem limites ao que é permitido ou proibido nas relações amorosas.

5.1 Em amor, tudo é verdadeiro: “O amante do comandante”, “A filha da solidão”, “Prostituição auditiva”

O primeiro conto a ser analisado sob a ótica da paixão proibida é “O amante do comandante”, presente na coletânea de *Na berma de nenhuma estrada* (2016). Desde o curioso e sonoro título do conto, a narrativa se desdobra sobre a ideia de um comandante português estar em busca de um amante, mas em vez de um homem, os nativos enviam uma mulher em roupas masculinas. Aqui, o gênero será questionado e revisitado na construção da relação amorosa do comandante e de seu(ua) amante(ada).

O enredo traz a história ocorrida ainda nos tempos coloniais, sobre um barco português que chegou a uma pequena aldeia. Há um isolamento do navio antes de os marinheiros portugueses decidirem o que fazer. Esse fato pode sugerir que estavam

perdidos e sem orientação devido ao estado de desvario do comandante. Isso se torna provável porque, alguns dias depois, três marinheiros vieram à terra firme, dentre eles um negro como intérprete, com um pedido urgente: o comandante do navio português precisava de um homem para executar “serviço de amor” (Couto, 2016, p.131). Diante do estranho pedido, o intérprete reafirmou que o comandante não precisava de mulher, mas de homem para serviços “de amor carnudo, (...) trabalho de rasga-panos, espreme-corpo, afaga-suspiro” (Couto, 2016, p.132).

Por tratar-se de um período em que o colonialismo impunha subalternidade aos negros, houve o receio de enviar alguém do “sexo errado” e isso causar problemas com os brancos. Assim, o chefe da aldeia mandou Josinda: “Mulher, sim, mas tão pouco feminina que, às primeiras vistas, passava por homem. Sendo que estranha, masculosa e grosseira. Não fosse ela ter tido filhos nem se daria por ela ser, realmente, fêmea” (Couto, 2016, p.132). A mulher com caracteres masculinos é o ser de fronteira que serve para resolver esse problema com os brancos, tanto no quesito gênero quanto no linguístico, pois esta falava português.

Butler (2019) argumenta que o gênero não é uma essência inata ou uma identidade fixa, mas sim algo que é performado repetidamente por meio de gestos, comportamentos, discursos e ações cotidianas. Para a autora, o gênero é uma construção social que se manifesta através da repetição dessas normas ao longo do tempo. Butler propõe que o gênero seja algo que fazemos, não algo que somos, sendo resultado de um processo contínuo de performatividade. Butler aprofunda esse conceito e discute como o corpo é regulado por discursos que definem o que é “natural” ou “normal” em termos de gênero e sexualidade.

Os corpos que “confundem” o *status quo* são aqueles que não se enquadram perfeitamente nas expectativas sociais. A ambivalência corporal é colocada em cena quando, ao entrar no barco a caminho do navio português, Josinda chama de soldado um alferes, cuja patente é maior na hierarquia militar: “Desculpa, pensava que fosse militar. Me enganei, quem não se engana? O único que não tropeça é o pássaro que avoa no céu” (Couto, 2016, p. 134). Com tom proverbial, a personagem justifica que o corpo do militar, inscrito socialmente, pode ser interpretado de muitas formas, provavelmente, assim como o seu.

A descrição de Josinda já nos dá indícios do encaminhamento da narrativa, mas, além da caracterização, o nome escolhido revela o caráter híbrido da personagem. Josinda poderia ser entendido como o feminino de José, sendo um nome pouco comum para mulheres. Nas palavras do narrador: “Josinda vinha mesmo a calhar, dourando sobre azul: ela era meio termo, carne e peixe, ambivolátil” (Couto, 2016, p.133). Josinda, desde sua adjetivação fluida, flutua entre os gêneros (masculino e feminino) e entre as culturas (mulher negra que fala português), o que facilita sua escolha para a demanda do capitão. Ao ser convocada, a mulher não sabia do que se tratava e não houve sequer escolha em fazer parte disso:

- Josinda, venha nas pressas: estás ser precisada com os brancos.
- Espera que vou puxar lustro nos meus panos.
- Nada disso, você vem assim mesmo, dessa forma.
- Mas assim com roupas de meu pai, pareço mesmo ele.
- Por isso mesmo. A propósito, você vai dizer que se chama Jezequiel.
- Jezequiel? Porque Jezequiel, nome de macho tão feio?
- Os portugueses gostam muito desse nome.” (Couto, 2016, p.133).

Vale destacar que o nome escolhido para Josinda assumir-se como homem para o comandante, Jezequiel, é uma aproximação entre os contos de Mia Couto. Em outra narrativa analisada sob a perspectiva do amor, também de fluidez entre raças e gêneros, a personagem que passa por metamorfoses se chama Ezequiela. Assim, Jezequiel parece ser uma mistura de Ezequiela e Josinda, já que ambas trazem a questão do gênero enquanto performance nos dois contos, sendo uma mistura dos dois nomes.

Após passar a noite no navio português, o retorno da mulher para a aldeia se dá de forma traumatizada: “Mas esses mesmos olhos se repletavam de água: a mulher chorava, coisa que nunca lhe fora vista na vida. E assim, em pranto, ela se afundou silenciosa na escuridão” (Couto, 2016, p.134). O encontro com suas emoções a aproxima da feminilidade, pois há “olhos repletos de água”. Novamente, há uma recorrência simbólica ao elemento aquático na mudança psicológica de uma personagem.

O narrador não revela o que se passou no barco, fica a cargo do leitor completar as lacunas, deixando subentendido que o encontro dos dois possa ter tido um caráter sexual e infeliz para Josinda. Ademais, a narrativa tem uma reviravolta com o inusitado desfecho em que o capitão português decide ficar na aldeia por ter se apaixonado por Josinda:

E ficou. Primeiro, junto às maresias. Depois, partiu pela savana à procura de seu amante de uma noite só. A última coisa que fez ao abandonar a praia foi empunhar um pequeno pauzinho e gatafunhar a areia. Ninguém ali sabia

decifrar aqueles desenhos. Mas um soldado português que ainda regressou à praia admirou-se de ver escrito no chão: Josinda (Couto, 2016, p.136).

O comandante não foi enganado e, apesar de sugerir ao longo da narrativa sua homossexualidade, a relação amorosa entre ele e Josinda se efetiva. O conto não possui um desfecho fixo e incontestável. Tal como Psique no mito grego partiu em busca de seu amado Eros, o comandante foi em busca de Josinda. Não há uma explicação sobre como se deu o encontro entre as personagens, mas fica implícito que o comandante se enamorou pela mulher, sabendo de sua verdadeira identidade.

O ajustamento social dos indivíduos no conto retratado é visível em uma ótica colonial, onde os negros estão em espaço de subalternidade em relação aos portugueses. A ordem dada por um comandante, o envio de uma mulher (em vez de um homem como foi solicitado) para que não houvesse problemas para aquela comunidade e o silenciamento de Josinda demarcam as violências sofridas em um período em que brancos e negros não coexistiam de maneira livre.

Praticamente, todos os livros de Mia Couto problematizam e reconfiguram os ajustamentos culturais das minorias de seu país: mulheres, mestiços, indianos, camponeses, velhos e grupos de cultura oral. São as organizações sociais que instauram o que são minorias e quais os seus apagamentos dentro da sociedade colonial.

Destaca-se ainda que a homossexualidade do comandante é um misto de pilhéria e tabu. Apesar do respeito à hierarquia, percebe-se um menosprezo ao torná-lo “o louco”, assemelhando-se as mulheres históricas que necessitam de relações sexuais para acalmarem os nervos e retornarem à lucidez. O homem homossexual é o exótico dentro da narrativa. Enquanto a figura feminina possui grande destaque, o comandante não possui sequer nome.

Em uma obra em que a alcunha das personagens é algo mais profundo de suas psiques e ações, é importante também quando um sujeito de dominância e poder social não é nomeado na narrativa. Após o encontro com Josinda, a descrição do comandante continua sendo a de loucura, agora por estar distante do objeto amado.

Era madrugada quando se viu desembarcar, despenhado e despenteado, o lusitano comandante. Saltou ainda em água, avançou para terra firme, aos berros tresdoidados. Indagava por Jezequiel, rondava em círculos, todo ele fora das órbitas. Depois, tombou em si, debaixo dos próprios ombros, esgotado. Ficou assim, nebulado e rôcheo, durante longos momentos. À sua volta, os soldados aguardavam, indecisos. Passou-se um dia inteiro, sem água a ir nem

a vir. Até que o militarão deu ordem: eles que regressassem ao barco, levantassem âncora e partissem (Couto, 2016, p. 135).

“Tresdoidado”, “fora das órbitas” e “esgotado” enquanto características do comandante constroem uma imagem frágil e irracional desse sujeito. Ironicamente, no final desse parágrafo, o narrador o chama de “militarão”. Essa referência seria a patente que ocupa, mas também remete à certa masculinidade que não compete à personagem, por isso o tom de sátira. O comandante português torna-se submisso e passivo em busca de Josinda.

No desfecho do conto, aproximando-se da história de Riobaldo e Diadorim, de Guimarães Rosa¹¹, descobre-se que o desejo do comandante português não era por outro homem, mas sim por Josinda. Triste e desolado ao caminhar na praia, o comandante escreve na areia, como um clichê romântico, o nome Josinda, na busca por seu amor. Percebe-se então que ele não foi enganado, pois estava procurando por aquela mulher específica com a qual havia estado na noite anterior.

A interdição amorosa, elemento central na construção do enredo, é moldada de forma profunda pelas dinâmicas de gênero e raça que permeiam as identidades das personagens. Nesse contexto, as barreiras impostas não são meramente circunstanciais, mas refletem estruturas sociais e culturais enraizadas, que influenciam a percepção e a expressão dos afetos. A complexidade dessa interdição é evidenciada pela figura de um comandante português, um representante do poder colonial, que inicialmente busca relações homossexuais, mas que se vê enredado em uma paixão inesperada por uma mulher cuja identidade desafia normas tradicionais de feminilidade.

Essa mulher, caracterizada por uma performance social que a masculiniza, torna-se o eixo em torno do qual se manifesta a tensão entre expectativas de gênero, identidade individual e desejo. Tal masculinização assume dimensões simbólicas que refletem sobre a subversão das categorias normativas impostas pela sociedade. A relação entre o

¹¹ *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, é um dos romances mais importantes da literatura brasileira. A obra é narrada em primeira pessoa por Riobaldo, um ex-jagunço que, já idoso, rememora sua trajetória no sertão de Minas Gerais. Ao longo do relato, ele reflete sobre sua experiência na vida bandida, sua ascensão ao posto de líder dos jagunços e suas inquietações filosóficas sobre o bem, o mal e a existência de Deus e do diabo. Destaca-se que o romance também apresenta o intenso amor de Riobaldo por Diadorim, um companheiro de batalha envolto em mistério. Esse sentimento, reprimido devido aos códigos sociais da época, se desdobra em um dos temas centrais da obra: a identidade e os limites do amor. Somente no final da história, ele descobre que Diadorim era, na verdade, uma mulher, o que dá uma nova dimensão ao seu sentimento e ao próprio significado de sua jornada.

comandante e essa mulher, portanto, não apenas contraria convenções heteronormativas, mas também desestabiliza noções binárias de gênero e sexualidade.

O enredo sugere que os impedimentos sociais e culturais que atravessam essa relação — sejam eles ligados à imposição de papéis de gênero ou à hierarquia racial no contexto colonial — só são superados pela força transformadora do sentimento amoroso. O amor, nesse caso, surge como um agente disruptivo, capaz de transcender as barreiras impostas pelas normas sociais e culturais, ainda que não sem conflitos ou consequências.

Essas abordagens de interdições (raciais e performance de gênero) são vistas também na narrativa de “A Filha da Solidão”. Ainda na perspectiva do amor impedido por questões sociais, observa-se nesta narrativa, presente no livro *Contos do nascer da Terra* (2014), um relacionamento clandestino por seu caráter inter-racial, retratando aspectos coloniais que formaram o imaginário étnico do local, vigente aqui como a proibição de relações entre negros e brancos em uma vila moçambicana em Sofala.

A aparição e a descrição das personagens sugerem a sutileza das relações proibidas pelo consenso social, mas que ultrapassam preconceitos, como o narrador deixa entrever desde o início: “Na vida tudo chega de súbito. O resto, o que desperta tranquilo, é aquilo que, sem darmos conta, já tinha acontecido.” (Couto, 2014, p. 47). O narrador deixa pistas da relação amorosa de Massoco e Meninita que estava diante dos olhos dos pais da menina, mas tornou-se obscuro por seus preconceitos e certezas, levando-os a acreditar no impossível.

A história se desenvolve ao redor da personagem Meninita, assim chamada por seus pais na tentativa de “a ancorar no tempo” (Couto, 2014, p.48). Os Pachecos, uma família de portugueses que vivia em uma vila na província de Sofala (região central de Moçambique), eram os únicos brancos da região. Exilados de sua raça, os cantineiros não tinham nenhum tipo de relação com os demais habitantes, tratando a todos como subalternos: “Não espere consolo, filha: aqui só há pretalhada” (Couto, 2014, p.48). Percebe-se o desprezo dos portugueses com os locais, especialmente no tratamento com os clientes: “ela atendia os negros como se fossem sombras de outros, reais viventes” (Couto, 2014, p.47).

Apesar de seu nome, Meninita se fazia mulher e ansiava por carícias, assemelhando-se com o comandante inominado de “O amante do comandante”. O erotismo se constrói ao redor da personagem na sugestão de que ela se masturbava,

imaginando um amante de sua raça. A essência do erotismo é, assim, ser a transgressão por excelência, dado que ele é prazer e, ao mesmo tempo, interdito.

A menina se consolava fechada no quarto, a revista da fotonovela entre os lençóis. Suas mãos se desprivavam em carícias 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 profunda tristeza lhe pousava (Couto, 2014, p.48).

Não era o gozo que Meninita ansiava, pois isso ela já obtinha sozinha. O que angustiava a personagem era a solidão a que estava fadada, pois o desejo erótico que a consumia era “trocar carinhos, receber as salivas do ventre de um outro” (Couto, 2014, p.48). A tristeza de não se relacionar com ninguém passa a corroer a menina, que, na solidão de seu quarto, em seu aniversário de 18 anos, sofre de delírios de febre: “Esse fogo se apagava era em corpo de macho, em água de duplos suores e carícias.” (Couto, 2014, p. 49). O desejo de Meninita não espera, nem escolhe com quem irá se satisfazer, por isso sua loucura. No caso do comandante do outro conto, seu desejo homossexual o aproxima do feminino, por isso sua tendência ao irracional e ao delírio sexual, sua forma de histeria.

Tal como o comandante do outro conto, Meninita tende à loucura histérica por falta de contato sexual com um homem. De acordo com Nunes (2010), historicamente, a histeria era considerada uma doença feminina, derivada da ausência de relações sexuais. Na Antiguidade Grega, Platão reforçou a analogia do útero com um ser vivo e esses episódios seriam movidos por uma necessidade de procriação. Portanto, desde a tradição grega, a histeria foi formulada como uma questão própria das mulheres, ligada à insatisfação sexual ou ao desejo de procriar.

