

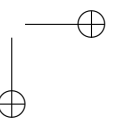
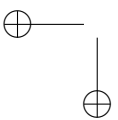


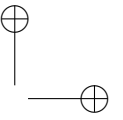
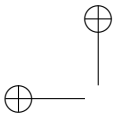
*O projecto literário de
Mia Couto*

Petar Petrov

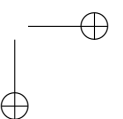
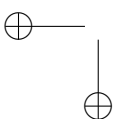


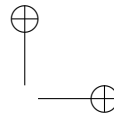
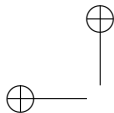
2





O projecto literário de Mia Couto





LUSO Sofia:press

Lisboa, 2014

FICHA TÉCNICA

Título: *O projecto literário de Mia Couto*

Autor: Petar Petrov

Imagem da Capa: aguarela de Rouslam Botiev

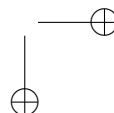
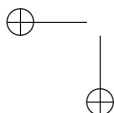
Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

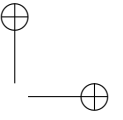
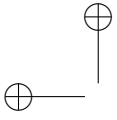
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa

Lisboa, julho de 2014

ISBN – 978-989-8577-24-5

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto Estratégico «PEst-OE/ELT/UI0077/2014»





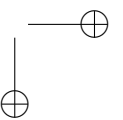
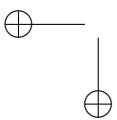
Petar Petrov

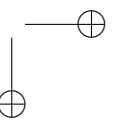
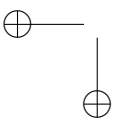
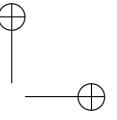
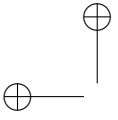
O projecto literário de Mia Couto

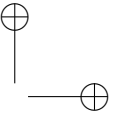
CLEPUL

Lisboa

2014

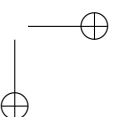
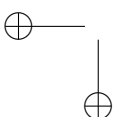


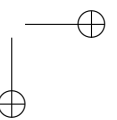
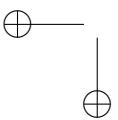
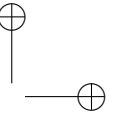
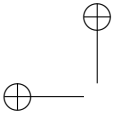




Índice

Nota do autor	5
1 Contextos: a narrativa moçambicana na segunda metade do século XX	7
2 Influências I : Guimarães Rosa e a “estória”	27
3 Influências II: Guimarães Rosa e a linguagem	49
4 Temas pós-coloniais: identidade cultural, conjuntura social e imaginário ancestral	71
5 Modalidades representativas: o realismo mágico e o realismo maravilhoso	95







Nota do autor:

No presente livro é recuperado e desenvolvido o teor das seguintes comunicações apresentadas em certames científicos e publicadas em actas e revistas ou em forma de capítulos de livros:

– “Intertextualidade e Criação Literária: Guimarães Rosa, Luan-dino Vieira e Mia Couto”, *Veredas*, v. 7, Porto Alegre, 2006, pp. 67-81.

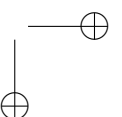
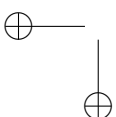
– “O Universo Romanesco de Mia Couto”, *Estudos de Literaturas Africanas. Cinco Povos, Cinco Nações*, Coimbra, Novo Imbondeiro e ILLP, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006, pp. 672-681.

– “Modalidades Representativas na Ficção de Mia Couto”, COUTINHO, Eduardo F. (ed.), *Identities in Process: Studies in Comparative Literature*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2009, pp. 253-262.

– “Transparências e Ambiguidades na Narrativa Moçambicana Contemporânea”, PETROV, Petar, *Ficção em Língua Portuguesa. Ensaaios*, Lisboa, Roma Editora, 2010, pp. 19-34.

– “A Obra de Mia Couto e a Questão do Género Literário”, PETROV, Petar, *Ficção em Língua Portuguesa. Ensaaios*, Lisboa, Roma Editora, 2010, pp. 97-107.

– “O Realismo Mágico-Maravilhoso de Mia Couto”, PETROV, Petar (org.), *Lugares da Lusofonia. Actas de Encontro Internacional*, Lisboa, Colibri, 2010, pp. 125-132.







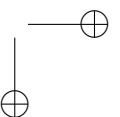
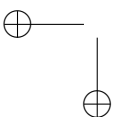
Capítulo 1

Contextos: a narrativa moçambicana na segunda metade do século XX

1. No processo de evolução da ficção narrativa em Moçambique, o projecto literário de Mia Couto apresenta-se particularmente inovador pelo facto de evidenciar mudanças significativas no modo de representação da realidade nacional. Poder-se-á afirmar que a sua atitude artística face aos temas sociais difere radicalmente da postura dos prosadores seus antecessores, antes da Independência, em 1975. Mais concretamente, trata-se da substituição de um discurso transparente e afirmativo, consubstanciado em três obras, publicadas nos anos 50 e 60 do século passado, por um registo assente numa maior complexidade nos planos temáticos, sintácticos e pragmáticos da semiose literária.

Assim, sob o signo da transparência discursiva podemos situar o livro de narrativas breves, intitulado *Godido e Outros Contos*, da autoria de João Dias, considerado como a primeira obra de ficção moçambicana, por causa dos temas e motivos que explora. Na perspectiva de Manuel Ferreira, por exemplo,

“quando a Secção de Moçambique da Casa dos Estudantes do Império tomava a iniciativa de lançar, em 1952, *Godido e outros contos*, de João Dias, moçambicano negro, estudante universitário, prematuramente falecido em Portugal, não sabemos se os



responsáveis pela iniciativa (Orlando de Albuquerque e Vítor Evaristo) tinham a exacta consciência de que escreviam a primeira página da história da ficção moçambicana. De facto, para trás, além dos textos colonialistas, nada havia que pudesse ser considerado ficção moçambicana (...).”¹

Do mesmo modo, Eugénio Lisboa considera que, apesar de os textos da colectânea denunciarem, pela “sua estrutura imperfeitíssima”, tratar-se de um autor “principliante”, de “alguém que *prometia*”², o livrinho “ficará (...) como um marco histórico, um começo, no território da prosa narrativa moçambicana.”³

Do ponto de vista axiológico, as narrativas de João Dias tentam desmascarar realidades sociais concretas, relacionadas com o estatuto do africano tanto no contexto colonial como no espaço social português. Neste caso, o que interessa é a vertente nacional, presente no conto mais extenso, dando título à colectânea, que se demarca dos restantes em função de determinados temas e modos de representação. No que diz respeito à componente semântica, atente-se no nome da personagem principal, Godido, que remete para a figura histórica homónima, filho do Imperador de Gaza, cuja deportação ocorre com Gungunhana, outra figura elevada à categoria de mito na memória colectiva. Deste modo, Godido conota a resistência do povo moçambicano ao invasor europeu, funcionando como símbolo das reivindicações sociais no espaço colonial português. Como refere Nuno Cláudio dos Santos: “Godido é, em conclusão, uma sinédoque, isto é, um elemento resistente, uma componente da massa popular moçambicana que enfrenta o invasor (...).”⁴

Quanto à intriga, a história incide sobre o quotidiano de um negro, destacando-se o seu inconformismo num espaço rural, marcado

¹ Manuel Ferreira, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*, Biblioteca Breve, Lisboa, Instituto da Cultura Portuguesa, 1977, p. 99.

² Eugénio Lisboa, *Colóquio Letras*, Lisboa, nº 120, Abril-Junho de 1991, p. 233.

³ *Idem*, p. 234.

⁴ Nuno Cláudio dos Santos, “Godido de João Dias”, *Luanova 1*, Maputo, Associação dos Escritores Moçambicanos, 1988, p. 15.



pela subserviência, humilhação e despersonalização, e as suas frustrações num espaço urbano, lugar de sonhos e aspirações. Durante este percurso existencial, o leitor é confrontado com os seguintes temas fundamentais: “a exploração do negro”, “o racismo nas suas diversas formas”, “a violência física e psicológica”, “a duplicidade do mulato negando as suas origens”, “o direito colonial ao serviço do opressor.”⁵ Outros motivos recorrentes são a segregação e o estatuto subalterno do africano, a mulher transformada num simples objecto, a idealização do Brasil em resultado da mestiçagem social. Repare-se que, ao longo deste trajecto de índole biografista, o tempo da infância permanecerá como o tempo nostálgico da liberdade e do poder, enquanto o presente, marcado pelo desencanto, levará o protagonista a tomar consciência da dicotomia profunda entre colonizador e colonizado e da certeza de uma vitória final, de libertação e de justiça. Por conseguinte e do ponto de vista axiológico, a mensagem de João Dias tem a ver com a clara denúncia de um tempo histórico e com a esperança numa alvorada libertadora do sistema de dominação vigente. Esta clareza a nível temático, que se reduz à consciencialização do negro na sociedade colonizada, joga com uma cosmovisão de índole neo-realista, defendendo também valores da esfera da negritude.

A referida transparência semântica estende-se ao modo do seu tratamento e assenta em determinadas estratégias formais narrativas e expressivas. É o caso do estatuto do narrador, cuja presença, no conto em questão, se revela de modo obsessivo, tanto na organização do narrado, como nos registos discursivos. Assim, e apesar de a focalização se apresentar predominantemente na terceira pessoa, a dimensionar uma representação de tipo realista ortodoxo, há alternância com a focalização interna, sempre a enfatizar a problemática da relação colono / colonizado. Está-se perante uma estratégia de desambiguação da mensagem, uma vez que os propósitos do narrador estão nitidamente orientados no sentido de realçar as dicotomias baseadas exclusivamente em questões racistas.

⁵ *Idem*, p. 16.





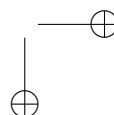
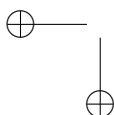
Outro elemento estrutural que contribui para a clarificação do representado é o recurso a várias prolepses, anacronias que veiculam uma preocupação em se enunciar as diferentes desgraças ligadas ao destino da personagem principal. Do mesmo modo, e a nível da expressão, a opção pelo português padrão como veículo da mensagem, a recorrência a determinados sociolectos que definem a pertença social das personagens e uma certa ironia do domínio do trágico, contribuem para reforçar a ideia de que se está perante uma retórica do concreto. Esta retórica materializa-se em registos particularmente agressivos, no tratamento da temática anti-racista, e em enunciados de carácter reflexivo e judicativo, marcados por uma certa ingenuidade e pseudo-cientifismo, evidenciando um panfletarismo que fica muito aquém das potencialidades estéticas de uma prosa que se quer interventiva.

2. Doze anos volvidos sobre a publicação de *Godido e Outros Contos*, será a colectânea de narrativas breves, *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*, da autoria de Luís Bernardo Honwana, que merecerá a atenção da crítica como uma revelação no domínio da ficção moçambicana. Isto porque, segundo Manuel Ferreira,

“se retoma a estrada real da narrativa moçambicana dentro da proposta de João Dias. Excelente narrador, experiência individual vivida na sua própria condição de negro, Luís Bernardo Honwana, apesar da sua juventude (...) faz do universo moçambicano o centro da análise das suas narrativas. A relação dialética colonizado/colonizador é dada, através de várias personagens e situações.”⁶

Tal como o seu antecessor, o livro apresenta, temática e formalmente, determinados elementos estéticos da esfera da transparência literária. Relativamente à mensagem, a referida transparência tem a ver

⁶ Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 103.





com as questões tratadas, sempre do domínio social, como o autoritarismo do Estado colonial, a opressão exercida pelas instituições do poder e pelo seu aparelho ideológico, tendo a exploração e a segregação uma presença constante. A propósito disto, o próprio Honwana se pronunciara nos seguintes termos: “a realidade colonial em Moçambique nunca permitiu uma coexistência multirracial. O racismo era evidente e estava presente em todas as situações.”⁷ Neste âmbito, exemplo relevante é o conto “Dina”, cujo enredo

“reúne todos os ingredientes da herança neo-realista, desde a rudeza do trabalho rural e o sofrimento do povo, até à tensão dramática e mesmo comovente de uma atmosfera carregada, raiando muito de perto a tragédia social.”⁸

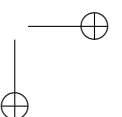
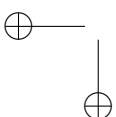
Temas como a disciplina desumana à qual é sujeito o trabalhador, a arrogância do branco relativamente ao negro, a impotência perante o opressor, a prostituição como forma de sobrevivência, a incompreensão, a injustiça e a alienação realçam as configurações mais relevantes de um espaço social violentado.

Os restantes contos, em número de seis, mostram também situações concretas de exploração, humilhação e racismo, comportando, assim, uma perspectiva crítica e desmistificadora, típica da chamada literatura comprometida. Para além disso e em função da sua ordem de apresentação, podem ser vistos como o percurso autobiográfico de um narrador homodiegético que, ao longo das histórias, toma consciência de certas realidades sociais. O percurso referido esboça-se num primeiro bloco de quatro contos, cujos enunciadores se apresentam numa certa fase da sua juventude, enfrentando diferentes situações de conflito, baseadas na segregação e no confronto entre culturas, resultado da imposição dos valores europeus em Moçambique.

Assim, e no texto que dá título ao livro, o protagonista, incumbido de liquidar o enigmático Cão-Tinhoso, elucida o leitor sobre a

⁷ Apud Pires Laranjeira, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, p. 292.

⁸ Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 291.



luta surda no seio de uma comunidade juvenil, representada por brancos, negros e mestiços. Por seu lado, de modo documental e objectivo, o curto relato de “Inventário de imóveis e jacentes” mostra a condição económico-social da uma família mediante a enumeração de objectos que conotam a vida difícil dos africanos, aspirando a um lugar na hierarquia pré-estabelecida pelo invasor europeu. Semelhante problemática ocupa a atenção do enunciador do conto “Papá, cobra e eu”, no qual está retratado também o quotidiano de uma família moçambicana, com destaque para as tensões latentes, começando pela questão da língua utilizada e terminando com a humilhação exercida pelo explorador branco sobre os negros. A humilhação, baseada na cor da pele, é tematizada também em “As mãos dos pretos”, cujo protagonista, de modo ingénuo e algo irónico, põe a tónica na impotência dos africanos face aos argumentos aparentemente inabaláveis dos colonos sobre a segregação racial. Deste modo, nos quatro contos, os enunciadores destacam dois elementos sobre os quais se firma o poder estrangeiro: a instância do medo imposto pela força e a impotência de reacção por parte do subjugado.

Contudo, na narrativa “A velhota”, a incapacidade de se insurgir contra a exploração existente leva o protagonista, já adulto, a pôr explicitamente a questão da consciência relativa à sua condição. A consciencialização, como acontece no último conto, “Nhinguitimo”, evolui para a revolta, entendida como meio de se pôr termo à colonização e é acompanhada por uma crítica ao comodismo dos negros assimilados e por uma esperança na construção de uma sociedade diferente. Deste modo e atendendo à apresentação cronológica das histórias na primeira pessoa, observa-se uma mudança nítida no comportamento dos protagonistas: na fase da adolescência, assumem atitudes de perplexidade perante o mundo, limitando-se a mostrar situações de confrontos e deixando ao critério do leitor os juízos de valor; na fase adulta, evoluem para um estado de consciencialização e participação aberta em conflitos com o dominador, anunciando-se, deste modo, a crença numa nova ordem social, livre de tirania e exploração.



A transparência temática, presente nos sete contos de Luís Bernardo Honwana, é acompanhada por técnicas formais que se situam no domínio de uma discursividade afirmativa. Repare-se, por exemplo, no modo de organização das diegeses, a obedecer ao princípio da linearidade, sem quaisquer tentativas de desconstrução espaço-temporal. O encadeamento imposto pelos diferentes narradores obriga a uma leitura facilitada, cujos padrões representativos remetem para uma finalidade pedagógico-didáctica tão ao gosto de uma visão neo-realista. Da mesma forma, a aposta na narração e o predomínio do *showing* no modo de contar revelam aproveitamentos de técnicas jornalísticas de tipo documental, muito próximas das dos textos do realismo clássico.

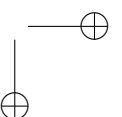
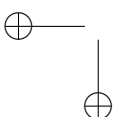
Outro factor importante que torna as narrativas transparentes é a linguagem utilizada que, salvo raras excepções, se situa no domínio do português padrão. Como afirma Pires Laranjeira:

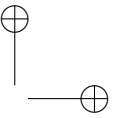
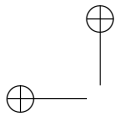
“Honwana raras vezes transgride a sintaxe e mesmo o léxico euro-português. Surgem palavras como *monhé*, *suca*, *machamba*, *régulo*, *micaia*, *sécua*, mas são de uso normal e regular em Moçambique e não chegam a tornar o texto e a frase incompreensíveis.”⁹

Segundo o ensaísta, de um modo geral, “a escrita é clara e segura, os acontecimentos são explícitos, visuais, quase cinematográficos, os diálogos vivos e eficazes”¹⁰, o que contribui para reforçar a verosimilhança do representado. Por seu lado, os registos de discurso apresentam-se, no geral, imbuídos de expressões abstractas e valorativas, demonstrando inequivocamente a cosmovisão narrativa. Assim, e do ponto de vista pragmático, a prosa dos diferentes enunciadores flui sem quaisquer ambiguidades na denúncia da violência do contexto colonial.

⁹ Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 291.

¹⁰ *Idem*, *Ibidem*.



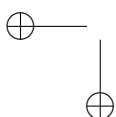


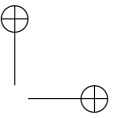
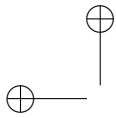
3. Na linha das transparências literárias das narrativas de João Dias e de Luís Bernardo Honwana situa-se igualmente o primeiro romance considerado genuinamente moçambicano por causa da sua perspectiva crítica relativamente às estruturas coloniais e da abordagem, sem subterfúgios, dos temas da injustiça e do racismo. Refiro-me a *Portagem*, de Orlando Mendes, autor conotado com uma escrita comprometida, na esteira de uma tradição realista oitocentista. Publicada em 1965, a narrativa apresenta o drama de um mulato em choque com a sociedade minada pela presença do colonizador europeu. Para Pires Laranjeira, o romance

“é herdeiro natural e directo do Neo-Realismo. Substituindo a consciencialização sócio-económica ou o choque dos interesses de classe numa sociedade mais desenvolvida para o plano premente da consciência do racismo e da dominação colonial, não deixa de operar uma modificação do cânone neo-realista, adaptando-o ao contexto africano.”¹¹

No plano da diegese, a acção decorre em vários espaços, tanto rurais, como urbanos, pondo-se a tónica na inadaptação do protagonista, o mulato João Xilim, que oscila entre os valores dos contextos europeu e moçambicano. Ao longo do seu percurso existencial, narrado em vinte e oito capítulos, a personagem central é confrontada com um invulgar número de situações, sofrendo várias vicissitudes e frustrações. Os temas que afloram durante este trajecto, transparecem explicitamente dos momentos vividos ou presenciados pelo protagonista: veja-se, por exemplo, a sequência dos núcleos diegéticos a reforçar a ideia da constante marginalização de João Xilim, tanto no plano profissional, como no plano afectivo. Tal marginalização materializa-se em episódios que exploram a problemática do trabalho individual e colectivo. Deste modo, da condição de emigrado nas minas da África do Sul, até ajudante numa oficina gráfica, o protagonista exerce empregos precários (marinheiro, capataz, tipógrafo e pescador), passando

¹¹ *Idem*, p. 294.





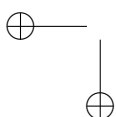
por actividades de contrabandista e pela condição de recluso devido a tentativa de homicídio. Todos os acontecimentos apontam para a subalternidade dos negros e dos mulatos, numa sociedade ignóbil, conotada com a exploração e o racismo.

O universo das personagens com quem o protagonista convive ou que este enfrenta é outra marca da condição desprestigiante à qual está condenado o africano. Trabalhadores miseráveis, camponeses famintos, patrões arrogantes, comerciantes desonestos e mulheres que se prostituem por necessidade são os interlocutores privilegiados, cujo comportamento enfatiza a ideia de uma exclusão social generalizada. A problemática da segregação impõe-se em momentos de litígio aberto, hipocrisias, traições, adultérios, incestos e amores não correspondidos. O que se delineia é uma sociedade cheia de tensões agudas, onde o ódio, o crime e a violência confluem para esboçar um quadro de tragédias e desgraças.

Representam contributo importante para a explicitação dos temas mencionados algumas catálises, nas quais é visível a preocupação do narrador em descrever os diferentes espaços, palco das acções diegéticas. Na globalidade, todas as referências espaciais conseguem configurar um mundo particularmente fechado, consubstanciado por “obscuros lugares”¹², que condiciona a travessia e a evolução de João Xilim. Assim, a degradação no campo e nos subúrbios, a promiscuidade em certos ambientes, como prostíbulos, tabernas e cantinas, dão conta de um espaço social asfixiante, que não deixa qualquer hipótese de realização humana.

A evidenciação da componente axiológica em *Portagem* processa-se também mediante o recurso a determinados procedimentos do âmbito da estética realista e neo-realista. Atente-se na técnica de estruturação diegética dos capítulos que, iniciando-se no plano do presente, quase sempre recuam no tempo para referir o percurso existencial das personagens. As analepses, no caso, têm a ver com propósitos de eluci-

¹² Ana Mafalda Leite, “Obscuros lugares”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 6 de Julho de 1983.





dação do leitor sobre determinados comportamentos, resultado directo de experiências frustrantes de privações e incompreensões. Ao explorar as recordações das suas personagens, o enunciador omnisciente consegue explicitar o presente, patenteando a sua condição de desfavorecidos. No fundo, está-se perante uma insistência obsessiva na problemática da arbitrariedade e do racismo, numa comunidade onde os negros e os mulatos são vítimas de um destino fatal, como demonstram os vários indícios textuais.

Um recurso formal que evidencia os acontecimentos mais dramáticos do romance é o aproveitamento da técnica cinematográfica, concretizada na forma de visualização do narrado, de economia discursiva, de alternância de cenas e de ritmos rápidos na explicitação de certos eventos. As estratégias retóricas em questão estão ao serviço da enfatização do efeito de real, numa postura declaradamente objectiva. Para isto também contribui a caracterização directa das personagens com os seus sociolectos específicos, que não deixam margem de dúvidas relativamente à sua pertença social. O ritmo sincopado na construção de certas frases imprime igualmente uma maior dinâmica e verosimilhança na apresentação dos desgostos do passado e do presente do protagonista. Por fim, a utilização do português padrão e de uma linguagem clara e precisa, a realçar a adesão ou a repulsa que o narrador nutre relativamente ao representado, demonstra que se está perante uma expressão do domínio do monologismo, colocando o leitor numa posição de consumidor passivo de mensagens translúcidas e evidentes.

