

# MANIFESTATIONS OF SILENCE IN MIA COUTO

## Resumo

O silêncio é um tema com um grande poder de atração, sobretudo numa sociedade (como a sociedade ocidental do século XXI), onde é sempre mais importante “ter de falar a qualquer preço”, “ter de dizer tudo” e “ter de falar sempre”, quase como se fossem formas explícitas de demonstração de uma equação possível: falar = valer. A sociedade tradicional africana viaja em sentido oposto. Ao agarrar-se aos princípios da tradição oral, a sociedade tradicional africana, pelo contrário, usa cautelosamente a palavra numa escala de valores inversa, sem, todavia, a desperdiçar: vale mais quem fala menos, porque é com o uso atento, cuidado e nunca excessivo da palavra que se estabelece o lugar do sagrado, da arte, da memória, dos afetos, da justiça; é também fazendo recurso de forma plena à arte do silêncio que se pratica a sabedoria e se abrem as portas aos grandes mistérios da vida e do outro. A possibilidade que o silêncio tem de ser forma e objeto de comunicação, aproxima-o das línguas verbais, mas com a singularidade de não partilhar a prerrogativa que aquelas têm de “falar de si” em formas explícitas e autónomas, relativamente a um contexto. Na prática do silêncio, a forma e o objeto são uma coisa só. Não se explica, não se narra e não se descreve o silêncio com o próprio silêncio. Faz-se silêncio, dá-se-lhe um sentido, ou, mais propriamente, inúmeros sentidos, segundo as circunstâncias do diálogo. Todavia, para evocar, narrar, descrever os seus significados e as suas manifestações perceptíveis, é preciso usar a clareza de outros tipos de expressão linguística. Neste artigo, examinam-se algumas obras do escritor moçambicano Mia Couto. A análise que oferecemos dessas obras diz respeito aos vários tipos de silêncio que se impõem pelo peso que têm no desenrolar das tramas narrativas e no entrelaçamento dos discursos, que se manifestam principalmente de quatro maneiras, todas ligadas à tradição oral africana: o silêncio da escuta, o silêncio das pausas e das reticências, o desejo de silêncio e o prazer de escuta, o silêncio no silêncio das palavras.

## Palavras-chave

Mia Couto; silêncio; tradição oral africana.

## Abstract

Silence is a topic with a great power of attraction, especially in the Western society of the 21st century, where it is always more important to “have to speak at any cost”, “have to say everything” and “have to speak always”, as if they were an explicit way demonstrating a possible equation: to speak = to be valid. Traditional African society travels in the opposite direction. Sticking to the principles of oral tradition, traditional African society, on the contrary, uses the word cautiously in an inverse scale of values, without, however, wasting it. Who speaks less is worth more because it is with an attentive, care and never excessive use of the word that it is possible to establish the place of the sacred, of the art, of the memory, of the affections, of the justice. It is also making full use of the art of silence that it is imaginable to practice the wisdom and open the doors to the great mysteries of life and of the other. The possibility that silence has to be form and object of communication brings it closer to verbal languages, but with the singularity of not sharing their prerogative of “talking about themselves” in explicit and autonomous ways, in relation to a context. In the practice of silence, form and object are one. It is not thinkable to explain, it is not conceivable to narrate and it is not possible to describe the silence with the silence itself. Silence exists, a meaning is given to it, or, more properly, innumerable meanings, depending on the circumstances of the dialogue. However, to evoke, narrate, describe their meanings and their perceptible manifestations, it is necessary to use the clarity of other types of linguistic expression. In this article, are examined some works by the Mozambican writer Mia Couto. The analysis of these works concerns the types of silence important for the weight they have in the unfolding of narrative plots and in the intertwining of discourses. They manifest themselves mainly in four ways, all linked to the African oral tradition: the silence of listening, the silence of pauses and reticence, the desire for silence and the pleasure of listening, the silence in the silence of words.

## Keywords

Mia Couto; silence; African oral tradition.

# AS MANIFESTAÇÕES DO SILÊNCIO EM MIA COUTO

Barbara Gori\*  
Università degli Studi di Padova

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2021.34.2.10>

*Uns nasceram para cantar, outros para dançar, outros nasceram simplesmente para serem outros. Eu nasci para estar calado. Minha única vocação é o silêncio. Foi meu pai que me explicou: tenho inclinação para não falar, um talento para apurar silêncios. Escrevo bem, silêncios, no plural. Sim, porque não há um único silêncio. E todo o silêncio é música em estado de gravidez. Quando me viam, parado e recatado, no meu invisível recanto, eu não estava pasmado. Estava desempenhado, de alma e corpo ocupados: tecia os delicados fios com que se fabrica a quietude. Eu era um afinador de silêncios.*

(Couto, 2009b, pp. 13-14)

## Introdução

“A tradição oral africana é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos”<sup>1</sup>. É assim que o intelectual maliano Hampâté Bâ (1982, p. 183), junto com outros estudiosos, reflete sobre os conceitos de oralidade e de tradição oral no mundo africano,

---

\* Professora Associada de Literatura Portuguesa e Brasileira no Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL) da Universidade de Pádua (Itália). É tradutora de obras em poesia e em prosa, entre as quais os sonetos de Antero de Quental, toda a obra em prosa de Mário de Sá-Carneiro e a poesia de Ângelo de Lima. Tem a seu cargo ensaios e livros sobre literatura portuguesa, em particular sobre as duas Gerações da Modernidade portuguesa, a de 70 e a de Orpheu, que representam os seus principais âmbitos de interesse, e sobre literatura africana em língua portuguesa. E-mail: [barbara.gori@unipd.it](mailto:barbara.gori@unipd.it)

Este artigo faz parte de um projeto da Università degli Studi Padova.

Fecha de recepción: 30 de agosto de 2021; fecha de aceptación: 27 de septiembre de 2021.

1. Noutro trecho, Hampâté Bâ define a tradição oral como “conhecimento total”: “Se formulássemos a seguinte pergunta a um verdadeiro tradicionalista africano: ‘O que é tradição oral?’, por certo ele se sentiria muito embaraçado. Talvez respondesse simplesmente, após longo silêncio: ‘É o conhecimento total’” (2003, p. 182).



chamando a atenção para o facto de ambos não terem a ver exclusivamente com o predomínio da expressão verbal<sup>2</sup> na comunicação, por se tratar de um autêntico sistema de pensamento que tem também a característica de se basear num diálogo profundo entre os diferentes âmbitos da vida coletiva, ganhando os contornos de um arquivo literário, histórico e científico inesgotável e de inestimável valor. De modo que, contar uma história não se traduz simplesmente na vontade de entreter ou divertir o interlocutor, mas num ato performativo muito mais complexo, vinculado à necessidade de transmitir outras coisas: saberes de tipo prático, valores morais, perpetuação da própria história. Um conceito-chave tanto simples quanto importante<sup>3</sup>, em que, junto da palavra calibrada, a capacidade de cultivar o silêncio<sup>4</sup> ganha grande relevância, não só como índice de sabedoria, em geral, mas também como prática necessária para saber falar ou agir com sabedoria, em particular, usando a palavra certa no momento certo, fazendo as perguntas necessárias quando necessário, sabendo que não é importante só quando se fala —ou se cala— como também quem fala e para quem fala.

Ao dissertar sobre os significados que a palavra tem entre as populações bantas, Alexandre von Saenger (2006) chama a atenção precisamente para o facto de nas sociedades tradicionais africanas, em geral, serem os idosos os que falam pouco —bem como os que comem pouco e fazem pouco sexo—, sobretudo quando procuram respostas. Eles costumam ser considerados mais sábios, porque adquiriram a capacidade de escutar —e escutar significa estar em silêncio— para decifrar o que o mundo tem para comunicar, e decidir depois o que é preciso dizer e o que é preciso não dizer (Wondji, 1996, p. 10)<sup>5</sup>.

2. Refiro-me, em particular, aos estudos de Amadou Hampâté Bâ, *A tradição viva* (1982); Paul Zumthor, *Introdução à poesia oral* (2010); Walter Ong, *Oralidade e cultura escrita* (1998); Jean Derive, *Oralidade, literarização e oralação da literatura* (2010); Jack Goody, *Domesticação do pensamento selvagem* (1988).

3. Trata-se de um conceito que encontramos nas maiores obras dedicadas ao estudo das tradições orais, entre as quais se destacam as obras de Christopher Wondji, *Da boca do ancião* (1996); Alexandre von Saenger, *A Palavra na sabedoria banto* (2006); Rith Finnegan, *O significado da literatura em culturas orais* (2006); Fábio Leite, *Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas* (1995-1996).

4. A partir da segunda metade do século XX, o silêncio, de tema ligado, em geral, à metafísica e às concepções místicas que era, começou a suscitar o interesse também dos estudiosos da linguagem, de filosofia e dos estudos linguísticos sobre o discurso. Entre os muitos nomes que se poderiam citar, vale a pena lembrar: Maurice Merleau-Ponty (2010) e Ludwig Wittgenstein (2006), no que concerne à filosofia; quanto aos estudos linguísticos sobre o discurso, são importantes os contributos de Jaqueline Authier-Revuz (1982; 1990; 2011), Marco Villarta-Neder (2004a; 2004b; 2020) e Eni Puccinelli Orlandi (2007). No que diz respeito à literatura, é fundamental o estudo de Bice Mortara Garavelli, *Silenzi d'autore* (2015).