A histeria só ressurgiu nos discursos médicos no século XVII, quando os médicos se dividiram entre os partidários da tese de que a etiologia da histeria estaria nos órgãos reprodutores femininos, e os que defendiam que a histeria teria origem em disfunções do sistema nervoso, ou seja, uma etiologia neurológica. Durante os séculos XVIII e XIX, em teorias de diferenciação dos sexos, houve a manutenção da histeria no território feminino. Os discursos médicos procuravam delinear as diferenças entre os sexos, fazendo com que a histeria fosse associada ao feminino e a hipocondria ao masculino.

No conto, a ausência de atividade sexual e maturidade corporal da personagem Meninita levam-na à histeria. Essa visão associada ao feminino é bastante recorrente, sendo a mulher representada como irracional ou emocionalmente descontrolada,

permeando a literatura e a arte ao longo do tempo. A “bruxa”, na Idade Média, por exemplo, foi uma figura feminina associada à loucura, desvio e perigo. No século XIX e início do XX, essa visão foi reforçada em obras literárias e artísticas, nas quais mulheres eram frequentemente retratadas como vítimas de suas próprias emoções ou paixões, frequentemente levando à loucura (como “A Dama das Camélias” ou “Madame Bovary”).

Voltemos, por exemplo, à personagem Ofélia do capítulo anterior que age fora dos limites da razão por questões emocionais (a perda dos filhos). Seja por causas exteriores ou internas, diversas personagens femininas trazem um “desvio” psicológico. Meninita, na tentativa de ancorá-la em uma eterna infância desde a escolha de seu nome, vê-se diante dos crescentes desejos eróticos, mas isolada, sendo essa a causa de sua loucura. A obra de Mia Couto ironiza e quebra a expectativa social criada ao redor do feminino irracional, pois suas personagens acabam mostrando-se como instrumentos de resistência (no caso de Ofélia) e de insubordinação (Meninita) às convenções sociais.

O conselho da mãe para a menina: “Minha filha, não deixe o corpo lhe nascer antes do coração” (Couto, 2014, p. 49) oferece uma janela interpretativa para a análise das normas sociais que moldam a subjetividade feminina. A orientação materna reflete uma visão normativa enraizada em contextos patriarcais, nos quais o desenvolvimento emocional e sentimental da mulher é valorizado de forma prioritária em detrimento de sua dimensão corporal e sexual. Tal perspectiva sugere que as mulheres devem privilegiar o “coração” — enquanto metáfora da emoção, do afeto e da moralidade — sobre o “corpo”, que passa a ser associado ao desejo sexual, à materialidade e ao prazer.

Esse discurso revela uma construção social e cultural que posiciona as mulheres como seres cuja sexualidade deve ser controlada, disciplinada e desvinculada do prazer, configurando-se como algo secundário em relação ao amor e à entrega emocional. A ideia subjacente é que o corpo da mulher não deve “nascer”, ou seja, não deve ser vivenciado plenamente antes que sua subjetividade emocional esteja alinhada aos valores de contenção e abnegação. Dessa forma, a frase da mãe ilustra como as normas sociais atuam para moldar o comportamento feminino desde a infância, ensinando que a emoção deve sobrepujar o desejo e o prazer sexual não é apenas negligenciável, mas também indesejado, especialmente em mulheres.

Ao reforçar a dicotomia entre corpo e coração, desejo e emoção, a cultura dominante perpetua um pensamento hegemônico que associa a sexualidade feminina à

vergonha ou à culpa, enquanto celebra a dimensão afetiva como sua única esfera legítima de realização. Tal construção não apenas invisibiliza o desejo feminino, mas também restringe o acesso das mulheres a narrativas de autonomia sexual, desumanizando-as ao negar-lhes um aspecto fundamental da experiência humana, internalizando que mulheres não apenas não gostam, mas também não devem ser associadas à prática ou ao prazer sexual.

Em “A filha da solidão”, em meio aos acontecimentos, de forma muito sutil, surge a figura de Massoco, rapaz negro de mesma idade que Meninita e que trabalhava na venda dos portugueses. Pouco destacado ao longo da narrativa, o rapaz passa despercebido pelos padrões, mostrando-se complacente inclusive aos preconceitos da família em relação aos fregueses: “achava graça aos modos desdenhosos da pequena patroa” (Couto, 2014, p.48). Com o adoecimento da jovem, Massoco mostra-se consternado e “ao fim do dia, se apresentava, em solene tristeza. Chegou a pedir: - Peço licença ir lá ver a patroinha...” (Couto, 2014, p. 49).

O inusitado surge quando, em meio ao desespero dos pais de Meninita, a vila recebe a visita de uma veterinária branca. Pacheco decide então chamá-la para examinar Meninita, após um grave acesso da filha. Vale ressaltar que a veterinária tem trejeitos masculinos: “— Porra, a gaja parece um homem!” (Couto, 2014, p. 50). Ao vê-la, Meninita se joga em seus braços, beijando-a, acreditando ser um homem, o que leva ao plano de a veterinária disfarçar-se de homem e apresentar-se como namorado todas as noites: “a veterinária aparecia com seu disfarce. Subia ao quarto de Meninita e lá se demorava” (Couto, 2014, p. 51). Assim foi feito. Passado um certo tempo, a veterinária vai embora para a capital e Meninita melhora.

O enredo apresenta, mais uma vez, uma desconstrução significativa da performance de gênero da veterinária, cuja conduta e expressões são amplamente associadas ao universo masculino, apesar de ser uma mulher. Essa masculinização comportamental parece estar intrinsecamente ligada à sua ocupação, já que o trato com animais de grande porte, um trabalho tradicionalmente atribuído aos homens, bem como sua inserção em espaços predominantemente masculinos, contribui para a aquisição de trejeitos e atitudes que desafiam as normas de gênero convencionalmente estabelecidas. Nesse contexto, a personagem questiona os limites impostos pelas categorias binárias de gênero, ampliando a discussão sobre as dinâmicas culturais e sociais que regulam tais performances.

Conforme destacado por Guacira Lopes Louro (2018), os corpos não são meramente biológicos; eles são lidos, interpretados e compreendidos em um sistema de significados sociais que variam conforme o contexto histórico e cultural. A separação entre o masculino e o feminino não é uma essência fixa, mas uma construção discursiva inscrita em cada sociedade, sendo profundamente influenciada pelas formas como o poder se manifesta e se reproduz. Essa perspectiva revela que a masculinização da personagem não é apenas uma característica individual, mas também uma resposta às limitações impostas pela sociedade em relação à ocupação de determinados espaços e papéis sociais.

Além disso, a masculinidade atribuída à personagem pode ser vista como um processo de resistência e subversão das normas hegemônicas de gênero. Ao ocupar um espaço tradicionalmente masculino e ao se expressar de formas que desafiam os estereótipos femininos, a personagem questiona as estruturas de poder que buscam disciplinar os corpos e as identidades. Portanto, a desconstrução da performance de gênero da veterinária vai além de uma simples característica narrativa; ela se insere em um debate mais amplo sobre a fluidez do gênero e a artificialidade das fronteiras que delimitam o masculino e o feminino.

A aparição dessa personagem amplia a discussão, pois ainda que ela simbolizasse a transgressão de gênero – uma mulher vestindo-se e portando-se como um homem – lhe é permitido e até solicitado ter um envolvimento amoroso com Meninita. As categorias de gênero e raça são colocadas em questão, pois há uma sobreposição daquilo que é permitido e daquilo que não é socialmente. As falas dos portugueses sobre a veterinária reforçam que os discursos habitam e acomodam os corpos. O corpo masculinizado da veterinária é uma expressão daquilo que é viável em comparação com o que é proibido e impensável: corpo negro como uma possibilidade de relacionamento. Observa-se isso no seguinte trecho:

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! (Couto, 2014, p. 51).

Para os portugueses, seria mais crível pensar que a veterinária, ainda que fosse uma mulher, havia engravidado Meninita do que perceber que a filha estaria envolvida

com um “preto”. Assim, os pais saem da vila e partem para tirar satisfação com a doutora. Finalmente, o mistério é revelado ao leitor no desfecho do conto:

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 (Couto, 2014, p. 52).

A contraposição da mão negra no lençol branco aponta para o que estava acontecendo desde sempre na casa dos Pachecos. Massoco permanecia à margem, ignorado pelos cantineiros devido ao preconceito racial instalado, mas os amantes encontravam-se em segredo. As revistas velhas já não distraíam Meninita, pois o afeto e as carícias haviam se materializado no homem ao seu alcance. Ali, o amor tomava forma concreta, não mais idealizado nas fotonovelas desgastadas.

A personagem Meninita tem uma transformação pessoal ao longo da narrativa. Fruto de uma família carregada de preconceitos, o envolvimento com Massoco revela uma mudança de postura da personagem. No amor, segundo Alain Badiou (2013), cada pessoa é transformada pela presença do outro. Essa transformação, no entanto, não é sobre anular-se para agradar, mas, ao contrário, encontrar novas maneiras de ser e de ver o mundo a partir de uma parceria. Para Badiou, o amor desafia os limites do ego e promove uma evolução pessoal e relacional que seria impossível na solidão.

Os nacionalismos homogeneizantes asfixiam encontros amorosos multiculturais, trazendo desoladores efeitos às personagens. A intolerância ideológica e racial está na base dos conflitos. Os trágicos resultados derivam de preconceitos que convertem as promessas amorosas em solidão e morte. A felicidade conjugal é recalcada por uma ideologia que se infiltra nas escolhas individuais, fazendo prevalecer a uniformidade racial da nação (Fornos, 2011).

Nesse contexto, há uma interseção simbólica entre o negro e o branco, desafiando as imposições do colonizador. Os desejos e as identidades dos sujeitos se manifestam de forma autônoma, indiferentes às barreiras sociais estabelecidas pela ordem colonial. Como representação da sociedade moçambicana, o relacionamento entre as personagens, e o fruto dessa união (visto que Meninita está grávida), ampliam a discussão sobre a impossibilidade de confinar os corpos dentro das hierarquias sociais e como a nação moçambicana surge nessa mestiçagem permeada por preconceitos e subalternização de corpos negros.

De acordo com Ana Mafalda Leite (2013), as personagens étnicas, ou personagens-tipo, configuram a nação e refletem a miscigenação de Moçambique, especialmente quando se consideram os nomes próprios, que carregam uma narrativa implícita. Isso também explica as histórias vividas como justificativas da existência dessas figuras, como se vê na personagem Massoco. Ele encarna a representação de um grupo subalternizado e oprimido em seu próprio território. Massoco e Meninita tornam-se a representação da miscigenação em Moçambique.

As personagens centrais dos contos analisados que se referem à transgressão amorosa são de origem europeia, brancas, inseridas em contextos de dominação e portadores de arquétipos tradicionais, que, gradualmente, vão sendo relativizados e desconstruídos. Temos, por exemplo, o militar apaixonado por Josinda, mas que era homossexual; e Manuel Pacheco, que menosprezava os negros da vila, mas permitiu que a veterinária tivesse encontros com sua filha. Essas narrativas refletem a ironia das relações forjadas sob o peso do colonialismo. Embora alguns personagens demonstrem comportamentos dissidentes, as relações raciais e de poder mantêm-se hierárquicas. Essa ruptura de expectativas ocorre apenas por meio das relações amorosas, pois é através do amor que as personagens começam a se enxergar como iguais.

Ainda sobre as interdições relacionadas à raça em uma sociedade pós-colonial, na leitura do conto “Prostituição auditiva”, parte da coletânea de *Na Berma de Nenhuma Estrada*, observa-se a temática sendo retratada mais uma vez. A palavra prostituição possui normalmente uma carga negativa grande, mas, nesse título, é amenizada pela quebra de expectativa, relacionando-a à audição. Nessa narrativa, vemos a história de um militar branco que se encontra todas as noites com uma prostituta negra apenas para ouvir suas histórias, sem dizer seu nome ou ter relações sexuais com ela. Tal como Sherazade e as mil e uma noites, o encantamento pelo sotaque da mulher é o que traz o português constantemente a sua companhia.

Este conto também mostra a fundamentação dos nomes das personagens enquanto provocadora na caracterização e na ação. A alcunha da prostituta se dá de forma irônica, pois Mariana se refere aquilo que descende de Maria, mãe de Jesus. Longe das visões católicas e de pureza da mulher, fato que também a afasta durante algum tempo do próprio major, Mariana vai contra todas as instituições coloniais e católicas vigentes. Por sua vez, Raimundo reflete a carga semântica de seu nome que se refere à proteção e introspecção.

A voz feminina surge novamente como objeto de sedução e feitiço do homem, tal como no conto “Joãootônio, no enquanto”. O sotaque e a voz daquela mulher trazem paz e adormecimento a um sujeito marcado pela guerra colonial e convenções sociais racistas nas quais ele se insere e é parte atuante do processo. Apresentam-se assim os traços de interdição desse relacionamento amoroso: a prostituição e os conflitos raciais.

O primeiro ponto apresentado na narrativa revela uma dupla problemática, profundamente enraizada nas questões de gênero, raça e poder. Não se trata apenas do tabu relacionado à prostituição, frequentemente estigmatizada e marginalizada na maioria das sociedades. Neste caso, o entrelaçamento da prostituição com o contexto de uma mulher negra que se envolve com um homem branco militar adiciona camadas de tensão histórica e social.

Em uma sociedade pós-colonial, marcada pela persistência de hierarquias raciais e pela politização dos corpos, as interações entre essas duas personagens ultrapassam o âmbito individual e se tornam emblemáticas das relações de poder e dominação construídas ao longo do colonialismo. Nesse contexto, o corpo da mulher negra é simultaneamente erotizado e estratificado, enquanto o homem branco ocupa o lugar de poder e privilégio, mostrado inclusive no tratamento pouco cortês do militar com a prostituta:

Meu nome? Não interessa, não te interessa. Ele não queria, não podia, não devia. Branco que frequenta as negras não leva sobrenome. É um soldado, ponto final. E colocando um dedo ríspido sobre os lábios de Mariana chegou mesmo a ameaçar: que nunca mais ela se atrevesse a querer saber da identidade dele (Couto, 2016, p.79).

A imposição de um distanciamento físico entre as personagens, ilustrado pela relutância do militar em tocar Mariana ou dizer seu nome ao longo da maior parte da narrativa, pode ser interpretada como uma metáfora das barreiras sociais, culturais e psicológicas que operam em uma sociedade pós-colonial. Esse afastamento não é apenas simbólico, mas reflete a tensão entre desejo e poder, entre atração e repulsa, que caracteriza as dinâmicas coloniais e pós-coloniais em Moçambique. Mariana, enquanto personagem, encarna o corpo negro que foi historicamente objetificado, mas que, nesta narrativa, é também agente de sedução e subversão, desafiando os limites impostos pelas estruturas de poder.