4. Da breve apresentação das narrativas de João Dias, Luís Bernardo Honwana e Orlando Mendes torna-se claro que a sua obra, produzida nos anos 50 e 60, é resultado directo de uma conjuntura social adversa às aspirações dos africanos. Do ponto de vista temático, é uma ficção que explora problemáticas do ideário do neo-realismo e da negritude, muito próximas do lema “Da dor de ser negro ao orgulho de ser



preto.”¹³ A componente semântica em questão é veiculada mediante uma discursividade transparente, alicerçada numa clareza da estrutura narrativa e numa nitidez retórico-expressiva. São livros que, do ponto de vista da evolução da literatura moçambicana até a Independência do país, em 1975, pertencem, segundo a crítica especializada, a fases periodológicas distintas.

Para Fátima Mendonça, por exemplo, as narrativas de João Dias e de Luís Bernardo Honwana foram publicadas no contexto da “irrupção de uma nova literatura em Moçambique”, cuja génese se encontra “no clima provocado pelas alterações históricas determinadas pelo final da 2ª guerra mundial.”¹⁴ Esta nova produção terá o seu desenvolvimento até 1964, ano do início da guerra colonial. Por seu lado, o romance da autoria de Orlando Mendes é conotado com a “literatura produzida nas cidades por intelectuais que, em geral, assumem posições ideológicas de distanciamento do poder colonial”¹⁵, durante a década 1964/1975. Adianta a ensaísta que as três obras fazem parte de um “*corpus* literário nacional”, orientado pelo paradigma conteudístico “Ser Africano vs Ser Europeu (Negrismo / Negritude)”, distante do protonacionalismo subjacente ao lema “Ser Africano e Ser Europeu”¹⁶, que dominou nas décadas de 20 e 30 do século passado.

Diferente se apresenta a periodização da literatura moçambicana proposta por Pires Laranjeira porque situa os contos de João Dias na chamada fase de “intensa **Formação**”, entre 1945/48 e 1963, caracterizada por “uma consciência grupal” a instalar-se “no seio dos (candidatos a) escritores, tocados pelo Neo-realismo e, a partir dos primeiros

¹³ Manuel Ferreira, “Da dor de ser negro ao orgulho de ser preto”, *O Discurso do Percurso Africano I*, Lisboa, Plátano, 1989.

¹⁴ Fátima Mendonça, *Literatura Moçambicana: a história e as escritas*, Maputo, UEM, 1988, pp. 37-38.

¹⁵ *Idem*, p. 41.

¹⁶ Fátima Mendonça, “Literaturas Emergentes, Identidades e Cânone”, Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses (org.), *Moçambique: das palavras escritas*, Porto, Ed. Afrontamento, 2008, p. 22.

anos de 50, pela *Negritude*.”¹⁷ No período que se segue, o de **Desenvolvimento**, entre 1964 e 1975, as narrativas de Luís Bernardo Honwana e de Orlando Mendes surgem, segundo este crítico, num contexto de

“coexistência de uma intensa actividade cultural e literária no *hinterland*, no *ghetto*, apresentando textos de cariz não explícita e marcadamente político (...) com, do outro lado, na guerrilha, inequívocos poemas anti-colonialistas que teciam loas à revolução e tematizavam a luta armada.”¹⁸

Semelhante é a contextualização das três obras feita por Francisco Noa, quando afirma que a postura artística do autor de *Godido e Outros Contos* está próxima da primeira geração de poetas que, na década de 40, será “responsável por uma literatura que, vincada, sistemática e conscientemente, se procura afirmar como moçambicana.”¹⁹ A seguir a esta fase verifica-se, entre 1964 e 1975, a progressiva afirmação da literatura moçambicana, período durante o qual as narrativas de *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* e de *Portagem* são ilustrativas de uma “escrita em transição”²⁰, característica dos meios urbanos na época.

Quanto à discursividade literária em Moçambique pós-período colonial, a sua evolução processa-se, segundo Pires Laranjeira, sob o signo da **Consolidação**²¹ e passa por duas fases distintas. A primeira, que cobre um lapso de tempo de quase dez anos, conta com uma produção predominantemente panfletária de exaltação patriótica, onde o culto dos heróis da guerra colonial e os ideários militantes e empenhados após a Independência em 1975 modelam uma expressão eufórica. Trata-se, na perspectiva de Fátima Mendonça, da recuperação das “vozes «históricas» que transportam a experiência vivida da luta armada de libertação nacional”, a par do “trabalho continuado em termos de

¹⁷ Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 260.

¹⁸ *Idem*, p. 261.

¹⁹ Francisco Noa, “Literatura Moçambicana: os trilhos e as margens”, Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses (org.), *op. cit.*, p. 38.

²⁰ *Idem*, p. 40.

²¹ Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 262.



construção de uma obra” de alguns escritores e do incessante aparecimento de “vozes novas dos novos.”²² Importa assinalar que, na fase em questão, a produção no domínio da prosa não é significativa, quando comparada com a aposta no género poético e na sua divulgação. De resto, como sintetizou Francisco Noa,

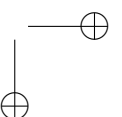
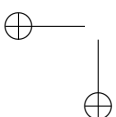
“O período (...) será dominado por um grande fervor revolucionário que contaminará as artes, a literatura moçambicana, em particular, e que fará com que haja uma produção maciça de textos literários, sobretudo através da imprensa, mas de pouca relevância estética. Aliás, este período (...) será particularmente fértil em polémicas, nos jornais e páginas culturais, onde calorosamente se opunham os que defendiam uma literatura política e ideologicamente alinhada e aqueles que se batiam pelos insubordináveis universais estéticos.”²³

Relativamente à segunda fase, que se inicia em meados dos anos 80, apresenta, na maioria das vezes, posições artísticas anti-doutrinárias, marcadas por uma grande heterogeneidade, tanto no aproveitamento de temas considerados tabu, como no modo da sua representação baseado, desta vez, numa maior liberdade criativa. Pode-se falar, assim, de uma revitalização da literatura moçambicana que foi impulsionada pelo menos por dois factores: a constituição da Associação de Escritores Moçambicanos, em 1982, que, mediante a sua actividade editorial, promoveu um considerável número de autores, e a publicação da revista *Charrua* que, a partir de 1984, deu a conhecer ao público leitor a diversidade e a qualidade da obra de uma nova geração de artistas, da qual se destaca o nome de Mia Couto.

5. A estreia literária de Mia Couto, filho de pais portugueses, nascido em 1955 na cidade da Beira, ocorre em 1983, com uma colec-

²² Fátima Mendonça, *Literatura Moçambicana: a história e as escritas*, op. cit., p. 65.

²³ Francisco Noa, op. cit., p. 41.



tânea de poemas intitulada *Raiz de Orvalho*. A importância do livro foi devidamente assinalada por Orlando Mendes, no prefácio da edição, onde se pode ler que a voz do poeta “ousa a simples, porém não insignificativa, coragem de doar aos outros a confiança que, para os mais desprevenidos, pareceria (dever) ser do seu próprio foro”, acrescentando que “não compete ao poeta proclamar, ou mesmo induzir, através do exercício de escrever, que os seus versos funcionam como armas ou utensílios.”²⁴ Trata-se, portanto, de uma expressão poética radicalmente diferente da adoptada pelos autores da chamada “poesia de combate” tão em voga na cena literária da época. A este propósito, o próprio Mia Couto confessa:

“Comecei por um livro de poesia em que, aí sim, eu sabia que estava a fazer alguma coisa que era uma reacção à excessiva politização da poesia em Moçambique. Nessa altura nós vivíamos em Moçambique uma revolução de tipo marxista, tentava criar-se uma sociedade chamada «socialista» e, naquela altura, todos os poemas eram quase que um panfleto político: ninguém falava de «eu», toda a gente falava de «nós». . . Era quase um pecado falar na primeira pessoa!”²⁵

No entanto, a notoriedade da escrita de Mia Couto virá na sequência da publicação da sua ficção, que se inicia com um livro de contos, *Vozes Anoitecidas*, cuja edição, em 1986, abalou o instituído nos meios literários moçambicanos. A colectânea provocou acesa polémica, envolvendo vários escritores e críticos, e incidiu sobre uma questão central: o que deveria ser a literatura moçambicana do ponto de vista temático e formal. Aliás, a definição da literatura nacional constituía problemática central dos debates que ocorriam na Associação de Escritores Moçambicanos e dos artigos publicados nas páginas do “Suplemento

²⁴ *Apud* Ana Mafalda Leite, “Relendo a Literatura Moçambicana dos anos 80”, Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses (org.), *op. cit.*, p. 90.

²⁵ “Entretien avec Mia Couto”, *Cahier n° 3*, Paris, Centre de Recherche sur les Pays Lusophones-Crepeal, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 113.



de Artes e Letras” do semanário *Tempo*, desde os finais dos anos 70. Tratava-se de uma discussão sobre os valores subjacentes à construção da nova sociedade que deveriam encontrar o seu tratamento na literatura produzida no período pós-Independência. Foi neste contexto que a primeira colectânea de contos de Mia Couto dividiu a crítica: por um lado, houve quem considerasse que a obra não reflectia autenticamente a realidade moçambicana, tanto no plano axiológico como discursivo; por outro, vários foram os que defenderam a liberdade criativa, pondo em evidência a dimensão estética do livro, resultante da linguagem inovadora de Mia Couto. De entre as críticas negativas, destacaram-se as opiniões de Rui Nogar, na altura Presidente da Associação de Escritores Moçambicanos, Hélder Muteia e Teresa Manjate, norteadas pelos princípios do realismo socialista que correspondia às preocupações ideológicas do governo moçambicano na época. Do outro lado da barricada, os testemunhos de Marcelo Panguane, Calane da Silva, Gilberto Matusse e Albino Magaia enfatizaram a originalidade, relacionada com a invenção de enredos e de personagens, e o feliz casamento entre a língua portuguesa e a oralidade das línguas nacionais.²⁶ A propósito da polémica, o próprio Mia Couto resume o seu teor nos seguintes termos:

“Quando as *Vozes Anoitecidas* foram publicadas houve algumas reacções que foram mal orientadas. Em Maputo, a capital do país, houve pessoas que colocavam, na altura, questões como esta: «Se tu escreves bem em português, se tu tens domínio do português padrão, porque é que tu fazes isso?» Outros ainda iam mais longe e diziam: «Tu estás a fazer pouco das pessoas que não têm o domínio do português. Tu estás a usar a ignorância como uma inspiração exótica...» Outros ainda colocavam o problema do ponto de vista racial dizendo: «O.K., tu és um branco. Como é que tu sabes isto? Como é que tu podes falar destas coisas? Como é que estás credenciado para falar destas

²⁶ Sobre a polémica, cf. Fátima Mendonça, “Literaturas Emergentes, Identidades e Cânone”, Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses (org.), *op. cit.*, pp. 28-31 e Maria-Benedita Basto, “Relendo a Literatura Moçambicana do Anos 80”, *idem*, pp. 93-95.





coisas que são da cultura mais profunda do país, das zonas rurais?» Inclusive saíram artigos nos jornais que diziam que eu devia ser conduzido a uma aldeia comunal (as aldeias comunais foram criadas nesse período para concentrar a população rural), para aprender do povo, etc.”²⁷

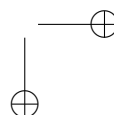
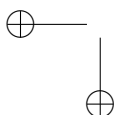
No fundo, o que estava em causa era, por um lado, a tematização do imaginário ancestral da cultura africana e, por outro, a linguagem utilizada por Mia Couto, simuladora, no caso, da tradição oral, que se particulariza pela criação e exploração das potencialidades de neologismos. Como consequência, a irreverência no domínio linguístico relativamente ao estabelecido e ao padronizado valeu ao autor de *Vozes Adormecidas* sérias ressalvas por parte dos meios artísticos mais conservadores, que viam na liberdade de criação um obstáculo para a comunicação literária. A reacção de Mia Couto não se fez esperar: em defesa da criatividade escreveu uma crónica metatextual, intitulada “Escrevências desinventosas”, num tom particularmente irónico, publicada no *Notícias* e posteriormente no seu livro *Cronicando*, na qual se pode ler:

“Estava já eu predisposto a escrever mais uma crónica quando recebo a ordem: não se pode inventar palavra. (...) Não é que eu tivesse intenção de inventar palavras. Até porque acho que a palavra descobre-se, não se inventa. Mas a ordem me deixou desesfeliz. (...) Afinal das contas, quem imagina é porque não se conforma com o real estado da realidade. (...) Porque a vida é uma grande fábrica de imagineiros e há muita estrada para poucos postos vigilentos.”²⁸

Todo o teor da crónica representa uma crítica mordaz aos defensores do purismo linguístico, para os quais “falar ou escrever tem de ser dentro das margens. Como um rio manso e leve, tão educado que

²⁷ “Entretien avec Mia Couto”, *op. cit.*, p. 115.

²⁸ Mia Couto, *Cronicando*, Lisboa, Caminho, 1991, pp. 163-164.



não acorde poeiras do fundo.”²⁹ Assim, para o efeito, “pegava-se no idioma, lavava-se bem, desinfectava-se. Depois, para não apodrecer, guardava-se no gelo, frigorificado.”³⁰

O fim da polémica em torno do livro e o início do reconhecimento da obra de Mia Couto ocorreram com a edição portuguesa de *Vozes Anoitecidas*, em 1987. Isto devido ao prefácio da autoria de José Craveirinha, que acompanhou o da publicação em Moçambique assinado por Luís Carlos Patraquim. Segundo o patriarca das letras moçambicanas, cujas opiniões eram de difícil contestação, a estreia ficcional de Mia Couto, vinda na esteira dos contos de João Dias e de Luís Bernardo Honwana, representava um marco importante na produção em prosa, pelo menos por três motivos. O primeiro prendia-se com a feliz representação da sociedade moçambicana tradicional porque

*“Indo afoitamente remexer as tradicionais raízes do Mito, o narrador concebe uma tessitura humano-social adequada a determinados lugares e respectivos quotidianos. (...) remete-nos para enredos e tramas cuja lógica se mede não poucas vezes pelo absurdo, por um irrealismo, conflitantes situações; pelo drama, o pesadelo, a angústia e a tragédia. No entanto – e importa salientar – fiel ao clima.”*³¹

Em segundo lugar, a discursividade de Mia Couto era vista como portadora de “*sugestivos efeitos significantes*”; o escritor “*manejava a linguagem das suas figuras legitimando a transgressão lexical de uma fala estrangeira*”, reflectindo “*vivências e particularismos sem descer ao exotismo gratuito, ao folclorismo cabotino.*”³²

Por fim, sobre a moçambicanidade do programa estético do autor de *Vozes Anoitecidas*, Craveirinha considerava que o livro representava

²⁹ *Idem*, p. 165.

³⁰ *Idem*, p. 164.

³¹ José Craveirinha, “Prefácio à edição portuguesa”, Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, Lisboa, Caminho, 1987, pp. 9-10.

³² *Idem*, p. 10.

um “*capítulo cultural importante de uma fisionomia africana com personalidade identificavelmente moçambicana (...)*.”³³

As questões da linguagem e da moçambicanidade do projecto literário de Mia Couto foram, como referido, também objecto de atenção de Luís Carlos Patraquim, no seu paratexto intitulado “Como se fosse um prefácio”, apresentado em forma de carta dirigida ao escritor. Nele, o prefaciador valoriza a expressão linguística patente em *Vozes Anoitecidas* devido à “descolonização da palavra”³⁴, ou seja, à ousadia na transgressão da norma. No que diz respeito à moçambicanidade dos textos da colectânea, relacionada com a estrutura dos enredos e o modo do retrato da realidade, Patraquim, recorrendo a um estilo frontal, constata: “(...) *meu caro Mia Couto (...). Se mais ou menos andamos todos a esgaravatar na substância da Moçambicanidade (...)* julgo ver nestes teus textos um empenhamento total.”³⁵

Por seu lado, segundo Pires Laranjeira, o modo de moçambicanidade dos relatos em *Vozes Anoitecidas* tem a ver com “**quatro** componentes fundamentais, que aparecem imbrincadas”: a “**criatividade e inventividade da linguagem**, típica de escritores colonizados, terceiro-mundistas, que procuram afirmar uma diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador”³⁶; o “**realismo no traçado de acções e caracteres**”, que “fornece um quadro rigoroso e impressionante (vigoroso) do social e do particular”³⁷; a “**intromissão de chofre, do imaginário ancestral**” e o “**humor**, construído através da intriga, de situações e acontecimentos, de personagens e seus nomes, da narração, da linguagem, da enunciação.”³⁸

Para Ana Mafalda Leite, é a língua “o primeiro elemento a ser trabalhado no universo ficcional de Mia Couto”, uma vez que constrói,

³³ *Idem*, p. 11.

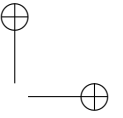
³⁴ *Idem*, p. 17.

³⁵ Luís Carlos Patraquim, “Como se fosse um prefácio”, Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, Lisboa, Caminho, 1987, p. 15.

³⁶ Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 314.

³⁷ *Idem*, p. 315.

³⁸ *Idem*, p. 316.



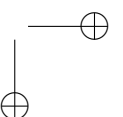
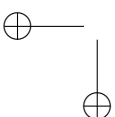
de modo criativo e lúdico, “uma retórica anímica, em que os sentidos recuperam a expressividade e a dinâmica de uma significação mais vital e ampla.”³⁹ Mais precisamente, e a propósito de *Vozes Anoitecidas*, a língua consegue actualizar situações derivadas do “confronto entre o mundo tradicional e o mundo urbano” e é

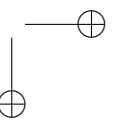
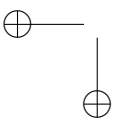
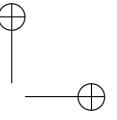
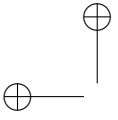
“um dos mediuns escolhidos para recuperar a mundividência mítica, as marcas culturais da oralidade da sociedade tradicional, o onirismo e a simbólica a ela ligadas, numa palavra, a relação empática entre o homem, a natureza, e a comunidade.”⁴⁰

De facto, a originalidade do projecto ficcional de Mia Couto tem a ver com a sua criatividade linguística, associada também à activação do subgénero da chamada “estória”, cujas modalidades representativas conciliam temáticas do mundo empírico e do imaginário cultural africano, aspectos que serão objecto de atenção nos capítulos que se seguem.

³⁹ Ana Mafalda Leite, *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 42.

⁴⁰ *Idem*, p. 41.







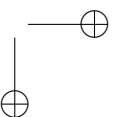
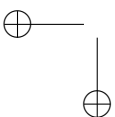
Capítulo 2

Influências I : Guimarães Rosa e a “estória”

1. Fonte importante para a compreensão do projecto literário de Mia Couto representam as suas considerações sobre as influências que alguns escritores brasileiros exerceram nas literaturas africanas de língua portuguesa e, em especial, na sua própria produção artística. Em alguns dos seus “textos de opinião”, faz referências a poetas e prosadores oriundos das terras de Santa Cruz, destacando o seu legado na formação das letras lusófonas em África. Tome-se como exemplo a sua “interinvenção”, intitulada “Sonhar em Casa”¹, na qual Jorge Amado é considerado o escritor que teve maior impacto na génese das literaturas de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Segundo Mia Couto, a mais importante razão para este facto prende-se com a qualidade dos romances do novelista baiano, relacionada com uma “familiaridade existencial”, ou seja, os protagonistas das histórias de Jorge Amado têm muito a ver com a “gente pobre, gente com os nossos nomes, gente com as nossas raças.”² No mesmo texto, o fascínio pela escrita do autor brasileiro surge também confirmado pelos elogios que lhe teceram os angolanos Mário António e Luandino

¹ Mia Couto, *e se Obama fosse africano? e outras interinvenções*, Lisboa, Caminho, 2009, pp. 65-71.

² Mia Couto, *op. cit.*, p. 68.



Vieira, o cabo-verdiano Gabriel Mariano, bem como os poetas moçambicanos Noémia de Sousa e José Craveirinha.

Em outro texto de opinião, comunicação intitulada “O sertão brasileiro na savana moçambicana”³, Mia Couto sugere que o “abrasileiramento da linguagem”, encetado pelos modernistas no Brasil na década de 20 do século passado, serviu de modelo para os moçambicanos descobrirem “a possibilidade de escrever de um outro modo, mais próximo do sotaque da terra, sem cair na tentação do exotismo.”⁴ Em seguida, considera os romancistas Graciliano Ramos, Jorge Amado e Raquel de Queiroz, e os poetas Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto como importante fonte de inspiração para José Craveirinha, Rui Knopfli e Luís Carlos Patraquim, entre outros. Os poetas moçambicanos, por exemplo, teriam confessado as suas influências e o modo como os brasileiros os ajudaram a encontrar o seu próprio caminho.

No que diz respeito ao seu caso, Mia Couto admite que o seu percurso foi marcado pela escrita do angolano Luandino Vieira, por uma certa poesia do Brasil, com destaque para a produção poética de Adélia Prado e de Manoel de Barros, e pelo seu encontro, considerado como essencial, com João Guimarães Rosa.⁵ Assim, refere que as leituras que fez da obra do autor mineiro o “atiravam para fora da escrita”, por causa da “emergência de uma poesia”⁶, mediatizada por uma linguagem particular. Mais concretamente, a relação de Guimarães Rosa com a linguagem literária é vista pelo ficcionista moçambicano como um mergulho “no lado da oralidade” e um escape “da racionalidade dos códigos da escrita, enquanto sistema único de pensamento.”⁷ Consequentemente, a linguagem rosiana surge como “criadora de desordem, ca-

³ Mia Couto, *Pensatempos*, Lisboa, Caminho, 2005, pp. 103-112.

⁴ *Idem*, p. 104.

⁵ Assinale-se que Luandino Vieira foi também influenciado pela obra de Guimarães Rosa, facto assinalado pelo próprio autor em entrevistas publicadas no livro *Luandino. Luandino Vieira e a sua Obra (Estudos, Testemunhos, Entrevistas)*, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 27 e 35.