5. Especifica Wondji (1996, p. 10): “O pai escolhe o mais calmo de seus filhos, o menos inclinado à cólera – aquele de quem se diz ser como um túmulo, ou seja, acolhe as palavras, mas não as pro-



Na tradição oral africana, silêncio não significa somente ausência de barulho, sons e vozes num dado ambiente ou numa determinada situação, mas também, e sobretudo, palavra em gestação (Oliveira, 2003, p. 106), ou seja, momento de elaboração, formação e maturação da própria palavra, expressão final de um mundo invisível, ou, talvez até, da invisibilidade do mundo visível: “Pratica-se a disciplina da palavra e não se utiliza imprudentemente. Pois se se fala, é considerada uma exteriorização das vibrações de forças interiores, inversamente, a força interior nasce da interiorização da fala (Ham-pâté Bâ, 1982, p. 190).

As manifestações do silêncio presentes nos romances de Mía Couto são intimamente marcadas por estas características distintivas e típicas<sup>6</sup> da tradição oral africana. Couto apropria-se delas através de um processo a que poderíamos dar o nome de “oralização da literatura”, que permite que o leitor desça em profundidade no sistema da tradição oral por meio da própria escrita, a qual parece abrir-se, moldar-se, dobrar-se para se fundir com a oralidade. É Mía Couto que o diz, quando, n’*O outro pé da sereia*, afirma que “O silêncio não é a ausência da fala, é o dizer-se tudo sem nenhuma palavra” (2006, p. 7). Com efeito, nos seus romances, escutar, não falar, partilhar silêncios, não dizer nada, decidir calar são formas de comunicação típicas de muitas das suas personagens. Um exemplo é Sidónio Rosa, em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, quando afirma que “Em África aprendi a escutar e não apenas a falar”, frase magistralmente completada pelo seu interlocutor, que acrescenta: “Escutar também é falar” (Couto, 2008, p. 172). O objetivo é sempre o mesmo: demonstrar que “há muita coisa escondida nestes silêncios africanos” (Couto, 2005, p. 76) e fazer com que o leitor a descubra, através de uma imersão total e abnegada na tradição oral africana e, mais especificamente, moçambicana.

Desde sempre conotado como uma característica positiva, em Mía Couto o silêncio é, como recorda a personagem Mwanito, uma “música em estado de gravidez” (2009b, p. 13), ou seja, uma ponte sobre a qual caminhar lentamente para chegar até ao outro. Quer se trate de silêncio da escuta, atento e paciente, de silêncio desejado, de silêncio da recordação, cada tipo de silêncio — “Sim, porque não há um único

---

nuncia. Por sua atitude manifesta o desejo de aprender: permanece na companhia dos “grandes”, mas se cala na presença deles, demonstrando que sabe se manter em seu lugar”.

6. Jean Derive, em *Oralidade, literarização e oralização da literatura*, fala de “efeitos da oralidade”: “Mais do que índices naturalmente dispostos no texto, quase sem o conhecimento dos criadores, as marcas da oralidade são signos, a serviço de estratégias – conscientes ou inconscientes – que devem ser pensadas como efeitos de texto. Não há traços de oralidade, mas efeitos de oralidade” (2010, pp. 24-25).



silêncio” (Couto, 2009b, pp. 13-14)— determina sempre um distanciamento de si próprio e, ao mesmo tempo, uma vontade de abertura e de aproximação ao outro, quer seja pessoa, paisagem ou simples pensamento. Quando Mia Couto afirma que “África ensina a escutar” e que em África “é importante saber ficar calado”<sup>7</sup> (Chaves, 2012, p. 22), quer dizer portanto algo que vai além do simples conceito de “saber escutar”, passando uma mensagem em que é implícito o propósito da escuta e do silêncio como formas de abertura e de predisposição para o outro, de modo a que o outro possa ser entendido na sua multiplicidade e verdadeira essência. De facto, se falar é um meio de exprimir e de se dar a conhecer aos outros, escutar é um meio para acolher os outros em si mesmo: “o segredo é estar disponível para que outras lógicas nos habitem, é visitarmos e sermos visitados por outras sensibilidades. [...] Difícil é sermos outros, difícil mesmo é sermos os outros” (Couto, 2009a, p. 107).

Esta é precisamente a mensagem de *Uma palavra de conselhos e um conselho sem palavras*, texto em que Mia Couto, ao se dirigir às crianças, fala do processo da criação literária, dizendo que para escrever uma história “o único conselho é este: escutar”, e acrescenta em seguida que, em Moçambique:

existe nas zonas rurais gente que, sendo analfabeta, é sábia. Eu aprendo muito com esses homens e mulheres que têm conhecimentos de outra natureza e que são capazes de resolver problemas usando uma outra lógica para a qual o meu cérebro não foi ensinado. Este mundo rural, distante dos compêndios científicos, não tem menos sabedoria que o mundo urbano onde vivemos. Estar disponível para escutar nessa linha de fronteira: essa pode ser uma grande fonte de prazer. (Couto, 2005a, p. 48)

Noutro texto, retirado de *E se Obama fosse africano? E outras intervenções*, Mia Couto conta uma conversa com um velho camponês, para dar um exemplo de encontro com os que ele define como “sotaques do silêncio”:

Estávamos numa dessas pausas quando ele me perguntou:

- O senhor não sabe falar nada de xi-djaua?<sup>8</sup>
- Nem uma palavra, Saide.
- Está a ver a diferença entre nós?

7. A frase foi retirada de uma intervenção de Mia Couto durante o Fórum das Letras, que decorreu a 15 de novembro de 2010, na cidade de Ouro Preto, no estado de Minas Gerais.

8. Língua do povo Ajava que vive no Norte de Moçambique.



- Estou, sim. Nós falamos diferente.
- Não, o senhor não está a ver. A diferença entre nós não está no que falamos. A diferença está em que eu sei ficar calado em português e o senhor não sabe ficar calado em nenhuma língua. (Couto, 2009a, p. 198)

O silêncio, ou mais propriamente, saber estar em silêncio, é, portanto, uma unidade de significado comum a todas as línguas, mas a sua aprendizagem nada tem a ver com as línguas; está relacionado com o modo que cada pessoa tem de estar no mundo, de interagir com a palavra, com o conhecimento e com o outro: “em uma cultura oral, pode não haver ‘palavras’ como aquelas que comumente procuramos no dicionário. Nesse tipo de cultura, intervalos silenciosos podem constituir uma sílaba ou uma sentença, mas não o nosso átomo: a palavra” (Illich, 1995, p. 42).

## 1. O silêncio da escuta

Nos romances de Mia Couto, o silêncio ganha muitas vezes a forma da escuta e da espera, a que corresponde a função específica do conselho e do ensino. Na maior parte dos casos, trata-se de conversas assimétricas que se relacionam com a idade e o papel social dos interlocutores, onde os protagonistas costumam ser um idoso e um jovem, cabendo ao mais-velho o dom da palavra, porque é ele, *a priori*, a ter mais experiência de vida, a conhecer mais o mundo e a estar mais próximo dos antepassados<sup>9</sup>. O jovem, por sua vez, escuta as palavras do

9. Nos seus estudos sobre os Diúlas do Kong, região nordeste da Costa do Marfim, Jean Derive chama a atenção para fatores que põem fim ao chamado direito de palavra nas sociedades tradicionais africanas. Embora cite vários fatores – entre os quais o sexo (os homens têm mais direito de falar do que as mulheres) e a classe social (alguns indivíduos pertencentes a posições sociais específicas, determinadas segundo tipos de classe e papel social, têm maior direito de palavra) – acaba por indicar a idade como o fator decisivo: “O mais velho tem sempre em princípio autoridade sobre o mais novo” (Derive, 2010, p. 32). Para o autor, a prevalência da maioridade como critério definitivo para determinar quem fala (em primeiro lugar, em último lugar, quem deve receber as saudações, quem pode ter o direito de não responder) é também um princípio de equidade, pois entre os critérios identificados, a idade é o único que varia durante a vida, e permite a cada membro do grupo ter, a seu tempo, o privilégio de falar e também o privilégio de calar. Segundo o filósofo ganês Kwame Appiah, parece haver um outro aspeto comum às sociedades tradicionais. No seu livro, *Na casa de meu pai*, narra de uma vez que um dos seus conterrâneos, interpelado por um estudante norte-americano sobre a diferença principal entre os ganeses e os americanos, respondeu que era a agressividade dos americanos. Appiah explica a resposta da seguinte forma (1997, p. 184): “Obviamente, o que ele havia notado não fora a agressividade, mas simplesmente um estilo de conversação diferente. Em Gana, mas não nos Estados Unidos, é indelicado discordar, discutir ou refutar”. Segundo Kwame Appiah, este modo conciliador de conversar deve-se à forma de organização social das comunidades tradicionais, mas tem a ver também com a falta de um sistema de escrita nas línguas locais (Appiah, 1997, p. 185): “a alfabetização tem consequências importantes, dentre elas o fato de permitir um tipo de coerência que a cultura oral não



mais-velho para aprender e, amiúde, para obedecer; a sua participação no diálogo é quase sempre caracterizada por breves intervenções. É o caso da conversa entre o tradutor de Tizangara e a sua mãe, n' *O último voo do flamingo*:

Eu lhe pedia explicação do nosso destino, ancorados na pobreza.

– Veja você, meu filho, já apanhou mania dos brancos! – Inclina a cabeça como se a cabeça fugisse do pensamento e me avisava:

– Você quer entender o mundo que é coisa que nunca se entende.