A construção do erotismo em torno da figura da prostituta ao longo da narrativa é carregada de simbolismos. A descrição detalhada de suas ações, como o ato de passar

creme em seu corpo, carrega não apenas sensualidade, mas também uma reivindicação de agência sobre si. A cena em que ela “a si mesma se besuntava”, demorando os dedos “nas intimidades” e exibindo-se “já bem abrilhantinada” para o militar, é profundamente significativa. Ao mesmo tempo em que Mariana se apresenta como objeto de desejo, ela também se posiciona como sujeito de sua própria narrativa erótica, controlando a forma como é vista e percebida. Nesse momento, sua pele, frequentemente vista como símbolo de alteridade e exotismo, torna-se um espaço de sensualidade e interação simbólica.

O militar, por sua vez, mantém-se restrito ao papel de observador, “desembarcando” na pele de Mariana apenas com os olhos. Esse detalhe reforça a ambiguidade de sua posição: embora seja o cliente que deveria, em tese, ocupar uma posição de domínio, sua hesitação em tocá-la sugere uma dinâmica de poder mais complexa, em que Mariana não é meramente subordinada, mas também detentora de uma forma de controle.

Além disso, a inoperância sexual de Raimundo é uma desmistificação da masculinidade associada ao poder colonial. Assim, a narrativa questiona as concepções tradicionais de poder e desejo, expondo como as relações interpessoais e corporais podem tanto reproduzir quanto subverter as hierarquias coloniais e de gênero. Essa tensão erótica e política evidencia como os corpos são construídos socialmente em espaços pós-coloniais, não apenas como objetos de desejo ou opressão, mas também como territórios de negociação, resistência e poder simbólico.

O corpo da prostituta ocupa um estatuto diferente dos demais, ao mesmo tempo que é direcionado para o prazer do outro, é também objeto de desejo sugerido. Para Homi Bhabha (1998), é crucial, dentro da articulação das diferenças no sistema colonial, entender o corpo como inscrito no desejo, na dominação e no prazer. A reiteração da diferenciação dos corpos (racial e sexual) embasa práticas discursivas e políticas de hierarquização. A mulher despertava o desejo do militar que, apenas por interdições sociais, via-se impedido de consumir o ato sexual. Sobre o erotismo associado ao corpo, Bataille defende que:

A mulher nua está próxima do momento da fusão, que ela anuncia. Mas o objeto que ela é, ainda que o signo de seu contrário, da negação do objeto, é ainda um objeto. É a nudez de um ser definido, mesmo se essa nudez anuncia o instante em que seu orgulho passará ao indistinto da convulsão erótica. Em primeiro lugar, é a beleza possível e o charme individual dessa nudez que se revelam. É, numa palavra, a diferença objetiva, o valor de um objeto comparável a outros (Bataille, 1987, p. 86).

O ato de passar creme no corpo enquanto dialoga com Raimundo representa um ritual sensual que transcende o plano físico e se adentra ao campo simbólico. Nesse contexto, o erotismo emerge não apenas do corpo exposto, mas também das ações, das palavras e do sotaque da mulher, elementos que se entrelaçam na construção do desejo sexual. A partir dessa perspectiva, percebe-se que o ápice do erotismo não reside no ato sexual em si, mas nas etapas preliminares de desvelamento, que se mostram mais poderosas na evocação da sensualidade. Assim, o erotismo é intensificado pelo jogo entre o que é revelado e o que permanece oculto, enfatizando a força sugestiva de cada gesto e palavra. A excitação erótica, portanto, é alimentada principalmente por aquilo que é sugerido e não explicitamente visto. O toque das mãos e a massagem no corpo de Mariana representam instâncias de intimidação carregadas de significado.

A concepção de prostituição é estruturada a partir de uma perspectiva que associa as mulheres a um suposto poder intrínseco de sedução, capaz de despertar o desejo nos homens. Contudo, essa construção não é apenas uma questão de gênero, mas também é atravessada por uma visão racial, que intensifica e especifica as dinâmicas de poder e desejo em questão. É importante destacar que essas características não ocorrem devido a uma pretensa superioridade do desejo despertado pelas mulheres em relação aos homens, mas porque essas mulheres, em determinados contextos, assumem um papel ativo enquanto objetos de desejo.

Tal posicionamento evidencia uma disposição ao erotismo que vai além da simples provocação, configurando-se como uma manifestação mais complexa. Mariana, por exemplo, ilustra de forma contundente essa dinâmica ao, durante os encontros com Raimundo, se desnudar, revelando o objeto do desejo de um homem, um objeto distinto, individualmente proposto à apreciação. Nesses momentos, ela não apenas se apresenta como objeto do desejo masculino, mas também construiu uma narrativa de erotismo que é única e individualizada, enfatizando sua singularidade como figura de desejo.

Destaca-se que nas noites de encontros entre Mariana e Raimundo, havia uma regra tácita que proibia o contato direto com o corpo da mulher. Essa restrição, no entanto, foi subvertida por Raimundo, que desenvolveu um ritual transgressor: o ato de cheirar as notas de dinheiro impregnadas pelo perfume e pelo suor de Mariana. Esse gesto não apenas desrespeita as normas sociais e os limites estabelecidos, mas também simboliza uma tentativa de conexão que ultrapassa a dimensão material, adentrando no campo do

simbólico e do erótico. Tal prática revela um tensionamento constante entre as regras sociais e os desejos individuais, demonstrando como o erotismo é, em essência, um território de transgressão e significação:

Horas depois, ele se apressava a sair. Pagava os variáveis honorários. Ela armafanhava os dinheiros no soutien. Já sabia o seguinte: antes de sair, o branco lhe pedia para cheirar as notas, tomava as como se fossem delicadas flores e nelas aspirava fundamente cheiro do suor dela. Depois, tocava as notas e dizia: — *Eu transpiro para as ter, tu tem-las transpiradas* (Couto, 2016, p.79).

A cena retratada é curiosa, pois, segundo Bhabha (1998,), no aparato do poder colonial, a relação entre sexualidade e raça opera em uma sobredeterminação complexa, em que ambas as categorias se entrelaçam e se reforçam mutuamente dentro das hierarquias sociais e culturais impostas pelo colonialismo. Nesse contexto, o sistema colonial se caracteriza por um fetichismo estrutural, que projeta nos corpos colonizados fantasias de alteridade e exotismo, ao mesmo tempo em que os reduz a objetos de exploração e controle. Esse fetichismo não é apenas um aspecto individual ou psicológico, mas uma prática sistemática enraizada nos discursos e nas instituições coloniais, que naturalizam a desigualdade e a dominação.

Acrescenta-se que o discurso colonial se fundamenta, de forma essencial, na construção da alteridade cultural, histórica e racial, apresentando o “Outro” como um ser radicalmente diferente e, por isso, subalterno. Essa construção, como argumenta Homi Bhabha (1998), opera por meio de um sistema de reconhecimento e repúdio às diferenças, onde o colonizado é simultaneamente identificado e rejeitado. Esse processo de construção da alteridade não apenas justifica a dominação, mas também estrutura um dualismo rígido: de um lado, associa o colonizador à ordem, à racionalidade e à superioridade; de outro, vincula o colonizado à desordem, à degeneração e à inferioridade.

Nesse cenário, os corpos tornam-se objetos políticos, inscrevendo-se em processos de subjetivação moldados por discursos repletos de estereótipos, como ocorre também no conto “A Filha da Solidão”. Esses estereótipos, frequentemente repetidos e reforçados, não apenas desumanizam os indivíduos, mas também sustentam a legitimidade do poder colonial, apresentando as desigualdades como naturais e imutáveis. Os corpos racializados e sexualizados, portanto, tornam-se os palcos simbólicos e materiais onde se articulam as dinâmicas de poder, desejo e opressão. Dessa forma, o colonizado é apresentado como degenerado:

A primeira noite ainda a moça perguntou. Depois, entendeu que ele gostava era de nenhumices, simples perfume de sílabas. O homem estaria ali por livre e não espontânea vontade? Enfins, coisa de branco.

— *Vocês, as pretas, não são como as nossas mulheres.*

— *Como não somos?*

— *Vocês falam com o sangue* (Couto, 2016, p.77).

Raimundo fala de Mariana como uma categoria diferente das outras mulheres, visto a expressão usada: “vocês, as pretas”. Não se trata, portanto, daquilo que o indivíduo Mariana pensa ou age, mas do estereótipo formado ao redor da categoria de “pessoas pretas” indica. A dicotomia é reestabelecida constantemente na narrativa, apesar do desejo erótico frustrado do militar pela prostituta. A fixação do discurso colonial em uma ordem rígida, contudo, carrega em si uma contradição: ao mesmo tempo que busca cristalizar as categorias de poder, abre espaço para o que Bhabha descreve como zonas de ambivalência, onde a repetição de estereótipos pode ser subvertida e desestabilizada.

Desse modo, a análise do discurso colonial revela não apenas os mecanismos de dominação, mas também as fissuras e os espaços de resistência que emergem nesse sistema. A relação entre raça e sexualidade no aparato colonial não se limita à imposição de hierarquias, mas também expõe as tensões internas do próprio poder colonial, que constantemente necessita reafirmar suas narrativas para manter-se intacto.

As alteridades criadas mostram, sob outra perspectiva, que o sentimento amoroso se constrói também na oposição, segundo Alain Badiou (2013), a partir do confronto de duas figuras diferentes (subjetividades infinitas). É preciso, portanto, um encontro metafísico das diferenças, pois são essas as surpresas do amor. Mariana e Raimundo são polos opostos numa realidade permeada por injustiças sociais, que, apesar de opressora, é o espaço para o triunfo do amor interdito dos dois. Todo encontro amoroso propõe uma nova experiência de verdade sobre ser Dois. O mundo passa a ser experienciado de outra forma que não sozinhos.

O alcance desse encontro entre Raimundo e Mariana atinge uma dimensão profundamente simbólica e emocional, configurando-se em um momento de transcendência das barreiras sociais e raciais que os separam. A narrativa se intensifica em uma noite de luto e tristeza para Mariana, marcada pela perda de uma amiga de profissão. Nessa ocasião, a ausência de palavras torna-se mais eloquente do que qualquer discurso, abrindo espaço para a manifestação de gestos carregados de significado e de entendimento.

A prostituta e o major percebem que, mais que a alteridade construída socialmente, a dor de perder alguém era algo que os unia: “E contou-lhe sua tristeza. Sim, ele também sabia o que era ver morrer um colega” (Couto, 2016, p. 79). O amor se constrói nesses espaços em que os sujeitos enxergam a si e ao outro sem máscaras. O major, movido por uma tentativa inesperada de consolar a mulher, aproxima-se e a acalenta de forma surpreendentemente terna, rompendo a distância que até então os separava. Esse gesto marca a corporificação do amor que começa a emergir entre eles, culminando na revelação de seu nome:

— *Deixa, eu te esfrego, Mariana.*

Ela sobrancehou uma surpresa. Ele aceitava tocar lhe?! Voltou a sentar, oferecendo as costas. A mão dele sonhou, divagante e devagarosa. Os dedos *recheados* de óleo pareciam chuva escorrendo sobre água. Mariana sentia o aconchego dele.

E eles, muito ambos, aconteceram-se. O soldado escutou, pela primeira vez, o sotaque do corpo dela. O mundo a perder de vistas, o rio perdendo as margens. No final, bem no fim de tudo, ele se estendeu na esteira e, olhando para além do teto, disse:

— Sou Raimundo, o major Raimundo! (Couto, 2016, p.80).

Nesse encontro, a narrativa promove a fusão simbólica de dois mundos profundamente distantes, representados pelas camadas sociais e raciais dos protagonistas. A relação entre Raimundo, um militar branco, e Mariana, uma mulher negra e prostituta, transcende as categorias sociais e raciais impostas por uma sociedade colonial marcadamente hierárquica e racista. A conexão entre os dois só se concretiza no momento em que ambos compartilham a dor de suas perdas, revelando a essência comum que os une. É nesse contexto que a entrega física entre eles ganha um significado mais profundo: ela não é apenas um ato de desejo, mas também de reconhecimento mútuo. Mariana deixa de ser vista apenas como um corpo objetificado ou como uma voz exótica para o homem branco; ela se torna alguém, um sujeito pleno em sua singularidade.

O desejo sexual, frequentemente negado ou reprimido ao longo do conto, emerge, nesse momento, como a prova material do amor entre Raimundo e Mariana. Esse desejo, consumado pela entrega do major, transcende as barreiras raciais e sociais que os mantiveram separados até então. A consumação de sua relação, no entanto, não se limita ao plano físico; ela é acompanhada por um desnudar espiritual, simbolizado pela revelação do nome de Raimundo e pela entrega emocional que ocorre entre ambos. O ato de dizer seu nome, carrega uma profundidade imensa, pois representa a abertura do homem ao reconhecimento pleno de sua humanidade e da mulher com quem se relaciona, pois, nomear é também fazer existir.

Outro elemento de destaque nessa cena é o papel simbólico das águas, que permeiam tanto o cenário quanto o subtexto emocional da narrativa. As descrições sugestivas, como “Com voz de mar, suas palavras eram vagas que nunca encontravam praia” (Couto, 2016, p. 79); “Os dedos recheados de óleo pareciam chuvas escorrendo água” (Couto, 2016, p. 80); “o rio perdendo as margens” (Couto, 2016, p. 80), sugerem uma dissolução das fronteiras entre eles, como se suas diferenças fossem temporariamente lavadas pela força unificadora do amor e da dor compartilhada. As águas, neste sentido, assumem um caráter purificador e transformador, representando o fluxo de emoções que conecta as duas personagens e redefine suas existências em uma sociedade marcada pela segregação e pelo racismo.

Portanto, o encontro entre Raimundo e Mariana, no ápice de sua complexidade emocional, transforma-se em um ato de resistência simbólica contra as estruturas coloniais e patriarcais que os oprimem, assim como Josinda e o comandante; e Meninita e Massoco. A entrega física e emocional dos protagonistas ultrapassa a esfera íntima e adquire um significado político, sugerindo a possibilidade de superação das barreiras sociais por meio da empatia e do amor compartilhados. Gênero e raça são categorias questionadas nas relações amorosas interditas.

5.2 Ele e ela, os dois e ambos: “Rosa Caramela”

Como dito na seção anterior, os corpos trazem inscrições sociais daquilo que é permitido, bem-visto e padronizado na comunidade. Além da etnia do sujeito, uma condição de defeito físico também é determinante nas relações amorosas das personagens. É justamente esse o foco do conto “A Rosa Caramela”, presente no livro *Cada Homem é uma Raça* (2013), no qual a personagem homônima, cuja deformidade a renega à solidão de cuidar do jardim e falar com as estátuas, é levada à ridicularização e marginalização social. No enredo do conto analisado, Rosa Caramela é abandonada no altar por um amante misterioso, levando-a à completa loucura, sendo inclusive internada em um hospital psiquiátrico durante algum tempo. Após o surto, a misteriosa mulher encontra nas estátuas do jardim a consolação para sua solidão. O desfecho inesperado se dá com a personagem e Juca, o pai do narrador, em fuga para que vivam seu amor longe dali.