⁶ Mia Couto, *Pensatempos*, Lisboa, Caminho, 2005, p. 107.

⁷ *Idem, Ibidem*.



paz de converter a língua num estado de caos inicial”⁸, distanciando-se dos “processos de banalização que o uso comum vai estabelecendo.”⁹ Trata-se da exploração das potencialidades do idioma e da subversão das técnicas convencionais de efabulação, conjugando-se, deste modo, a escrita erudita com a oralidade, num “projecto de libertar a escrita do peso dos seus próprios regulamentos.”¹⁰ Assim, na perspectiva de Mia Couto, a obra de Guimarães Rosa “empreende algo mais que está para além da literatura: uma mestiçagem de sentidos, uma ponte entre a modernidade e a tradição rural, entre forma épica moderna e as lógicas do relato tradicional.”¹¹

A importância das narrativas de Guimarães Rosa é objecto de atenção de Mia Couto igualmente em outra comunicação intitulada “Encontros e Encantos – Guimarães Rosa”¹², onde o autor moçambicano procura entender por que motivos a obra do escritor brasileiro influenciou a escrita de africanos como Luandino Vieira, Boaventura Cardoso, Ascêncio de Freitas e Tomaz Vieira Mário. Na perspectiva de Mia Couto, existem, pelo menos, sete razões que “podem ajudar a compreender o modo como Rosa se tornou referência no outro lado do mundo”¹³, a saber:

- a) “a construção de um lugar fantástico”, no caso o sertão, “espécie de lugar de todos os lugares”¹⁴;
- b) “a instauração de um outro tempo”, não o vivido, mas o sonhado, “único modo de escaparmos à ditadura da realidade”¹⁵;

⁸ *Idem*, p. 108.

⁹ *Idem*, p. 111.

¹⁰ *Idem, Ibidem*.

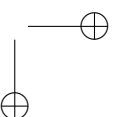
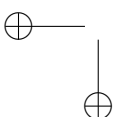
¹¹ *Idem*, p. 112.

¹² Mia Couto, *e se Obama fosse africano? e outras interinvenções*, Lisboa, Caminho, 2009, pp. 113-125.

¹³ *Idem*, p. 116.

¹⁴ *Idem, Ibidem*.

¹⁵ *Idem*, p. 117.





c) “a recusa da homogeneidade”, pela mitificação do sertão, contrariando-se, assim, “uma certa ideia uniformizante e modernizante de um Brasil em ascensão”¹⁶;

d) “a impossibilidade de um retrato de nação”, pela eleição de um narrador como mediador de mundos, “espécie de contrabandista entre a cultura urbana e letrada e a cultura sertaneja e oral”¹⁷;

e) “a necessidade de contrariar os excessos de realismo”, concretizada por uma escrita à procura de “outras dimensões” e “mistérios que estão para além das aparências”¹⁸;

f) “a urgência de um português culturalmente remodelado”¹⁹, contrário ao panfletarismo e ao utilitarismo;

g) “a afirmação da oralidade e do pensamento mágico”, cuja presença consegue minar “a hegemonia da lógica racionalista.”²⁰

Como se pode depreender das considerações de Mia Couto, a influência da escrita de Guimarães Rosa situa-se, pelo menos, a dois níveis: no da representação, que conjuga modelos da escrita erudita e da tradição oral, e no da criação de uma nova norma linguística, no intuito de intensificar a informação semântica.

2. A narrativa mais cultivada por Guimarães Rosa foi a chamada “estória”, termo cunhado pelo próprio, para sublinhar o carácter ficcional dos seus textos, em oposição ao termo “história” que manteria, hipoteticamente, uma relação de maior comprometimento com o real. A

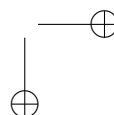
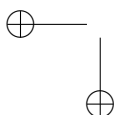
¹⁶ *Idem*, p. 118.

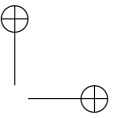
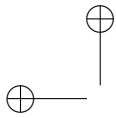
¹⁷ *Idem*, p. 119.

¹⁸ *Idem*, p. 120.

¹⁹ *Idem*, p. 121.

²⁰ *Idem*, p. 122.





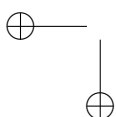
estória, como subgénero do modo narrativo, não se distancia muito da estrutura tipológica do conto, mas apresenta uma característica essencial: é devedora a uma herança tradicional, ou seja, comporta um cariz eminentemente popular. A fundamentação teórica da sua essência é matéria do prefácio “Aletria e Hermenêutica” que acompanha as narrativas do seu livro *Tutaméia, Terceiras Estórias*, publicado em 1967. O escritor apresenta a estória como uma realização livre, capaz de conter um significado mais profundo, além da referencialidade objectiva do seu homólogo “história”. Neste âmbito, aquela seria pura invenção e, na medida em que procura uma originalidade, subverteria e estenderia os limites da lógica comum que preside à narrativa de índole racional. Deste modo, a estória aproxima-se da anedota e, como esta, propõe realidades superiores e dimensões para “novos sistemas de pensamento.”²¹ Estudando os mecanismos da expressão anedótica, o autor limita-se a apontar os germes das chamadas “anedotas de abstracção”, tipo que, na sua opinião, melhor define a estória, porque contém uma grande dose de não-senso. Para Rosa, “o não-senso (...) reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida é também para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso.”²²

Como se pode depreender dos postulados rosianos, a questão da origem popular da estória emerge em resultado do desenvolvimento do raciocínio sobre as anedotas de abstracção. Defendendo que as mesmas exploram universos a-lógicos, insinua-se também que existe uma coerência no absurdo, no grotesco, no paradoxo e no disparate, ou seja, privilegia-se a carnavalização, tão a gosto da literatura popular. Neste sentido, o prefácio apresenta-nos uma série de chistes, provérbios e adivinhações, autênticas formas simples de raiz tradicional, que põem em questão o senso no contra-senso: “O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo”²³; a metafísica “é um cego, com olhos vendados,

²¹ Guimarães Rosa, *Tutaméia, Terceiras Estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985 (1ª ed., 1967) p. 7.

²² *Idem*, p. 8.

²³ *Idem*, p. 10.



num quarto escuro, procurando um gato preto... que não está lá”²⁴; “O mundo é Deus estando em toda a parte. O mundo, para um ateu, é Deus não estando nunca em nenhuma parte”; “Copo não basta: é preciso um cálice ou dedal com água, para as grandes tempestades”; “Entre Abel e Caim, pulou-se um irmão começado por B.”²⁵

Tomem-se como exemplo duas colectâneas da autoria de Guimarães Rosa, cujos textos ilustram bem o que ele entendia por estória: *Primeiras Estórias*²⁶ e a *Tutaméia, Terceiras Estórias*, nas quais o cariz popular do subgénero se confirma na escolha dos narradores, dos temas, das personagens, dos cenários e dos enredos. Repare-se que, na sua maioria, os textos de Guimarães Rosa são construídos segundo o mesmo esquema: o do falso diálogo ou do monólogo imperfeito, em que o interlocutor só se ouve através da fala do locutor. Este processo confirma uma influência da tradição oral, porque as estórias são mediadas por um narrador personagem que se confessa ou reconta eventos vividos ou presenciados.

Os assuntos, em *Primeiras Estórias*, podem ser sistematizados em cinco categorias: loucura, infância, violência, mistério e amor. A maioria das personagens são loucos, que assumem uma áurea especial e apresentam infundáveis gradações de demência, funcionando como veiculadores de cosmovisões de que emana a irracionalidade. Por seu lado, as crianças, segundo grupo pela sua importância, caracterizam-se por uma perspicácia e aguda sensibilidade, observando os mistérios do mundo, sujeitando-se a interessantes descobertas. Completam a categoria de protagonistas santos, bandidos, gurus sertanejos e vampiros, e, embora variem muito quanto à faixa etária e experiência de vida, liga-os um aspecto comum: “as suas reações psicossociais extrapolam o limite da racionalidade.”²⁷

²⁴ *Idem*, p. 11.

²⁵ *Idem*, p. 16.

²⁶ Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988 (1^a ed., 1962).

²⁷ Dácio António de Castro, *Primeiras Estórias*, São Paulo, Ática, 1993, p. 86.



A maioria das acções das estórias em causa desenrola-se em regiões não especificadas, mas conotadas com ambientes rurais. Os cenários são fazendas, arraiais ou vilas, quase sempre semi-desertos, onde os imprevistos da dura vida do dia-a-dia produzem resignação e fatalismo. Nos locais escolhidos, reina a lei popular.²⁸

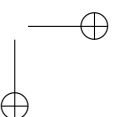
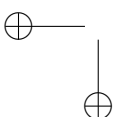
Semelhante é o universo retratado em *Terceiras Estórias*, nas quais a tradição popular emerge de enredos que funcionam como exemplos ou parábolas. “São estórias de uma só estória: são casos exemplares (...) Há quase sempre, no final de cada estória, um acerto de contas que satisfaz, repondo nos eixos a vida desgarrada.”²⁹ Os temas principais, relacionados com a infância, a travessia e a aprendizagem, sobressaem de quadros sertanejos, autênticos *flashes* instantâneos da vida, onde os costumes do sertão são invocados em episódios que decorrem na região centro-oeste, em velhas fazendas e pequenas povoações. As personagens destas estórias insólitas são vaqueiros, ciganos, caçadores, crianças, fugitivos da justiça, cegos e seus guias, velhos humildes, pescadores, pedreiros, prostitutas, capangas e bandidos. Trata-se de um mundo arcaico de gente anónima, que revela as suas crenças mais profundas, bem como o espanto e o desajuste que governam o seu comportamento individual e social. O próprio Guimarães Rosa definiu as suas estórias, caracterizando implicitamente os seus heróis, cuja singularidade de carácter consiste em “quase nada” de virtudes: as suas aventuras são “nonada, baga, nicha, inânicas, ossos-de-borboleta, qui-quiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica.”³⁰

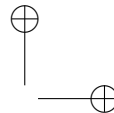
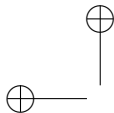
3. O projecto literário de Guimarães Rosa, relacionado com a especificidade da estória, encontrou a sua repercussão na tendência artística assumida por Mia Couto. Dos vinte livros em prosa que o autor

²⁸ Cf. Paulo Rónai, “Vastos espaços”, Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*, 15^a ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

²⁹ Benedito Nunes, “Tutaméia”, *O Dorso do Tigre*, São Paulo, Ática, 1976, p. 204.

³⁰ Guimarães Rosa, *Tutaméia, Terceiras Estórias*, *op. cit.*, p. 184.





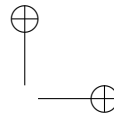
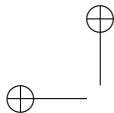
publicou até a data, seis são antologias de contos e/ou estórias, oito apresentam-se em forma de romance mas com estruturas que devem muito ao conto, um reúne crônicas onde predominam histórias ficcionalizadas tipo estórias, outro é um texto de difícil classificação e os restantes são narrativas breves destinadas a um público infanto-juvenil. Verifica-se, assim, uma clara tendência para a exploração do conto como género, cuja eleição representa uma apropriação de matrizes enraizadas nas origens mais profundas da cultura africana. Como é sabido, o conto oral, nas suas várias formas, assume uma importância particular em África porque representa um meio privilegiado de transmissão de conhecimentos de ordem moral, filosófica e religiosa. Representa, na sua essência, um reservatório de valores culturais e tem a ver directamente com os problemas básicos da existência do africano. Comporta, também, um carácter de exemplaridade porque persegue propósitos de teor eminentemente utilitário. A sua retransmissão visa primordialmente manter os laços entre as gerações e facilitar a inserção do indivíduo na sua comunidade. Daí a sua função pedagógico-didáctica, uma vez que se apresenta como um instrumento de educação que permite preservar a ordem e a harmonia no seio do grupo social. Tematicamente, absorve motivos e assuntos de índole tradicional e preconiza a valorização dos saberes ancestrais. Como bem assinalou Alberto Carvalho, nas

“culturas envolventes de registo oral (...) teimam as convicções étnicas em preservar a ordem gerontocrática, os valores de estabilidade assentes na vivência demorada dos retornos cíclicos, no enraizamento humano no espaço próprio consagrado, de presenças clânicas, de enleios permanentes (históricos, comunitaristas, genealógicos, mítico-lendários) e de factos passados que se cultivam como conteúdos de duração secular.”³¹

No que diz respeito ao conto escrito no continente africano, este apresenta-se concebido, de um modo geral, numa língua europeia, ins-

³¹ Alberto Carvalho, “Apresentação de Mia Couto /A Escrita e a Vida”, texto fotocopiado, datado de 2003, p. 3.

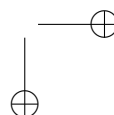
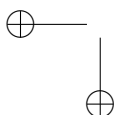




tituindo traços distintivos que decorrem da intersecção de pelo menos duas culturas. Evidencia igualmente contaminações linguísticas de várias índole, de géneros literários de diversa proveniência, entretecendo experiências de diferentes quadrantes geográficos. Como forma literária, apresenta propensão para misturar uma pluralidade de vozes, combinando modelos díspares que denunciam padrões importados e um apego a um passado oral. Normalmente, a sua estrutura conjuga práticas de escrita ocidental com a memória colectiva, tradicional e anónima. Está-se, assim, perante um autêntico dialogismo cultural, onde as relações estabelecidas entre os vários enunciados acabam por desenvolver textos múltiplos, resultado da cisão de produções eruditas e legados da oratura. A intertextualidade literária, neste caso, fundamenta-se em estratégias conscientes ou espontâneas, pacíficas ou conflituosas, tornando difícil discernir com exactidão os empréstimos, implícita ou explicitamente. Como consequência, pode-se afirmar que o género da narrativa breve em África inscreve técnicas marcadas pela heterogeneidade de várias estéticas.³²

Nesta ordem de ideias, o que se verifica no caso da escrita de Mia Couto é o entrosamento intertextual de valores entre uma cosmovisão africana e uma estética importada pelo ex-colonizador. Assim, é possível falar de uma mestiçagem devida à africanização da linguagem literária e de uma hibridização enunciativa que recupera elementos da oralidade, incorporando-os em géneros provenientes da cultura ocidental. Trata-se de enunciados que facilitam a emergência de novas redes de significação, interrogando o discurso europeu pela violação da língua portuguesa padrão através de recriações e recombinações sintácticas, lexicais e linguísticas. Deste modo, as narrativas de Mia Couto estabelecem uma relação dialógica entre as formas próprias da escrita

³² Cf. Maria Fernanda Afonso, *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-Coloniais*, Lisboa, Caminho, 2004, p. 78.



e a arte verbal tradicional, imprimindo um carácter de “autenticidade” à sua obra literária.³³

Para efeitos de ilustração da arte de contar de Mia Couto, limito-me aos seus livros de contos intitulados *Vozes Anoitecidas* (VA)³⁴, *Cada Homem é uma Raça* (CHR)³⁵, *Estórias Abensonhadas* (EA)³⁶, *Contos do Nascer da Terra* (CNT)³⁷, *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos* (BNEOC)³⁸ e *O Fio das Missangas* (FM)³⁹, bem como na colectânea *Cronicando* (C)⁴⁰.

4. A propósito da publicação do primeiro livro de contos de Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, em 1987, Manuel Ferreira escreveu que o escritor moçambicano

“preferiu trabalhar, literariamente, um universo que tem mais a ver com o imaginário popular, típico das camadas desprotegidas da sociedade africana, (...) indo aos mitos, às crenças e crençices, utopias, surpreender comportamentos sociais e familiares de remota tradição, e, nessa aventura da representação e expressão, utilizar o que há de mais originário e por vezes angustiante na alma do africano.”⁴¹

Na verdade, tanto os contos de *Vozes Anoitecidas* como os das restantes antologias lembram de imediato as estórias rosianas. Não é por

³³ Cf. Ana Margarida Fonseca, *Projectos de Encostar Mundos*, Lisboa, Caminho, 2002, pp. 169-174.

³⁴ Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, Lisboa, Caminho, 1987.

³⁵ Mia Couto, *Cada Homem é uma Raça*, Lisboa, Caminho, 1990.

³⁶ Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, Lisboa, Caminho, 1994.

³⁷ Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*, Lisboa, Caminho, 1997.

³⁸ Mia Couto, *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos*, Lisboa, Caminho, 2001.

³⁹ Mia Couto, *O Fio das Missangas*, Lisboa, Caminho, 2004.

⁴⁰ Mia Couto, *Cronicando*, Lisboa, Caminho, 1991.

⁴¹ Manuel Ferreira, “Mia Couto. Vozes Anoitecidas”, *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.º 101, Janeiro-Fevereiro de 1988, pp. 132-133.



acaso que a semelhança se situa principalmente no plano de uma intertextualidade relacionada com a transmissão de conhecimentos em moldes tradicionais. É o próprio autor que afirma ter chegado à “possibilidade da escrita (...) pelo lado da oralidade” e explica:

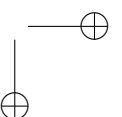
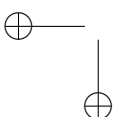
“Eu vivo num país onde os contadores de histórias têm uma grande importância. Nessas zonas rurais eles são, de fato, os grandes defensores, os grandes reprodutores dessa via antiga dos valores rurais. Os contadores de histórias têm um sistema muito ritualizado de narrar, o que é uma cerimônia muito complicada, com interdições: não se pode contar histórias de dia porque senão fica careca, tem que se contar histórias de noite. E dos rituais, uma das normas é que o contador de histórias nunca se intitule ele próprio de criador; ele está reproduzindo a palavra divina dos antepassados.”⁴²

Fortemente influenciados pelas narrativas africanas, os textos de Mia Couto são resultado de um processo de representação da oratura em narrativas literárias já canonizadas. Veja-se, a este propósito, o título do seu quarto livro de textos breves, *Contos do Nascer da Terra*, cuja carga poética evoca acontecimentos ocorridos em tempos remotos e sagrados, relacionados com a origem do mundo. Aspira-se, assim, a uma transcendência, ligada aos mitos africanos e aos ritos cosmogónicos, concretizada numa prosa que oscila entre os géneros do conto tradicional e do conto escrito.⁴³ De modo semelhante, a aparente contradição subjacente a outro enunciado que serve de título, *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos*, remete para propósitos autorais de conciliação de duas formas distintas de criação: a da arte de contar própria da estória e do universo experimental da escrita ficcional. Por seu lado, o oxímoro do título

“desvela o enraizamento da obra no universo milenar dos contos, de que o *incipit* é normalmente uma fórmula cronotópica,

⁴² Mia Couto, “Nas pegadas de Rosa”, *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 2º semestre de 1998, p. 13.

⁴³ Cf. Maria Fernanda Afonso, *op. cit.*, p. 217.



evocando um tempo e um espaço mágicos, um país longínquo, embora surgindo da justaposição de conceitos que se contrariam: a berma da estrada/ausência de estrada.”⁴⁴

Aliás, a estratégia de “aclimatar” os seus textos à realidade cultural do continente africano é visível nos restantes livros de Mia Couto, onde o leitor é confrontado com o uso indiscriminado dos termos “conto” e “estória”, tanto nos subtítulos, como em certas epígrafes e mesmo no próprio *corpus* textual. Quanto a isto, é interessante constatar que a palavra “contos”, do subtítulo de *Vozes Anoitecidas*, é substituída pelo vocábulo “estórias” na nota de abertura da responsabilidade do autor. Algo de semelhante acontece em *Estórias Abensonhadas*, cujo título é completado pelo sintagma “contos”, uma espécie de redundância, se bem que aparente. Aparente, sublinhe-se, uma vez que nos dois casos as palavras não devem ser interpretadas como sinónimas. Infere-se destas designações uma intenção autoral: remetendo para o carácter híbrido das suas histórias, Mia Couto sublinha a convivência da forma do conto, que reenvia para um texto escrito de tipo ocidental, com o género da estória, conotado com o contexto oral africano. Como assinalou Maria Fernanda Afonso:

“O autor quis apropriar-se da atmosfera da oralidade característica do campo cultural africano e, por isso, utilizou a palavra «estórias». Neste caso, a enunciação do legado oral inscreve-se numa forma escrita cujo género o autor quis anunciar de forma inequívoca...”⁴⁵

A influência da oralidade nos textos de *VA*, *CHR*, *C*, *EA*, *CNT*, *BNE* e *FM* situa-se no âmbito do código representativo porque as diegeses das estórias são mediatizadas por narradores que se assemelham, nos

⁴⁴ Maria Fernanda Afonso, *op. cit.*, p. 218.

⁴⁵ *Idem*, p. 216.



seus papéis, aos contadores de narrativas africanas. Em *VA*, é o próprio autor que anuncia esta faceta, no seguinte paratexto:

“Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A uma e a outras dedico este desejo de contar e de inventar.”⁴⁶

Assim, uma estratégia, típica da matriz cultural africana, é a activação de certos *incipits* que comprovam a opção de Mia Couto em respeitar a herança da oralidade africana. Trata-se de frases que tentam recriar as vozes tradicionais dos contadores de histórias no sentido de captar a atenção do leitor virtual. Deste modo, as fórmulas iniciais instituem a oralização das estórias e simulam o modo de relacionamento *griot* / espectador / ouvinte. São exemplos desse propósito: “O que aqui vou relatar se passou em terra sossegada...”, “Meu amigo (...) me contava seus mal-desentendidos com a vida. (...) Já vos conto”, “Segue-se a composta versão dos factos e personagens”, “Vou contar a versão do mundo, razão de brotarmos homens e mulheres.”⁴⁷ Repare-se, também, nas seguintes aberturas: “Era uma vez um menino pequenito”, “Vou contar-vos o que se passou há muito tempo”, “A pedido da boa razão, venho explicar como a minha mulher se transformou em ave”⁴⁸; “Conto-vos como fui traído (...) pelo meu cão” (...). Mas estou saltando a linha sobre o parágrafo. Começemos pelo ponto inicial”⁴⁹; “Conto uma verdade de Rungo Alberto, meu completo amigo, perdido em escura noite na ilha da Inhaca”⁵⁰; “Deu-se em época onde nunca o tempo chegou”, “Era uma vez um menino que nasceu cego para as coisas da terra”, “Já aviso: esta estória eu que inventei”, “Transcrevo

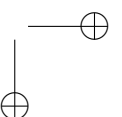
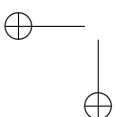
⁴⁶ *VA*, p. 19.

⁴⁷ *EA*, pp. 65, 83, 105, 141.

⁴⁸ *BNEOC*, pp. 13, 123, 171.