Em tom mais grave, me alertava:

– A ideia lhe poise como a garça: só com uma perna. Que é para não pesar no coração.

– Ora, mãe...

– Porque o coração, meu filho, o coração tem sempre outro pensamento.

Falas dela, mais perto da boca que do miolo. (Couto, 2005b, p. 46)

Ou então, de uma das conversas entre o tradutor-narrador e o seu pai, o velho Sulpício:

No fim, reforçou ordem com ordem:

– E não quero esse italiano a escutar as palavras. Ouviu? Ainda não confio cento por cento nesse fidamãe.

– Mas pai, esse italiano nos está ajudar.

– A ajudar?

– Ele e os outros. Nos ajudam a construir a paz.

– Nisso se engana. Não é a paz que lhe interessa. Eles se preocupam é com a ordem, o regime desse mundo.

– Ora, pai...

– O problema deles é manter a ordem que lhes faz serem patrões. Essa ordem é uma doença em nossa história.

[...] A aposta dos poderosos – os de fora e os de dentro – era uma só: provar que só colonizados podíamos ser governados. (Couto, 2005b, p. 188)

O objetivo de ensinar é evidente nos dois diálogos. Nas palavras

---

exige nem pode exigir”. Para Walter Ong (1998, p. 52): “a escrita [...] deprecia as figuras do sábio ancião, repetidor do passado, em favor de descobridores mais jovens de algo novo”. No artigo *Da boca do ancião*, Christopher Wondji trata a questão tomando como exemplo a diferença existente entre o modo de ensinar segundo o sistema escolar ocidental e o modo como as crianças aprendem no mundo tradicional (Wondji, 1996, pp. 11-12): “Há algum tempo os educadores se esforçam para introduzir – a exemplo do Ocidente – novos métodos de ‘expressão e comunicação’ nas escolas da Costa do Marfim. O diálogo está na moda. ‘Façam valer seu ponto de vista!’, diz-se aos jovens alunos. ‘Formulem suas dúvidas e suas críticas.’ É evidente que só com muita dificuldade esses alunos conseguem se adaptar a uma prática tão completamente oposta à sua tradição de respeito ao mestre e ao saber”.



dos pais idosos há a ideia de que o jovem filho não sabe, não conhece e, por conseguinte, não compreende plenamente certos significados. Do outro lado, temos o jovem que é bem ciente desta falta de conhecimento<sup>10</sup>, demonstrada pela sua participação no diálogo, que, além de ser limitada em termos de palavras, é caracterizada por uma atitude que poderíamos definir uma contestação pacata. Com efeito, embora seja evidente que o jovem não está totalmente de acordo com as palavras dos pais, não há nenhum conflito causado pelos diferentes pontos de vista, como nos mostram os raros “mas” e os poucos “ora” que exprimem precisamente uma nuance de desacordo, mas que nunca se desenvolve no resto da conversa.

Também n’*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, é possível observar, logo na abertura do romance, esta posição dialógica assimétrica de escuta por parte do jovem Marianinho, regressando à ilha do Luar-do-Chão e, no caso em apreço, de ordem por parte do tio mais velho, Abstinêncio, com o seu tom imperativo que não admite explicações ulteriores:

- Estava falando com essa velha?
- Sim, Tio. Falava.
- Pois não fale. Não deixe que ela chegue perto.
- Mas, Tio...
- Não há mas. Essa mulher que não se chegue! Nunca. (Couto, 2003, p. 22)

Para mostrar que existe uma autêntica hierarquia na gestão do uso e da distribuição da palavra e do silêncio por parte do membro mais velho, citamos outra passagem do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, onde quem tem o privilégio de falar é a avó Dulcineusa, não só relativamente ao neto Marianinho, mas também em relação ao filho Abstinêncio:

10. Não são poucos os exemplos em que o próprio jovem admite a sua ignorância relativamente aos problemas do mundo. Entre as muitas passagens que poderíamos citar, vale a pena recordar o caso de Kindzu, que, depois de ter contado a conversa com o nyanga da sua aldeia (Couto, 1995, p. 38), afirma: “Estas foram as falas do adivinho, palavras que nunca eu decifrei a fundura”. Ou então, n’*O último voo do flamingo*, o exemplo do tradutor que, depois do resumo de uma das conversas tidas com o pai, faz um comentário do mesmo tipo (Couto, 2005b, p. 206): “Meu velho puxava assunto demasiado para meu peito. Ele não percebia como, por vezes, eu não atingia o sentido de suas palavras”. Para outros aprofundamentos sobre o assunto, veja-se, em especial, o capítulo *O jovem mentiroso e o velho sábio* da obra *Oralidade, literarização e oralização da literatura* de Jean Derive (2010, pp. 45-65).



- Me diga, meu neto, você, lá na cidade, foi iniciado?
- Tio Abstinência tosse, em delicada intromissão.
- É que eles lá na cidade, mamã...
- Ninguém lhe pediu falas, Abstinência.

Não chego a pronunciar palavra. A conversa rodopia no círculo pequeno dos donos da fala, em obediências e respeitos. Tudo lento, para se escutarem os silenciosos presságios. Após longa pausa, a Avó prossegue:

- Falo tudo isso, não é por causa de nada. É para saber se você pode ou não ir ao funeral.
- Entendo, Avó.
- Não diga que entende porque você não entende nada. Você ficou muito tempo fora.
- Está certo, Avó. (Couto, 2003, p. 31; p. 32)

Nesta passagem, Dulcineusa pode falar por cima de todos os outros, porque é a mais velha, é mãe e avó, estatuto que lhe confere direito/poder não só de interrogar o neto sobre aquilo que considera ser importante, mas também de calar bruscamente o filho Abstinência — cortando-lhe a palavra — e corrigir perentoriamente o neto, dizendo-lhe claramente que não percebe nada.

Em boa verdade, o narrador Marianinho, além de assumir a posição de atento escutador de conselhos, ordens e ensinamentos da avó idosa, revela-se também um observador agudo dos silêncios que precedem, enchem ou regulam as suas conversas: fala de obediência e de respeito em relação aos “donos da fala”, fala de “silenciosos presságios” e nota a longa pausa que precede a fala da avó. Marianinho, portanto, não está interessado só em narrar o conteúdo da conversa com a avó Dulcineusa; ele quer igualmente descrever o ritmo e a distribuição de palavras e de silêncios na conversa, distribuição que é precisa e não casual: “Não chego a pronunciar palavra. A conversa rodopia no círculo pequeno dos donos da fala, em obediências e respeitos. Tudo lento, para se escutarem os silenciosos presságios” (Couto, 2003, p. 17). Noutro momento da história, quando vai visitar o coveiro Curozero, Marianinho descreve o seu estado de espírito ao chegar ao cemitério, confiando a representação visual da cena aos atributos que acompanham o silêncio (respeito, espera, ausência de pressa) e às palavras que compõem a frase. Todas as palavras indicam estado (deter-se, sentar-se, muro): “Está agitado [o coveiro], parece um javali farejando o chão. Depois, ele se detém, sentado sobre o muro. Aproximo-me, mas não falo. Esse o modo de mostrar respeito. E espero pela sua fala, sem



imposição de pressa” (Couto, 2003, p. 181). A referência explícita à lentidão da palavra, às pausas, à escuta interior, ao aguardar respeito contribui a dar voz à cena, mesmo que ninguém realmente esteja a falar. Silêncio/respeito é um binómio que Mía Couto tenta explicar em *Luso-Afonias – A Lusofonia entre Viagens e Crimes*, ao refletir sobre o facto que o hábito de “não dizer não” é uma forma de respeito que se exprime em relação ao interlocutor: “Não negar é uma educação” (Couto, 2009, p. 185)<sup>11</sup>.

Tais considerações ajudam-nos a compreender melhor as atitudes de algumas personagens dos seus romances, especialmente o modo como, em sentido geral e não só na relação com os idosos, elas tendem a fugir à discussão, ao litígio, ao conflito, preferindo calar ou simplesmente evitar perturbar o interlocutor. É o caso de Kindzu, quando decide não interrogar Farida, mesmo desconfiando da veracidade das suas histórias; ou então, quando o tradutor de Tizangara não se opõe ao encargo de tradutor que o administrador Estêvão Jonas lhe confere; ou ainda quando Marianinho não contradiz a avó Dulcineusa, certa de que no álbum fotográfico há efetivamente fotografias que na verdade não estão lá: “– Vá. Sente aqui que eu lhe mostro. Finjo que acompanho, cúmplice da mentira” (Couto, 2003, p. 49).

## 2. O silêncio das pausas e das reticências

Se os jovens devem saber ouvir, e, por conseguinte, saber calar, para aprenderem e compreenderem os ensinamentos e os conselhos dos mais-velhos, estes são, pelo contrário, os incontestados “donos da fala”, exemplo de escolha cuidada de palavras e silêncios<sup>12</sup>, de timbre e tom de voz<sup>13</sup>: “O mestre se expressa lentamente, quase em voz baixa.

11. Mía Couto conta que, nas suas incursões pelo interior de Moçambique, não é raro embater-se em situações como esta: “Uma outra vez, tendo por missão identificar a fauna numa floresta, perguntei a um velho que me acompanhava: – Isto que está cantar é um pássaro? – É, sim. – E como se chama este pássaro? – quis eu saber. – Bom este pássaro, nós aqui em Niassa não chamamos bem-bem pássaro. Chamamos sapo” (Couto, 2009a, pp. 185-186).