Na descrição inicial da personagem, percebe-se que esta não se define por uma raça específica, nem apresenta vínculos claros com pátria ou família, tendo sido abandonada ainda jovem e sobrevivendo em condições de extrema pobreza em um

casebre que simboliza sua exclusão social. Esse aspecto é destacado na descrição de Rosa Caramela como uma figura cuja aparência e trajetória transcendem fronteiras identitárias: “A corcunda era a mistura das raças todas, seu corpo cruzava os muitos continentes. A família se retirara, mal que lhe entregara na vida” (Couto, 2013, p. 13). A mestiçagem da personagem não é apenas um elemento descritivo, mas assume um papel simbólico da marginalização de determinados grupos no contexto pós-colonial moçambicano.

A caracterização de Rosa como uma fusão de “todas as raças” é significativa, pois reflete os desafios identitários enfrentados por comunidades marginalizadas em sociedades marcadas pela herança colonial. Em um contexto em que a mestiçagem pode ser vista tanto como riqueza cultural quanto como fonte de exclusão e conflito, Rosa emerge como uma metáfora poderosa dessa condição. Sua figura incorpora a complexidade de identidades que se entrecruzam e se sobrepõem, sem encontrar lugar em sistemas normativos de pertencimento ou reconhecimento.

Além disso, Rosa Caramela personifica o “Outro”, aquele que está à margem das convenções sociais, culturais e históricas impostas pela estrutura colonial e patriarcal. Sua alteridade é enfatizada não apenas em sua condição física, mas também em seu papel como representante do exótico e do estrangeiro dentro daquela sociedade, por isso, muitas vezes, ridicularizado ou ignorado. Nesse sentido, a personagem opera como uma crítica às dinâmicas de exclusão e invisibilidade que ainda atravessam as relações pós-coloniais, questionando as fronteiras entre o familiar e o estranho.

O nome escolhido já é uma chacota com o formato corporal da mulher, sendo comparada ao fruto caramelo, da planta balsamina-longa, em referência à deformidade de suas costas. A descrição física da personagem é o que mais tem destaque no início do conto, o que, segundo Fernanda Cavacas, “é retratada num misto de horrendo e de repulsa, por um lado, e de uma certa sensualidade e ternura, por outro” (Cavacas, 2015, p. 466). Isso pode ser observado nos trechos iniciais, onde o narrador contrapõe: “A cara dela era linda, apesar. Excluída do corpo, era até de acender desejos. Mas se às arrecuas, lhe espreitassem inteira, logo se anulava tal lindeza” (Couto, 2013, p. 13).

Como um ser situado na fronteira simbólica entre diferentes raças e atributos físicos, Rosa Caramela incorpora, de maneira simultânea, elementos do grotesco e da beleza, desafiando classificações simplistas. Seu apelido “Caramela” surge como uma brincadeira que faz alusão à sua corcunda, um traço que evidencia uma condição física

fora dos padrões normativos e que, por isso, a inscreve na categoria do incomum ou do “monstruoso” aos olhos da comunidade. Contudo, o nome “Rosa” remete a qualidades tradicionalmente associadas à feminilidade idealizada, como a beleza, a delicadeza e a importância, compondo um contraste marcante com o apelido.

Essa dualidade entre o sublime e o grotesco define Rosa Caramela como uma figura de ambiguidade e complexidade, despertando sentimentos mistos de admiração, fascínio e estranheza tanto no narrador quanto nos demais moradores do bairro. Ela não é apenas um reflexo das tensões culturais e sociais de seu meio, mas também um espelho das inquietações humanas frente àquilo que foge ao comum e que, por isso, atrai e inquieta simultaneamente.

É relevante destacar a figura de Juca, pai do narrador, cuja caracterização contrasta radicalmente com a de sua esposa, a principal provedora da família. Enquanto a mulher assume o papel de sustento econômico, Juca é descrito como alguém que dedica seus dias à contemplação passiva da vida, evitando qualquer esforço produtivo. Esse comportamento é evidenciado pela ausência de uma “ocupação assalariada” e pela sua rotina de completa segurança, marcada pelo desapego às exigências laborais. O narrador observa isso de forma irônica: “Meu pai se afligia muito dos cansaços alheios. Ele, em si, não se dava a fatigar. Sentava-se. Servia-se dos muitos sossegos da vida” (Couto, 2013, p. 16). Essa postura resignada e acomodada torna Juca “um homem ‘encostadiço’, cúmplice da velha cadeira” (Couto, 2013, p. 16).

A justificativa médica para sua inércia acrescenta uma camada de ambiguidade à personagem. Segundo o diagnóstico, Juca deveria evitar esforços físicos e emocionais devido à fragilidade de seu coração: “Proibiram-lhe os excessos do coração, pressas no sangue” (Couto, 2013, p. 17). Esse detalhe, embora apresente uma explicação prática, é também tratado de maneira irônica e simbólica na narrativa, revelando que o “problema do coração” não pertence apenas à dimensão física e pode ser interpretado como uma metáfora para sua incapacidade de ir contra as determinações sociais e assumir o amor que sentia por Rosa Caramela, sugerindo que sua proibição amorosa é o que gera o interdito em seu coração.

Juca, assim, surge como uma personagem que encapsula a figura do anti-herói doméstico, aquele que abdica das normas tradicionais de masculinidade associadas ao trabalho e à liderança do lar. Sua passividade contrasta não apenas com a figura ativa de

sua esposa, mas também com as expectativas sociais que cercam o papel paterno. No entanto, o texto não o posiciona como um vilão ou alguém deliberadamente irresponsável; ao contrário, a narrativa adota um tom que mistura crítica e compreensiva.

Nesse contexto, Juca serve como contraponto à resiliência de sua esposa, reforçando a tensão entre esforço e inércia, ação e contemplação, que permeia as relações familiares e sociais retratadas na narrativa. Aproximando-se de Caramela, Juca é do luar, da imaginação e da emoção. Sua esposa, a mãe do narrador, é solar, racional e ativa, conforme a descrição do narrador:

Minha mãe: era ela que metia os pés na vida. Muito cedo saía, rumo dela. Chegava ao bazar, a manhã ainda era pequena. O mundo transparecia, em estreia solar. A mãe arrumava a banca antes das outras vendedeiras. Entre couves empilhadas, se via a cara dela, gorda de tristes silêncios. Ali se sentava, ela e o corpo dela. Na luta pela vida, a mamã nos fugia. Chegava e partia no escuro. À noite, lhe escutávamos, ralhando com a preguiça do pai (Couto, 2023, p. 17).

Interessante que os filhos não o tinham como homem sem valor, pois na descrição do narrador, “ele era um homem bom. Tão bom que nunca tinha razão” (Couto, 2013, p. 18). A razão é tomada como oposição à emoção, sendo esta última aquilo que mobiliza Juca. A mãe do narrador, por outro lado, vivia trabalhando em “tristes silêncios”. Enquanto sua mulher é a racionalidade da relação, ele age como emoção, aproximando seus sentimentos de Rosa Caramela, que, em todos os sentidos, afasta as demais personagens por sua inadequação social e desrazão: “Era a loucura da corcunda que fazia voar nossos juízos?” (Couto, 2013, p. 16).

Após o acesso de loucura desencadeado pelo trauma de ser abandonada no altar, Rosa Caramela passa a dedicar-se ao cuidado quase obsessivo de uma estátua específica: o busto de um colonizador. Segundo o narrador, “a estátua dela, a preferida, era a do pequeno jardim, frente à nossa casa. Era monumento de um colonial, nem o nome restava legível. Rosa perdeu as horas na contemplação do busto” (Couto, 2013, p. 16). Essa escolha simbólica da imagem pétrea, bem como sua localização estratégica diante da casa do narrador, desempenha um papel significativo na narrativa, reforçando a ambivalência entre memória e opressão. A estátua, um vestígio de um passado colonial que permanece fisicamente presente, torna-se para Rosa um objeto de amor, sentimento constantemente negado para ela.

A atitude de Rosa Caramela, que se opõe à derrubada da estátua — um ato simbólico de ruptura com o passado colonial —, é percebida pelas autoridades como uma

afronta política. Para o chefe das milícias, essa postura é interpretada como um “saudosismo do passado” (Couto, 2023, p. 18), o que culmina na prisão de Rosa, que não é ouvida nem compreendida em sua motivação. A simbologia da estátua vai além de um simples objeto histórico; ela representa “um pé do passado rasteirando o presente” (Couto, 2023, p. 18), evocando o peso das heranças coloniais e o desafio de romper com elas. Nesse contexto, a narrativa sugere que a preservação de símbolos coloniais é um ato que impede o pleno florescimento de uma identidade nacional emancipada, mas, nesse contexto, isso é feito sem reflexão, apenas como uma aparente ruptura, já que Rosa não era saudosista.

Rosa Caramela, com sua resistência silenciosa e aparentemente irracional, emerge como uma figura profundamente alegórica. Seu comportamento ambíguo pode ser lido como a encarnação da alteridade em um espaço marcado por tensão entre opressor e oprimido. Como uma mulher marginalizada, tanto pela condição física quanto pelas normas sociais, Rosa não é considerada digna de explicação ou diálogo; ela é simplesmente condenada. Sua prisão reflete a tendência de silenciar as vozes dissonantes que questionam, mesmo que inconscientemente, as narrativas hegemônicas e os projetos de identidade coletiva. A personagem se torna uma metáfora viva dos conflitos do processo de formação de uma identidade nacional: a necessidade de renegociar memórias e afirmar um futuro que se desvencilhe das estruturas coloniais de forma crítica e reflexiva.

Após ser solta da prisão, por, em uma inspeção à cadeia, perceberem que seu único crime era a loucura, Rosa vai ao enterro de um homem que havia se matado. Na campa do falecido, Rosa tira suas roupas e pergunta aos presentes se daquele seria permitido ela gostar ou demonstrar amor, já que isso lhe foi proibido sempre. Nas palavras da mulher: “Deste morto posso gostar! Já não é dos tempos. Ou deste também sou proibida?” (Couto, 2013, p. 21). A falta de afeto é uma constante na vida da personagem, pois sua aparência física e falta de socialização a condenam à solidão.

Naquela noite, em momento de insônia, o narrador resolve ficar no jardim em frente sua casa, onde normalmente Rosa Caramela vagava em conversa com as estátuas. Nesse momento, ocorre o inesperado. O pai do narrador se revela como o noivo de Caramela e a convida para irem embora. Fica esclarecido, então, porque Rosa Caramela venera a estátua que está no jardim diante da casa da família do narrador: ela tenta

substituir o amor por Juca pelo amor à estátua. O menino narrador surpreende-se ao ver Rosa se aproximar de sua casa:

A Rosa não parou no jardim. Atravessou a estrada e chegou-se às escadinhas de nossa casa. Baixou-se nos degraus, limpou deles o luar. Suas coisas se pousaram num suspiro. Depois, ela se entartarugou, aprontando-se, quem sabe, ao sono. Ou fosse de sua intenção apenas a tristeza. Porque lhe escutei chorar, num murmúrio de águas escuras. A corcunda se derramava, parecia era vez dela se estatuar. Me infindei, nessa visagem (Couto, 2013, p. 22).

A imagem das águas é mais uma vez associada ao feminino, assim como a noite e o luar, sendo a tristeza da mulher simbolizada pela imagem de águas escuras. A visão do narrador é lentamente transformada, mostrando, em vez da monstruosidade descrita em outros trechos, a beleza que o encontro dos amantes sugere: “Olharam-se os dois, ganhando beleza” (Couto, 2013, p. 23). O amor interdito entre Juca e Rosa só é possível de se realizar sob a luz do luar, sendo esse o momento de encontro dos amantes interditos, conforme sugere o seguinte trecho: “As mãos de meu pai se afundavam no cabelo da corcunda, parecia gente, aquelas mãos, parecia gente se afogando” (Couto, 2023, p. 23). Os traços que eram tidos como indesejáveis naquela mulher assumem a beleza vinda do amor.

Mais uma vez, retomando as metáforas relacionadas ao luar e à feminilidade, é no ambiente noturno que se percebia a presença de Rosa: “Parecia a Lua até aticou seu brilho quando a corcunda se ergueu” (Couto, 2013, p.14). É nesse momento, inclusive, que há a permissão para o delírio e a libertação dos desejos ocultos:

De dia lhe esquecíamos a existência. Mas às noites, *o luar nos confirmava seu desenho torto. A lua parecia pegar-se à marreca, como moeda em encosto avaro*. E ela, frente aos estatuidos, cantava de rouca e inumana voz: pedia-lhes que saíssem da pedra. Sobressenhava (Couto, 2013, p.14, grifo nosso).

O ambiente noturno é o propício para a revelação feminina dos seres e para o encontro dos amantes. A noite e a luz do luar são símbolos recorrentes nas aparições de Rosa Caramela: “A Rosa não parou no jardim. Atravessou a estrada e chegou-se às escadinhas de nossa casa. Baixou-se nos degraus, limpou deles o luar” (Couto, 2023, p. 22).

Destaca-se, ainda, que o inteiro isolamento de Rosa, pois, ao “esquecerem sua existência”, para todos era mais conveniente seu exílio. Entretanto, ao cair da noite, a marreca passava a vagar pelos jardins, falando com as estátuas e cantando para elas, o que por vezes assustava as pessoas, com exceção de Juca, o pai do narrador, que por ela nutria um amor. Na epígrafe do conto, lê-se o seguinte:

Acendemos paixões no rastilho do próprio coração. O que amamos é sempre chuva, entre o voo da nuvem e a prisão do charco. Afinal somos caçadores que a si mesmo se azagaiam. No arremesso certo vai sempre um pouco de quem dispara (Couto, 2013, p. 13).

Desde o trecho de abertura, o autor apresenta o amor como um sentimento que nos leva ao outro, mas que também é capaz de machucar quem ama, utilizando-se a metáfora dos caçadores. O amor possui semelhança com liberdade e aprisionamento, pois no tiro vai também o amante que dispara. Tal como no mito de Eros e Psique, em que Eros enquanto personificação do amor fere com essa flecha, mas também sente o poder desse sentimento, passando a amar Psique. Essa epígrafe relaciona-se com a narrativa no sentido de que Juca se contamina com a “lança” arremessada, contaminando-se pelo próprio gesto. Ao ferir Rosa, acaba por ferir-se também, corroendo parte de sua existência.

No início da narrativa, o amor por Rosa Caramela era condicionado à invisibilidade, um sentimento que só poderia ser manifesto na ausência de testemunhas, sob o luar, como se sua existência e suas relações fossem incompatíveis com os olhares da sociedade. Entretanto, no desfecho do conto, Rosa se transforma radicalmente, tornando-se plenamente reconhecida por meio do amor, um sentimento que até então fora sistematicamente negado ou reduzido a objeto de escândalo.

Como revela o narrador, “Aos poucos, Rosa Caramela se irrealizou. Ela nunca tanto existira, nenhuma estátua lhe merecera tantos olhos.” (Couto, 2013, p. 23). A transformação de Rosa é profundamente simbólica, remetendo ao poder regenerador do amor e à capacidade desse sentimento de reconfigurar identidades marginalizadas. Assim como em seu sonhado noivado, Rosa assume novas facetas identitárias, descritas poeticamente pelo narrador como “Rosita-namorada, Rosa-matrimoniada” (Couto, 2013, p. 15). Essas designações não apenas conferem a Rosa a possibilidade de ser amada, mas também reafirmam seu direito ao desejo e à reciprocidade, territórios os quais haviam sido restaurados.