⁴⁹ *FM*, pp. 105, 119.

⁵⁰ *CNT*, p. 167.



agora uns capítulos da vida de Zeca Tomé, homem que mais acaso que destino”, “Vou falar de Gentipó, homem desses que não sai da sua sombra.”⁵¹

Relativamente aos fechos de algumas narrativas, a presença do enunciador se faz sentir de forma acutilante: “E agora pronto: ponho ponto. (...) Pois tudo o que vos contei, (...) de um sonho se tratou”, “E é assim, meus amigos. Escrevo o episódio, tiro a mão da consciência”, “Da feição que fui fazendo, vos contei o motivo do nome deste rio que se abre na minha paisagem”⁵²; “A verdade, senhores, é que ninguém armou a mão destes personagens. Desarmados, personagens e respectivo autor se retiram, deixando a crónica limpa de sangue, isenta de lágrimas.”⁵³

Por outro lado, a maioria das histórias dos sete livros é contada exclusivamente por personagens na primeira pessoa, numa tentativa de se imitar o *griot* africano. Sublinha-se, assim, a presença de modelos tradicionais da arte popular, veiculadores de atitudes mentais e técnicas características de uma cultura ancestral. Trata-se de propósitos de representação genológica e de uma textualidade relacionados com a “reposição da função bárdica” do enunciador e “com a revalorização da memória e da função social, (...) outorgados pela oratura.”⁵⁴ Mais ainda, há também uma tentativa de diálogo com narratários intra- e extra-diegéticos, o que representa uma “inscrição textual da recepção”, processo “revelador da cumplicidade que o autor pretende estabelecer com o leitor.”⁵⁵ A título exemplificativo, vejam-se as seguintes passagens: “Olhemos as meninas, uma por uma, espreitemos o seu silencioso e adiado ser”, “Pede-me o senhor que relate o sucedido. Quer saber o motivo de estar nesta cadeia (...)?”, “Deixem-me agora evocar, aos

⁵¹ C, pp. 33, 53, 73, 93, 191.

⁵² FM, pp. 20, 60, 117.

⁵³ C, p. 186.

⁵⁴ Ana Mafalda Leite, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Colibri, 2003, p. 58.

⁵⁵ *Idem*, p. 60.



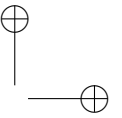
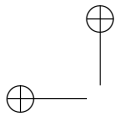
goles de lembrança”, “Lhe concordo, doutor: sou eu que invento minhas doenças.”⁵⁶

A “dívida” para com a herança oral africana confirma-se igualmente na escolha dos enredos das estórias de *VA*, *CHR*, *C*, *EA*, *CNT*, *CBNE* e *FM*, situados em determinados espaços quase sempre rurais ou da periferia da metrópole, adequados a respectivos quotidianos e carnalizados por situações absurdas e bizarras. Genericamente, os temas circunscrevem-se a angústias, pesadelos, dramas e tragédias, resultado do confronto entre o mundo tradicional e o mundo urbano, entre os valores míticos da cultura rural e a racionalidade que preside ao *habitat* citadino. As personagens são surpreendidas em comportamentos marcados pela errância, destacam-se pela sua humildade e obstinação, são condenadas a partilhar desgraças e sofrimentos. Em *VA*, os heróis são meros figurantes, cuja excentricidade é reforçada por nomes próprios como Ascolino Fernandes do Perpétuo Socorro, Ernesto Timba, Carlota Gentinha, Zuzé Paraza, João Patanhoca, Vasco João Joãoquinho, Saíde Lata de Água e Joseldo Bastante. São, na sua maioria, inconscientes das suas possibilidades, muitas vezes oprimidos pelo obscurantismo, perplexos perante as mudanças sociais em curso.

Por seu lado, *EA* estão povoadas de velhos, crianças, cegos, adivinhos, bêbados, assassinos, loucos sonhadores e mulheres de duvidosa conduta. Alguns dos seus nomes próprios confirmam também a pertença a um universo humano de exclusão social: Novidade Castigo, o cego Estrelinho, a Tia Tristereza, Zé Paulão, Júlio Novesfora, Joãotónio e Maria Zeitona. E apesar de os textos terem sido escritos em tempos de paz, apresentando-se imbuídos de uma certa esperança “abensonhada”, têm por protagonistas gente marginalizada e particularmente excêntrica na sua *performance*. Semelhante é o universo dos textos de *C*, com protagonistas substantivados em enredos insólitos, confrontados com realidades intoleráveis e incompreensíveis. Do mesmo modo, as personagens das colectâneas *CHR*, *CNT*, *BNEOC* e *FM* são extraídas das camadas mais desfavorecidas, representam um rico mosaico de tipos hu-

⁵⁶ *FM*, pp. 11, 42, 55, 83.

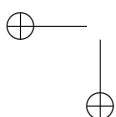




manos, pertencentes a diferentes etnias e professando diversos credos religiosos. Trata-se de actantes de origem africana, europeia, chinesa, goesa, bem como mestiços e mulatos, desempenhando papéis de feiticeiros, bruxos, videntes, vadios, desempregados, mulherengos, viúvos, viúvas, órfãos, pescadores, operários e forasteiros, ostentando nomes como Rosa Caramela, Maneca Mazembe, Firipe Beruberu, Constante Bene, João Respectivo, Benjamin Katikeze, Maria Sombrinha, os irmãos Osório e Irrisório, Marineusa, Justinho Salomão, Sarifa Daúdo, Abdalah, o monhé da Muchatazina, Fula Fulano, Dona Nadinha, Tiane Kumadzi, Xidakwa, Vivalma, Zuzé Bisgate, o General Orolando Resoluto, Jaimão, Azaria Azar Xavier, etc. São protagonistas em constante procura de referências, cuja conduta evidencia vivências marcadas por privações de vária ordem. Seres desprotegidos, inadaptados e desiludidos, sofrem com a miséria no subúrbio paupérrimo, com as tensões sociais latentes, com a desumanização, a injustiça e o vazio cultural.

5. As opções narrativas dos romances de Mia Couto evidenciam também diferenças significativas relativamente às estratégias adoptadas por prosadores que recorrem às chamadas formas eruditas. As diferenças têm a ver com um discurso que demonstra a convivência de heranças tradicionais com registos literários da esfera da modernidade, num diálogo que aponta para uma “transculturação”. Recorde-se que o conceito de transculturação foi utilizado, pela primeira vez, pelo sociólogo cubano Fernando Ortiz, em 1940, para explicar as trocas culturais e económicas durante a colonização. Nos anos 70 do século XX, o crítico Ángel Rama aplicou o neologismo a propósito do modo como o género do romance de cunho europeu foi adaptado na América Latina, chamando a atenção de que o processo transculturador se verifica a três níveis: no da língua, mediante a “utilização inventiva da linguagem através do resgate de falas e modos de expressão regional e local”⁵⁷;

⁵⁷ Flávio Aguiar e Sandra Guardini Vasconcelos, “O Conceito de Transculturação na Obra de Ángel Rama”, Benjamin Abdala Júnior (org.), *Margens da Cultura*:



no da estruturação narrativa, pela “incorporação do imaginário popular, de formas narrativas e temas próprios”⁵⁸; no da cosmovisão, pelo “abandono do discurso lógico-racional em favor da incorporação de uma nova visão mítica.”⁵⁹

Nos romances publicados por Mia Couto, *Terra Sonâmbula (TS)*⁶⁰, *A Varanda do Frangipani (VF)*⁶¹, *O Último Voo do Flamingo (UVF)*⁶², *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra (RCTCCT)*⁶³, *O Outro Pé da Sereia (OPS)*⁶⁴, *Venenos de Deus, Remédios do Diabo (VDRD)*⁶⁵, *Jesusalém (J)*⁶⁶ e *A Confissão da Leoa (CL)*⁶⁷ uma das particularidades que denuncia a adesão do autor a técnicas da tradição oral é a tendência para a narração. Revelando-se um exímio contador de histórias, o autor apresenta acções bem delineadas e dispostas, primordialmente, numa ordem cronológica por encadeamento. A preocupação, neste caso, é de se apostar na efabulação, sem intuítos propositados de desconstrução nem de divagações ou rupturas a desviar a atenção do narratário para problemáticas extra-diegéticas. Em consequência, os relatos tornam-se cativantes porque há, de facto, enredos que suscitam uma maior adesão por parte do leitor. Para essa adesão é também elemento essencial o jogo com o insólito e com o suspense, estratégias típicas da oratura em geral, que visam aguçar o interesse, apelando, assim, para uma elevada participação interpretativa.

A aposta na narração delinea, nos romances, histórias aparentemente simples, desenvolvidas em capítulos que mais se assemelham

mestiçagem, hibridismo e outras misturas, São Paulo, Boitempo, 2004, p. 88.

⁵⁸ *Idem, Ibidem.*

⁵⁹ *Idem*, p. 89.

⁶⁰ Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1992.

⁶¹ Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1996.

⁶² Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Caminho, 2000.

⁶³ Mia Couto, *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, Lisboa, Caminho, 2002.

⁶⁴ Mia Couto, *O Outro Pé da Sereia*, Lisboa, Caminho, 2006.

⁶⁵ Mia Couto, *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, Lisboa, Caminho, 2008.

⁶⁶ Mia Couto, *Jesusalém*, Lisboa, Caminho, 2009.

⁶⁷ Mia Couto, *A Confissão da Leoa*, Lisboa, Caminho, 2012.



a contos. Em *TS*, por exemplo, há dois enredos em paralelo: o da peregrinação de um velho e de um jovem pelo espaço devastado de Moçambique, em plena guerra civil, e o do percurso existencial de um guerrilheiro, cujos cadernos autobiográficos são apresentados, a pouco e pouco, ao longo da trama. Relativamente à estrutura do romance, Ana Mafalda Leite assinalou que

“O processo de alternância e justaposição das duas macro-narrativas permite singularizar, a maioria das vezes, cada capítulo como unidade fabular independente, episódio que se continua acrescentado de outro episódio-conto. O romance é organizado como uma sequência de contos, ligados por coordenação, e simultaneamente por encaixe.”⁶⁸

O mesmo poder-se-á afirmar relativamente à arquitectura das narrativas romanceadas *VF*, *OPS* e *CL*, cujos enredos introduzem episódios que conseguem prender a atenção do leitor virtual. *Grosso modo*, as diegeses são construídas com a utilização de duas estratégias da esfera da oratura: a inclusão de situações de mistério e a exploração de um considerável número de peripécias, a desafiar constantemente a curiosidade do receptor. Pagando tributo evidente ao subgénero do *triller* político, a acção de *VF* centra-se na investigação de um crime – o homicídio do director de um asilo de velhos, situado numa fortaleza. No romance *UVF* parte-se de uma situação insólita: numa aldeia do interior, estranhas explosões vitimam capacetes azuis das Nações Unidas, que colaboram na desminagem após a guerra civil. Em *RCTCCT*, um jovem universitário egressa à sua ilha natal para participar no enterro do avô, vendo-se confrontado com situações bizarras que envolvem personagens do mundo dos mortos. Episódios estranhos povoam também as páginas dos outros quatro romances, apesar de Mia Couto ter afirmado que se trata de narrativas mais realistas. Assim, em *OPS*, o leitor é testemunha de várias viagens e de aventuras *sui generis* de

⁶⁸ Ana Mafalda Leite, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Colibri, 2003, p. 50.



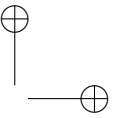
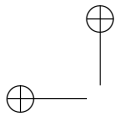


padres de origem portuguesa, cafres, escravos e afro-americanos, em Goa e no Oceano Índico, no século XVI, e em Moçambique, no início do século XXI. O universo onírico-mágico está igualmente presente em *VDRD*, cujo protagonista rememora acontecimentos ocorridos no período pós-Independência e durante a guerra civil. A história de *J* é mais desconcertante, uma vez que se tematiza o exílio voluntário de um homem no interior do país, obrigando os seus familiares a prescindirem da vida da urbe moderna. Por fim, o enredo de *CL* incide sobre a actuação de um caçador profissional, na sequência de várias mortes provocadas por leões no Norte de Moçambique.

Outra técnica a reforçar a ideia de que as estruturas romanescas estão em pleno diálogo com os pressupostos da oralidade é a inclusão de enunciados que dimensionam uma particular polifonia narrativa. Trata-se da presença de cenas teatralizadas e da visualização do narrado, com a apresentação dos acontecimentos através do presente do indicativo, como acontece com a primeira história de *TS* e com o enredo de *VDRD*. A referida polifonia concretiza-se também mediante a exploração de outros subgéneros do modo narrativo, a confirmar o convívio das formas de oralidade com as estratégias da escrita erudita. Mais concretamente, em *TS*, a segunda micro-narrativa é arquitecturada a partir da leitura dos cadernos de uma vítima da guerra civil; em *VF*, *UVF* e *RCTCCT*, há capítulos inteiros em forma de cartas, escritos e manuscritos; em *J*, temos a transcrição dos papéis de uma das personagens; em *CL* é o diário do caçador profissional que serve de fonte para o enredo. Em consequência, a activação dos diversos subgéneros, do domínio narrativo, epistolar e dramático, subverte o cânone do próprio género do romance na sua configuração mais ortodoxa.

Categoria importante a evidenciar empréstimos de técnicas da herança tradicional oral é a focalização narrativa. Só em dois romances, *OPS* e *VDRD*, as histórias são mediatizadas por enunciadores na 3ª pessoa, enquanto as restantes são da responsabilidade de narradores na 1ª pessoa. Recorde-se que a segunda história de *TS* é extraída dos cadernos de uma personagem escritos na 1ª pessoa. Em *VF*, há vários





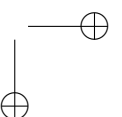
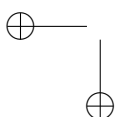
enunciadores: alguns episódios são apresentados pelo olhar do protagonista, outros são da exclusiva responsabilidade de alguns figurantes, consubstanciando-se em capítulos autónomos na 1^a pessoa. Por seu lado, em *UVF*, *RCTCCT*, *J* e *CL* as diegeses são focalizadas exclusivamente por personagens na 1^a pessoa.

Como se pode constatar, é a narração na 1^a pessoa que ocupa um lugar central, circunstância enfatizante que sublinha a presença de modelos tradicionais da arte popular. Isto porque os vários enunciadores estão sempre a recontar histórias ouvidas, para além das presenciadas, com toda a *performance* obrigatória na transmissão de um saber por via oral. Junte-se a isto o percurso de aprendizagem que os protagonistas assumem ao longo dos enredos, numa procura incessante de referências fortemente alicerçadas na problemática da identidade cultural. Tal como nos contos, trata-se, ao fim e ao cabo, de uma exemplaridade, relacionada com caracteres e cosmovisões, ingrediente indispensável das narrativas da tradição africana.

Por fim, uma palavra é devida às aparentes simplicidade e ingenuidade que presidem à construção de alguns dos capítulos dos romances, constituindo mais uma estratégia que remete para a influência da oratura. Trata-se, mais concretamente, de episódios nos quais se desvendam segredos que têm a ver com o passado de personagens ou se revelam casos de acções condenáveis e relações amorosas ilícitas. A este propósito, repare-se que o leitor toma conhecimento dos factos a partir de diálogos teatralizados que lembram guiões de telenovelas, como acontece nos capítulos XV, XVI e XVIII, de *VDRD*, e nos intitulados “As revelações”, de *UVF*, bem como “O livro”, de *J*, “Cartas, luvas e suspiros” e “Uma mbira triste no porão da terra”, de *OPS*, entre outros. Acrescente-se a existência de várias cenas hilariantes e cómicas que fogem à lógica, podendo ser catalogadas até como inverosímeis.

É evidente que julgar de modo taxativo as propostas de enunciação nos referidos capítulos como sendo “pouco cultas, ou desprovidas de novidade, ou simplistas ou, quiçá, imperfeitas”⁶⁹ é uma questão pro-

⁶⁹ Ana Mafalda Leite, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa,





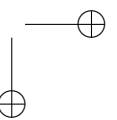
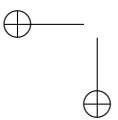
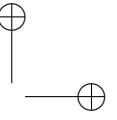
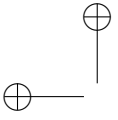
blemática porque resulta de uma leitura da ficção de Mia Couto assente em modelos ocidentais de escrita. Ana Mafalda Leite tem razão quando refere que

“A avaliação e o valor, tal como o sentido, não são qualidades intrínsecas, mas nascem da relação entre o objecto e certos critérios estéticos e institucionais. Não deixa de ser pertinente considerar que quem tem laços mais estreitos com a oratura tenha apreciações diversas daqueles que, secularmente, evocam a pertença a uma tradição escrita. A aparente ingenuidade ou simplicidade de certo romance africano não pode ser avaliada com os mesmos critérios, pois pode corresponder, e corresponde em grande parte dos casos, a modelos de inscrição genótipa e de construção narrativa específicos da oratura.”⁷⁰

Colibri, 2003, p. 26.

⁷⁰ *Idem, Ibidem.*







Capítulo 3

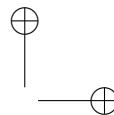
Influências II: Guimarães Rosa e a linguagem

1. “Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho da sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem deve evoluir constantemente. Isto significa que, como escritor, devo prestar contas a cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário para ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está sob montões de cinzas.”¹

Foi deste modo que Guimarães Rosa definiu genericamente o seu projecto literário, cuja importância lhe conferiu um lugar especialíssimo não só no contexto da Literatura Brasileira do século XX, mas também no âmbito de uma tendência artística assumida por autores nossos contemporâneos. A teorização literária rosiana encontra-se disseminada em vários documentos, como notas, comentários e cartas destinadas a tradutores da sua obra, onde o leitor é confrontado com afirmações que denunciam uma atitude artística de permanente procura de novas formas de narração e expressão. Averso ao “lugar comum, de toda espécie, como sintoma de inércia mental, rotina desfiguradora,

¹ Guimarães Rosa, *apud* Günter Lorenz, *Diálogo com a América Latina – panorama de uma literatura do futuro*, São Paulo, Editora Pedagógica e Universitária, 1973, p. 340.





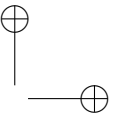
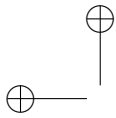
viciado automatismo”, Guimarães Rosa proclamou a sua demanda em duas direcções: revelar a “verdade”, que seria “a captação do ser real das pessoas e das coisas, na dinâmica do existir”, e captar a “beleza”, entendida como “afinamento da expressão, busca da música subjacente às palavras, intuição de algo, na linguagem, que deva falar ao inconsciente ou atingir o supraconsciente do leitor.”²

Assim, ficaram anunciados os dois aspectos mais importantes da linguagem literária de Guimarães Rosa: a problemática do processo de criação do artefacto artístico verbal e a componente linguística, circunscrita às particularidades enunciativas da sua escrita.

Quanto ao primeiro aspecto, e desenvolvendo as ideias da citação inicial, o autor entendia que existe um paralelo entre a linguagem e a vida, ou seja, a arte literária emana da vida e obedece ao princípio de mutação, tal como acontece com a existência humana. Consciente desta dialéctica, o escritor assumiu que a linguagem está em constante evolução, verificando-se o fenómeno de envelhecimento e morte de formas fonéticas, morfológicas, sintácticas e semânticas. Daí a necessidade de reavaliação de *corpus* existentes, de recuperação de antigas matizes da língua vernácula e de renovação pela exploração das suas potencialidades. Todo este processo é encarado como sendo experimental e surge na sequência de uma constatação: com o passar do tempo, as categorias linguísticas perdem a sua pureza, tornando-se inexpressivas e debilitadas após o uso prolongado. Este desgaste expressivo é explicado em função da vertente prática do nosso quotidiano: em nome de um pragmatismo comunicativo, reflexo das formas utilitárias da vida, a língua perde a sua energia criativa. O homem, condicionado pela cultura secular, deixou-se mutilar pelos mecanismos sociais, responsáveis pela atrofia das suas sensibilidades e da sua capacidade crítica de enfrentar o mundo. Daí o papel revolucionário do escritor, cuja missão é revitalizar a linguagem: “. . . meu método (. . .) implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das

² *Idem, Ibidem.*





impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original.”³ Em última análise, a mensagem de Guimarães Rosa é que o escritor deve explorar e descobrir linguagens, cuja activação abrirá as portas para uma nova visão do mundo. Na senda dos modernistas, para os quais a renovação estética se efectua somente com o trabalho a nível da discursividade, Rosa defenderá a ideia de que é mediante a renovação da língua que se pode renovar o mundo. Deste modo, o verdadeiro artista da palavra, o poeta, desempenha um papel fundamental, porque liberta o idioma da sua estrutura cristalizada, induzindo o homem a ver com outros olhos a realidade do seu tempo. Esta posição, basicamente idealista, herdeira também de uma concepção neo-romântica de criação literária, é comentada por Eduardo F. Coutinho do seguinte modo: “Este poder de que o poeta é dotado de alterar a imagem corrente do mundo constitui o que Guimarães Rosa denominou de aspecto metafísico da sua relação com a linguagem.”⁴

Relativamente ao segundo aspecto, o cariz popular das estórias de Guimarães Rosa, relacionado com temas, enredos, personagens e espaços, é reforçado pela sua linguagem, cujas particularidades consubstanciam um registo expressivo fortemente marcado pela tradição oral.

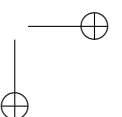
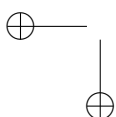
Atente-se, neste caso, na teorização linguística do segundo prefácio a *Tutameia, Terceiras Estórias*, intitulado “Hipotrérico”, onde, de modo lúcido e irónico, se defende a criação do neologismo, necessário para “aumentar a riqueza, a beleza e a expressividade da língua.”⁵ Discute-se o direito que o escritor tem de criar palavras para se alcançar um nível simbólico mais profundo, porque o autoritarismo das normas gramaticais impõe limites intransponíveis. Sobre este problema, e na perspectiva de Guimarães Rosa, “só o povo tem o direito de se manifestar”⁶, uma vez que o homem letrado, pelo seu pragmatismo e

³ *Idem*, p. 338.

⁴ Eduardo F. Coutinho, “Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem”, Eduardo F. Coutinho (org.), *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, p. 208.

⁵ Guimarães Rosa, *Tutameia, Terceiras Estórias*, *op. cit.*, p. 77.