12. As considerações de Jean Derive sobre a relação entre palavra e poder na sociedade Diúla do Kong ajudam-nos a perceber que o modo de falar e de usar a palavra é um modo para favorecer as distinções sociais. Em geral, as pessoas da classe privilegiada, especialmente os homens mais velhos, usam a palavra com parcimónia e falam em voz baixa, contrariamente aos que pertencem à classe menos privilegiada, que são considerados faladores (Derive, 2010, pp. 38-39). Esta distinção pode ser encontrada também no campo do sexo e da faixa etária: a tagarelice é um atributo, em geral, considerado típico das mulheres e das crianças.

13. Em Zumthor (2007, p. 15), lê-se: “as tradições africanas ou asiáticas consideram mais a forma da voz, atribuindo a seu timbre, à sua altura, seu fluxo, débito, o mesmo poder transformador ou curativo. O rei africano fala pouco e nunca eleva o tom da voz”.



O discurso é entrecortado por longas pausas, a fim de que a palavra penetre no mais jovem e a ele se integre” (Wondji, 1996, p. 10). De facto, a palavra é um ato que “vem do mais profundo do ser. Compromete. Por isso, um chefe— de família ou de aldeia— só utilizará a palavra no tempo e no local apropriados. A palavra do chefe pode dividir, também pode ferir ou matar. Assim, o chefe mede suas palavras com circunspeção” (Wondji, 1996, p. 10), pois “Falar pouco é sinal de boa educação e de nobreza” (Hampâté Bâ, 2003, p. 190).

Nos romances de Mia Couto, o excesso de palavras e, em contrapartida, o silêncio e a disponibilidade de ouvir permitem determinar uma espécie de subdivisão de ordem técnica e moral das personagens. N’*O último voo do flamingo*, o contraste entre o administrador Estêvão Jonas e as outras personagens —como Sulpício, Temporina e também Massimo Risi— torna-se evidente precisamente por causa da profusão inútil de palavras do administrador. A sua mania de “falar para não dizer nada”, que se torna uma das principais características de Estêvão Jonas, quase uma metonímia da sua ambição, suscita desconfiança sobretudo nos mais-velhos. É o caso do velho Sulpício, que, ao lhe pedirem ajuda para esclarecer os acontecimentos na aldeia de Tizangara, se recusa a falar com Massimo Risi, o investigador estrangeiro: “dizia conhecer os modos deles, dos brancos. Chegavam com falas doces. Com ele, porém, não valia a pena. Ficaria calado, aquele europeu não entraria em minha alma por via de palavras que ele proferisse” (Couto, 2005b, p. 133). Convém notar que o ato de falar é associado por Sulpício a uma abertura da própria alma ao outro, permitindo-lhe ter acesso à sua interioridade e criando uma relação de reciprocidade.

N’*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, vê-se que o tio Últímio é a nota “desafinada” em relação às outras personagens. Sendo extremamente ambicioso, com a morte do pai, Últímio está interessado principalmente em apoderar-se da casa de família, para a poder vender. No romance, é a personagem que tem sempre pressa: pressa de correr, pressa de enterrar o pai, para poder voltar logo aos seus negócios na capital. A sua pressa, o seu egoísmo, o seu egocentrismo, a sua ambição, a sua tagarelice não lhe permitem ouvir o sobrinho e aperceber-se de quão diferente este é dele: “Últímio está distante da minha tristeza. Seu empenho é explicar-me a valia do seu automóvel, acabado de ser lançado em África. – Aposto que não há mais nenhum carro destes no país. Sou o único dono, eu” (Couto, 2003, p. 152).

Mas os romances de Mia Couto estão povoados sobretudo de discursos formulados lentamente, interrompidos e entrecortados por



longas pausas e reticências calculadas. É o caso de Kindzu, em *Terra sonâmbula*, quando visita o nyanga da sua aldeia —“Me calei, ouvidor de seus demorados conselhos” (1995, p. 37)—, ou então, quando se dirige aos mais-velhos da sua aldeia para que lhe deem conselhos sobre o seu desejo de se tornar um naparama:

Lá sentavam os mais velhos, de manhã até a noite. Eu queria ouvir suas antigas sabedorias. Disse-lhes que queria sair, juntar-me aos guerreiros naparamas. Os velhos nada falaram. Ficaram mastigando o tempo, renhendo. Um deles, por fim, se abriu:

– Meu filho, os bandos têm serviço de matar. Os soldados têm serviço de não morrer. Nós somos o chão de uns e o tapete dos outros. (Couto, 1995, p. 35)

A resposta não chega logo. Chega após um longo silêncio. Com efeito, é preciso “mastigar o tempo” para encontrar a resposta certa a usar com as palavras certas.

Outra característica deste tipo de fala cheio de silêncios é que amiúde se exprime através de máximas, enigmas e provérbios, onde pensamento e significado se transformam em imagens, como acontece na passagem supracitada: “nós somos o chão de uns e o tapete dos outros”. Além de se referirem a aspetos situacionais e concretos que remetem para a experiência de vida, requerendo uma perspicácia não indiferente, quer por parte de quem formula, quer por parte de quem escuta, e de serem considerados uma modalidade expressiva típica da oralidade (Ong, 1998), as máximas e os provérbios veiculam significados visuais que não precisam de mais informações e explicações, deixando o percurso interpretativo suspenso e aberto a quem ouve, dado que dizem, mas ao mesmo tempo não dizem tudo (Bonvini, 2006, p. 7):

Todos esses domínios de prospecção do pensamento africano [mito, provérbio, adivinhas, música, fábulas, coreografia, jogos, arquitetura, urbanismo] possuem uma característica permanente: o “semi-dito” do discurso verbal, gestual, artístico e lúdico. [...] O discurso que transmite o pensamento em todas as suas manifestações não vai, de uma penada, até ao extremo da elucidação das suas implicações. Ele apela para uma participação do interlocutor ou do observador-auditor. Quer tente, no mito, apesar da extensão da narrativa “ocultar aos profanos uma preciosa fécula que parece pertencer a um saber universal e legítimo”; quer se esforce,



nos provérbios, apesar do seu carácter abreviado, por dar tudo a conhecer ao leitor, provocando a sua intervenção; quer, enfim, se lance ou implante num espaço sem explicação, o “semi-dito” diz bastante sobre os princípios essenciais da sociedade a que nos referimos. Trata-se de uma sociedade onde o universo e a vida não poderiam ser assumidos por um indivíduo reduzido ao solipsismo. O “outro” está sempre implicado e integrado no que condiciona, quando não determina conjuntamente o “eu”, o “nós”: a anterioridade ou, pelo menos, a simultaneidade da comunidade, a partir do momento em que surge o “eu”. (Aguessy, 1980, pp. 132-133)

N’O *último voo do flamingo*, temos um exemplo: a pergunta de Ana Deusqueira formulada de modo enigmático, para transmitir um pensamento importante ao investigador Massimo Risi: “Conhece a diferença entre o sábio branco e o sábio preto?” (Couto, 2005b, 180); logo a seguir diz: “A sabedoria do branco mede-se pela pressa com que responde. Entre nós o mais sábio é aquele que mais demora a responder. Alguns são tão sábios que nunca respondem” (Couto, 2005b, p. 180). Desta forma realça, de novo, que a sabedoria está bem amarrada ao tempo que a palavra demora a sair, como se viesse das profundezas do ser e se pusesse a ouvir a sua interioridade ou a de vozes distantes (Chaves, 2012, p. 36). Mia Couto retoma esta ideia no texto *Luso-Afonias – A Lusofonia entre Viagens e Crimes*, atribuindo-a a um velho camponês de Niassa, “um homem sabedor de suas coisas, em seu mundo” (2009a, p. 197), com quem partilhara silêncios: “Naqueles lugares o silêncio não suscita qualquer embaraço nem é um sinal de solidão. O silêncio é, tanto quanto a palavra, um momento vital de partilha de entendimentos” (2009a, p. 198)<sup>14</sup>.

A diferença entre o sábio branco e o sábio pode ser resumida, em última análise, a um modo diferente de pensar, que, segundo Ong (1998), depende, em boa parte, por um lado, do predomínio da oralidade na organização das sociedades, por outro, da escrita. O desenvolvimento sempre mais incisivo do sistema da escrita causou mudanças no sistema de formulação do pensamento; em particular, a estrutura analítica e linear do conhecimento escrito, com a possibilidade que dá a quem escreve de modificar *ad infinitum* o que formula, tirou espontaneidade à palavra: “O pensamento e a fala parcimoniosamente lineares ou analíticos constituem uma criação artificial, construída pela tecnologia da escrita” (Ong, 1998, p. 51). Enquanto “no discurso

14. No livro, *Por uma fenomenologia do silêncio*, Hans Ruin evidencia a partilha do silêncio como meio privilegiado para conhecer o outro (1996, p. 15): “aprender alguma coisa do outro é aprender a ouvir o seu silêncio e, ainda mais profundamente, aprender a ficar em silêncio com o outro”.



oral, a situação é diferente. Não há nada para o que retroceder fora da mente, pois a manifestação oral desapareceu tão logo foi pronunciada. Por conseguinte, a mente deve avançar mais lentamente, mantendo perto do foco de atenção muito daquilo com que já se deparou. A redundância, a repetição do já dito, mantém tanto o falante quanto o ouvinte na pista certa” (Ong, 1998, pp. 50-51).