A obra de Mia Couto, ao explorar essas dinâmicas, oferece uma abordagem sensível e poética à interdição social do amor entre aqueles considerados inadequados ou desviantes. Rosa, como mulher marginalizada por sua condição física e psicológica, representa a alteridade radical que uma sociedade, muitas vezes, silencia ou ridiculariza. No entanto, a narrativa subverte essa lógica ao enaltecer a beleza do encontro amoroso entre ela e outra personagem igualmente dissidente. Esse amor transgressor ultrapassa os

limites impostos pelas convenções sociais, desafiando a ordem patriarcal e as normas que ditam quem pode ser desejado e quem tem direito ao afeto.

A fuga dos amantes, descrita como um ato de libertação, é também uma metáfora para a superação das barreiras impostas pela sociedade. Ao abandonar os espaços de opressão e controle, Rosa e seu companheiro escolhem um caminho que privilegia o amor como força transformadora e emancipatória. Nesse sentido, a obra não apenas retrata o amor como um sentimento romântico, mas também como uma forma de resistência social.

Mia Couto construiu, assim, uma narrativa onde os encontros amorosos adquirem uma dimensão estética e ética, agregando sentimentalidade e poesia aos instantes que não nas personagens marginalizadas. A conexão entre essas figuras dissidentes destaca a possibilidade de enxergar e viver o amor em sua plenitude, mesmo quando isso contraria as normas e expectativas sociais, por isso entendido como transgressor. Rosa Caramela, uma personagem que inicialmente habitou as margens do desejo, se torna símbolo de uma subjetividade que floresce pelo afeto, ressignificando o lugar do “impróprio” e do “inadequado” no imaginário coletivo.

A obra de Mia Couto retrata a interdição do amor entre personagens inadequadas socialmente sob um viés belo, agregando sentimentalidade e poesia aos instantes de encontro dos sujeitos que se amam. As transgressões do casamento e de enamorar-se pela mulher louca e corcunda são superadas na fuga dos dois para viver o enlace amoroso. Assim, nota-se a conexão de personagens dissidentes que conseguem enxergar o amor e vivê-lo.

5.3 Lágrima de um umedecendo a alma do outro: “As lágrimas de Diamantina” e “A viagem da cozinheira lacrimosa”

A lágrima, assim como a água, ocupa um papel central e recorrente na obra de Mia Couto, permeando tanto seus contos quanto seus romances. Esse elemento simbólico não aparece de forma inoperante; ele é frequentemente associado à humanização dos sujeitos, funcionando como um desenvolvimento de transformações emocionais e comportamentais. A humildade das lágrimas, do choro e das emoções que deles derivam muitas vezes sinalizando mudanças significativas nos personagens, revelando camadas profundas de sua condição humana e desafiando barreiras internas e externas.

Essa conexão entre a lágrima e a metamorfose dos sujeitos é especialmente evidente em dois contos específicos: “A viagem da cozinheira lacrimosa” e “As lágrimas de Diamantina”. Em ambas as narrativas, as lágrimas transcendem sua dimensão literal e adquirem uma forte carga simbólica, especialmente no que tange à construção das relações amorosas de personagens socialmente marginalizados ou interditos. Essas histórias utilizam uma simbologia da lágrima de maneira poética e profundamente representativa, abordando as interdições impostas pela sociedade às personagens e evidenciando como a abertura às emoções e às vulnerabilidades pode operar como um ponto de inflexão, promovendo transformações pessoais e afetivas. Dessa forma, Mia Couto não apenas ressignifica a lágrima, mas a eleva como um símbolo de resistência, conexão e renovação.

A obra *Contos do nascer da Terra* traz como segunda narrativa o conto “A viagem da cozinheira lacrimosa”, que nos apresenta a história de amor de Antunes Correia e Correia e sua cozinheira Felizminha. Homem branco, sargento colonial, o militar português foi mutilado por uma bomba durante a guerra, deixando-o com um lado do corpo dilacerado. Com a tragédia desse acidente, o homem passa a viver enclausurado em sua casa, preso em suas lembranças de uma vida pela metade. Felizminha, a cozinheira que o ajuda desde o acidente, tem como particularidade chorar enquanto cozinha, salgando a comida com suas lágrimas. Ao longo da narrativa, as personagens passam a se aproximar e constroem aos poucos uma relação amorosa:

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 (Couto, 2014, p. 19).

O amor concede aos comuns os milagres diários, afinal, esses dois sujeitos ocupavam espaços opostos na guerra colonial e na organização social na qual se enquadram, mas diante da dor da tragédia, Felizminha é a única que cuida e entende o que o português fala. Novamente, tal como em “Joãotónio, no enquanto”, a voz feminina é capaz de modificar o homem. Se na narrativa de *Estórias abensonhadas*, Joãotónio tinha fascínio e até medo da voz das mulheres, aqui, a voz de Felizminha traz paz e calma para Antunes, um acalento quase materno no momento de desespero e vulnerabilidade desse homem.

A descrição de Antunes Correia e Correia, apresentada por Mia Couto, caracteriza-o como um sujeito incompleto, marcado pelo trágico acidente que sofreu: “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” (Couto, 2014, p.17). A narrativa reforça a concepção de eternidade, tão presente nos escritos de Mia Couto, interpretada aqui como uma suspensão do tempo e da própria existência. Nesse contexto, a “meia vida” que lhe restou representa uma forma de estar no mundo sem plenamente existir, configurando uma existência fragmentada, interrompida. Ao mesmo tempo, cristalizou-se sua existência no tempo.

A insistência na imagem de uma pessoa que vive pela metade revela uma complexa dimensão simbólica, sugerindo uma possível associação com a noção de androginia. Nesse contexto, a tragédia vivida pelo sujeito não apenas fragmenta sua existência, mas também inaugura uma busca incessante por uma completude perdida, por outra parte que restaure sua totalidade. Essa interpretação está alinhada à concepção platônica de androginia apresentada em *O Banquete*, onde o ser humano, originalmente inteiro, é dividido, originando uma incessante busca por reunificação e plenitude. A reflexão proposta pela narrativa transcende a experiência individual da personagem e adentra uma discussão mais ampla sobre a condição humana, abordando as dinâmicas entre perda, identidade e o desejo de unidade.

Nas palavras do narrador, “o destino não lhe encomendou mais: apenas esse encontro de duas meias vidas” (Couto, 2014, p. 19), é possível identificar a sugestão de que a fusão dessas “meias vidas” constitui um novo todo, uma vida completa e inteira. Essa ideia ecoa o desejo dos andróginos de retornarem à sua unidade primordial, um anseio que transcende a dimensão material para atingir esferas metafísicas e existenciais. Assim, a narrativa de Couto pode ser compreendida como uma metáfora para a condição humana, marcada pela fragmentação e pelo anseio de reconstrução, onde a unidade original é evocada não como um estado a ser restaurado literalmente, mas como uma aspiração que molda as relações humanas e dá significado à experiência de existir.

Nessa vida de “morto por metade”, apenas as memórias de Antunes amparam aquilo que sobrou desse homem, mantendo-o vivo nessa cristalização do tempo, mas sem grandes perspectivas de vida futura:

Agora, reformado, sozinho, mutilado de guerra e incapacitado de paz, Antunes Correia e Correia tomava conta de suas lembranças. E se admirava do 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 (Couto, 2014, p.18).

Observa-se neste trecho a relação da memória com o coração, portanto, com a sentimentalidade, afinal, conhecer e lembrar de algo é saber de cor, ou seja, de coração. Recordar de sua vida anterior é uma forma de manter-se ancorado no mundo, não sucumbindo ao lado que morreu em batalha. Destacam-se ainda nesta passagem as recordações ocuparem o lado direito da cabeça, normalmente, associado à razão, retidão, pensamento prático e iniciativa (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p. 400). Antunes inclina a cabeça para que tudo isso passe pelo crivo da emoção e da sensibilidade, diretamente ao coração, já que não possuía esse lado do hemisfério.

Na companhia de Antunes Correia e Correia, vivia Felizminha, sua cozinheira. Os nomes das personagens, de forte caráter sugestivo, apresentam-se impregnados de ironia. Em diversas obras de Mia Couto, a escolha dos nomes está intrinsecamente ligada às funções desempenhadas pelas personagens na narrativa, criando um sistema de significados onde os elementos frequentemente se organizam em oposição ou contraste na narrativa.

No caso específico de Antunes Correia e Correia, a repetição do sobrenome reflete uma condição de duplicidade que carrega um significado mais profundo. A palavra “correia” remete a rédea, cadarço ou amarração, e sua duplicação enfatiza o estado de aprisionamento da personagem. Antunes é, portanto, representado como alguém duplamente preso, simbolizando uma existência marcada pela estagnação, pela incapacidade de se libertar de suas limitações físicas e emocionais após o acidente. Sua mutilação, tanto literal quanto metafórica, reflete essa condição de amarração, de paralisia existencial. Por outro lado, Felizminha, cuja alcunha evoca uma associação direta com a felicidade e a alegria, representa uma contraposição irônica ao seu verdadeiro estado de espírito, conforme trecho da narração:

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 por que tão delicados sabores.

— É comida temperada a tristeza. (Couto, 2014, p.18).

Embora seu nome sugira uma vida plena e alegre, a personagem é descrita como uma mulher profundamente melancólica, que habita os fundos da cozinha escura de seu

patrão e carrega uma tristeza persistente, conforme é evidenciado em suas palavras: “O senhor se encosta nas lembranças. Eu me amparo na tristeza para descansar” (Couto, 2014, p. 20). Sua condição de subserviência, tanto material quanto emocional, reforça a ideia de adiamento constante de uma felicidade possível, assim, ela “poupava alegrias, poucas que eram” (Couto, 2014, p. 18). O nome “Felizminha”, longe de traduzir sua realidade, opera de maneira paradoxal, revelando uma ironia amarga: a mulher não apenas não é feliz, como também parece não ser dona de si, vivendo em função do outro e na sombra de suas próprias frustrações: “Nem rosto nem palavra da cozinheira revelavam a substância de sua alma” (Couto, 2014, p.23).

A relação entre Felizminha e Antunes Correia e Correia é estruturada em oposições (raciais, culturais e linguísticas), mas também encontra um ponto de convergência na maneira como ambos percebem a si: como seres incompletos, fragmentados e distanciados de uma existência plena. Felizminha expressou esse sentimento ao lamentar sua própria identidade: “A empregada suspirava: 'ai, se pudesse ser outra, uma alguém’” (Couto, 2014, p. 18). Tal declaração reforça a ideia de uma visão diminuída de si, ecoando o que Antunes descreve como viver pela metade. Ambos os personagens, portanto, são construídos com base em um sentimento de incompletude, que permeia tanto suas ações quanto suas percepções do mundo e de si. Essa construção narrativa, característica da prosa de Mia Couto, explora as complexas dimensões da subjetividade e das relações humanas, ampliando o significado dos nomes e atribuindo-lhes um papel central na elaboração do texto literário.

Felizminha usa suas lágrimas para temperar a comida, o que, curiosamente, torna-a mais saborosa. Ao longo da narrativa, observa-se a relação do sentimento e afeto com o alimento preparado por ela. O espaço da cozinha, onde ocorrem vários diálogos, apesar de escuro e abafado, é apontado também como ambiente de cuidado, consoante o seguinte trecho:

Metida a sombra, fumo, vapores. Nem sua alma ela enxergava nada, embaciada que estava por dentro. A mão tiritactava no balcão. O recinto era escuro, ali se encerravam voláteis penumbras. A cozinha é onde se fabrica a inteira casa (Couto, 2014, p. 19).

A cozinha é local de preparação de alimento, conversa, encontro e, por isso mesmo, onde se fabrica a casa. Não por acaso, é também o espaço doméstico em que as mulheres mais habitam e exercem seus afazeres. Felizminha possui uma relação também maternal com Antunes, de entendimento, quando ninguém conseguia compreender o que

ele falava, semelhante às mães que interpretam o choro e o balbucio de seus filhos. Esse amor primordial é o que nos ensina sobre o que é o amor e contempla nossas outras relações ao longo da vida. Pensando nessa ideia de maternagem, a lágrima é de fundamental importância, pois, através dela, as personagens são expostas à humanização e ao contato com as emoções. Chegamos ao mundo chorando e o acalanto desse choro é no colo materno.

Certo dia, conforme sugestão de Felizminha, Antunes pede que coloque um prato a mais na mesa, pois receberia visita feminina. Assim foi feito, mas, em sucessivas noites, a convidada não apareceu, permanecendo o lugar sempre vazio. Até que em uma dessas esperas, Antunes convida a própria cozinheira para sentar e ocupar o outro lugar à mesa. Sugere-se então que nunca houve uma convidada de verdade para os jantares preparados. Provavelmente, o português estava preparando-se para convidá-la para jantar, mas faltava-lhe coragem. Até que o dia chegou:

- 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 (Couto, 2014, p.22).

Ainda que estar com uma mulher negra fosse uma proibição social para Antunes: “Mas essas são pretas e eu com pretas...” (Couto, 2014, p. 21), estar com aquela mulher era o que lhe prendia à vida na inteireza. Interessante que, em um momento anterior do texto, ele tenta oferecer-lhe uma caixa de presente, mas ela recusa. Fica para o leitor a ideia de que aquele presente seria já uma tentativa de declarar seu amor para Felizminha, sem coragem de ser levada à frente.

- 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 direcção do aeroporto. Seguiu por vielas, curvas e areias. Depois, parou num beco e perguntou:
- Para que lado fica essa terra dos coqueiros? (Couto, 2014, p.24).

O amor possibilita uma releitura de sua autoimagem e de como a vida é reelaborada após os traumas. Em correção ao que Correia e Correia fala sobre si como “meia vida”, a cozinheira o corrige: “A vida não tem metades. É sempre inteira...” (Couto, 2014, p. 20). A mulher reorganiza aquilo que o português vê em si, enquanto este lhe

oferece uma oportunidade de ser finalmente feliz, distanciando-se da escuridão em que estava presa. Ainda que em transgressão aos preconceitos raciais impostos socialmente, o casal realiza seu arranjo amoroso indo embora daquele lugar, em uma possibilidade de reiniciar suas vidas, agora inteiras, no lugar da infância de Felizminha.

Em consonância com esta narrativa que explora o poder simbólico das emoções humanas, o conto “As lágrimas de Diamantinha” apresenta a história de uma mulher cujo dom singular é a capacidade de chorar para aliviar o sofrimento alheio. Diamantinha personifica a empatia em sua forma mais pura, tornando-se um canal através do qual as dores individuais são compartilhadas e aliviadas. O narrador enfatiza a impossibilidade de suportar sozinho as dificuldades da existência ao afirmar que “ninguém tem ombro para suportar sozinho o peso de existir” (Couto, 2016, p. 35). Essa perspectiva ressalta a dimensão do sofrimento humano, destacando a importância de conexões emocionais que permitem a divisão e a resignificação das dores da vida.