⁶ *Idem*, p. 76.



materialismo, não sente necessidade de aumentar a expressividade da sua linguagem, limitando-se a utilizar fórmulas pré-estabelecidas. Em contrapartida, os indivíduos simples e analfabetos, distanciados da lógica ocidental, possuem uma visão do mundo mais intuitiva, estão mais próximos da essência da vida e sentem necessidade de criar novas palavras e expressões: “Seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical de que dispõem, seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias obscuras intuições.”⁷ Assim, o conhecimento intuitivo que caracteriza o homem inculto seria idêntico ao do poeta e constituiria o fundamento da criação literária.

De facto, o neologismo é um aspecto particularmente relevante na linguagem literária de Guimarães Rosa. Não se trata propriamente de uma invenção de significantes inteiramente novos, mas da exploração das possibilidades latentes dentro do sistema da língua portuguesa falada no Brasil, conferindo existência concreta a algo meramente em potencial. Daí a simulação de uma oralidade, que se concretiza na criação de neologismos por processos analógicos, pela alteração de sentenças transformadas em *clichés*, pela violação da sintaxe mediante técnicas diversificadas e pela inovação a nível poético e retórico, responsável pela instauração de um estilo denominado *prosopoema*.⁸

São dois os processos fundamentais de formação de neologismos em Guimarães Rosa: por afixação e por aglutinação. Nos dois casos, a função primordial da construção neológica é descondicionar os hábitos verbais, obrigando o leitor a repensar os conceitos, uma vez que os mesmos surgem com novas conotações. No fundo, trata-se de uma intensificação semântica de ideias, reactivando vivências, criando realidades insuspeitas e inéditas. Vejam-se, por exemplo, os seguintes vocábulos criados por afixação, retirados das colectâneas *Primeiras Estórias* e *Tutaméia, Terceiras Estórias*: desacontecido, desaproximar-se, intrágico,

⁷ *Idem*, p. 78.

⁸ Cf. Oswaldino Marques, “Canto e plumagem das palavras”, in *A Seta e o Alvo*, Rio de Janeiro, INC/MEC, 1957.



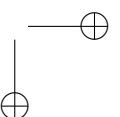
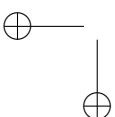
incomunhão, impoder, desapaixonar, incondenar, quadrupedar-se, sozinhidão, inteligentudo, rancordioso, horizonteante, prosperidoso. Em resultado da fusão de diferentes palavras, surge, por outro lado, um léxico com sentido reforçado: sussuruído, descrevivendo, tutânico, personagemte, pensamor, enxadachim, pernibambo, copoanheiros, combeber, entreafastar, curvabundo, tentabundo, embriagatinhar, ufanático, paspalhaço, fraternura, orfandante, sentimentiroso.

Ainda a nível do léxico, merece atenção a forma oralizante devida à activação de um vocabulário híbrido, pela apropriação de recursos lexicais já existentes, tanto da linguagem moderna, como da esfera do português arcaico. Outro caso a considerar são os regionalismos utilizados, que, segundo Eduardo F. Coutinho

“não se limitam a nenhuma área específica do Brasil. Provém, pelo contrário, em proporção mais ou menos equilibrada, das mais variadas regiões do país, e formam, junto com os termos de origem indígena, um complexo que só pode ser designado como «brasileiro» de um modo geral. Vocábulo e expressões oriundos dos sertões, o cenário de todas as suas narrativas, alternam-se com outros provenientes do sul, da Região Amazônica, e até das grandes cidades do leste.”⁹

Reforçando a ideia de que a linguagem rosiana deve muito à oralidade, surgem expressões com forte sabor a aforismos, como os seguintes exemplos de citações ou criação de provérbios sertanejos, extraídos de *Primeiras Estórias*: “De pobre não me sujo, de rico não me emporcalho”, “Eu ponho a mesa e pago a despesa”, “Herói é no que dói”, “Para o pobre, os lugares são mais longe”. Por seu lado, em *Tutaméia* há criação a nível de réplicas a uma imaginação popular de autênticos provérbios e ditos: “Quem quer viver, faz mágicas”, “... quem menos sabe do sapato é a sola”, “O trágico não vem a contagotas”, “...cerrando bem a boca é que a gente se convence a si

⁹ Eduardo F. Coutinho, *op. cit.*, pp. 210-211.





mesmo”, “. . . nada pula mais que a esperança”, “Como o amor se faz é graças a dois”, “A abelha é que é filha do mel”.

No propósito de aproximar a estória da anedota, Guimarães Rosa recorre também ao cómico da linguagem, pela modificação de locuções e provérbios de sabedoria consagrada, obtendo um novo sentido. Trata-se da desconstrução de *clichés* estabelecidos, mediante procedimentos lúdicos que instalam surpresas mais fortes e duráveis. Retenho-me tão só em alguns exemplos retirados de *Tutaméia, Terceiras Estórias*: “Haja a barriga sem o rei”, “. . . no devagar de ir ao longe”, “E disse altinho em segredo”, “Pelo já ou pelo depois”, “Num abrir e não fechar os ouvidos”, “Sem eis nem pois”, “A desunião faz as enormes forças”, “O pão é o que faz o cada dia”, “Cego como duas portas”, “Então, homem que vale por dois não precisa de estar prevenido?”

No entanto, não é só com os aspectos linguísticos referidos que se chega a uma linguagem predominantemente oral. Merecem igualmente atenção os processos utilizados por Guimarães Rosa no domínio da sintaxe, que exploram as virtualidades de uma estrutura compacta e telegráfica. O que é posto em causa é a ordem sintáctica tradicional através de estratégias muito diversificadas, das quais saliento as que se afiguram como as mais importantes: combinação de adjectivos abstractos com substantivos concretos, permutação da classe gramatical de palavras, uso de vocábulos cognatos com sinónimos na mesma oração, inversão da ordem dos sintagmas na frase, troca de tempos e modos verbais, recurso a orações condensadas e a construções elípticas, desvios sintácticos por repetições múltiplas de palavras, introdução da retórica parentética. Completam a lista de procedimentos típicos da linguagem oral, uma pontuação particular, a afectar o ritmo e a inflexão do discurso, as rimas internas e as figuras de retórica, como as onomatopéias, as aliteraões e as sonoridades sugestivas.¹⁰

¹⁰ Cf. Mary Daniel, *Guimarães Rosa: travessia literária*, Rio de Janeiro, José Olímpio, 1968.





2. Numa comunicação, publicada em 1998, Mia Couto comentava a leitura do livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, assim:

“Eu não consegui entrar naquele texto. Era como se eu não lesse, ouvisse vozes (...) Era uma linguagem, quase uma linguagem em transe (...) Para que o escritor chegue a esse relacionamento com esse tipo de linguagem (...) Ele tem que escapar daquela lógica, que é a escrita como sistema de pensamento. (...) Guimarães Rosa reencontrou esse encantamento da linguagem da fala, da anedota, do provérbio.”¹¹

Vozes, falas, anedotas, provérbios, eis elementos dignos de realce nas estórias do escritor moçambicano, responsáveis pela elaboração da sua “linguagem em transe”. Na linha rosiana, as narrativas de Mia Couto veiculam uma preocupação fundamental: oferecer sugestões para um novo modelo de prosa, para um modo diferente de utilização da língua portuguesa. O seu processo transforma-se num exercício experimental, porque liberta a palavra de condicionalismos, no sentido de desafiar o leitor, transformando-o num participante activo do universo representado.

Entendendo que não poderia fazer uma literatura virada de costas para a vida, Mia Couto conseguiu criar, no contexto da narrativa moçambicana, um registo linguístico no qual ecoa a linguagem popular. No plano sintagmático, por exemplo, as transformações fonológicas, morfológicas e sintáticas evidenciam a sua preocupação com uma certa coloquialidade própria do português oral moçambicanizado. Todavia, não se trata de uma apropriação de falas firmemente alicerçadas no registo popular do dia-a-dia, mas de uma linguagem simuladora da oralidade, como, de resto, foi demonstrado em estudos sobre a variedade moçambicana da língua portuguesa. Recordo, a este propósito, o artigo “Linguagem Literária e Linguagem Corrente no Português de Moçambique”, de autoria de Perpétua Gonçalves, no qual a ensaísta,

¹¹ Mia Couto, “Nas pegadas de Rosa”, *Scripta*, v. 2, n. 3, Belo Horizonte, PUC Minas Gerais, pp. 12-13.





estudando as inovações lexicais e gramaticais do processo de construção da “nova” norma do português em Moçambique e as presentes na obra de Mia Couto, conclui que o escritor não recupera aspectos do sistema linguístico produzido pelos falantes do idioma luso. Trata-se, sim, de uma “ruptura”, produto de uma “atitude mental”, de “procura de irreverência, de romper a língua”, que consiste em “brincar com as palavras, criando.”¹² Como que a confirmar a constatação de Perpétua Gonçalves, o próprio Mia Couto pronunciou-se sobre as técnicas do seu estilo:

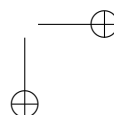
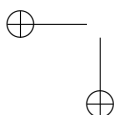
“(. . .) alguns dos mecanismos que eu uso para subverter a norma são inspirados na forma como os moçambicanos se apropriam da língua portuguesa, como casam e descasam – como é que eles, usando uma língua europeia, moldam nessa língua os traços da cultura africana. Portanto, eu procuro encontrar muitas vezes essa lógica, não tanto reproduzir o que é feito, mas compreender a lógica de como é que isso é feito.”¹³

Deste modo, está-se perante um estilo próprio que se destaca pela violação dos padrões da língua portuguesa, numa manifesta postura de invenção de um novo registo discursivo, tanto no domínio da sintaxe, como no plano morfológico. No primeiro caso, a nova norma, próxima de uma fala popular, tem a ver com a flexibilização da oração e com a remodelação das potencialidades estruturais do idioma. Sobressaem, neste âmbito, a elisão de verbos, pronomes, artigos e preposições, o uso indiscriminado de pronomes rectos e oblíquos e o recurso a pleonasmos, normalmente pela duplicação / reduplicação de palavras e expressões.¹⁴ A título de exemplo, vejam-se as seguintes frases extraídas dos romances de Mia Couto: “Você era capaz ler”, “É gente que

¹² Perpétua Gonçalves, “Linguagem Literária e Linguagem Corrente no Português de Moçambique”, *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, Unicamp, n.ºs 33/34, Janeiro/Dezembro de 1999, p. 120.

¹³ Michel Laban, *Moçambique. Encontro com escritores*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p. 1017.

¹⁴ Cf. Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 315, onde o ensaísta exemplifica as estratégias em causa com base nos contos de *Vozes Anoitecidas*.





está vir”, “Você nem tem história nenhuma”, “Aquilo nem hiena não é”¹⁵; “Ele se debruçou ali matar sede”, “Você matou-lhe”, “Não disse nada, não comeu, não nada”¹⁶; “Este homem está mentir”, “Ele está pedir dinheiro”, “Me agradece (...) sobrinho”, “Eu trouxe-lhe aqui para lhe mostrar”, “Lhe contei tudo sobre sua família”¹⁷; “Vou com ele, vou nele, vou ele”, “Vou me magoar a mim.”¹⁸

No entanto, é no plano paradigmático, relacionado com o modo de formação de um certo léxico e com a recuperação de determinadas estratégias do modo de falar africano, que a originalidade discursiva de Mia Couto merece uma referência especial.

No domínio do vocabulário, a peculiaridade da sua prosa assenta numa criatividade que se materializa na invenção de novos termos. Dos vários estudos existentes sobre a questão, destaco a síntese de Fernanda Cavacas acerca do campo lexical de Mia Couto, cujos vacábulos

“**ou** alteram significados ou categorias habituais e nos remetem para outras realidades;

ou resultam da formação inovadora a partir de elementos conhecidos para juntos procurarem significados compósitos e inexistentes até então;

ou substituem outras palavras em expressões de sentido comum para lhes alargarem ou mudarem o sentido;

ou brincam com a proximidade do oral e a sua transcrição directa.”¹⁹

Quanto às inovações lexicais, estas são produto de dois processos linguísticos: a chamada “amálgama” (que é a combinação aleatória de partes de palavras do português padrão) e as combinações de prefixos

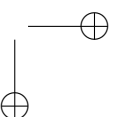
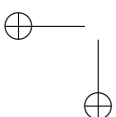
¹⁵ *TS*, pp. 14, 39, 36, 74.

¹⁶ *UVF*, pp. 129, 62, 174.

¹⁷ *RCTCCT*, pp. 142, 161, 147, 189, 259.

¹⁸ *VF*, pp. 21, 89.

¹⁹ Fernanda Cavacas, *Mia Couto: Brinciação Vocabular*, Lisboa, Mar Além & Instituto Camões, 1999, p. 17.



e sufixos com novas bases lexicais (que originam palavras inexistentes na norma da língua portuguesa). As *mots-valises* conseguem intensificar o potencial semântico da mensagem, como atestam os seguintes exemplos extraídos de *CHR* e *EA*: “predispronto”, “palavralhões”, “argumentiras”²⁰; “atarantonto”, “pedinchorar”, “estremurchar”, “zaragatunagem”, “musculíneo”, “embasbocada”, “penúltimato”, “contemplinactivo”, “metamorfase”²¹. Vejam-se, também, alguns vocábulos de *CNT*: “nauseabundâncias”, “epilétrico”, “carnibal”, “maltrimónio”, “vidabundo”, “fintabolista”, “pensatempos”, “sonhatriz”, “róimatismo.”²² De modo semelhante, o léxico criado por afixação consegue produzir o mesmo efeito, amplificando as categorias, tornando os conceitos mais incisivos: “desavizinhar”, “recomplicar”, “desviver”, “desracionar”, “sozinhidez”, “desvistado”, “inevisível”, “desbengalado”²³; “inartefacto”, “imperturbar”, “inesquecer”, “refalecer”, “desressuscitar”²⁴; “inacreditar”, “maravilhações”, “irrezoáveis”, “talvezmente.”²⁵

Tal como nas colectâneas de contos, nos romances de Mia Couto o neologismo continua a ter lugar de destaque. A invenção verbal, neste caso, reforça a carga conotativa da palavra, criando imagens mais ricas e complexas do universo representado. A escrita que daí resulta é engenhosa e inusitada, apresentando-se, por vezes com um potencial humorístico, irónico e carnavalesado: “tremedroso”, “vagueandando”, “sonhambulante”, “balalaicados”, a personagem bilingue é “bidiomática”, “berrafusta-se” e nega-se “veementindo”²⁶; “atrapalhaço”, “atarantonto”, “liquidesfeita”, “cabisbaixito”, a fortaleza tem aspecto de “fraqueleza”²⁷; a prostituta é “descapotável” e artista de

²⁰ *CHR*, pp. 22, 75, 106.

²¹ *EA*, pp. 89, 91, 99, 98, 13, 44, 124, 156, 39.

²² *CNT*, pp. 27, 96, 102, 127, 183, 207, 216, 235.

²³ *EA*, pp. 53, 105, 108, 126, 111, 29, 31, 13.

²⁴ *BNE*, pp. 47, 48, 52, 79.

²⁵ *FM*, pp. 17, 31, 144, 143.

²⁶ *TS*, pp. 19, 23, 34, 152, 170, 153.

²⁷ *VF*, pp. 14, 83, 85, 87, 22.



“invariedades”, o chefe é “maiúsculo”, a alma “intransitável”, sem “estacionamento”²⁸; a coisa é “passatemporária”, o homem “traumartirizado”, os seios “provoquentes”, o avô é “desfinado”, “seus olhos se estreitam chinesmente”, “um arrepião me engalinha”, “abutrear riquezas”, “irreconhecer-se”²⁹; “erros disortográficos”³⁰; “desbaptismo”, “desnascimento”, “maluquinações”, “vamos vagalumeando”, “não convinha que ela se cadaveirasse.”³¹

É de mencionar igualmente que, segundo o contexto em que a renovação lexical é utilizada, o leitor esbarra com passagens poéticas devido, principalmente, a constantes deslocções de sentido, alterações de significados, reformulações de categorias habituais e introdução de expressões metafóricas inéditas. Relativamente a isto, a forma oralizante do discurso de Mia Couto assenta em recursos estilísticos criadores de polissemias textuais que consubstanciam a dimensão poética da sua ficção. A força sugestiva da sua linguagem tem a ver, em primeiro lugar, com a criação linguística que desafia a imaginação e encanta do ponto de vista estético. A essência do neologismo, por exemplo, não se esgota num sistema de significados fechados e definitivos, porque agrega novas densidades, aproximando-se da linguagem poética, facto assinalado pelo escritor assim: “a minha passagem pela poesia talvez esteja mais presente na criação de novos vocábulos.”³² Recorde-se também que os prefaciadores da publicação portuguesa de *VA* assinalaram o lirismo presente na obra: para Luís Carlos Patraquim, “só na aparência estamos longe do poeta de *Raiz de Orvalho*. Do poeta ficou o narrador capaz de reveladoras imagens (...)”³³ e José Craveirinha escreveu “atrevo-me ao desplante de garantir que Mia Couto com estes seus magníficos *slides*, no género conto, mostra que neles se mantém

²⁸ *UVF*, pp. 29, 25, 66.

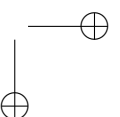
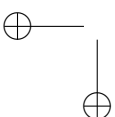
²⁹ *RCTCCT*, pp. 17, 215, 30, 64, 19, 154.

³⁰ *OPS*, p. 261.

³¹ *J*, pp. 42, 70, 104, 123, 217.

³² Michel Laban, *op. cit.*, p. 1020.

³³ *VA*, p. 15.





(...) o bom poeta que no género poesia já provara ser.”³⁴ Sobre a mesma problemática, o próprio autor afirmara, numa entrevista conduzida por Patrick Chabal, que, tal como Guimarães Rosa, estava a tentar “criar (...) beleza, mostrar um pouco o que é a possibilidade de alguém fazer uma língua sua. Por exemplo, abolir a fronteira entre poesia e prosa.”³⁵ A abolição da fronteira entre os dois géneros literários é confirmada pelo autor moçambicano em outras entrevistas, como acontece nas concedidas a Michel Laban e a Celina Martins. Na primeira, quando inquirido sobre o procedimento que adoptou para escrever o conto “As baleias do Quissico”, do seu primeiro livro de narrativas breves, pode ler-se:

“ (...) estive em Inhambane e lá me contaram uma lenda ligada às baleias. Era muito interessante contar esta história, ficcionar uma lenda: (...) E eu fiz uma história. E, à medida que eu ia fazendo, eu me apercebi que não podia usar o português clássico, a norma portuguesa, para contar a história com toda a carga poética que ela tinha. Era preciso recriar uma linguagem que trouxesse aquele ambiente de magia em que a história me foi contada. (...) E eu pensei: seria necessário transportar para o domínio da escrita, do papel, este ambiente mágico que esses contadores de histórias criam. E isso só é possível através de, número um, a poesia e, número dois, uma linguagem que utilize este jogo de dança e de teatro que eles faziam.”³⁶

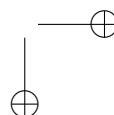
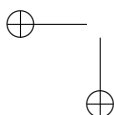
Quanto à segunda, relativamente à influência da poesia na sua prosa, destaque-se a seguinte observação:

“Eu venho da poesia. O meu primeiro livro, *Raiz de Orvalho*, era um conjunto de poemas. Comecei, portanto, por escrever poesia e depois penso que nunca deixei de ser poeta no sentido

³⁴ VA, p. 12.

³⁵ Mía Couto, *apud* Patrick Chabal, *Vozes Moçambicanas*, Lisboa, Vega, 1994, p. 289.

³⁶ Michel Laban, *op. cit.*, pp. 1015-1016.





de traduzir o sentido mágico da palavra e, ainda hoje, considero que estou a escrever histórias de forma poética.”³⁷

Para além da criatividade surpreendente, alusiva e subjectiva dos neologismos, os processos utilizados para a instauração do lirismo na ficção de Mia Couto relacionam-se igualmente com a activação de algumas figuras retóricas que consubstanciam a sua visão poética do representado. Destaque-se, neste âmbito, o uso de metáforas, comparações e imagens, em paralelo com o recurso de hipérboles, antíteses, hipálages, personificações, eufemismos e trocadilhos, como se verifica nas seguintes frases: “Neste deserto solitário, a morte é um simples deslizar, um recolher de asas”, “A água vai lambar as feridas da terra, parece um cão vadio”³⁸; “A noite já roía as unhas da madrugada”, “eram olhos terrestres poeirados, descalços”³⁹; “o mar é habilidoso desenhador de ausências”, “é o esquecimento e não a morte que nos faz ficar fora da vida.”⁴⁰ Por outro lado, algumas passagens da sua ficção são autênticos poemas em prosa, densos e sugestivos, como acontece com descrições da morte de personagens:

“Plácido, o rio foi ficando longe, a rir-se da ignorância dos homens. E num embalo terno foi levando Ernesto Timba, corrente abaixo, a mostrar-lhe os caminhos que ele apenas tinha aflorado em sonhos.”⁴¹

“Lá, entre a poeira, o que sucedia era as flores, aquelas de olhar azul, se encherem de tamanho. E, num somado gesto, colherem a menina. Pegaram Novidadinha por suas pétalas e a puxaram

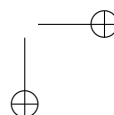
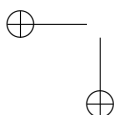
³⁷ Celina Maria Rodrigues Martins, *O entrelaçar das vozes mestiças. Poéticas da alteridade na ficção de Édouard Glissant e Mia Couto*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada, Universidade da Madeira, 2003, p. 486.

³⁸ VA, pp. 27, 121.

³⁹ EA, pp. 21, 107.

⁴⁰ VDRD, pp. 21, 25.