### 3. O desejo de silêncio e o prazer de escuta

Outra manifestação do silêncio é a que se encontra ligada ao desejo de escutar. Sendo diferente do mero ouvir e da obrigação e necessidade de escutar, que, como vimos, conota, em particular, a relação dialógica assimétrica entre idosos e jovens, o desejo de escutar é a forma que Mía Couto usa para as personagens receberem os seus “outros” na própria intimidade e interioridade. Com efeito, a escuta é uma capacidade preciosa e poderosa que pode ser adquirida e exercida<sup>15</sup>; quando se deseja escutar o outro, permite-se-lhe que exista plenamente em relação conosco mesmos, pois em cada ato de escuta —ou de não escuta— se movem diversas dinâmicas relacionais, de que muitas não nos apercebemos: “O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda ‘argumentação’ suspensa. Esta atenção se torna, no tempo de uma escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo” (Zumthor, 2007, p. 16). Estabelece-se, portanto, uma relação simétrica de cumplicidade e de partilha deliberada entre quem fala e quem, estando em silêncio, escuta: “O encontro, em performance, de uma voz e de uma escuta, exige entre o que se pronuncia e o que se ouve uma coincidência quase perfeita das denotações, das conotações principais, das nuances associativas. A coincidência é fictícia; mas esta ficção constitui o específico da arte poética oral; torna possível a troca, dissimulando a incompreensibilidade residual” (Zumthor 2007, pp. 139-140).

Na criação deste lugar de enriquecimento e troca recíprocos, bem como momento de cumplicidade, permite-nos interpretar o pedido

15. No texto, *Escuta*, Barthes e Havas distinguem três tipos de escuta. O primeiro, que chamam escuta primordial, é a escuta atenta, atenta aos barulhos que, por exemplo, pode anunciar perigos. O segundo tipo é a escuta-decifração, que consiste na possibilidade de compreender um conjunto de sinais e de retirar significados deles. O terceiro tipo é a escuta intersubjetiva, ou seja, aquela que “não presta atenção ao que é dito, ou emitido, mas sim a quem fala, quem emite: desenvolve-se, em princípio, num espaço intersubjetivo, em que ‘escuto’ também quer dizer ‘escuta-me’” (Barthes e Havas, 1987, p. 137).



ao tradutor a Massimo Risi, n’*O último voo do flamingo*, para que “conte” a sua história:

- Outra coisa: o senhor pergunta de mais. A verdade foge de muita pergunta.
- Como posso ter respostas se não pergunto?
- Sabe o que devia fazer? Contar a sua estória. Nós esperamos que vocês, brancos, nos contem vossas estórias.
- Uma estória? Eu não sei nenhuma estória.
- Sabe, tem que saber. Até os mortos sabem. Contam estórias pela boca dos vivos. (Couto, 2005b, p. 106)

Nesta passagem, a centralidade do desejo e do prazer de escutar e o significado que narrar desempenha na vida dos habitantes de Tizangara torna-se evidente em toda a sua importância, entendendo a escuta como uma chave para chegar ao outro, para “ver” dentro da sua alma. Este desejo de ser um ouvinte —quase como se quisesse dizer, “fala-me do teu mundo porque quero saber quem és”— é um modo para criar uma nova dimensão de encontro onde quem domina é a cumplicidade. O pedido ao tradutor a Massimo Risi para que conte a sua história tem um significado duplo: permitir, através das suas palavras, que a aldeia de Tizangara entre nele e, ao mesmo tempo, autorizá-lo, através da história ouvida, a entrar na aldeia de Tizangara. Sem esta troca de histórias e, por conseguinte, de interioridades, Massimo Risi não poderia ter acesso ao mundo de Tizangara e ficaria parado à frente da muralha muitas vezes inevitável da incompreensão: “Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que não entendo é este mundo daqui” (Couto, 2005b, p. 40).

É precisamente este tipo de escuta que cadencia o encontro entre Kindzu e Farida, em *Terra sonâmbula*:

A mulher começou então a estremecer, parecia sofrer de todos os frios e arrepios. Os olhos perderam o centro, as mãos procuravam gestos longe do corpo. Tombou no chão, se enrodilhando nas cordas. Parecia que seres invisíveis lhe amarravam e ela resistia com desespero. [...]

– Por favor, me escuta...

Ela só tinha um remédio para se melhorar: era contar sua história. Eu disse que a escutava, demorasse o tempo que demorasse. (Couto, 1995, p. 76)



Kindzu exprime a sua vontade e o seu desejo de se tornar ouvinte da história de Farida, pedindo-lhe que não tenha pressa, e transformando-se também, de certa forma, naquele cuida das febres e dos arrepios que tomavam o corpo dela: “Nesse enquanto, fui um ouvitor. De cada vez que sofria uma dessas estranhas febres que lhe roubavam o corpo, Farida contava sua estória, fiava e desfiava lembranças. Eu escutava até anoitecer” (Couto, 1995, p. 112).

O poder curativo da escuta é reafirmado noutras passagens do romance, talvez porque, sendo ambientado no período da guerra civil, *Terra sonâmbula* é a obra em que as personagens mais sofreram a ausência os outros e da sua palavra. Talvez seja por isso também que ter quem nos escuta se torna sobretudo um modo para oferecer e gozar de um bem extremamente precioso, em tempos de solidão: uma presença que pode curar mais e melhor do que um remédio. Vemo-lo no episódio em que Tuahir, preso na rede do velho Siqueleto junto com o jovem Muidinga, começa a contar ao habitante solitário da aldeia como seriam os tempos vindouros; a sua imaginação faz Siqueleto adormecer e Muidinga sonhar. Em seguida, o narrador observa: “Tuahir se revela, por um instante, como um curandeiro amenizando o universo, seu paciente” (Couto, 1995, p. 82). Também Farida exprime o desejo de escutar e de aliviar a sua dor, pedindo uma estória à freira da missão onde o seu filho Gaspar encontrou refúgio: “– Irmã, peço: me conte estórias! A freira se surpreendeu. A visitante [Farida] lhe explicou: queria saber notícias do mundo, ouvir as cores desse longe em que seus sonhos teimavam. Pouco importava que fossem ou não verdade” (Couto, 1995, p. 97).

N’*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, é avô Mariano, numa das suas cartas, a falar da íntima relação entre escuta e poder curativo:

O médico escutou tudo isso, sem me interromper. E a mim, essa escuta que ele me ofereceu quase me curou. Então, eu disse: já estou tratado, só com o tempo que me cedeu, doutor. É isso que, em minha vida, me tem escasseado: me oferecerem escuta, orelhas postas em confissões. (Couto, 2003, p. 149)

Nesta manifestação do silêncio, o ato de doar tempo através da disponibilidade a escutar torna possível a cura, como diz avô Mariano, que, nas suas cartas, de facto, não faz outra coisa senão pretender que Marianinho o escute com carinho, para que o neto possa cumprir a “sua missão de apaziguar espíritos com anjos, Deus com



os deuses” (Couto, 2003, p. 126). E acrescenta: “E não se ocupe nem se preocupe. Porque você, meu neto, está cumprindo bem. Amparando sua Avó, sossegando os seus tios, amolecendo medos e fantasmas” (2003, p. 198). Sempre neste contexto de proteção e atenção, avó Dulcineusa diz a Marianinho: “– Mas você não quer ser padre? – Nunca pensei nisso, Avó. – É pena, você é tão bom escutador” (Couto, 2003, p. 91). Tendo em consideração que doar tempo significa estar disposto a doar também parte da própria vida (Barthes e Flahault, 1987, p. 122), não nos surpreende que em *Terra sonâmbula*, é o tempo que Surendra dedica a Kindzu a reforçar o sentimento recíproco de amizade: “Enquanto ali estávamos, fazendo o absoluto nada, eu me sentia promovido. Na troca de nossos nenhuns assuntos, Surendra se esquecia de atender os fregueses. Eu me confortava: nunca ninguém se havia esquecido de nada por causa de mim” (Couto, 1995, p. 29).

Ao desejo de escutar e ao prazer de escutar – sempre sem pressa –, poderíamos juntar o prazer de partilhar os silêncios, ato que pode ser parafraseado com o prazer de “não fazer nada em conjunto”, ou, como diz Mia Couto, de “fazer o Nada” (Couto, 2009c, p. 63), que é sempre uma forma indispensável na prática da escuta. No texto *Encontros e encantos*, Mia Couto refere-se a este “não fazer nada” como se se tratasse de uma atitude filosófica, iniciando o seu texto com a narração do seguinte episódio:

ao regressar a casa, em Maputo, deparei com dois jovens sentados no muro de minha casa e perguntei o que eles faziam ali. O primeiro respondeu: – Não estou fazendo nada. E o segundo acrescentou: – Pois eu estou aqui a ajudar o meu amigo. Haver alguém que ajuda um outro a não fazer nada é do domínio da mais pura metafísica. Possivelmente não se tratava de não fazer nada, mas da árdua tarefa de fazer o Nada. (Couto, 2009c, p. 63)

Esta partilha de silêncios aparece outras vezes nos romances, como nos encontros entre Fulano Malta e Padre Nunes, n’*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, onde estar em silêncio juntos se torna um coro de silêncios:

Certa vez, quem compareceu nesse descampado foi Fulano Malta [à beira do rio Madzimi]. [...]. Fulano se apresentou e disse que vinha conversar: – Confessar? – perguntou o padre.