No entanto, apesar de seu dom, a relação entre Diamantinha e seu marido ilustra uma tensão profunda entre o caráter sagrado da lágrima e a exploração materialista que ela promove. Diamantinha é submetida a uma rotina exaustiva, chorando diariamente à sombra de uma árvore para atender àqueles que buscam alívio. Seu marido, alheio à sacralidade e ao esforço emocional desse trabalho, reduz a prática da esposa a uma mercadoria, transformando-a em uma fonte de lucro. Essa exploração revela uma crítica ao fato de até mesmo dons espirituais e intangíveis são convertidos em objetos de lucro.

O narrador, em tom proverbial, oferece uma metáfora que aproxima o trabalho de Diamantinha ao de uma aranha: “Aranha faz sua casa de quê? De lágrimas, aquilo parece seda, mas não é senão o coração esfiapadinho” (Couto, 2016, p. 37). A comparação carrega um simbolismo profundo. A aranha, com sua teia delicada e aparentemente frágil, representa a força e a persistência necessária para transformar o fenômeno em algo duradouro. De maneira semelhante, o choro de Diamantinha, embora aparentemente simples e instintivo, é resultado de um desgaste emocional significativo, um “coração esfiapadinho”, que se sacrifica para gerar conforto aos outros. A metáfora da aranha sugere ainda um aspecto artesanal e solitário no trabalho de Diamantinha, destacando a delicadeza e a força contida no ato de transformar a dor em um sofrimento compartilhado.

O enredo toma outro rumo, quando Florival procura os serviços da choradeira, mas não para que Diamantinha chore, mas para lhe confessar seu grande amor. Nas tardes

seguintes, o homem vai até a mulher para partilhar de sua companhia e declarar seu amor por ela. Sem ter mais lágrimas para chorar, Diamantinha e Florival fogem para viver o amor em outro lugar, presenteando-o com sua última lágrima transformada em diamante.

Um dos aspectos que inicialmente chama a atenção do leitor é a escolha dos nomes peculiares das personagens, como Diamantinha e Florival, que carregam significados simbólicos e estabelecem conexões entre suas características e a narrativa. Diamantinha, por exemplo, é marcada pelo ato constante de chorar, sendo suas lágrimas transformadas em diamantes no final do conto. Essa metamorfose revela uma valorização poética e simbólica do choro, que ultrapassa sua conotação de sofrimento e fragilidade para assumir um papel sagrado e precioso. Essa ideia é explicitada na fala da própria personagem: “É que lágrima é coisa sagrada...” (Couto, 2016, p. 36).

Por outro lado, Florival apresenta uma dualidade marcante, representada tanto em seu nome quanto em sua descrição. O nome, que contém a palavra “flor”, sugere delicadeza, beleza e fragilidade. No entanto, essa expectativa é desconstruída pelo retrato inicial da personagem como uma figura grotesca e quase monstruosa: “mal se afamara como homem estranho, brutalmonstro. Dele se dizia ser bebedor de trevas, atravessado de serpente” (Couto, 2016, p. 37). Essa oposição entre nome e descrição cria uma ironia evidente, que provoca no leitor curiosidade. No entanto, a complexidade de Florival é ampliada ao ser apresentado também como um homem bobo e ingênuo, que, aos domingos, realiza um ato peculiar: vestir-se de mulher, utilizando sempre o mesmo vestido.

A escolha desse vestido florido para o travesti dominical não é meramente estética, mas dialoga diretamente com o simbolismo de seu nome e as nuances de sua personalidade. Essa contradição entre o grotesco e o delicado, entre o bruto e o sensível, reflete no próprio ato de Florival, que tensiona os limites entre o masculino e o feminino, entre o sério e o cômico, entre a norma e a transgressão, conforme o excerto abaixo:

O Florival tinha corpo magnífico, mas era incompetente para maldades. O homem se aperfeiçoara a palerma, baratonto, estupefátuo. E tanto era que, aos domingos, o Florival vestia de mulher, envergando sempre um mesmo vestido castanho com grandes girassóis amarelos. As flores no vestido contradiziam o aspecto maufeitor (Couto, 2016, p.37).

Florival adota o hábito de vestir-se como mulher exclusivamente aos domingos, trajando sempre o mesmo vestido ornamentado com girassóis. Essa prática de travestimento é apresentada como uma estratégia de aproximação com Diamantinha, mas

é crucial destacar a escolha pelo domingo, um dia que carrega significados profundos dentro da lógica cristã. Tradicionalmente, o domingo é considerado o “dia santo”, reservado para a celebração, a contemplação divina e o descanso. Essa conexão com a sacralidade torna o ato de Florival ainda mais transgressor no contexto social e religioso. Assim, tanto os nomes quanto as ações de Diamantina e Florival servem como dispositivos narrativos para explorar temáticas como a sacralidade do sofrimento, a ironia da identidade e as dinâmicas de transformação, seja pelo choro que vira diamante ou pelo vestido que redefine a masculinidade.

No entanto, o comportamento de Florival não é isolado, mas faz parte de uma narrativa literária em que as personagens transgridem normas sociais frequentemente aos domingos. Um exemplo é Rosa Caramela, que se retirava da vista de todos os domingos, marcando o dia como um momento de ausência e mistério. Outro caso significativo é o de Juca, do mesmo conto, cuja única ocupação laboral consiste em alugar seus sapatos justamente no domingo, o que se contrapõe à ideia do descanso dominical. Portanto, a escolha de Florival em vestir-se de mulher nesse dia específico ressignifica o simbolismo cristão, desafiando a ortodoxia ao subverter as expectativas religiosas e culturais que permeiam o domingo. Ao situar o travestimento de Florival no primeiro dia da semana, a narrativa revela um ponto de tensão entre as normas religiosas e as ações individuais que subvertem tais convenções.

Assim como as lágrimas de Felizminha, que adicionam um sabor delicado e único aos alimentos, o choro de Diamantina transcende sua função física para se tornar um símbolo de beleza, firmeza e transformação. Em “As Lágrimas de Diamantina”, a capacidade de chorar é apresentada como um ato que humaniza e transforma tanto aquele que chora quanto os que testemunham suas lágrimas. Essa dinâmica é ilustrada de maneira poética na descrição do encontro entre Diamantina e aqueles que buscam sua ajuda: “ela devia olhar de frente o contador de tristezas, olhos nos olhos, lágrima de um humedecendo a alma do outro” (Couto, 2016, p. 35). Essa troca, mediada pelo olhar e pelo ato de chorar, sugere uma comunhão espiritual em que o sofrimento individual é compartilhado e ressignificado, promovendo rompimento e cura para os envolvidos.

O olhar nos olhos, descrito no conto, pode ser interpretado a partir de uma perspectiva dualística, em que os olhos não são apenas órgãos sensoriais, mas também janelas para a alma. Conforme Chevalier e Gheerbrant, “a alma tem dois olhos: um olha o tempo, o outro está voltado para a eternidade” (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p. 728).

Essa visão sugere que os olhos são capazes de mediar entre o finito e o infinito, entre a emoção e o conhecimento. Na tradição simbólica, os olhos possuem uma conexão profunda com as práticas divinatórias, sendo frequentemente associados a oráculos e videntes, capazes de enxergar além do plano físico (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p. 728). Da mesma forma, o choro de Diamantina pode ser entendido como uma expressão de transcendência, um ato que alivia as dores daqueles que a procuram, ao mesmo tempo em que reafirma a sacralidade da conexão humana.

Em contrapartida, o marido de Diamantina é retratado como uma personagem que não reconhece o valor espiritual ou simbólico das lágrimas de sua esposa. Sua visão limitada e materialista é evidente em sua exploração insensível da habilidade de Diamantina: “se contentava, empilhando as moedinhas enquanto a esposa se derramava, liquidesfeita” (Couto, 2016, p. 37). A metáfora de Diamantina como alguém que se “faz líquido” enquanto seu marido acumula riquezas ressalta a dissociação entre o valor sagrado das lágrimas e o interesse mundano do lucro. Ele ignora completamente a dimensão transcendente do domínio de sua esposa, reduzindo-o a uma oportunidade de ganho financeiro.

Essa oposição entre a sacralidade do choro e a exploração materialista reforça uma crítica social subjacente na narrativa. Enquanto Diamantina personifica a capacidade de transformar sofrimento em beleza e empatia, seu marido simboliza a desumanização e a exploração capitalista, que vê até mesmo os dons mais sagrados como simples mercadorias. Diamantina, enquanto personagem, não é apenas uma figura de sofrimento, mas também de criação e resiliência, desafiando o peso da exploração ao continuar seu dom como um exercício de entrega e cura. O contraste entre sua sacralidade e a atitude exploratória de seu marido ressalta a disparidade entre aqueles que entendem o gênero humano como um espaço de conexão espiritual e aqueles que veem apenas como uma oportunidade de ganho material.

Diferentemente da relação matrimonial opressora que Diamantina vive com seu marido, Florival oferece a ela um amor genuíno, marcado pela singeleza, pelo respeito e pela ausência de exploração. Através de gestos delicados e presentes modestos, Florival demonstra um sentimento terno e despretensioso, surpreendendo Diamantina ao tratá-la como alguém digno de amor verdadeiro, algo que lhe havia sido negado até então, observável no seguinte trecho:

Pois nessa tarde, o Florival sentou-se na pedrinha, envergonhado a modos de justificar o vestido na conformidade de suas peludas pernas. O que ele confessou fez arrepiar a choradeira. Disse assim: que ele desde há muitos anos lhe dedicava amor exclusivo, ímpar e imparável.

—*Me ama a mim, Florival?*

Pois, o cada dia lhe dava hoje, ele lhe rezava, lhe enviava as mais subtis prendas. Eram diminutas delicadezas: um raminho, um nó de capim, réstia de ninho. (Couto, 2016, p. 37).

Esse tipo de amor resgatou sua individualidade, reafirmando sua dignidade e valor em um contexto em que ela era frequentemente reduzida a um instrumento de lucro ou a uma fonte de diminuição do sofrimento para os outros, mas não para si mesma. Sob a perspectiva teórica de Erich Fromm, o amor vai além do mero sentimento; ele implica ação, envolvimento e compromisso com o bem-estar do outro. O autor argumenta que “o caráter ativo do amor se torna evidente no fato de implicar sempre certos elementos básicos, comuns a todas as formas de amor: cuidado, responsabilidade, respeito e conhecimento” (1971, p. 54).

Florival exemplifica esses elementos fundamentais ao oferecer a Diamantinha não apenas presentes, mas também gestos de cuidado que não têm como objetivo a exploração ou o interesse próprio. Sua relação com ela transcende o material e busca um vínculo mais profundo, fundamentado no respeito mútuo e na valorização de sua individualidade. Aprofundando essa ideia, Fromm também destaca que o verdadeiro conhecimento, como elemento do amor, “não fica na periferia, mas penetra até o âmago. Só é possível quando posso transcender a preocupação por mim mesmo e ver a outra pessoa em seus próprios termos” (Fromm, 1971, p. 52). Essa dimensão do amor é especialmente relevante na relação entre Florival e Diamantinha. Florival demonstra a capacidade de enxergá-la não como uma fonte de ganho, mas como uma pessoa completa, com dores, sonhos e dignidade própria. Essa habilidade de compreender e respeitar a essência de Diamantinha reflete um amor que vai além do superficial, alcançando um nível de conexão que transforma ambas as personagens.

Em contraste com a relação matrimonial de Diamantinha, que reduz a uma função utilitária, o amor de Florival se apresenta como libertador e humanizador. Ele permite que Diamantinha experimente, talvez pela primeira vez, o que significa ser vista e amada como um indivíduo e não como um recurso. Essa narrativa, portanto, não apenas explora o poder do amor enquanto força transformadora, mas também sugere que o verdadeiro amor exige uma transcendência do egoísmo e um engajamento ativo no cuidado e no reconhecimento do outro em sua totalidade.

Nos trechos finais da narrativa, Diamantinha, já sem lágrimas para chorar, vivencia um estado de plenitude e paz que surge a partir da experiência do amor verdadeiro. Esse amor, personificado em sua relação com Florival, marca o fim de seu sofrimento e a transição para uma nova fase de sua vida: Diamantinha-mulher. Sentada ao lado de Florival, Diamantinha compartilha um momento de intimidade e cumplicidade, descrito de forma delicada: “trocaram conversas de mulher, os acertos que faltavam nos cabelos, o nó no lenço da cabeça, o anel que fugia pela magreza do dedo” (Couto, 2016, p. 38).

Essa cena retrata um instante de igualdade e reconhecimento mútuo, no qual as barreiras entre as duas personagens se dissolvem, permitindo que uma troca afetiva transcenda as convenções de gênero e as normas sociais. Sob a perspectiva de Erich Fromm (1971), esse momento simboliza uma manifestação plena do amor genuíno, que é mais sobre dar do que receber. Para o filósofo, o ato de amar envolve um processo ativo de entrega de si ao outro, seja por meio da atenção, da compreensão ou do apoio emocional.

Esse ato de doação, longe de ser uma perda, representa um enriquecimento mútuo, no qual ambos os envolvidos se transformam e crescem. Fromm enfatiza que o verdadeiro amor não é um estado passivo, mas uma prática que exige esforço, dedicação e empatia. No caso de Diamantinha, a entrega de sua última lágrima a Florival simboliza esse gesto supremo de doação, no qual ela compartilha não apenas sua dor, mas também sua redenção e sua capacidade de amar. Assim, a última lágrima de Diamantinha é oferecida a seu amado:

—*Dê me as suas mãos. Quero lhe dar uma coisa.*
 —*Não precisa me dar nada, Diamantinha.*
 —*São minhas últimas lágrimas. Me dê as suas mãos. Rápido antes que esfriem.*
 Florival estendeu as mãos em concha. E dos dedos de Diamantinha tombaram aqueles cristaizinhos, desfocadas águas tremeluzindo em fundo escuro. Afinal, aquilo eram diamantes, preciosos tesouros.
 —*São verdadeiros?*
 Em amor tudo é verdadeiro. Florival e Diamantinha se fitaram, até seus olhos perderem o pé (Couto, 2016, p. 38).

A última lágrima de Diamantinha, oferecida ao seu amado, carrega uma expressão de despedida de seu sofrimento, mas também um gesto de reconhecimento e de aceitação do amor que lhe foi oferecido. Essa lágrima, que anteriormente serviu para aliviar as dores dos outros, agora se torna um presente íntimo e singular, dado àquele que lhe trouxe conforto e dignidade. Nesse ato, Diamantinha não apenas reafirma a sua humanidade,

mas também demonstra a capacidade de transformar o sofrimento em algo belo e significativo, completando o ciclo da sua jornada emocional e simbólica, ilustrada pela presença da lágrima.

A narrativa, portanto, culmina em um momento que sintetiza a essência do amor proposta por Fromm: um ato de entrega que transcende o egoísmo e promove uma conexão sincera entre os indivíduos. O encontro de Diamantina com Florival não apenas encerra sua trajetória de dor, mas também reconfigura o significado de sua existência, mostrando que o amor, em sua forma mais pura, é capaz de curar, transformar e enriquecer tanto quem dá quanto quem recebe.