⁴¹ VA, p. 62.





terra-abaixo. A moça parecia esperar esse gesto. Pois ela, sempre sorrindo, se suplantou, afundada no mesmo ventre em que via o seu pai se extinguir, para além das vistas, para além do tempo.”⁴²

“Então, as águas soltaram um gemido fundo, de lamento quase humano. No leito manso se foi abrindo um sulco estreito mas profundo. O cadáver teve uma demora, à entrada da fenda, como se inspirasse uma última claridade. E, num embalo terno, como um lenço no soluço da despedida, foi-se afundando no ventre da nascente.”⁴³

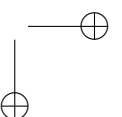
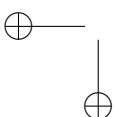
3. A poeticidade, relacionada com o cariz popular da linguagem de Mia Couto, resulta, igualmente, de expressões onde verbos, locuções adverbiais, substantivos e adjectivos ganham novas matizes semânticas, em função do contexto da sua utilização. Está-se perante uma linguagem inovadora que se particulariza pela transgressão da norma do português europeu como resultado da incorporação de uma imagética inusitada que consegue encenar a oralização do narrado. Mais concretamente, a criatividade pessoal do autor relaciona-se, neste caso, com a activação de um estilo coloquial, na maioria das vezes com dimensões irónicas e humorísticas. Assim, o recurso a um discurso mais espontâneo, traço da arte tradicional oral, visa, do ponto de vista pragmático, seduzir o potencial leitor. A título de exemplo, transcrevo os seguintes sintagmas e expressões: “mulata de volumosa vontade”, “o álcool começou a cacimbar as lembranças”, “analfabeto de felicidade”, “desfiava lembranças”⁴⁴; “a guerra está com fome: engole famílias inteiras”, “os velhos se encriançavam, saltando o muro da idade”, “a embarcação dançaricava: o mar lhe dava ondapés”⁴⁵; “o homem era um farrapo,

⁴² EA, pp. 24-25.

⁴³ C, p. 107.

⁴⁴ VA, pp. 35, 111, 160, 167.

⁴⁵ C, pp. 14, 80, 187.





despacha-gargalos, entorna-fundos”⁴⁶; o homem estava “enrolando a alma”; era necessário “implementar” a ordem; o bêbado, “cervejeiro andante”, “se entornava nas bermas”; ele estava “encerrado como um parágrafo”; as pernas da mulher “cruzavam e contracruzavam”, na hora da morte, “o miúdo viu o pai transitando de derme para epiderme”⁴⁷; “era mulher retaguarda, fornecida de assento. Senhora de muita polpa, carnes aquém e além roupa. Sofria de tanto volume que se sentava no próprio peso, superlativa”⁴⁸; “era mulher de se olhar e lamber os olhos”, “escorreguei e caí mais comprido que o chão.”⁴⁹

Entre os processos criativos, que contribuem para construir um registo singular, é imperativo chamar a atenção para a violação de *clichés*, que subvertem a lógica de padrões mentais estabelecidos. Trata-se de uma desconstrução que rompe as normas de expressões já gastas e incolores, num delírio intencionalmente carnavalizado que consegue transgredir o instituído e o convencional. O recurso a axiomas, por exemplo, que remetem para formas de sabedoria ancestral, é conjugado com a parodização do seu discurso sentencioso e denuncia uma intenção relacionada com a construção de um mundo às avessas. Verifica-se, assim, um distanciamento irónico relativamente à formas linguísticas cristalizadas no tempo. Ilustrativos desta técnica são os seguintes sintagmas que povoam as páginas de alguns contos de Mia Couto: fazer sexo é cometer “o pecado imortal”; “passou-se tempo, num abrir sem fechar os olhos”; “não faça de diabo do advogado”; “não esteve com meias desmedidas”; o cego “continuava sem ver uma palmeira à frente do nariz”; na hora do parto, havia uma esteira “para o que desse e saísse”; “Felizmente, no actual mundo, não há fontes indignas de crédito”⁵⁰; e ainda: “das duas nenhuma”, “às duas por muitas”, “os boatos viajavam à velocidade do escuro”, “contra factos só há argumentos”, “conversa afiada”⁵¹; “O di-

⁴⁶ *BNEOC*, p. 14.

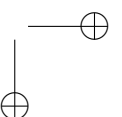
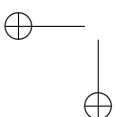
⁴⁷ *EA*, pp. 66, 106, 54, 197, 129, 108.

⁴⁸ *CHR*, p. 49.

⁴⁹ *VF*, pp. 23 e 72.

⁵⁰ *EA*, pp. 125, 22, 130, 89, 30, 37, 97.

⁵¹ *CNT*, pp. 35, 53, 121, 215, 226.





abo que te descarregue”, “resumindo e não concluindo”, “eram simples acidentes sem percurso”, “Amor à última vista”, “nos tempos que morrem”, “Amor com amor se apaga”⁵²; “Cortar o mal e a raiz”, “Aquilo se convertia em (...) drama sem faca nem alguidar”, “num abrir sem fechar os olhos”, “precisava de um bode respiratório.”⁵³

Como se pode inferir, a irreverência relativamente aos paradigmas culturais de origem europeia assenta num discurso lúdico e humorístico, marca imaginativa da tradição oral em geral. A activação do discurso em causa, comporta ainda um forte cariz crítico aos lugares comuns do pensamento ocidental, como acontece com alguns *clichés* desconstruídos e presentes nos romances do autor moçambicano: “No papar é que está o ganho”, “Os dois se riram, alto e mau som”, “o cachorro meteu as pernas entre o rabo”, “As caras em volta eram de nenhuns amigos”, “Nunca fui mancha-prazeres”⁵⁴; “Mudam-se os tempos, desnudam-se as vontades”, “tudo tu-cá-dá-lá”, “amor com amor se apaga”⁵⁵; “para o que desse e não viesse”, “Se havia lição, o velho aprendeu-a num abrir de olhos e fechar do zíper”, “acabou aceitando a desordem natural das coisas”⁵⁶; “Não tenho onde cair torto”, “isto (...) vai de animal para pior”, “Tenho a pulga atrasada na orelha”, “Este homem é levado da broca”, “Em terra de cegos quem tem um olho vê menos do que os que nada enxergam”⁵⁷; “já está com os pés para além da cova”⁵⁸; “Foi uma desilusão óptica.”⁵⁹

É também de referir, como estratégia largamente explorada por Mia Couto, o aproveitamento / simulação do discurso aforístico, típico das narrativas de matriz africana. Ditos, provérbios, citações estão na base deste recurso que evidencia a adesão a ideais que perduram no tempo,

⁵² *BNEOC*, pp. 15, 27, 41, 75, 146, 159.

⁵³ *FM*, pp. 14, 19, 45, 143.

⁵⁴ *TS*, pp. 139, 141, 142, 146.

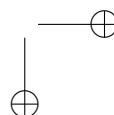
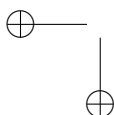
⁵⁵ *UVF*, pp. 38, 98, 172.

⁵⁶ *RCTCCT*, pp. 60, 80, 98.

⁵⁷ *OPS*, pp. 105, 259, 311.

⁵⁸ *VDRD*, p. 49.

⁵⁹ *J*, p. 126.





entendidos como veículos de valores morais. Trata-se de formas narrativas simples, cujo carácter conciso e sentencioso possui o potencial de uma lição, conselho ou simples ensinamento. Como mecanismos de oralização da escrita, assentam num saber ancestral, resultando, daí, a presença de uma particular carga poética. Enquanto expressões de verdades absolutas, tornam-se suporte de um discurso abstracto, favorecendo o apagamento do sujeito individual em prol de um saber colectivo. Assim, como os *griots* africanos, os protagonistas / contadores criam eles próprios fórmulas gnómicas que fecundam a escrita pela oralidade: “a mentira da noite é matar o cansaço dos homens”, “a verdade (...) é filha mulata de uma pergunta mentirosa”⁶⁰; “a lágrima é água e só a água lava tristeza”, “perguntar é vergonha, duvidar é fraqueza”, “ferida da boca se cura com a própria saliva”, “a linha do tempo traz um anzol de futuro”⁶¹; “Como diz o camaleão – em frente para apanhar o que ficou para trás”, “A sede se inventa é para a miragem de águas”, “O amor é como a vida: começa antes de ter iniciado”, “Verdade é como ninho de cobra: se confirma apanhando não o ovo, mas a fatal picada”⁶²; “A bisbilhotice é como o gafanhoto: só desanda quando não resta mais folha para roer”, “A miséria dá a chávena, a necessidade põe a colher”, “O medo é uma faca que corta com o cabo e não com a lâmina”⁶³; “Ardores querem-se aplacados, amores querem-se deitados”, “o homem é tão velho quanto a sua idade e a mulher é tão velha quanto parece”, “a Vida é tão cheia de luz, que olhar é demasiado e ver é pouco.”⁶⁴

Verifica-se igualmente a introdução de provérbios em forma de epígrafes, como acontece nos livros *CHR* e *FM*, com estórias que surgem antecidadas por fragmentos de tipo proverbial, adaptações de ditos ou de enunciados paratextuais da responsabilidade do autor. Emerge uma proposta de recuperação da oralidade e de inscrição da identidade afri-

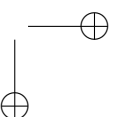
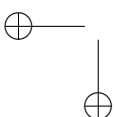
⁶⁰ *VA*, pp. 129, 155.

⁶¹ *EA*, pp. 46, 106, 108, 154.

⁶² *CNT*, pp. 13, 45, 122, 193.

⁶³ *BNEOC*, pp. 27, 71, 129.

⁶⁴ *FM*, pp. 14, 50, 74.



cana na escrita convencional e padronizada. Dito de outro modo, a função dos paratextos, extraídos aparentemente do repertório popular, é estabelecer uma relação entre a linguagem literária e a tradição oral. Eis alguns exemplos: “O barco de cada um está no seu próprio peito”, “O Homem é o machado, a mulher é a enxada”⁶⁵; “A aranha ateia / diz ao aranho na teia: / o nosso amor / está por um fio”, “O problema não é ser mentira. / É ser mentira desqualificada”, “O coração é como a árvore – onde quiser volta a nascer.”⁶⁶

O discurso aforístico, muito utilizado por personagens e diferentes enunciadores, encontra lugar também nos romances de Mia Couto. Algumas máximas corroboram a ideia da activação de uma expressão oralizada, uma vez que representam uma espécie de máximas de sabedoria popular. Do ponto de vista injuntivo, traem uma atitude de valorização de práticas culturais tradicionais que têm a ver com determinada memória e identidade: “a vida é um cigarro”, “quem confunde céu e água acaba por não distinguir vida e morte”, “ninguém obedece senão em fingimento”⁶⁷; “O burro, na companhia do leão, já não cumprimenta o cavalo”, “Cabrito come onde está amarrado”, “Quem conhece a sujidade do muro é o caracol que trepa na parede”, “O burro come espinhos com língua suave”⁶⁸; “Cada homem é todos os outros” e “No charco onde a noite se espelha, o sapo acredita voar entre as estrelas”⁶⁹; “A melhor maneira de fugir é ficar parado. (...) A melhor maneira de mentir é ficar calado”, “Quem parte treme, quem regressa teme (...) A saudade é um morcego cego que falhou o fruto e mordeu a noite”⁷⁰; “Homem que baba não morde”, “O tempo é o lenço de toda a lágrima. (...) o esquecimento é a derradeira morte dos mortos”, “sonhar é um modo de mentir à vida”, “O homem entende a Vida. Mas só

⁶⁵ *CHR*, pp. 91, 117.

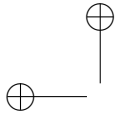
⁶⁶ *FM*, pp. 75, 101, 113.

⁶⁷ *VF*, pp. 130, 50, 181.

⁶⁸ *UVF*, pp. 19, 20, 84, 181.

⁶⁹ *RCTCCT*, pp. 56, 118.

⁷⁰ *OPS*, pp. 20, 80.



os bichos entendem a Morte”⁷¹; “Quem perde esperança foge. Quem perde confiança esconde-se”, “quem quer vestir-se de lobo fica sem a pele”, “Quem quer a eternidade olha o céu, quem quer o momento olha a nuvem.”⁷²

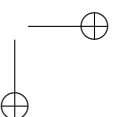
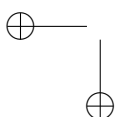
Assinale-se igualmente a utilização de ditos e provérbios de origem supostamente africana, estratégia que remete para a tentativa de preservação da tradição de uma determinada comunidade. Exemplo melhor são as epígrafes proverbiais que antecedem os capítulos de alguns romances, outro modo de relacionamento do discurso literário de Mia Couto com a oratura. Só que os mesmos comportam um carácter algo ambíguo, porque nem sempre resumem as ideias centrais das diversas partes do narrado, apresentando-se, muitas vezes, com conotações obscuras e incertas. De difícil decifração, enigmáticos e alegóricos, conseguem encantar pelo carácter poético que preside à sua construção. A função primordial dos paratextos em causa situa-se mais no plano da homenagem e da evocação de fontes de origem africana, como atestam as seguintes passagens, indicadas como sendo provérbios ou crenças tradicionais: “O mundo não é o que existe, mas o que acontece”, “O que não pode florir no momento certo acaba explodindo depois”, “Uns sabem e não acreditam. Esses não chegam nunca a ver. Outros não sabem e acreditam. Esses não vêem mais que um cego”, “O macaco ficou maluco de espreitar por trás do espelho”, “Os factos só são verdadeiros depois de serem inventados”, “A cinza voa, mas o fogo é que tem asa”⁷³; “A mãe é eterna, o pai é imortal”, “A lua anda devagar mas atravessa o mundo”⁷⁴; “Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça”, “O homem vê o cacimbo; a mulher vê a chuva”, “Uma palavra que não pode sair da boca acaba convertendo-se em peçonhenta”, “Um exército de ovelhas liderado por um leão é capaz de derrotar um exército de

⁷¹ *VDRD*, pp. 32, 154, 155, 168.

⁷² *J*, pp. 81, 84, 158.

⁷³ *UVF*, pp. 15, 23, 57, 91, 111, 205.

⁷⁴ *RCTCCT*, pp. 69, 175.



leões liderado por uma ovelha”, “Sábio é o pirilampo que usa o escuro para se acender”, “Tem cuidado com os leões. Mas tem mais cuidado ainda com a cabra que vive no covil dos leões.”⁷⁵

Para além dos ditos tradicionais, muitas epígrafes são da autoria das personagens das histórias, cujo teor proporciona aos textos significados novos. A sua formulação persegue propósitos de incentivar reflexões sobre problemas existenciais no espaço moçambicano e inscreve-se numa determinada tradição literária, relacionada com a recriação do sistema cultural africano, em paratextos do género: “Deus me deu tarefa de morrer. Nunca cumpri. Agora, porém, já aprendi a obediência”, “A vida é um beijo doce em boca amarga.”⁷⁶; “Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há duas nações – a dos vivos e a dos mortos”, “O mundo já não era um lugar de viver. Agora já nem de morrer é”, “Assim esteve Deus para mim; primeiro ausente; depois, desaparecido”, “Aqueles que mais razão têm para chorar são os que não choram nunca”, “Se eu não creio em Deus? Lá crer, creio. Mas acreditar, eu acredito é no Diabo”⁷⁷; “Em todo o mundo é assim: morrem as pessoas, fica a História. Aqui, é o inverso: morre apenas a História, os mortos não se vão”, “Eis a nossa sina: esquecer para ter passado, mentir para ter destino”, “Os ricos enriquecem, os pobres empobrecem. E os outros, os remediados, vão ficando sem remédio”, “Eu turvo a água para olhar a transparência da terra.”⁷⁸

Paralelamente à presença de provérbios, ditos e citações, que representam a recuperação da palavra tradicional do continente africano, verifica-se também o recurso ao discurso erudito, consubstanciado em epígrafes da autoria de escritores portugueses e brasileiros. Note-se, neste caso, que se trata de complementos do universo semântico do representado e cuja função é prestar homenagem ao autor citado, assumido como uma autoridade. É o acontece em *J*, com capítulos antecede-

⁷⁵ *CL*, pp. 11, 103, 127, 177, 193, 225.

⁷⁶ *UVF*, pp. 45, 145.

⁷⁷ *RCTCCT*, pp. 13, 23, 83, 109, 155.

⁷⁸ *OPS*, pp. 15, 75, 211, 309.



didos por excertos de poesias de Sophia de Mello Breyner Andresen, Hilda Hilst e Adélia Prado, e no romance *OPS*, onde alguns paratextos são transcrições de escritos de Nietzsche, Luís de Camões e Padre António Vieira. Em consequência, está-se perante mecanismos que visam enriquecer o significado das narrativas, ampliando a sua interpretação, e chamar a atenção para a obra fonte, inscrevendo-a numa dada época e tradição literária. Assim, pode-se concluir que os procedimentos linguísticos adoptados por Mia Couto instauram a hibridização enunciativa, uma vez que se conjugam duas atitudes artísticas: uma a remeter para a presença do autor erudito e, outra, a denunciar o seu papel de transmissor de estórias africanas. No fundo, trata-se de uma forma de ambivalência identitária que tem a ver com o convívio da tradição com a modernidade, facto assinalado pelo escritor nos seguintes termos:

“Somos cidadãos da oralidade mas também da escrita. Somos urbanos e rurais. Somos da nação da tradição e da modernidade. Sentamo-nos ao computador e na esteira, sem nos sentirmos estranhos em nenhum dos assentos. E é assim que terá que ser: partilharmos mundos diversos sem que nenhum desses universos conquiste hegemonia sobre os outros.”⁷⁹

⁷⁹ Mia Couto, *Pensatempos*, Lisboa, Caminho, 2005, p. 93.



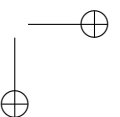
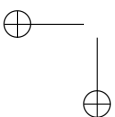




Capítulo 4

Temas pós-coloniais: identidade cultural, conjuntura social e imaginário ancestral

1. O projecto literário de Mia Couto insere-se nas chamadas “literaturas pós-coloniais”, designação que abarca uma série de literaturas nacionais e cuja análise recorre a uma metodologia crítica relacionada com o pós-colonialismo. De um modo geral, o objectivo dos estudos pós-coloniais é investigar os efeitos da colonização em países outrora dominados por impérios coloniais tanto do ponto de vista social como de âmbito cultural. No que diz respeito ao último aspecto, um dos temas-chave do pós-colonialismo é o da identidade cultural, questão profusamente teorizada nos últimos trinta e cinco anos. O estudo pioneiro sobre a problemática é da autoria de Edward Said, intitula-se *Orientalismo* e a sua primeira edição surgiu em 1978. O livro dividiu a crítica e as reacções oscilaram entre uma manifesta hostilidade e um grande entusiasmo, revelando também atitudes de incompreensão. polémica pelo seu teor, a obra explora aspectos da chamada “imagologia”, ou seja, investiga as formas como a tradição secular europeia e norte-americana interpretou o Médio Oriente, os árabes e o Islão. No essencial, representa uma tentativa de identificação de alguns procedimentos ocidentais, baseados no conhecimento iluminista, para catalogar as nações orientais como inferiores. Para muitos teorizadores, a teoria de





Said aponta para uma dicotomia radical, polarizada pelo colonizador e pelo colonizado, todavia, no pos-scriptum à reedição do livro, em 1995, o próprio autor defendeu que “palavras como “Oriente” e “Ocidente” não correspondem a realidades ontológicas estáveis que existam como factos naturais”¹, para explicitar:

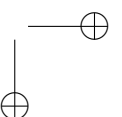
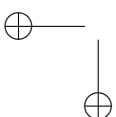
“A construção da identidade – pois a identidade, seja do Oriente ou do Ocidente, da França ou da Grã-Bretanha, enquanto depósito de experiências colectivas diferentes é, em última instância, uma construção – envolve o estabelecimento de opostos e «outros» cuja realidade está sempre sujeita à contínua interpretação e reinterpretação das diferenças que apresentam em relação a «nós». Cada época e sociedade recria os seus «outros». Longe de ser uma coisa estática, a identidade do eu ou do «outro» é um processo histórico, social, intelectual e político muito elaborado que se desenrola como uma competição que envolve indivíduos e instituições em todas as sociedades.”²

Aliás, em 1993, num outro estudo seu, *Culture and Imperialism*³, Said defendeu explicitamente a ideia de que, do ponto de vista cultural, a experiência imperial nas colónias afectou irreversivelmente tanto o colonizador como o colonizado. Nesta linha de pensamento, defendeu que as civilizações se encontram tão inter-relacionadas e interdependentes que já não é possível identificar culturas estanques porque se apresentam como híbridas e mestiças. Recorrendo a um vasto leque de referências históricas, políticas e culturais, o ensaísta pôs a tónica nas diversas formas de resistência e convivência, indagando as identidades estáveis e estáticas em espaços de confronto de culturas. Assim, para Edward Said, a crença na historicidade inalterável de uma identidade cultural pura e imutável é simplesmente *naïf* e não tem qualquer fundamentação credível.

¹ Edward Said, *Orientalismo*, Lisboa, Cotovia, 2004, p. 393.

² *Idem*, p. 394.

³ Edward Said, *Culture and Imperialism*, London, Chatto & Windus, 1993.



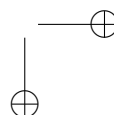
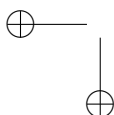


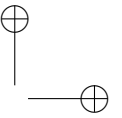
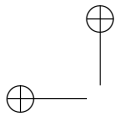
Na impossibilidade de abordar todos os estudos relacionados com a identidade cultural, destaco a obra de um outro teorizador ligado à questão da identidade em contextos coloniais e pós-coloniais. Refiro-me a Homi Bhabha, cujo livro, publicado em 1994 com o título *The Location of Culture*, reabriu a discussão sobre o relacionamento entre colonizador e colonizado. Ao contrário do discurso colonial, que sempre enfatizou a polaridade entre o opressor e o dominado, o ensaísta salienta a hibridização na construção ideológica da alteridade. A propósito disto, na sua opinião, não se pode falar de dicotomias rígidas e evidentes, mas de relações heterogéneas, marcadas por contradições e ambivalências. Influenciado pelos escritos de Frantz Fanon e Albert Memmi e pelas propostas teóricas de orientação desconstrucionista e psicanalítica, e em especial pelo pensamento de Jacques Lacan, Bhabha destaca as dimensões inconscientes no convívio entre o colono e o subjugado, que se concretizam em atitudes de repulsa e de desejo, de condenação e de identificação. A relação entre as duas instâncias é vista em termos dialécticos e como exemplo funciona a ambiguidade que preside ao estereótipo, cuja estratégia discursiva é profundamente bipartida, porque engloba elementos negativos e positivos na representação do colonizado:

“É reconhecidamente verdade que a cadeia de significação estereotípica é curiosamente misturada e dividida, polimorfa e perversa, uma articulação de crença múltipla. O negro é ao mesmo tempo selvagem (canibal) e ainda o mais obediente e digno dos servos (o que serve a comida); ele é a encarnação da sexualidade desenfreada e, todavia, inocente como uma criança; ele é místico, primitivo, simplório e, todavia, o mais escolado e acabado dos mentirosos e manipulador de forças sociais.”⁴

Assim, o estereótipo surge como estratégia discursiva de representação mutante, uma forma de conhecimento marcada por uma crença dividida e múltipla.