Confessar, podia ser, aceitou Fulano. Mas não conversou, nem confessou. Ficou calado, fazendo coro com o silêncio de Nunes. Sentados, os dois contemplaram o rio como se escutassem coisas só deles. (Couto, 2003, p. 102)

#### 4. O silêncio no silêncio das palavras

O silêncio no silêncio das palavras talvez seja o mais complicado de decifrar nos romances de Mia Couto, porque é aquele silêncio que para ser dito e contado não pode, em geral, agarrar-se aos sinais gráficos que costumam aparecer no texto, não sendo traduzido em palavras e não sendo preenchido por nenhum termo ou nenhum sintagma que remeta explicitamente para o silêncio. Apresenta-se como um vazio total de texto, em que o leitor “sente” a presença do silêncio, sem, todavia, poder explicar a sua origem (van den Heuvel, 1985, p. 77). É a ausência de léxico do silêncio a marcar e estabelecer também graficamente este silêncio, e é exatamente este tipo de silêncio a gerar aquela atmosfera silenciosa típica que aparece amiúde nos romances de Mia Couto e que, como veremos, pode ter motivações e funções diferentes: pode tratar-se de uma recusa a falar, por cautela, resistência e, muitas vezes, fechamento relativamente ao interlocutor num determinado momento da trama narrativa; pode ser uma escolha narrativa deliberada, usada pelo autor para deslocar sapientemente o foco narrativo do narrador, que se põe à margem da estória, para a cena ou as personagens observadas<sup>16</sup>; ou então, pode ser uma representação do silêncio nos momentos em que o narrador se deixa levar pelas recordações. O que caracteriza cada uma destas manifestações do silêncio é que o narrador sai sempre discretamente da cena narrada, um gesto que, se quisermos, pode ser interpretado também como um modo para fazer silêncio (Schuback, 1996, p. 34), de modo a que nenhum barulho ou voz possa perturbar a atmosfera silenciosa que caracteriza a narração daquela paisagem, daquela personagem ou daquele mergulho na memória.

16. Trata-se muitas vezes de um duplo silêncio: silêncio do homem, por um lado, silêncio da natureza, por outro. Não é por acaso que estes são também os dois aspetos que confluem e se sobrepõem no vocábulo, desde o seu significado original. De facto, na palavra silêncio encontram-se os temas verbais *silēre* e *tacēre*. Os dois tipos semânticos denotam, desde as raízes greco-latinas, quer a ausência de som (*silēo*), quer a ausência de palavra (*tacēo*): *silēo* denomina propriamente o silêncio, *tacēo* subsiste dialeticamente em relação a *loqui*, indicando a interrupção momentânea da palavra dentro do espaço dialógico de uma comunidade de falantes e ouvintes.



O silêncio por cautela, resistente e fechado costuma ser causado pelo receio de possíveis consequências negativas que a pronúncia de uma palavra poderia implicar. Tal é o que acontece numa passagem de *Terra sonâmbula*, onde calar-se é prestar atenção ao risco que falar demasiado ou dizer algo errado podem determinar:

– Você, então? Nada se fala?

O homem se aproximou de mim, eu já estava sem remédio: metido na disputa. Mais queria ficar de fora, alheio à conversa perfurada, mais eu estava com o pescoço dentro dela. Nervoso, o homem me empastou com seu hálito:

– Você estrangeiro, escuta. Nesta terra se passam muitas merdas, todos têm medo de falar. Eu sei quem está a matar aqui. Não são só os bandos. Há outros, também. (Couto, 1995, p. 157)

Ainda neste romance, também a velha Virgínia, esposa do português Romão Pinto, exprime as suas reticências em falar com quem quer que seja o onde quer que seja:

– Não posso falar aqui.

– Por quê?

– Senão esta minha casinha se enche de fantasmas.

– Falamos onde, então?

– Vamos para minha antiga casa. Me faça uma coisa, entretanto: me chama de vovó. Para eu lhe ver como uma criança. (Couto, 1995, p. 197)

A velha Virgínia explica, em seguida, a Kindzu o motivo do seu receio e o motivo pelo qual se refugia na loucura: “Não esqueça eu sou uma velha tonta, não falo com gente crescida. Só mereço confiança das crianças. Como é que posso assinar um papel? E dinheiro, eu sei o que é dinheiro? Não faço nenhuma ideia. Me entende, Kindzu?” (Couto, 1995, p. 206).

Em casos como estes, prefere-se o silêncio, um silêncio sempre total, porque a palavra é vista como causa possível de desentendimentos, como pretexto para causar amiúde conflitos inúteis e discórdias perigosas. A escolha do silêncio é uma escolha de prudência; aquela mesma prudência que é necessário ter todas as vezes que em Moçambique se pisa a terra cheia de minas antipessoal. Por causa destas minas, o tradutor de Tizangara, n’*O último voo do flamingo*, escolhe permanecer em silêncio face à suspeita, confirmada depois no fim do romance, de que o grupo de homens que está a reabilitar a zona



minada é o mesmo que repõe as minas, com a cumplicidade da administração local: “mas uma voz me chamou às cautelas. Melhor seria eu calar-me com meus botões” (Couto, 2005, p. 119). Do mesmo modo, n’*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, é a figura do mais-velho, avô Mariano, que inspira silêncio em Marianinho, quando o neto é preso com a acusação de estar envolvido no assassinio de Juca Sabão:

O que faria o Avô naquela circunstância? E penso: é curioso eu procurar inspiração no mais-velho. Afinal, já me vou exercendo como um Malilane. E logo a resposta me ilumina: Mariano haveria de se fazer de morto. E isso é o que decido fazer. Como não respondesse tiraram-me os sapatos e ordenaram que sentasse no chão. (Couto, 2003, pp. 203-204)

Na situação em que se encontra Marianinho, a decisão de falar apenas agravaria as suspeitas que já caíam sobre ele. À prudência, neste caso, associa-se também uma atitude de resistência: escolher ficar em silêncio significa também impedir que as palavras ditas possam legitimar as suspeitas e as acusações, dando-lhes, pelo contrário, força; neste caso, o silêncio apresenta-se como uma forma de resistência e de recusa a conceder ao outro a mínima possibilidade de encontrar pretextos plausíveis (Le Breton, 1997, p. 84).

Também o tradutor de Tzingara, n’*O último voo do flamingo*, resiste. Resiste quando é convocado pelo administrador local para ser designado tradutor oficial da aldeia, e comenta: “Ouvimos, calamos e fazemos de conta que, calados, obedecemos” (Couto, 2005b, p. 17). Neste trecho, o tradutor utiliza a primeira pessoa do plural, incluindo-se, assim, num grupo mais amplo, que é o dos que fingem obedecer, mas na realidade resistem, optando pelo silêncio. Na verdade, também a sua atividade de tradutor exprime bem a sua atitude de resistência, pois, contrariamente ao que o administrador espera, o tradutor não trabalha para os interesses da administração, segundo um princípio de obediência cega:

- Quando mandei que fosse meu tradutor você não entendeu – disse Estêvão Jonas assim que me sentei.
- Desculpe, não percebo.
- Está a ver? Continua sem entender. Você não entende o que eu quero de si.
- E é o quê, Excelência?
- Vigiar esse cabrão desse branco. Esse italiano que anda por aí a cheirar nos recantos alheios. (Couto, 2005b, p. 120)



Outro episódio de resistência, neste caso de “postura”, é aquele em que o investigador estrangeiro Massimo Risi pretende ouvir o testemunho de Sulpício acerca das explosões, mas o velho se recusa, fechando-se num silêncio ensurdecedor:

Olhou os céus, desdenhoso. Com a mesma superioridade nos soslaiou. Depois, voltou a sentar-se e regressou à sua indiferença. Parado, sob a chuva. Ficámos ali, calados, aguardando uma mudança em sua disponibilidade. Eu olhava a teimosia do meu pai e me parecia ver nele uma raça inteira sentando o seu tempo contra o tempo dos outros. Pela primeira vez senti orgulho nele. Torci até para que não falasse. (Couto, 200b5, p. 134)

Nesta citação, o significado do silêncio é amplificado pelo olhar admirado e orgulhoso do narrador relativamente à recusa a falar do pai, associando mais uma vez esta atitude a uma posição não individual, mas coletiva: quem impõe o ritmo e o tempo daquela conversa aparentemente inexistente não é só o pai, mas são todos os habitantes de Tizangara (“toda uma raça”). Passado algum tempo, em que narrador e estrangeiro esperam, Sulpício afirma:

– O rio parou?

O italiano me olhou, arrelampejado. Eu sabia que não era para se responder. Ele, afinal, não falava o que dizia. Referia outro assunto. Cada coisa tem direito a ser uma palavra. Cada palavra tem o dever de não ser nenhuma coisa. Seu assunto era o tempo. Como o rio: parado é que o tempo cresce.

– O rio parou? Heim?

– Não, pai.

– Ainda não? Pois quando parar eu falo com esse estrangeiro.

Desistimos. (Couto, 2005b, p. 135)

Depois Sulpício explica o motivo do seu silêncio teimoso: “Ao menos, me restasse essa possibilidade de recusa: não falar quando os outros pediam” (Couto, 2005b, p. 138).

Como se disse, o silêncio no silêncio das palavras pode ganhar também a forma de uma técnica narrativa arguta usada por Mia Couto para focalizar o objetivo numa determinada cena ou personagem, deslocando o interesse do leitor para algo de diferente do narrador, o qual, de certa forma, parece sair de cena. Esta técnica permite que o leitor observe e escute com mais atenção, precisamente em silêncio, o que é narrado, aproximando-se, assim, às personagens, conseguindo



acompanhá-las nos seus gestos e movimentos. O que gesto e o movimento dizem e contam é, mais uma vez, um modo para intensificar a presença do outro na narração, contando-o também como corpo<sup>17</sup>, mais do que uma mera descrição.