Essa união final entre Diamantina e Florival é mais do que um simples desfecho narrativo; é um marco que celebra o amor como uma força essencialmente humanizadora e transcendental. Ao desafiar as convenções sociais e as imposições da moralidade tradicional, o casal curiosamente peculiar encontra na noite o espaço de sua libertação. A escuridão, com seu caráter acolhedor e permissivo, surge como testemunha silenciosa do amor proibido dos dois, permitindo que os amantes transcendam as limitações impostas pela sociedade. A interdição causada pelo casamento opressivo de Diamantina e pelo caráter marginalizado de Florival não é suficiente para impedir a realização desse amor. A descrição poética da fuga do casal reforça esta ideia:

Sem dizerem palavra, se enfeitaram entre folhagens, furtando se pelos matos. Dizem os camionistas que, já noite, viram derivar pela estrada um casal de avessas aparências: ele vestido de mulher, e ela em roupas de macho. Tombava uma chuvinha leve, simulando fluir da terra para o céu. E Diamantina, braços abertos, ajuntava novas gotas em seu peito choradeiro (Couto, 2016, p. 39).

Nesse momento, a inversão de papéis – Florival trajando roupas femininas e Diamantina em vestes masculinas – simboliza não apenas a quebra das normas de gênero, mas também a dissolução das barreiras identitárias que delimitam o “ser” em categorias fixas. É como se, ao abandonarem as restrições impostas pela sociedade, ambos se reconectassem com uma essência mais autêntica e livre.

A chuva leve que cai durante esse encontro final adquire também um maior simbolismo para o elemento aquático. Longe de ser apenas um cenário, a chuva representa um movimento de purificação e renovação para o casal. O detalhe poético da água “simular fluir da terra para o céu” sugere uma inversão das ordens naturais, reforçando a ideia de que o amor de Diamantina e Florival desafia as convenções estabelecidas, aproximando-se do divino. Nesse contexto, Diamantina, de braços abertos, recolhendo

as gotas em seu peito, une simbolicamente sua trajetória como “choradeira” à sua nova condição de mulher amada.

O conto apresenta uma estrutura circular que amarra seu início e fim de forma significativa. A história que começa com Diamantinha como a “choradeira” explorada pelos outros termina com ela abraçando sua plenitude, agora capaz de transformar suas lágrimas em algo que lhe pertence. A lágrima, enquanto símbolo central, resume a essência cíclica da existência, pois ela é o ponto de partida e de chegada ao mundo, marcando os momentos mais importantes de nossas vidas: o nascimento e a morte. Assim, o ato de chorar, longe de ser apenas um reflexo de dor ou fragilidade, é ressignificado como um elemento que nos reconecta com nossa própria humanidade.

Além disso, o simbolismo da água é profundamente significativo. Representando a fluidez, a purificação e a vida, a lágrima nos lembra de nossa composição essencial como seres feitos majoritariamente feitos de água. É por meio dela que encontramos nossas emoções mais profundas e nos tornamos capazes de nos conectar com os outros. O conto, portanto, sugere que a lágrima não é apenas um sinal de sofrimento, mas também um caminho para a humanização e para o encontro consigo mesmo. Diamantinha, ao final, não é mais apenas a “choradeira” ou a esposa explorada; ela é uma mulher que, por meio do amor e da liberdade de suas emoções, reencontra sua liberdade e sua essência.

Os contos analisados nesta seção, “A viagem da Cozinheira Lacrimosa” e “As Lágrimas de Diamantinha”, exploram de forma singular a simbologia da água, destacando a lágrima como elemento central e transformador na narrativa. A lágrima, frequentemente associada ao sofrimento e à vulnerabilidade, adquire nesses contos uma dimensão mais ampla, que ultrapassa a sua função inicial para se tornar um veículo de transformação emocional, conexão humana e libertação. Em ambas as histórias, o choro feminino não é retratado apenas como um sinal de dor ou fragilidade, mas como uma expressão poderosa de humanização, que reconfigura as vidas das protagonistas e as aproxima do amor em sua forma mais genuína.

Para ambas as protagonistas, as lágrimas representam inicialmente a dor e a submissão que enfrentam em contextos sociais opressivos, seja em uma vida cerceada no trabalho doméstico ou em um matrimônio infeliz. Porém, ao longo das narrativas, a lágrima passa a simbolizar um ponto de inflexão, marcando a transformação das personagens e de suas relações com o mundo ao redor. Esse processo de ressignificação

da lágrima é especialmente relevante em um contexto em que o papel de sofrimento atribuído às mulheres – tanto como guardiãs das emoções alheias (no caso de Diamantinha) quanto como subjugadas aos arranjos raciais (no caso de Felizminha) – é questionado e subvertido. Assim, o elemento aquoso que, em um primeiro momento, parece aprisioná-las numa condição de sofrimento, transforma-se em símbolo de resistência e emancipação.

Por fim, ao abordar a lágrima como um elemento que conecta sofrimento, transformação e amor, os contos destacam o papel das emoções humanas como agentes de mudança e resiliência. Ao permitir que suas emoções fluam livremente – tal como a água que encontra seu caminho através das fissuras –, os protagonistas conseguem reconfigurar suas realidades e encontrar, no amor e na liberdade, um sentido renovado para suas existências. Essas narrativas, assim, não apenas celebram a força emocional das mulheres, mas também questionam e subvertem as estruturas de poder que tentam aprisioná-las, mostrando que é possível transformar a dor em liberdade e a submissão em resistência.

5.4 Extravagou-se pelo avesso da corrente: a interdição nos contos

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2023), a proibição simboliza a consciência moral e, na perspectiva psicanalítica, é frequentemente associada ao conceito de censura. Como apontam os autores, a ordenação “se transforma o ato de obediência em ato de razão, inspirada por uma lei” (Chevalier e Gheerbrant, 2023, p. 822). Assim, as proibições desempenham um papel estruturante nas diversas culturas humanas, sendo materializadas em códigos e normas que regulam comportamentos, relações e expressões individuais. Esses códigos estão presentes em textos sagrados, como a *Bíblia*, bem como em tradições bramânicas, egípcias e gregas, evidenciando a universalidade das regras sociais. No entanto, essas normas são também contextuais e arbitrárias, pois refletem os valores, interesses e posições de poder em cada sociedade.

A partir desse entendimento, observa-se que, no contexto das relações humanas e, particularmente, no campo do amor, muitos sujeitos optam por superar as barreiras impostas por essas proibições. Essas transgressões, longe de serem apenas atos de desobediência, muitas vezes, representam uma busca por uma existência mais autêntica

e significativa, onde as relações podem florescer independentemente das limitações culturais e sociais.

Nos contos analisados, a temática da interdição amorosa é central. Por razões diversas, as personagens se encontram em constante contravenção às normas sociais, mas, motivadas pelo sentimento amoroso, escolhem viver suas relações à margem das convenções e das posições que tentam subjugar seus corpos e afetos. É possível destacar proibições vinculadas ao caráter racial; relacionadas a uma marginalização dos sujeitos divergentes; causadas pelo casamento; e pela performance de gênero transgressora.

Entre as proibições abordadas nas narrativas, destaca-se a interdição de caráter racial, apresentada em contos como “O Amante do Comandante”, “Prostituição Auditiva”, “A Filha da Solidão” e “A Viagem da Cozinheira Lacrimosa”. Nesses textos, os romances entre homens e mulheres de diferentes origens raciais desafiam diretamente o sistema colonial e as estruturas de poder baseadas na hierarquização dos corpos. A violência simbólica e estrutural que sustenta essas situações é constantemente subvertida pelos protagonistas, que insistem em reivindicar suas relações em um contexto marcado pela opressão e pelo preconceito.

Outro aspecto relevante é a marginalização de sujeitos historicamente excluídos, que são frequentemente interditados de vivenciar relações amorosas plenas e legítimas. No *corpus* analisado, isso é representado pela figura da prostituta, em “Prostituição Auditiva”, e pela personagem com deficiência física, em “A Rosa Caramela”. Essas figuras, apesar de viverem à margem da sociedade, expõem as contradições das normas que tentam relegá-las à invisibilidade. O corpo prostituído, por exemplo, é simultaneamente um objeto de desejo e de sensualidade, mas, ao mesmo tempo, é despojado de humanidade e de capacidade para o amor. Essa dualidade é revelada pelas estruturas sociais que desumanizam certos corpos enquanto os exploram, perpetuando a ideia de que esses indivíduos não têm direito ao afeto ou à dignidade emocional.

Ao explorar Rosa como símbolo de mestiçagem e alteridade, Mia Couto promove uma reflexão sobre os dilemas identitários e as tensões sociais de Moçambique, ampliando o debate sobre as implicações do colonialismo e suas marcas no imaginário coletivo. Rosa não é apenas uma personagem marginalizada; ela é um espelho das contradições de sua sociedade, um convite à discussão sobre o lugar do diverso e do híbrido na formação de identidades contemporâneas.

O casamento, em sua forma tradicional, muitas vezes, se apresenta como uma das mais rígidas interdições para os amantes, especialmente quando as uniões são mantidas por convenções sociais e não por amor genuíno. Mesmo em situações de infelicidade evidente, o vínculo matrimonial se configura como uma barreira quase intransponível para aqueles que desejam viver suas paixões de maneira plena e autêntica. Essa realidade é evidenciada nos contos “A Rosa Caramela” e “As Lágrimas de Diamantina”, nos quais os protagonistas encontram no casamento um obstáculo ao amor verdadeiro, sendo obrigados a buscar a fuga como única alternativa para sua realização emocional e existencial.

Um dos aspectos centrais desses contos é o caráter de interdição social que permeia as relações amorosas dos protagonistas, revelando como os contratos sociais – explícitos ou implícitos – tentando aprisionar os sujeitos em moldes pré-estabelecidos e frequentemente excludentes. Em ambos os textos, a fuga das personagens não é apenas uma resposta impulsiva à opressão, mas uma estratégia deliberada de subversão e resistência. As personagens rompem com as amarras normativas que os confinam, encontrando nas fugas clandestinas um espaço de liberdade, onde suas relações podem florescer longe das expectativas sociais e das estruturas patriarcais que tentam regulá-las.

Esses contratos sociais vão além da mera legalidade do casamento. Eles representam um conjunto de expectativas normativas profundamente enraizadas, que não ditam apenas o comportamento aceitável, mas também as identidades e os papéis que cada indivíduo deve desempenhar em uma comunidade. Assim, a fuga adquire um significado que transcende a simples exclusão de um espaço físico opressor. Ela se torna uma negação ativa das limitações impostas por essas normas sociais, que reprimem e subjagam aquelas que não se conformam aos moldes existentes. Ao abandonar não apenas o lugar, mas também os papéis que lhes foram impostos, os protagonistas reivindicam sua autonomia e sua capacidade de existir fora das convenções que os aprisionaram.

Além disso, a fuga não é retratada nos contos como um gesto de fraqueza ou escapismo, mas como uma afirmação de agência e liberdade. Trata-se de um movimento que desafia não apenas as estruturas formais do casamento, mas também as estruturas sociais mais amplas que sustentam essas estruturas. Em “A Rosa Caramela”, por exemplo, a protagonista rejeita a marginalização de sua deficiência e busca uma existência mais significativa, enquanto em “As Lágrimas de Diamantina”, a personagem

principal subverte as expectativas relacionadas ao papel de esposa submissa e mercantilizada, optando por uma relação baseada em afeto e respeito mútuo.

Além disso, a fuga nos contos não é descrita como um ato de desespero ou fraqueza, mas como uma manifestação de agência e resistência. Ao optarem por abandonar os espaços que os oprimem, os casais reafirmam sua autonomia e sua capacidade de buscar uma existência mais plena e significativa. Esse movimento pode ser lido como uma metáfora para a busca de um amor livre de imposições externas, onde os assuntos podem se relacionar de forma genuína e igualitária, independentemente das restrições sociais ou das expectativas de gênero.

É relevante destacar que algumas personagens presentes nas obras demonstradas mostram características que desafiam e subvertem as convenções de gênero aos quais estão culturalmente associados, performando além dos padrões sociais rigidamente estabelecidos. Nas narrativas de “O Amante do Comandante”, “A Filha da Solidão” e “As Lágrimas de Diamantina”, emergem figuras que ocupam espaços liminares, situando-se em zonas de fronteira que tensionam as normatividades de gênero. Essas personagens não apenas transitam entre os limites binários tradicionais, impostos ao masculino e ao feminino, mas também rompem com as expectativas sociais vinculadas aos corpos e papéis de gênero. Dessa forma, tornam-se representações simbólicas da resistência à normatização e da possibilidade de agência em um contexto de opressão e controle cultural sobre as identidades de gênero.

Por fim, ao colocar em evidência as fugas das personagens como formas de resistência, os contos destacam a complexidade das relações humanas em contextos de opressão. Eles nos convidam a refletir sobre as tensões entre as normas sociais e a liberdade individual, mostrando que, em muitos casos, o amor só pode ser vivido plenamente quando os sujeitos têm a coragem de romper com as estruturas que os confinam. Dessa forma, as fugas não são apenas narrativas de amor proibido, mas também metáforas da luta pela autodeterminação e pela reconquista da integralidade em cenários de opressão e interdição.

6 CONCLUSÃO

Platão, em sua obra *O Banquete* (2012), apresenta diferentes versões sobre a origem do amor, explorando essa temática por meio dos discursos de diversos pensadores que compõem o diálogo. O filósofo caracteriza *eros* como uma força que transcende a mera atração física, impulsionando os indivíduos a almejarem algo mais elevado e confrontar as relações humanas. Essa concepção culmina no que é comumente chamado de “amor platônico”, uma prática que não se limita às interações físicas, mas que se configura como um exercício filosófico e espiritual. Nesse sentido, o amor é concebido como um caminho de transcendência. Entre os discursos apresentados, destacam-se as versões de Aristófanes, com sua interpretação do mito do andrógino, e de Sócrates, que sintetiza a ideia do amor como ascensão à contemplação do belo absoluto.

Ao analisarmos os contos de Mia Couto, a noção de amor é interpretada como um desejo profundo de completude, motivado pela sensação de falta que caracteriza a condição humana, resgatando a metáfora do mito do andrógino apresentada por Platão. Essa perspectiva é fundamental para a interpretação da obra contística do autor moçambicano, na qual o amor emerge sob duas questões principais: a simbiose amorosa e a interdição das relações entre os amantes.

A partir do ideal platônico de androginia, segundo o qual, os amantes buscam a unidade primordial perdida, algumas personagens de Mia Couto se manifestam, sob um aparato fantástico, a tendência a fundirem-se simbolicamente com o ser amado, em uma busca incessante pela completude ontológica. Essa fusão, além de metafórica, reflete uma dimensão mítica e existencial que perpassa narrativas como “Ezequiela, a humanidade”, “Ofélia e a eternidade”, “Isaura, para sempre dentro de mim”, “Joãotónio, no enquanto” e “A princesa russa”. Nessas histórias, o amor é concebido como uma tentativa de superação das fragmentações do ser, explorando, por meio do simbolismo, o desejo de unificação que transcende as limitações humanas.