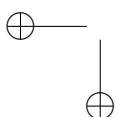
⁴ Homi Bhabha, *O Local da Cultura*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003, p. 126.





Partindo da sua rica experiência de migração, o indo-britânico Homi Bhabha teoriza também as estratégias de identificação cultural em discursos que funcionam em nome do “povo” e da “nação”. Adotando a perspectiva pós-colonial, mostra-se consciente da metafóricidade da expressão “comunidades imaginadas”⁵ e considera que os mitos dos particularismos e especificidades culturais não se sustentam com facilidade. Isto quer dizer que a reivindicação da nação, como forma autónoma e soberana, é particularmente questionável, porque a linguagem da cultura, posta ao serviço do nacionalismo, se caracteriza por intenções históricas arbitrárias. A linguagem em causa, jogando com aspectos sociais do presente e do passado, nunca indaga a totalidade da nação moderna, a sua homogeneidade, por exemplo, nem as suas origens. Deste modo, as culturas são entendidas como construções e as tradições como invenções. Para Bhabha, “escrever a nação” significa transformar todos os sinais de fragmentação social em signos de uma cultura nacional coerente, contrariamente às chamadas contra-narrativas da nação que, partindo do princípio de que o espaço moderno é inquestionavelmente plural, composto por migrantes e metropolitanos, rasuram as fronteiras estáveis e as identidades essencialistas das “comunidades imaginadas”. Trata-se de movimentos tradutórios que revelam a natureza híbrida dos valores culturais, cujos praticantes, intelectuais da diáspora, ou “cosmopolitanos vernáculos”, são obrigados a traduzir e negociar constantemente entre o local e o tradicional, como forma de sobrevivência. No processo de tradução, as suas histórias específicas, muitas vezes reprimidas ou silenciadas, inscrevem-se nas práticas culturais dominantes, tornando visível o hibridismo das duas culturas. Isto porque o acto de tradução ressignifica os valores da cultura soberana e leva à construção de outros valores que não pertencem a nenhuma cultura específica. Estes, resultado da experiência da travessia por entre os espaços culturais, são exemplo acabado da produtividade do hibridismo, uma vez que possibilitam o surgimen-

⁵ Cf. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London, Verbo, 1983.





to de uma agência intersticial, recusando o binarismo da representação do antagonismo social.

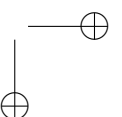
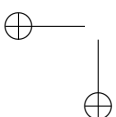
No que diz respeito à identidade na pós-colonialidade, Bhabha introduz igualmente o conceito de hibridismo, associado à teoria da diferença cultural, em oposição às teorizações da diversidade de culturas e do multiculturalismo. Isto porque as últimas defendem a ideia da existência de uma cultura dominante ao redor da qual gravitam outras culturas menores numa mesma comunidade. Na opinião de Bhabha, a diversidade e o multiculturalismo rejeitam as dimensões intertextuais existentes entre as diversas culturas, reconhecendo identidades colectivas únicas e costumes preestabelecidos. Em contrapartida, o conceito de diferença cultural acolhe a problemática da ambivalência da autoridade cultural e mina o modelo culturalista tradicional, entendido como sistema estável de referência. A condição necessária para a articulação da diferença cultural seria o Terceiro Espaço de enunciação, cujas capacidades produtivas emanam dos contextos colonial e pós-colonial. É uma estratégia que desafia “a noção de identidade histórica como força homogeneizante, unificadora”⁶, tornando-a insustentável, porque

“(...) o Terceiro Espaço (...) constitui as condições discursivas (...) que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo.”⁷

Trata-se, assim, de um “espaço-cisão”, um “entre-lugar”, ou “espaço de fronteira”, capaz de abrir caminho para a afirmação de uma “cultura *internacional*, baseada não no exotismo do multiculturalismo

⁶ *Op. cit.*, p. 67.

⁷ *Idem*, pp. 67-68.





ou da diversidade de culturas, mas na inscrição e articulação do *hibridismo* da cultura.”⁸

2. Um tema de primordial importância das literaturas que surgiram após as independências dos países africanos é o da identidade cultural, aspecto que se encontra particularmente presente na ficção de Mia Couto. Nas suas narrativas romanceadas, por exemplo, a problemática das identidades ambivalentes assume um papel preponderante e tem a ver com relativização de valores numa sociedade tradicional a caminho da modernidade. Recorde-se, a este propósito, a seguinte constatação de Douglas Kellner:

“Segundo o folclore antropológico e sociológico, nas sociedades tradicionais a identidade era fixa, sólida e estável. Era função de papéis sociais predeterminados e de um sistema tradicional de mitos, fonte de orientação e de sanções religiosas capazes de definir o lugar de cada um no mundo ao mesmo tempo e de circunscrever rigorosamente os campos de pensamento e de comportamento. (...) Nas sociedades pré-modernas, a identidade não era uma questão problemática e não estava sujeita à reflexão ou discussão. Os indivíduos não passavam por crises de identidade, e esta não era nunca radicalmente modificada. (...)

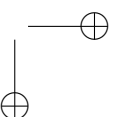
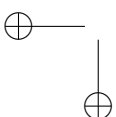
Na modernidade, a identidade torna-se mais móvel, múltipla, pessoal, reflexiva e sujeita a mudanças e inovações.”⁹

Destaque-se, ainda, a persistência, nos dias de hoje, de duas grandes teorias sobre a identidade: a primeira, enformada por uma cosmovisão conservadora e até dogmática, repousa no pressuposto de que “a identidade é uma descoberta e a afirmação de uma essência inata que determina o que somos”¹⁰; a segunda, mais dinâmica, concebe a

⁸ *Idem*, p. 69.

⁹ Douglas Kellner, *A Cultura da Mídia*, Bauru SP, EDUSC, 2001, p. 295.

¹⁰ *Idem*, p. 297.





identidade como “um construto e uma criação a partir dos papéis e dos materiais sociais disponíveis.”¹¹ Como se pode inferir, a segunda teoria rejeita categoricamente a noção essencialista dos sistemas identitários e é precisamente isto que Mia Couto defende em alguns dos seus textos programáticos, como ilustram as seguintes passagens:

“A verdade é que não existe ninguém que seja «puro». A nossa espécie humana é toda ela feita de mestiçagens. Há milhões de anos que nos andamos cruzando, trocando genes, traficando valores.”¹²

“A mais poderosa armadilha é aquela que possui a aparência de uma ferramenta de emancipação. Uma dessas ciladas é a ideia de que nós, seres humanos, possuímos uma identidade essencial: somos o que somos porque estamos geneticamente programados. Ser-se mulher, homem, branco, negro, velho ou criança, ser-se doente ou infeliz, tudo isso surge como condição inscrita no ADN. (...) Esta biologização da identidade é uma capciosa armadilha. (...) Aquilo que somos não é o simples cumprir de um destino programado nos cromossomas, mas a realização de um ser que se constrói: em trocas com os outros e com a realidade envolvente.”¹³

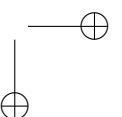
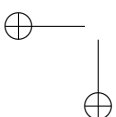
Por outro lado, nas várias entrevistas que o autor moçambicano concedeu sobre a sua escrita, a questão da temática da identidade surge quase sempre referida. Sobre a sua primeira narrativa romanceada, por exemplo, *TS*, cujo enredo explora aspectos da guerra civil que assolou Moçambique, Mia Couto considera que se trata da “metáfora de um país que procura a sua identidade.”¹⁴ Relativamente ao segundo romance, *VF*, o homicídio num asilo de velhos é interpretado pelo autor

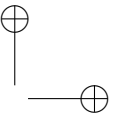
¹¹ *Idem, Ibidem.*

¹² Mia Couto, *Pensatempos*, Lisboa, Caminho, 2005, p. 89.

¹³ Mia Couto, *e se Obama fosse africano? e outras interinvenções*, Lisboa, Caminho, 2009, p. 106.

¹⁴ Mia Couto, entrevista concedida a Nelson Saúte, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 12 de Janeiro de 1992.





como sendo um acto “contra a própria identidade e esperança de fazer renascer o país.”¹⁵ Noutra entrevista, a propósito de *OPS*, pode ler-se: “Uma das coisas de que me ocupo neste livro (...) é a questão da identidade. As histórias que estou fazendo (...) percorrem sempre essa quase obsessão de sugerir que não existem identidades singulares, nem fixas no tempo.”¹⁶ Na sua narrativa *VDRD*, o autor sublinha também que “há uma mensagem subliminar. (...) É preciso reconhecer que há um desencontro de culturas e que há diversidades e diferenças (...). Não são de essência, são de percurso histórico”, para mais adiante rematar: “(...) o meu grande assunto é aquilo que se chama identidade, individual ou colectiva.”¹⁷

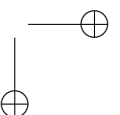
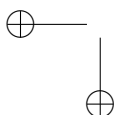
De facto, observando as narrativas de Mia Couto, o tema da identidade encontra melhor concretização no enredo dos seus romances. A convivência de culturas diferentes na conjuntura social moçambicana e a preocupação com a alteridade dos diversos sistemas identitários ocupam um lugar de relevo. O leque de personagens, por exemplo, consegue fornecer a imagem de uma miscigenação cultural devida à presença de grande variedade de raças e respectivos costumes. Trata-se de uma pluralidade étnica existente em Moçambique pós-colonial, concretizada no convívio entre africanos, europeus, árabes, chineses e indianos, sublinhando-se, assim, a ideia da inexistência de uma identidade cultural homogénea. A propósito do mito das identidades colectivas essencialistas, o próprio autor pronunciou-se nestes termos:

“Ninguém sabe exactamente o que é uma comunidade. Ninguém sabe quem faz parte dessa colectividade, que redes familiares ou de linhagem se incluem em cada caso particular. Estamos lidando com um estereótipo que não respeita a diversidade, a especificidade e a complexidade das dinâmicas sociais. Preci-

¹⁵ Mia Couto, *Diário de Notícias*, Lisboa, 11 de Junho de 1996.

¹⁶ Mia Couto, entrevista concedida a Maria Leonor Nunes, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 10 de Maio de 2006.

¹⁷ Mia Couto, entrevista concedida a Luís Ricardo Duarte, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 18 de Junho de 2008.



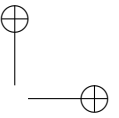
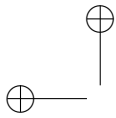
samos de reconhecer isto: as comunidades não são homogéneas nem igualitárias.”¹⁸

Assim, nos oito romances que o autor publicou até à data, as identidades da maioria dos seus protagonistas apresentam-se fragmentadas e plurais, contraditórias e não resolvidas. Isto por duas razões: por estes serem resultado de mestiçagens raciais e por estarem sujeitos a pressões de ordem conjuntural. No primeiro caso, merece referência o campo semântico das personagens assimiladas, de origem africana mas algumas com sangue de outras raças, divididas entre a cultura nativa e a imposta pelo colonizador, e cuja conduta sublinha a sua mestiçagem identitária. É o que se verifica com Isidine Naíta, Ermelindo Mucanga, Vasto Excelêncio e Marta Gimo, em *VF*; com todos os membros da família do protagonista de *RCTCCT*, cujos imaginários congregam aspectos culturais europeus e africanos; com o velho Bartolomeu e sua esposa na história de *VDRD*; com Acácio Fernandes, boticário indo-português em *OPS*; com Zakaria Kalash, ex-militar que participara em três guerras e sempre do lado errado, em *J*. Note-se que algumas destas personagens se sentem órfãs na sociedade, sublinhando-se, assim, a sua condição de desfavorecidas por terem traído as suas origens. A este propósito, surge a seguinte observação do narrador sobre os mulatos e os negros assimilados no romance *VDRD*: “Poucos e desamparados, partilhando secretas cumplicidades e sofrendo de um mesmo sentimento de orfandade. A cultura que os criou está longe, noutro tempo, noutro universo.”¹⁹

Mas há outros casos de identidades ambivalentes dignos de referência: o português Domingos Mourão, um eterno exilado que não consegue romper com o contexto africano no qual se sente estranho mas que o fascina, em *VF*; o padre heterodoxo Muhandu, assemelhando-se a um Cristo Negro, que dialoga amigavelmente com Deus ao mesmo tempo que o reprova por certos actos, em *UVF*; o figurante do romance

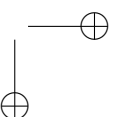
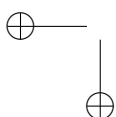
¹⁸ Mia Couto, *Pensatempos*, Lisboa, Caminho, 2009, p. 139.

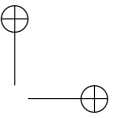
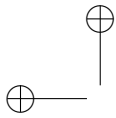
¹⁹ *VDRD*, p. 147.



OPS, Jesustino Rodrigues, mestiço com sangue de portugueses, africanos e asiáticos, que muda de nome todos os anos acreditando, assim, que acabará por viver mais tempo. Do mesmo modo, em “trânsito nominal” estão quatro personagens em *J*, quando assumem novas identidades em função do espaço físico que passam a habitar. Recorde-se igualmente o caso do Tio Abstinência, de *RCTCCT*, a atravessar uma época adoptando os nomes de todos os falecidos, convencido de que os mesmos não tinham morrido. Em crise de identidade vive também Bartolomeu Sozinho, personagem de *VDRD*, maquinista de navios que, de tanto viajar pelos mares, perdera pátria em terra. Na narrativa de *OPS* apresentam-se ainda outros casos de identidades ambivalentes: o camponês africano Zero Madzero, membro de uma seita de orientação cristã, na hora das preces não abandona por completo a crença nas divindades africanas; igualmente, Lázaro Vivo, curandeiro e adivinho, assume um novo estatuto, o de “conselheiro tradicional”, acompanhando, assim, o processo de modernização; o escravo Nimi Nsundi, de origem africana, mostra devoção pelos deuses dos brancos mas não se converte à religião cristã; digna de relevo é ainda a figura do Padre Manuel Antunes: muda de raça e de identidade, de branco transforma-se em negro, abandonando os preceitos da sua igreja para se tornar feiticeiro devido a um prolongado convívio com os cafres.

No mesmo romance e relativamente à questão da ambivalência identitária, merecem referência as ideias que subjazem ao diálogo entre as personagens Arcanjo Mistura, de origem africana, e Benjamin Southman, afro-americano, sobre o convívio entre negros e brancos numa dada comunidade. Para Benjamin, o assunto resume-se à separação das culturas, por causa da sua autenticidade, ou seja, este defende a ideia de uma sociedade multicultural. Diferente é a visão de Arcanjo, segundo o qual a solução para a superação da divergência cultural deve passar pela integração do Outro, apontando-se, assim, para a possibilidade de o integrado assumir o papel de “homem traduzido”,



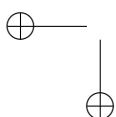


aprendendo a “habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas línguas culturais, a traduzir e negociar entre elas.”²⁰

A identidade ambivalente revela-se também na actuação de muitas personagens, quando confrontadas com as profundas mudanças num Moçambique pós-colonial. Trata-se de processos relacionados com a construção de uma sociedade nova, na qual os figurantes se afirmam com *performance* múltipla, oscilando entre a tradição e a modernidade. Representam identidades em certa medida incoerentes, em processo de evolução, observando as normas de conduta trazidas pelas novas realidades e as impostas pelas tradições de origem autóctone. São identidades de fronteira, desempenhando papéis vários e as suas perspectivas mudam conforme as circunstâncias que se enfrentam. É o caso, por exemplo, de Kindzu, personagem de *TS*, que estabelece o elo entre o sagrado e o profano: desobedecendo às tradições, inicia uma travessia à procura de novos horizontes. Por seu lado, Estêvão Jonas, o administrador em *UVF*, oscila constantemente entre duas visões do mundo: a ancestral, conotada com a irracionalidade, e a importada, materialista e racional. O mesmo acontece com o protagonista de *RCTCCT*, cujo percurso tem a ver com a redescoberta da sua pertença familiar, social, étnica e cultural, após estudos universitários feitos na capital. Na mesma história, a descaracterização identitária concretiza-se de igual modo na figura de Fulano Malta, pai da personagem principal, cujo nome próprio remete para uma ausência de traços individuais, enquanto o sobrenome simboliza a comunhão de várias personalidades.

3. Do ponto de vista axiológico, a problemática da identidade cultural não é o único tema a alimentar a escrita de Mia Couto. Isto porque os enredos das suas narrativas evidenciam vários motivos, substrato de um repertório temático que pode ser sintetizado em termos de uma profunda crise social, económica e cultural que acompanha o quotidiano

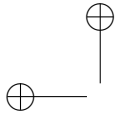
²⁰ Stuard Hall, *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2001, p. 89.



dos moçambicanos, durante e depois da guerra civil, ou seja, depois da Independência nacional. Nas colectâneas de contos, por exemplo, os assuntos mais frequentes são de ordem existencial, como a solidão, o desamor, o fatalismo, o obscurantismo, a desgraça, o sofrimento, a marginalização o racismo e a segregação. Relativamente aos temas da raça e do racismo, estes estão presentes em vários contos, com destaque para “De como se vazou a vida de Ascolino Perpétuo Socorro”, de *VA*, “O embondeiro que sonhava pássaros” e “A princesa russa” de *CHR*, “O padre surdo”, de *EA* e “Entrada no céu”, de *FM*, cujos enredos põem a tónica no difícil relacionamento entre negros e mulatos, e entre africanos e europeus, devido a preconceitos étnicos e a crenças tradicionais. Assinale-se ainda que a segregação relativamente a personagens assimiladas e estrangeiradas se baseia também em ideologias de foro político e religioso. Assim, no que diz respeito aos romances, merecem referência alguns episódios como o do velho português, Domingos Mourão, sistematicamente perseguido devido à sua cor da pele pelo director mestiço do asilo, em *VF*. Transparece igualmente a ideia do impossível diálogo entre negros e representantes de outras raças, facto comprovado pela marginalização por parte dos africanos, de Amílcar Mascarenha, médico de origem indiana, em *RCTCCT*, bem como do mulato Arcanjo Baleiro, caçador de leões, em *CL*. Por seu lado, em *VDRD*, o casamento entre a mulata, Dona Munda, e o negro Bartolomeu Sozinho, não é pacificamente aceite, sendo a união considerada pelas famílias de ambos como um acto de ousadia e traição à raça.

Outro tema importante mas menos explorado nos estudos existentes sobre a obra de Mia Couto é o da condição da mulher na sociedade moçambicana pós-colonial. De um modo geral, o estatuto das personagens femininas é de quase total subalternidade, devido aos costumes tradicionais africanos, como, por exemplo, as práticas de lobolo, a poligamia e os chamados “tabus femininos especiais.”²¹ A marginalização,

²¹ Sobre os tabus femininos especiais, veja-se Henrique A. Junod, *Usos e Costumes dos Bantos, Tomo I*, Lourenço Marques, Imprensa Nacional de Moçambique, 1974,



a opressão e a violência a que estão sujeitas as mulheres são objecto da atenção de Mia Couto não só nas suas narrativas, mas também em alguns textos programáticos, como comprovam as seguintes considerações sobre o assunto:

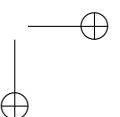
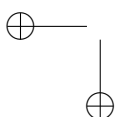
“A nossa sociedade vive em permanente e generalizado estado de violência contra a mulher. Essa violência é silenciosa (eu preferia dizer que é silenciada) por razões de um alargado compadrio machista. Os níveis de agressão doméstica são enormes, os casos de violação são inadmissíveis, a violência contra as viúvas foi reportada em livro, a violência contra as mulheres idosas acusadas de feitiçaria e, por isso, punidas e estigmatizadas. E há mais se quisermos ilustrar este estado de agressão silenciosa e sistemática contra as mulheres: acima dos 21 por cento das mulheres casam-se com idades inferiores a 15 anos (em certas províncias esse número é quase de 60 por cento). Este é o ciclo de vida de uma menina que nunca chega a ser mulher. Esse ciclo reproduz-se de modo a que uma menina que devia ainda ser filha é já mãe de uma menina que ficará impedida de exercer a sua feminilidade.”²²

A este respeito, em alguns contos do autor moçambicano surgem episódios que exploram vários estados de exclusão e violência, como acontece em “A Rosa Caramela”, de *VA*, cuja protagonista é marginalizada por causa da sua deficiência física e mental; em “A saia almarrotada”, “Mea culpa, mea própria culpa”, “A despedideira” e “Os olhos dos mortos”, de *FM*, com personagens a sofrerem com a opressão no seio da família e com os maus tratos da parte dos cônjuges. De modo semelhante, também nos romances se assiste à desmistificação de certos tabus que condenam determinadas condutas e que justificam, por exemplo, a violação de mulheres por terem desrespeitado costumes tradicionais, em *J* e em *CL*; a obrigação de jovens a praticar actos sexuais

pp. 177-207.

²² Mia Couto, *e se Obama fosse africano? e outras interinvenções*, Lisboa, Caminho, 2009, p. 146.

www.lusosofia.net





com os seus progenitores, em *VF* e em *CL*; a perseguição de mulheres acusadas de feitiçaria, em *VF* e em *VDRD*. Estes estatutos subalternos são referidos por alguns enunciadores e personagens femininas nos seguintes termos:

“Nós, mulheres estamos sempre sob a sombra da lâmina: impedidas de viver enquanto novas; acusadas de não morrer quando já velhas.”²³

“A mulher regressava à sua condição de espera; retirou-se, convertendo-se em ausência. Lá fora ela se dedicaria à sua mais antiga vocação: esperar.”²⁴

“(…) na nossa casa a ordem tinha sido ditada: as mulheres permaneceriam enclausuradas, longe dos que iriam chegar. Mais uma vez nós éramos excluídas, apartadas, apagadas.”²⁵

”Nós todas, mulheres, há muito que fomos enterradas. Seu pai me enterrou; sua avó, sua bisavó, todas foram sepultadas vivas.”²⁶

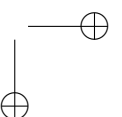
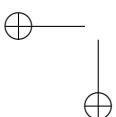
A par dos temas do racismo e da condição da mulher, outros motivos conseguem delinear um quadro de decadência da conjuntura social moçambicana. Recordo, a este propósito, os enredos de algumas histórias da colectânea *C* que funcionam como denúncia de aspectos negativos do ponto de vista axiológico: “A história dos aparecidos” tematiza o obscurantismo e o mercado negro praticado por responsáveis administrativos; em “Sangue da avó manchando a alcatifa”, está em foco a miséria na capital e o novo-riquismo em resultado do diferente contexto após a Independência; a miséria é motivo também de “Lixo,

²³ *VF*, p. 82.