Entre os muitíssimos exemplos que podemos citar, recorde-se, n’*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, a cena em que Marianinho olha para o coveiro: “Curozero Muando não me vê chegar. Encosto-me ao tronco da mafurreira enquanto o observo. O coveiro está sentado junto a uma fogueira, pernas abertas quase a roçar as chamas” (Couto, 2003, p. 157); em *Terra sonâmbula*, a cena em que Kindzu se encontra na loja de Surendra: “Perdia horas no estabelecimento, sentado entre mercadorias enquanto as compridas mãos de Surendra corriam leves pelos panos” (Couto, 1995, p. 28); ou então, quando consulta o adivinho da sua aldeia: “O adivinho alisava as pernas joelhudas, parecia tirar delas a força de adivinhar”. Uma gestualidade que enriquece e completa o conhecimento que o leitor, em parte, já possui de cada personagem, realçando-a em toda a sua especificidade e minuciosidade de corpo e presença em movimento (Couto, 1995, p. 37).

N’*O último voo do flamingo*, é modo de andar de Massimo Risi a tornar-se, por um breve momento, o centro da cena descrita: “Eu seguia atrás, respeitosamente. No enquanto, observava o estrangeiro: como a alma dele se via pelas suas traseiras! Os europeus, quando caminham, parecem pedir licença ao mundo. Pisam o chão com delicadeza mas, estranhamente, produzem muito barulho” (Couto, 2005b, p. 35). Mais adiante, o tradutor observa de novo o modo de andar do italiano: “Segui-o e notei que o seu modo de caminhar já era mais ligeiro, ele já se mexia como se o corpo fosse dele” (Couto, 2005b, p. 105). O modo de andar diz muito do seu modo de ser —um homem delicado, porventura um pouco desajeitado, leve— e também sobre a sua pessoa que é, como se pode ver pelo comentário de Ana Deusqueira a Massimo Risi: “Sabe por que gostei de si? Foi quando lhe vi atravessar a estrada, o modo como andava. Um homem se pode medir pelo jeito como anda. Você caminhava, timiudinho, faz conta um menino que sempre se dirige para a lição. Foi isso que apreciei” (Couto, 2005b, p. 179). N’*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*,

17. Terezinha Taborda Moreira, no livro *O vão da voz*, diz-nos o que entende por narrador performativo, querendo pôr em evidência com esta definição, “o fato da performance oral do contador de história moçambicano sofrer um processo de metamorfose que lhe permite inserir-se no texto escrito feito corpo cultural, inscrevendo na escrita as práticas da oralidade primordial da cultura oral” (2005, p. 24).



Miserinha é quem põe em relação o modo de andar com o modo de ser da pessoa que anda: “– Não vês que só o pé esquerdo é que pisa com vontade? Aquilo é peso do coração. Explica-me que sabe ler a vida de um homem pelo modo como ele pisa no chão. Tudo está escrito em seus passos, os caminhos por onde ele andou” (Couto, 2003, p. 20). No final do romance, Miserinha diz a Marianinho: “– Você está com o passo mais leve – comenta – Isso é um caminhar de anjo” (Couto, 2003, p. 244).

Usando esta posição privilegiada, esta perspectiva “mais posta que exposta”<sup>18</sup>, retomando e modificando levemente uma frase de Mia Couto (2005b, p. 15), os narradores observam o mundo e os outros, sempre em silêncio absoluto. Tal é o que acontece com Kindzu, em *Terra sonâmbula*, que observa a velha Virgínia, tentando entender quem é ela, olhando-a de longe:

Decidi espreitar a velha Virgínia, conhecer aquela que fora a segunda mãe de Farida. [...] Cheguei e fiz espera, semioculto [...] Fiquei ali horas perdidas, espreitando a uma distância, entre os verdes-escuros das mafureiras. O que vi ali me encheu de fantasia, estórias de reaver este mundo onde não cabemos. (Couto, 1995, pp. 191-192)

Do mesmo modo, n’*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Marianinho acaba por espreitar, sem o querer, avó Dulcineusa:

Espreito entre a penumbra, ao jeito dos gatos que esgravatam sombras no meio da noite. É então que vejo Avó Dulcineusa, toda esgueirada, avançando furtiva pelo aposento. Usa vestes antigas, cerimoniosas rendas a roçar o chão. E ela se exhibe ante o moribundo, mãos nas ancas. De repente começa a dançar, seu corpo gordo em contrabalanço com as saias. (Couto, 2003, p. 127)

Enquanto conta os gestos, as roupas, os movimentos da avó, Marianinho fala também do seu sentimento de culpa e de profundo embaraço, por ter observado a avó, sem a sua permissão, e por ter invadido a sua intimidade, mais uma vez sem autorização —“Sinto culpa em estar ali, espreitador de alheias intimidades” (Couto, 2003, p. 127). N’*O último voo do flamingo*, é o tradutor que acompanha o sonho, de olhos abertos, de Massimo Risi com Temporina:

18. Trata-se da parte inicial do romance *O último voo do flamingo*: “Uma roda de gente se engordou em redor da coisa. Também eu me cheguei, parado nas fileiras mais traseiras, mais posto que exposto. Avisado estou: atrás é onde melhor se vê e menos se é visto (Couto, 2005b, p. 15).



De longe ainda vi como Temporina se sentava no colo do italiano e como seus corpos se enlevavam. De súbito, o rosto dela se colocou em luz e eu me espantei: em flagrante de amor Temporina juvenescia. [...]. E recuei meus olhos, recolhi meu enleio. [...]. Agora, por certo, ele não carecia de tradutor. (Couto, 2005b, p. 68)

Basta o seu olhar atento, suspenso nesta atmosfera carregada de silêncios, para se inserir e inserir o leitor na cena. Mais uma vez, n'*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, é o narrador Marianinho quem participa no sonho de olhos abertos do tio Abstinência, e também neste caso é um olhar rápido, apesar de ser intenso, que provoca a saída de cena do narrador:

Abstinência está dançando, afivelando a parceira num abraço firme. Dança com quem? Me empino sobre os pés para descortinar quem emparelha com meu tio. É quando enxergo: não há ninguém senão ele. Abstinência dança com um vestido [...] Retiro-me pé ante pé para não roubar sonho. Mas Abstinência vê-me pela janela e sai à porta. Chama-me.  
 – Meu sobrinho, estou feliz. É que Dona Conceição está aqui comigo, mudou-se para Luar-do-Chão.  
 – Já vi, já vi! (Couto, 2003, p. 248)

Outro exemplo desta discreta saída de cena do narrador encontra-se sempre n'*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, mais especificamente no episódio em que Marianinho e avó Dulcineusa veem o álbum fotográfico de família, comentando imagens que, de facto, não existem. Depois de terem folheado o álbum, a avó pede para ficar sozinha. E o narrador responde: “Vou saindo, com respeitosos vagares” (Couto, 2003, p. 50). Contar o modo como o narrador sai do quarto, facilita a atitude de introspecção da avó, que deseja ficar sozinha, e, ao mesmo tempo, caracteriza o narrador como pessoa gentil e sensível, como quem é capaz de compreender e respeitar a vontade do outro, como quem sabe escutar para lá das palavras.

Por fim, outra manifestação importante do silêncio no silêncio das palavras é a que se encontra ligada à recordação e à memória. Ambas favorecem o silêncio, porque amplificam a atitude de introspecção, permitindo que a personagem quede, por um momento, na solidão da sua memória. São momentos de suspensão do tempo narrativo, em que o autor abre uma porta à personagem, para que esta tenha a possibilidade de olhar para dentro de si, e, quem sabe, possa encontrar o seu lugar no mundo e ter um pouco de paz (Le Breton, 1997, p. 146).



Nos romances de Mía Couto, é muito frequente encontrar personagens sentadas à sombra de uma árvore, ou à margem de um rio, abandonadas às suas recordações: “Agora, sob a grande sombra do tamarindo, eu fechei os olhos e convoquei saudades” (Couto, 2005b, p. 161); “Na borda da água nada assinala o local do enterro. Sentei-me ali, no calado da tarde. E relembro minha mãe, Dona Mariavilhosa” (Couto, 2003, pp. 230-231).

Estando num tempo diferente da narração, a memória acaba, muitas vezes, por coincidir com o tempo da infância, ou seja, com aquele tempo em que ainda não se tinham verificado muitos dos acontecimentos desestabilizadores narrados nos romances. É o que acontece em *Terra sonâmbula*, antes de começar a guerra civil na aldeia de Kindzu; n’*O último voo do flamingo*, antes da partida do velho Sulpício, pai do narrador; n’*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, antes da ida de Marianinho para a cidade. Não é por acaso que a memória desse tempo de infância esteja cheia de nostalgia e delimite o que havia e o que deixou de haver na vida destes jovens moçambicanos, narradores de estórias, como afirma Kindzu: “Me vinha vontade de regressar, tornar a alimentar o meu falecido velho, me simplificar no nada acontecer da aldeia. Sentia saudade das tardes com Surendra. Lá, em minha aldeia, no sempre igual dos dias, o tempo nem existia” (Couto; 1995, p. 53); ou então, como diz o tradutor n’*O último voo do flamingo*: “Apesar da nocturna tristeza de minha mãe, eu vivia com o sossego de peixe em água parada. Naquele tempo, não havia antigamente. Tudo para mim era recente, em via de nascer” (Couto, 2005b, p. 47), porque, a bem ver: “A infância não é um tempo, não é uma idade, uma coleção de memórias. A infância é quando ainda não é demasiado tarde. É quando estamos disponíveis para nos surpreendermos, para nos deixarmos encantar” (Couto, 2009a, p. 110).