Por outro lado, a obra de Mia Couto também explora o amor como uma experiência marcada pela transgressão e pelo enfrentamento às proibições impostas pela sociedade. Nessas narrativas, o envolvimento amoroso questiona as estruturas normativas que operam para excluir, marginalizar e controlar os sujeitos. Contos como “O amante do comandante”, “A filha da solidão”, “Prostituição auditiva”, “Rosa Caramela”, “As

lágrimas de Diamantina” e “A viagem da cozinheira lacrimosa” apresentam personagens cujas relações amorosas são interditas por normas sociais, revelando as tensões entre desejo e repressão. Nesse sentido, o amor em Mia Couto não apenas explora as possibilidades de completude e transcendência, mas também evidencia a resistência dos indivíduos frente às estruturas que buscam cercear suas experiências afetivas e identitárias.

Ao mesmo tempo que são proibidas, as personagens revelam como o amor, em suas diversas manifestações, pode ser uma força transgressora e libertadora, desafiando as condições e os limites estabelecidos. Seja ao romper barreiras raciais, sociais ou de gênero, as personagens reafirmam a capacidade do amor de resistir às imposições culturais e de afirmar a humanidade de todos os que ousam vivenciar, mesmo nas condições mais adversas. Acrescenta-se ainda que os mitos e símbolos recorrentes nos contos de Mia Couto são representativos de um conjunto de mentalidades que definem as dualidades de masculinidade e feminilidade que formam as diversas culturas. Destacam-se os arquétipos relacionados à água e à lua como os mais presentes nas narrativas do escritor sobre o amor.

A simbologia da água como representação de feminilidade, maternidade e amor permeia seis narrativas estudadas, manifestando-se de maneiras variadas e complexas em cada uma delas. Em “Ezequiela, a humanidade”, a relação amorosa entre Ezequiela e Jerônimo é renovada e ressignificada sob a influência de uma “água benigna”. Essa água, quase mítica, funciona como uma espécie de batismo, permitindo que Ezequiela transcenda sua condição masculina temporária e vivencie plenamente sua individualidade, culminando na consumação amorosa entre os protagonistas. Já em “O Amante do Comandante”, a água desempenha um papel crucial na condução de Josinda, disfarçada de homem, ao encontro do comandante. A travessia em um barco até o navio destaca o simbolismo da água como mediadora entre os amantes e como um espaço de transformação e conciliação. Ambas as narrativas reúnem uma ruptura com as normas de gênero, enfatizando a fluidez dessas construções e reforçando a água como um elemento que dissolve barreiras sociais entre os amantes.

Por outro lado, em “Ofélia e a eternidade”, a água assume um papel sombrio, associado à mortalidade. O fluxo das águas, em sua força devastadora, é responsável por ceifar a vida de dois dos filhos do protagonista, evocando paralelos com a simbologia bíblica do dilúvio e seus significados de arrebatamento e destruição. Da mesma forma,

em “A Princesa Russa”, a presença do rio marca o momento derradeiro da personagem Nádia, cujo abandono à beira d'água culmina em sua morte. Em ambos os casos, a água transcende sua função literal, tornando-se testemunha em tragédias pessoais das duas mulheres. Assim, ela surge como um elemento que não apenas purifica, mas também carrega em si o poder de extinguir, encapsulando a dualidade vida-morte que lhe é inerente.

Finalmente, nos contos “As lágrimas de Diamantinha” e “A Viagem da Cozinha Lacrimosa”, a água se manifesta em sua forma mais íntima e emocional: as lágrimas. Neste contexto, o líquido que brota do sofrimento humano se transforma num símbolo de transição e libertação. As lágrimas marcam o ponto de inflexão para as mulheres, conduzindo-as do sofrimento à realização plena do amor. Nos dois casos, a água surge não apenas como expressão do sofrimento, mas também como veículo de reconciliação e encontro com o amor verdadeiro, sublinhando a sua função redentora.

Ao longo dessas narrativas, a água emerge como um elemento multifacetado, associado ao feminino. Seja como mediadora de encontros amorosos, testemunha de tragédias ou veículo de transformação emocional, ela carrega uma carga simbólica que ultrapassa sua aparência física. A água reflete a fluidez e a profundidade das experiências humanas, representando o ciclo contínuo de vida, morte e renascimento. Ao relacionar-se com a feminilidade, essas narrativas sublinham a complexidade e a riqueza do papel da mulher em contextos de amor, sofrimento e transcendência, conferindo à água um *status* de elemento universal e profundamente humano.

Outro elemento recorrente na obra de Mia Couto é a presença simbólica da lua, que assume um papel de destaque enquanto representação da feminilidade e do inconsciente. Esse astro, frequentemente associado às forças arquetípicas como a emoção, a irracionalidade e o erotismo, torna-se uma testemunha constante das experiências amorosas e transgressoras vividas pelas personagens. A lua, além de iluminar os cenários de amor e fuga das personagens, também reforça a atmosfera de mistério e introspecção que permeia os contos, sendo sua presença quase sempre vinculada ao período noturno, momento em que as ações narrativas se desdobram de forma mais intensa e significativa.

No conto “Ezequiela, a humanidade”, por exemplo, é sob o manto da noite que Jerônimo retorna ao lar e sua entrega ao amor se concretiza ao lado de Ezequiela ainda em forma masculina. Nesse instante, ocorre a fusão corporal entre os dois, que ultrapassa

as barreiras da materialidade e revela a busca pela unidade essencial entre os amantes. De maneira semelhante, os encontros “às avessas” entre Joãotônio e Maria Zeitona, apresentados no conto “Joãotônio, no enquanto”, também se dão à noite. É nesse intervalo que Joãotônio abdica simbolicamente de sua masculinidade para encontrar a completude nos braços viris de sua esposa, em uma subversão das normas tradicionais de gênero.

No conto “A Filha da Solidão”, a lua surge como testemunha de uma transgressão amorosa, que se manifesta quando os pais de Meninita viajam à cidade em busca de uma doutora, acreditando que ela tenha engravidado a jovem. Durante a ausência dos pais, sob o olhar cúmplice da noite, a mão de Massoco surge nos lençóis, representando o interdito e a quebra das barreiras raciais impostas pelo colonialismo. Por sua vez, em “Prostituição Auditiva”, os encontros entre Mariana e o major Raimundo também ocorrem sob o véu noturno, simbolizando o desejo de desafiar as convenções e explorar os limiares entre o permitido e o proibido.

Ademais, em “As Lágrimas de Diamantinha”, a lua acompanha a fuga do casal, iluminando o caminho de sua transgressão amorosa e evidenciando seu papel como guardiã dos momentos de ruptura e transformação. Inclusive, no trecho de encerramento da narrativa, o casal tinha avessas aparências, pois ele estava vestido de mulher, e ela em “roupas de macho”. Assim, na obra de Mia Couto, a lua não apenas compõe a ambientação das narrativas, mas também assume uma dimensão simbólica, conectando as personagens à transgressão e à busca pela liberdade e completude em suas relações.

Por fim, na narrativa de “A Rosa Caramela”, a lua transcende sua função de elemento ambiental e se consolida como um símbolo multifacetado, assumindo um papel central na construção da personagem feminina. A mulher, Rosa, é intrinsecamente associada à lua, especialmente nos aspectos de irracionalidade, instabilidade emocional e loucura que permeiam sua figura. Essa associação não apenas reforça a conexão entre o feminino e os mistérios insondáveis do inconsciente, mas também posiciona Rosa como uma figura liminar, habitando entre a consciência e a imaginação. A presença da lua confere profundidade à personagem.

Rosa aparece predominantemente durante o período noturno, sendo o luar uma espécie de testemunha silenciosa que confirma seu “desenho torto”, mostrando sua desconformidade em relação aos padrões sociais e estéticos impostos. Essa relação entre a mulher e a lua é reiterada nas descrições do narrador, que frequentemente associa o

brilho lunar à transformação da aparência de Rosa, sugerindo que a luz da lua atua como um agente de beleza simbólica. A lua não apenas ilumina, mas também reconfigura Rosa, enfatizando a conexão entre sua feminilidade e os estados de transição.

Adicionalmente, é significativo que a fuga do casal, Rosa e Juca, ocorra no meio da noite, um momento em que a luz encoberta da lua parece emoldurar a beleza dos dois, conferindo um tom poético e onírico à cena. A escuridão noturna, suavemente iluminada pelo luar, atua como uma metáfora para a transgressão e a busca de liberdade. A lua, assim, não é apenas um pano de fundo passivo; ela participa ativamente das dinâmicas narrativas, simbolizando tanto a transformação individual quanto a libertação dos grilhões sociais que cerceiam as personagens. Dessa forma, nos contos analisados, a lua emerge como um elemento essencial para a compreensão das camadas mais profundas da narrativa, funcionando como um elo entre a subjetividade das personagens e as forças arquetípicas que regem suas existências.

A obra literária de Mia Couto destaca-se por sua capacidade de transportar a cultura e a visão de mundo moçambicana para diferentes espaços, sem, contudo, reduzi-las a um mero exotismo. O autor adota estratégias criativas que incluem a distorção, a reinvenção e a desconstrução dos paradigmas ocidentais tradicionalmente associados à língua portuguesa. Por meio dessas estratégias, Mia Couto promove uma reconfiguração do idioma, transformando-o em um veículo de expressão de uma identidade moçambicana singular e autêntica. A língua portuguesa, historicamente vinculada ao processo colonial, é ressignificada em sua obra, emergindo como um instrumento dinâmico de criação, resistência e reinvenção. Nesse processo, Mia Couto transcende as barreiras linguísticas e culturais, consolidando sua literatura como um espaço híbrido onde novas possibilidades discursivas e culturais podem ser exploradas.

No contexto de suas narrativas, as personagens experienciam paixões que se manifestam em diversas nuances e situações, frequentemente marcadas por proibições, angústias e tensões culturais e linguísticas. Essas vivências são também atravessadas pelos entraves históricos e sociais impostos pelo legado pós-colonial de Moçambique. Esse tratamento literário do amor vai além de uma abordagem puramente estética, funcionando como um catalisador para reflexões mais amplas sobre a complexidade das relações humanas e sobre o poder transformador do amor, capaz de transcender fronteiras geográficas, culturais e históricas. Assim, o amor, em Mia Couto, emerge como um ponto

de encontro entre o particular e o universal, reafirmando o papel da literatura como mediadora entre as experiências individuais e os dilemas coletivos de um povo.

Outro aspecto significativo da obra de Mia Couto é sua atenção à oralidade como parte essencial da identidade moçambicana. Ao introduzir personagens que transitam entre o espaço da escrita e o da oralidade, o autor problematiza questões linguísticas que permeiam o contexto cultural de Moçambique. As marcas orais, longe de serem tratadas como ausência de conhecimento formal, ganham legitimidade e são enaltecidas como elementos constitutivos da diversidade cultural do país. Essa valorização da oralidade reflete-se no uso de elementos textuais que dão voz a personagens historicamente silenciados, pertencentes a espaços marginalizados. Dessa maneira, Mia Couto promove uma escrita expandida, que incorpora as vozes excluídas e reforça a ideia de que a literatura pode ser um espaço de resistência contra o apagamento cultural e histórico de determinados grupos.

A construção de suas personagens revela um cuidado notável com a elaboração de “personagens-tipo”, que superam suas identidades individuais para representar categorias sociais, geográficas ou culturais. Essas personagens, através de seus nomes sugestivos, características físicas ou psíquicas, refletem a complexidade das relações humanas e sociais que compõem o universo literário de Mia Couto. Essa riqueza narrativa muitas vezes se manifesta nos próprios nomes escolhidos pelo autor, que carregam significados simbólicos e ajudam a compor a profundidade das personagens. Assim, a obra de Mia Couto evidencia uma intersecção rica entre identidade, memória, oralidade e resistência, reafirmando a literatura como um espaço de reflexão crítica e criação cultural contínua.

REFERÊNCIAS

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Tradução: Élia Edel. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Avila, Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BADIOU, Alain. **Elogio ao amor**. Tradução: Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo?** São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CAVACAS, Fernanda. **Mia Couto: um moçambicano que diz Moçambique em português**. Lisboa: Clássica Editora, 2015.

CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). **Mia Couto: um convite à diferença**. São Paulo: Humanitas, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva. 38 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2023.

COUTO, Mia. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COUTO, Mia. **Contos do nascer da Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

COUTO, Mia. **Na Berma de nenhuma estrada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DAVID, Débora Leite. Contos do nascer da terra. *In*: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. **Mia Couto**: um convite à diferença. São Paulo: Humanitas, 2013.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

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

FORNOS, José Luís Giovanoni. Amores marginais e hibridismo no conto de Mia Couto. [Ensaio]. **Navegações**, v. 4, n. 2, p. 232-238, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://repositorio.furg.br/handle/1/2388?show=full>. Acesso em: 26 de setembro de 2023.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. 4 ed. Tradução: Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2003.

FRANZ, Marie-Louise von. O processo de individuação. *In*: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. v. 6.

FROMM, Erich. **A arte de amar**. Tradução: Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1971.

GUERRA, Maria Helena Mandacarú. **Amor e transgressão**: Jung na prática. [S. l.: s. n.], 6 jul. 2017. Disponível em: <https://jungnapratica.com.br/amor-e-transgressao/>. Acesso em: 2 jan. 2025.

HALL, Stuart. O papel da representação. *In*: HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016.

JUNG, Carl Gustav. **Sobre o amor**. Tradução: Inês Antonia Lohbauer. Aparecida: Ideias & Letras, 2005.

JUNG, Emma. **Anima e Animus**. São Paulo: Cultrix, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. 9 ed. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2004.

LE GOFF, Jacques. Memória. *In*: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1990.

LEITE, Ana Mafalda. A narrativa como invenção da personagem. *In*: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. **Mia Couto**: um convite à diferença. São Paulo: Humanitas, 2013.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Tradução: Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

MILAN, Betty. **O que é o amor**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

MOREIRA, Terezinha Taborda. A identidade moçambicana no ilusório espelho da raça. *In*: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. **Mia Couto: um convite à diferença**. São Paulo: Humanitas, 2013.

NUNES, Sílvia Alexim. Histeria e psiquiatria no Brasil da Primeira República. **História, Ciências e Saúde**, Manguinhos, n.17, suppl. 2, dez. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702010000600006>. Acesso em: 2 jan. 2025.

ORTEGA Y GASSET, José. **Estudos sobre o amor**. Tradução: Wagner Schadeck. Campinas: Vide Editorial, 2019.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Série Debates).

ROSSI, Paolo. Lembrar e esquecer. *In*: ROSSI, Paolo. **O passado, a memória e o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. São Paulo: UNESP, 2010.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o Ocidente**. Tradução: Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SANTOS, José Benedito dos. Mia Couto, Mito e história em “A Confissão da Leoa”. **Revista Decifrar: uma Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa da UFAM**, Manaus, v. 2, n. 3, jan./jun. 2014.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SIMMEL, Georg. **Filosofia do Amor**. Tradução: Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WITTMANN, Tábita. **O realismo animista presente nos contos africanos (Angola, Moçambique e Cabo Verde)**. 2012. 171 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade

Federal do rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em:
<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/66293>. Acesso em: 2 jan. 2025.

WOLFF, Francis. **Não existe amor perfeito**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Edições SESC, 2018.