Face ao passar do tempo e sob o peso do sofrimento, existe amiúde o desejo de regressar, de voltar àquele “nada acontece na aldeia”, como diz Kindzu, e de reunir o próprio ser nesta suspensão. Em *Terra sonâmbula*, este dilema entre desejo de encontrar um lugar tranquilo e a necessidade de continuar o caminho é ainda mais evidente relativamente aos outros romances: “Fiquei na sombra, remoendo um desejo: já não era a luta, os naparamas que me davam alma. Eu queria simplesmente adoecer, ansiava uma doença que me apagasse toda a paisagem por dentro. Queria receber essa doçura que a doença sempre tem” (Couto, 1995, p. 218).

A possibilidade que parece existir, em cada romance, de recriar (a partir destas viagens na memória) um novo espaço temporal significa



que talvez exista um caminho futuro. Não é por acaso que, n' O último voo do flamingo, o tradutor se apela às recordações e se vê, ainda menino, como um construtor de flamingos, que, no romance, simboliza precisamente a esperança:

Agora, sob a grande sombra do tamarindo, eu fechei os olhos e convoquei saudades. Me apareceu o quê? [...] Nas mãos desse menino minha lembrança tocava umas tristezas, coisitas tiradas num lixo. Artes da meninice era fazer dessas coisas um brinquedo. Apetrecho de mago, ele convertia o cosmos num jogo de desmontar. E era qual esse brinquedo? Isso, em meu sonho, eu não conseguia distinguir. Apenas me surgia a enevoada memória da criança escondendo o brinquedo entre as raízes do tamarindo. Sim, era meu velho brinquedo. Me aproximei devagar, para destrinçar o objeto. E afinal, já em minhas mãos, adivinhei seu formato: era um flamingo. (Couto, 2005b, pp. 160-161)

As viagens na memória e na recordação representam, portanto, um bilhete de ida, mas também de volta, simbolizando, neste movimento ondulatório, o passado que, através das pequeníssimas lascas de memória, pode tornar possível o futuro.

## Conclusões

Depois de ter tentado documentar sentidos e valores de manifestações do silêncio em Mia Couto, podemos legitimamente perguntar-nos, recuperando uma pergunta inteligente e complexa do narrador Marianinho, n' *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*: “Estar calado ou estar sem falar é a mesma coisa?” (Couto, 2003, p. 33). A resposta é não. Podemos argumentar esta resposta categórica com uma frase de Pierre van den Heuvel, escrita em relação à criação literária, que aproxima, muito mais do que poderíamos imaginar, quem fala a quem escreve, pois ambos são grandes “afinadores” de palavras, virados para a própria interioridade e o próprio silêncio, numa constante viagem interior: “frequentemente, a questão não é dizer, mas calar, não falar, mas fazer falar” (Van den Heuvel, 1985, p. 77).

Como se viu pela análise dos trechos de Mia Couto, cada palavra e cada silêncio são fonte de experiência e de uma força que pode possuir o poder de modificar o andamento da vida, dado que provêm ambos do mesmo lugar: a escuta. Quer seja do outro, ou da própria interioridade, das vozes antigas ou dos sons da natureza, a faculdade



de escutar foi dada aos homens para que pudessem compreender-se melhor uns aos outros, e pudessem compreender melhor o mundo em que vivem. Só assim podemos esperar não ficar “surdos pelo excesso de palavras”, ou então, “autistas pelo excesso de informação” (Couto, 2005, p. 123); só assim podemos esperar que os homens compreendam que, para quem sabe usar sabiamente a palavra e para quem a sabe ouvir, as palavras nunca morrem, o tempo não existe, porque a palavra é metáfora do tempo e o tempo é a metáfora da eternidade que se constrói no silêncio (Sombart, 1996, p. 7).

## Referências

- Aguessy, H. (1980). Visões e percepções tradicionais. In O. Balogun, H. Aguessy, P. Diagne, A. Sow (Orgs.). *Introdução à cultura africana* (pp. 95-136). Lisboa: Edições 70.
- Appiah, K. A. (1997). *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Authier-Revuz, J. (1982). Heterogenité montrée et heterogenité constitutive: elements pour une approche de l'autre dans Le discours. *Revue de Linguistique*, 26, 91-151.
- Authier-Revuz, J. (1990). Heterogeneidade(s) Enunciativa(s). *Caderno de Estudos Linguísticos*, 19, 25-42.
- Authier-Revuz, J. (2011). Alteridade, Dialogismo e Polifonia. Dizer ao outro no já-dito: interferências de alteridades – interlocutiva e interdiscursiva – no coração do dizer. *Letras Hoje*, 46(1), 6-20.
- Barthes, R., Flahault, F. (1987). Palavra. In R. Romano (Dir.). *Enciclopédia Einaudi* (pp. 118-136). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Barthes, R., Havas, R. (1987). Escuta. R. Romano (Dir.). *Enciclopédia Einaudi* (pp. 137-145). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Bonvini, E. (2006). Textos orais e textura oral. In S. Queiroz (Org.). *A tradição oral* (pp. 5-9). Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- Chaves, R. C. (2012). *A palavra em transe: o sonho e o silêncio em Mia Couto*, Dissertação de Pós-Graduação em Estudos Literários, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.
- Couto, M. (1995). *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Couto, M. (2003). *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras.



- Couto, M. (2005a). *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho.
- Couto, M. (2005b). *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Couto, M. (2006). *O outro pé da sereia*. Lisboa: Caminho.
- Couto, M. (2008). *Venenos de Deus, remédios do diabo: as incuráveis vidas de Vila Cacimba*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Couto, M. (2009a). *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Caminho.
- Couto, M. (2009b). *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Couto, M. (2009c). Encontros e encantos: Rosa em Moçambique. In H. M. M. Starling, S. R. G. Almeida (Orgs.). *Ciclo de conferências dos 80 anos da UFMG* (pp. 63-72). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Derive, J. (2010). *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- Finngan, R. (2006). O significado da literatura em culturas orais. In S. Queiroz (Org.). *A tradição oral* (pp. 64-104). Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- Goody, J. (1988). *Domesticação do pensamento selvagem*. Lisboa: Presença.
- Hampâté Bâ, A. (1982). A tradição viva. In J. Ki-Zerbo (Coord.). *História geral da África* (pp. 181-218). São Paulo: Ática; Paris: Unesco.
- Hampâté Bâ, A. (2003). *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Palas Athena, Casa das Áfricas.
- Illich, I. (1995). Um apelo à pesquisa em cultura escrita leiga. In D. R. Olson, N. Torrance (Orgs.). *Cultura escrita e oralidade* (pp. 35-53). São Paulo: Ática.
- Le Breton, D. (1997). *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Leite, Fábio. (1996). Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *África. Revista do Centro de Estudos Africanos*, 18-19, 103-118.
- Merleau-Ponty, M. (2010), *La struttura del comportamento*. Milano: Mimesis.
- Moreira, T. T. (2005). *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Edições Horta Grande.
- Mortara Garavelli, B. (2015). *Silenzi d'autore*, Bari: Laterza.
- Oliveira, M. E. de. (2003). Palavra e silêncios africanos na dicção de Mia Couto. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, 11, 106-119.
- Ong, W. J. (1998). *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Paipurus.



- Orlandi, E. P. (2007). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Ruin, H. (1996). *Por uma fenomenologia do silêncio*. Rio de Janeiro: Sette Letras.
- Schuback, M. S. C. (1996). Quando da palavra se faz silêncio. In H. Ruin (Org.). *Por uma fenomenologia do silêncio* (pp. 27-39). Rio de Janeiro: Sette Letras.
- Sombart, E. (1996). A musica, o tempo e a eternidade. *Revista Correio da Unesco*, 7, 25-39.
- Van den Heuvel, P. (1985). *Parole, mot, silence: pour une poétique de l'enonciation*. Paris: Librairie José Corti.
- Villarta-Neder, M. A. (2020). Corpos em alteridade. Silêncio e resistência. *Polifonia*, 49, 15-22.
- Villarta-Neder, M. A. (2004a). Silêncio, livro didático e concepções de linguagem. In J. B. C. Santos, C. A. Fernandes (Orgs.) *Análise do Discurso: unidade e dispersão* (pp. 169-182). Uberlândia: Entre-meios.
- Villarta-Neder, M. A. (2004b). Silêncio da memória x memória do silêncio: uma parábola sobre efeitos de sentido. In C. A. Fernandes (Org.) *Sujeito, Identidade e Memória* (pp. 130-151). Uberlândia: Edufu.
- Von Saenger, A. (2006). A palavra na sabedoria banto. In S. Queiroz (Org.). *A tradição oral* (pp. 48-63). Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- Zumthor, P. (2007). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify.
- Zumthor, P. (2010). *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Wittgenstein, L., (2006). *Tractatus logico-philosophicus*, Roma: Carocci.
- Wondji, C. (1996). Da boca do ancião. *Revista Correio da Unesco*, 24(7), 10-13.