²⁴ *OPS*, p. 29.

²⁵ *CL*, p. 49.

²⁶ *Idem, Ibidem*.





lixado”, cujo protagonista dificilmente sobrevive na lixeira da grande cidade; em “O gato nacional”, faz-se alusão à miséria dos campos de reeducação e à vida difícil de jovens que se prostituem; a exclusão, a fome e a injustiça são motivos problematizados em “Mesungos”; a narrativa “O secreto namoro de Deolinda” questiona o oportunismo numa sociedade corrompida económica e moralmente; o quotidiano feroz é matéria de “Ossos de ofício”, com pilhagens, roubos e justiça arbitrária feita por cidadãos; a crítica velada à ausência de denúncia da corrupção existente no país subjaz a “Carta entreaberta do corrupto nacional”.

Os mesmos flagelos aparecem também como temas em alguns romances, como é o caso de *VF*, onde se aprofundam aspectos relacionados com a arbitrariedade e a desumanização nos campos de reeducação e nos meios citadinos, bem como o desrespeito pela cultura tradicional. *UVF* acrescenta a instabilidade na qual está mergulhado o povo moçambicano; a desolação relativamente ao presente, a subserviência perante o estrangeiro, a corrupção do poder a todos os níveis, a perplexidade face às rápidas mudanças sociais; a resignação e a despersonalização. Por seu lado, *RCTCCT* questiona a oposição campo/cidade, espaços conotados com o paraíso e o inferno, respectivamente; o conflito entre os costumes tradicionais e modernos; a ordem político-social minada pelo oportunismo e pela hipocrisia. Em *VDRD*, os políticos são vistos como mentirosos e corruptos, sublinhando-se a arrogância do poder e o desprezo pelos pobres.

As personagens das histórias contribuem igualmente para a construção do código temático porque surgem como tipos, ilustrando mentalidades e comportamentos precisos. No seu conjunto, todos eles delineiam o universo semântico de uma comunidade problemática em dificuldade de se adaptar às mudanças operadas. Em *TS*, por exemplo, o autor dos cadernos-diário é um jovem idealista, com aspirações de se tornar um “naparama”, para combater em nome de causas nobres; a sua companheira, com um perfil mais realista, opta por procurar novos mundos na fuga ao obscurantismo que a sufoca. Em *VF*, os velhos denunciam as injustiças cometidas pelo poder central, enquanto



uma enfermeira tece duras críticas à humilhação a que está sujeita a geração guardiã da bondade, da generosidade e da solidariedade. Em *UVF*, o administrador de Tizangara, personagem negativa por excelência, na sua incapacidade de compreender as mudanças em curso, revela-se lúcido acerca da ambiência degradante que se vive na aldeia; em *RCTCCT*, temos o pai do protagonista, ex-guerrilheiro frustrado com o período pós-independência, e o seu irmão, todo poderoso e avarento, culturalmente distanciado do mundo rural, enriquecendo progressivamente à custa da corrupção e de uma ambição desenfreada.

Tema de capital importância é o da guerra civil que surge com maior frequência nos livros publicados antes do Acordo de Paz, em 1992. Nos contos “O dia em que explodiu Mabata-bata”, em *VA*, “O apocalipse privado do tio Geguê”, em *CHR*, “A carta” e “A sombra sentada”, em *C*, bem como no romance *TS*, os núcleos semânticos que mais sobressaem são: o absurdo da guerra civil e suas consequências para a comunidade; a inoperância do poder central face à condição da população indefesa, o abuso do poder e a ignorância dos dirigentes administrativos e políticos; o medo, a fome, a miséria e a morte. Aliás, a morte está omnipresente em muitos dos contos das colectâneas de Mia Couto, informação axiológica referida por um narrador do seguinte modo: “A morte se tornara tão frequente que só a vida fazia espanto.”²⁷ De facto, o tema domina os enredos das narrativas breves intituladas “A fogueira”, “Afinal, Carlota Gentinha não chegou a voar?”, “A menina de futuro torcido” e “Patanhoca, o cobreiro apaixonado”, em *VA*, “Lénine na cabeceira”, “Lágrimas novas para velhas damas”, “O filho da morte”, “O rio que bebeu o homem”, em *C*, “O abraço da serpente” e “O poente da bandeira”, em *EA*. Sobre esta problemática, é significativa a seguinte constatação, a propósito das estórias de *C*, que consegue sintetizar a variedade de situações em que as personagens sucumbem: “morre-se de fome, de pobreza, da guerra, no asilo, de sida, de vergonha – horror

²⁷ *CHR*, p. 42.



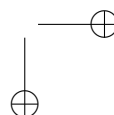
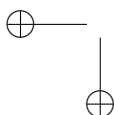
de uma sociedade que já olha com quase indiferença a morte estabelecida no quotidiano da nação.”²⁸

No que diz respeito aos romances, o tema da morte, de manifestação velada ou evidente é responsável por um clima de fatalismo e uma visão crepuscular, contaminando o tom geral dos enredos. A sua presença instaura uma dimensão trágica nos relatos, com personagens a agonizar em luta pela sobrevivência, condenadas, à partida, por ambiências impregnadas de violência exacerbada, de foro físico e moral. Assim, em *TS* sobressaem quadros com corpos carbonizados à beira das estradas, com guerrilheiros mortos em combate, com crianças a desfalecer de fome; em *VF* há um assassinio devido à prepotência institucional, assiste-se ao extermínio de velhos em asilos e campos de reeducação; em *UVF*, soldados e civis são trucidados por minas, morre-se prematuramente por causa de condições desumanas; em *RCTCCT*, gente perde a vida em naufrágios, recorre-se ao suicídio como saída do meio adverso às aspirações das personagens.

Elemento narrativo de primordial importância, contribuindo para a enfatização da atmosfera trágica e da vertente fatídica do contado, é a categoria do espaço na sua configuração física. Assinale-se que em alguns romances, os locais, onde decorre a acção, são caracterizados quase sempre pela negativa e funcionam como metonímias de Moçambique. O título do primeiro romance é bastante elucidativo quanto a esta questão: a terra é adjectivada de sonâmbula, com conotações de estagnação e apatia. Mais ainda, devido à guerra civil, o refúgio das populações é comentado pelo narrador da segunda macro-narrativa assim:

“O que testemunhei naquela povoação foram coisas sem hábito neste mundo. Gentes imensas se concentravam na praia como se fossem destroços trazidos pelas ondas. A verdade era outra: tinham vindo do interior, das terras onde os matadores tinham proclamado seu reino. Consoante as pobres gentes fugiam tam-

²⁸ António Loja Neves, *Expresso*, 28 de Dezembro de 1991.





bém os bandidos vinham em seu rasto como hienas perseguindo agonizantes gazelas.”²⁹

Por seu lado, os campos de refugiados, durante os conflitos armados, são vistos como “campos da morte”, sendo a sua caracterização feita pelo mesmo narrador nos seguintes termos:

“(...) era coisa de pasmar a tristeza. O centro se espalhava como ruínas da própria terra, castanhas da cor do chão. Aquela gente dormia ao relento, sem manta, sem côdea, sem água. Se cobriam com cascas de árvore, vegetantes cheios de poeira. (...) A vida ali se entregava, braços abertos, no regaço da morte.”³⁰

Recorde-se também o espaço do Forte São Nicolau, em *VF*, transformado em asilo, autêntica prisão e obstáculo para o triunfo dos valores positivos personificados pela geração dos mais velhos. Por sua vez, a aldeia de Tizangara, na qual se passam os acontecimentos de *UVF*, “parecia em despedida do mundo, tristonha como tartaruga atravessando o deserto.”³¹ De modo semelhante, o espaço social da ilha natal do protagonista do romance *RCTCCT* apresenta-se como sítio em flagrante degradação: “As casas de cimento estão em ruína, exaustas de tanto abandono. (...) A primeira vista, tudo definha.”³² E em *J*, o lugar onde se instala o que resta da família da personagem Silvestre Vitalício, é terra “há muito deserta. (...) Em redor, a guerra tornara tudo vazio, sem sombra de humanidade.”³³

Como se pode inferir do exposto, as estórias e os romances desenhavam atmosferas opressivas, os cenários são de uma extrema pobreza, desolação e desalento, com personagens a delinear uma sociedade caracterizada pela impossibilidade de realização humana, por aspirações

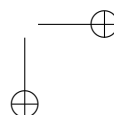
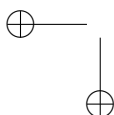
²⁹ *TS*, p. 59.

³⁰ *TS*, pp. 195 e 197.

³¹ *UVF*, p. 113.

³² *RCTCCT*, pp. 27 e 28.

³³ *J*, p. 22.





frustradas, pela impotência e pela angústia existencial, em suma, uma comunidade face a conturbadas mutações de valores espirituais.

Perante circunstâncias tão adversas ao quotidiano de protagonistas e figurantes, diversos enunciadores dos contos e dos romances investem sistematicamente numa mensagem relacionada com a capacidade de sonhar e de imaginar. O primeiro sinal desta postura encontra-se no texto de abertura do primeiro livro de contos de Mia Couto, onde se pode ler:

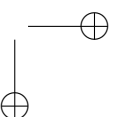
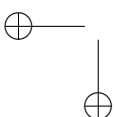
“O que mais dói na miséria é a ignorância que ela tem de si mesma. Confrontados com a ausência de tudo, os homens abstêm-se do sonho, desarmando-se do desejo de serem outros. Existe no nada essa ilusão de plenitude que faz parar a vida e anoitecer as vozes.”³⁴

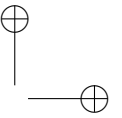
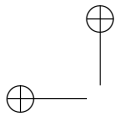
Consequentemente, em outras narrativas, o leitor é confrontado com a seguinte ideia: só o sonho e a imaginação podem dar um sentido pleno à existência humana, surgindo como garantes para a concretização de um mundo melhor. Daí a esperança que sobressai de vários enredos, com destaque para os das estórias intituladas “Os pássaros de Deus”, em *VA*, “O homem com um planeta dentro” em *C* e “O cego Estrelinho”, em *EA*, entre outros.

4. A influência da oratura nas estórias do escritor moçambicano está patente também no recurso ao imaginário ancestral, que recorre às tradicionais raízes do mito assumido como algo de verdadeiramente vital. É sabido que o substrato cultural das literaturas africanas é de ordem profundamente mítica e a sua actualização remete para a necessidade premente de o homem encontrar alicerces estabilizadores para qualquer estado de desequilíbrio. Assiste-se, assim, à intromissão da dimensão meta-empírica que, segundo Pires Laranjeira, consegue transformar o “realismo quase social num imprevisível realismo animista.”³⁵

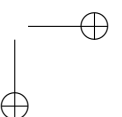
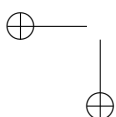
³⁴ *VA*, p. 19.

³⁵ Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 316.





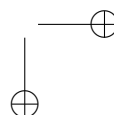
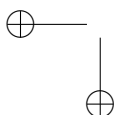
Para ilustração do realismo em causa, recordo, em primeiro lugar, alguns contos nos livros de narrativas breves, cujos episódios transcendentais fogem a uma representação lógica: na primeira colectânea, um pássaro cai morto e recupera a vida, em “Os pássaros de Deus”; um menino morre abraçado à ave do fogo, em “O dia em que explodiu Mabata-Bata” e um homem vomita um corvo vivo, em “O último aviso do corvo falador”. No livro *C*, na crónica “Sonhar de bicho”, homens transformam-se em animais em resultado da desumanização devida à guerra. Por seu lado, em *EA*, no relato “Nas águas do tempo”, um velho, na hora da morte, transforma-se em garça; a protagonista de “As flores de Novidade” é puxada por plantas terra-abaixo; em “O cachimbo de Felizberto”, a personagem metamorfoseia-se em planta; em “A velha engolida pela pedra”, uma mulher transfigura-se em pássaro; em “Pranto de coqueiro”, de um coco partido brotam sangue, choros e lamentos, galinhas transformam-se em plantas, os antepassados castigam os vivos com feitiços por terem ofendido as tradições. De igual modo, na compilação *CNT*, uma mulher extingue-se dando a luz e a recém-nascida engravida, tendo uma filha nove meses depois, em “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”; uma personagem feminina dá à luz um pássaro, em “O último voo do tucano”; um pássaro sonhador levanta voo em direcção à Lua, em “A luavezinha”; homens e crianças voam ou planam no ar, em “O derradeiro eclipse”; em “O despertar do Jaimão”, o protagonista, dado como morto, ressuscita e falece de novo; em “Cataratas do céu”, um menino levanta voo como um pássaro. *BNEOC* é outra colectânea na qual se exploram dimensões meta-empíricas, como acontece em “O menino do sapatinho”, cujo protagonista nasce muito pequeno e não cresce; em “Fazedor de luzes”, a personagem principal faz criação de estrelas; em “A morte, o tempo e o velho”, um homem traz pela trela um bicho estranho, cruzamento entre cão e hiena; em “A outra”, a personagem apaixonada-se por uma árvore; em “Os amores de Alminha”, uma adolescente apaixonada-se por um cisne branco; em “Ave e nave”, uma mulher converte-se em ave. Por fim, em *FM*, o protagonista do conto “O homem cadente”





paira no ar; em “O peixe e o homem”, o vizinho do narrador leva um peixe a passear pela trela e, em “O caçador de ausências”, uma mulher transforma-se em leopardo. Não se deve subestimar também a riquíssima simbologia e a metaforização associadas a alguns elementos naturais, com destaque para a água, o rio, o mar e a chuva, como fontes de vida e de recuperação da humanidade perdida. Vejam-se a este propósito, os contos “Natural da água” e “Pingo e vírgula”, da colectânea *C* e “Chuva abensonhada”, de *EA*.

Quanto aos romances, a par dos temas relacionados com a conjuntura social, há um outro universo temático que desafia os horizontes do leitor, funcionando como elemento perturbador do ponto de vista hermenêutico. As incongruências, neste âmbito, têm a ver com o imaginário ancestral através da reivindicação de práticas e crenças animistas, intervenção do sobrenatural, que provoca emoção e estranheza no receptor educado em moldes ocidentais. Recordo os seguintes episódios de *TS*: o protagonista recebe a visita de “xipocos”, fantasmas que se contentam com o sofrimento dos vivos; vê mãos a saírem da terra, os dedos pedindo comida desesperadamente; um velho definha, transformando-se em semente; um defunto ergue-se do leito fúnebre para encetar diálogo com um parente; um boi transmuta-se em pássaro, enquanto pessoas se metamorfozeiam em bichos. Em *VF*, um falecido, insatisfeito com o seu funeral, emigra para ocupar o corpo de um inspector de polícia; um velho sofre da doença da idade antecipada; o corpo de uma personagem feminina converte-se todas as noites em água; personagens descem à terra e nela se incorporam como forma de recusa de um mundo intolerável. Em *UVF*, uma rapariga, envelhecida prematuramente, recupera a sua juventude, em resultado de uma relação afectiva; Moçambique, como país, desaparece num abismo, em consequência da profecia dos espíritos, insatisfeitos com o presente, como se os mortos estivessem a julgar o Estado dos vivos. Em *RCTCCT*, o narrador-personagem recebe misteriosas visitas de fantasmas e é destinatário de cartas, cujo autor é o defunto avô; o solo de um cemitério nega-se a acolher restos fúnebres, facto expli-





cado pela injustiça que reina entre os mortais. Em *OPS*, um homem beija à força uma mulher e imediatamente consome-se em chamas. Em *VDRD*, uma flor transforma-se em mão humana, esperando-se que dela possa nascer um corpo inteiro e uma personagem revela ocultos poderes, conseguindo pescar sem rede nem linha. No romance *J*, o vento inviabiliza sucessivas sepulturas de uma mulher que se suicidara.

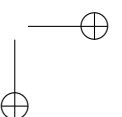
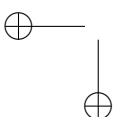
Acrescentem-se a este repertório meta-empírico outros episódios que desafiam a racionalidade, como os que invocam certos costumes que regem a vida matrimonial e familiar e os que se circunscrevem a ritos de purificação e de iniciação, a cerimónias fúnebres e religiosas, a práticas mágicas, a feitiços e maldições, a variadíssimos tabus sociais africanos. Merece referência especial também a crença generalizada de que a morte representa outro estado de vida³⁶, facto assinalado por Mia Couto da seguinte forma:

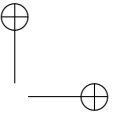
“(. . .) a morte é uma espécie de passagem, de transição; os mortos ficam presentes depois. É o que se passa em África, a morte é simplesmente uma mudança de estado; os mortos não são ar-
rumados num lugar inacessível, eles ficam presentes no nosso seio.”³⁷

Toda esta espiritualidade, de evidente cariz africano, pode ser interpretada como uma forma de novo exotismo imaginativo e conceptual, responsável pela desestabilização de uma referencialidade que normalmente se procura no género narrativo de cunho erudito. Assim, o antropomorfismo, o animismo, as metamorfoses, as dualidades, as visões metafísicas, o confronto entre o sagrado e o profano, a religiosidade a estabelecer o elo entre o homem e o transcendente, tudo isto é explorado no sentido de se resolverem desajustamentos psicológicos, físicos e sociais, funcionando como “meio de reordenar o equilíbrio, de “refa-

³⁶ Sobre esta problemática, veja-se Henrique A. Junod, *op. cit.*, Tomo II, pp. 336-350.

³⁷ Michel Laban, *op. cit.*, p. 1026.





zer” o mundo.”³⁸ Daí decorre o carácter exemplar das estórias de Mia Couto, cujos objectivos pedagógico-didáticos se materializam numa pragmática comunicativa muito próxima da dos textos literários conotados com a oratura.

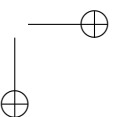
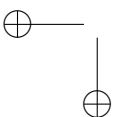
Quanto à intertextualidade de procedência oral e do ponto de vista da informação ideológica da escrita de Mia Couto, merece referência uma ambiguidade fundamental relacionada com a presença de duas cosmovisões no seu projecto literário. Refiro-me, por um lado, à constante valorização da cultura tradicional, materializada na intromissão do imaginário ancestral e, por outro, às reservas que certos protagonistas e narradores manifestam quanto ao apego aos antigos valores das cosmogonias africanas. Trata-se do confronto de duas mundividências antagónicas: a tradicional, conotada com o conservadorismo e o obscurantismo, e a materialista, própria da modernidade racionalista, o que conduz a paradoxos inconciliáveis. Assim, torna-se evidente que o convívio das duas atitudes ideológicas se apresenta dúbio porque pode suscitar interpretações diversas, uma das quais sinal de impotência de se controlar o presente, procurando-se, assim, uma evasão para o passado e uma explicação irracional para a realidade moçambicana. Seja como for, sobre esta problemática, transcrevo duas explicações fornecidas pelo próprio autor que conseguem justificar a presença da ambiguidade referida. A primeira diz respeito à importância das tradições rurais e a segunda relaciona-se com a mensagem do seu romance *RCTCCT*:

“Recuso-me a glorificar o mundo rural como se ele fosse uma essência isenta de história e contágios. Quero é mostrar como a lógica desse mundo persiste e subverte a modernidade.”³⁹

“(…) é a resposta a uma elite que em África tem grandes dificuldades de se encontrar africana, de assumir a africanidade na modernidade; por isso tem um discurso ambíguo, que a umas

³⁸ Ana Mafalda Leite, *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Colibri, 1988, p. 48.

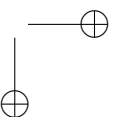
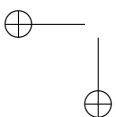
³⁹ Entrevista no jornal *O Público*, Lisboa, 15 de Junho de 1996.





vezes se reclama da tradição e outras, não sabe o lugar que nela pode ocupar. (...) é um problema africano grave, a dificuldade de assumir raízes e ligá-las dialecticamente às causas da modernidade.”⁴⁰

⁴⁰ Entrevista conduzida por António Loja Neves, jornal *Expresso*, Lisboa, 21 de Novembro de 2002.



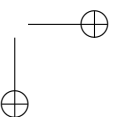
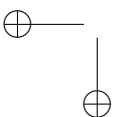


Capítulo 5

Modalidades representativas: o realismo mágico e o realismo maravilhoso

1. Estabelecer o(s) modo(s) de representação da realidade do autor moçambicano Mia Couto torna-se uma tarefa de difícil concretização e isto pelo menos por duas razões: pela extensão e diversidade da sua produção literária e pelas diferentes leituras críticas que a sua escrita têm suscitado. De facto, o primeiro obstáculo para a definição das suas modalidades representativas prende-se com um discurso que indicia uma renovação tanto no plano do conteúdo, como no das formas genológicas estabelecidas. Tendo-se iniciado com um livro de poemas, o percurso de Mia Couto denuncia uma versatilidade criativa comprovada no tratamento de outros géneros, como o conto, a estória, a crónica e o romance, que foram objecto de atenção nos capítulos precedentes.

Relativamente à teorização da obra literária de Mia Couto, essa também dificulta a definição das suas modalidades representativas. Dos vários estudos existentes sobre a sua ficção, permito-me destacar somente quatro, de índole académica, que directamente dizem respeito à questão que pretendo analisar.





O primeiro é a Dissertação de Mestrado de Gilberto Matusse¹, onde surgem enumeradas características de quatro domínios, entendidos como fundamentais para a configuração da moçambicanidade da escrita dos autores objecto da sua atenção:

- a presença explícita de modelos de correntes literárias portuguesas de determinadas escolas e autores;
- a absorção de padrões do imaginário ancestral das tradições orais de origem africana;
- a adesão a elementos provenientes do espaço cultural anglo-saxónico, como a emancipação negra, por exemplo;
- a reprodução de formas que a recepção crítica consagrou como traços específicos da moçambicanidade.²

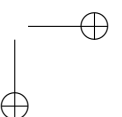
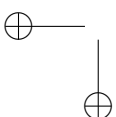
No desenvolvimento do seu trabalho, Matusse aponta também para a presença do fantástico na ficção de Mia Couto e de Ungulani Ba Ka Khosa, entendendo a modalidade representativa num sentido mais lato e não segundo a acepção restrita formulada por Tzvetan Todorov no seu já clássico estudo sobre o género.³ Para o ensaísta moçambicano, “ao integrarem o fantástico nas suas obras”, os dois autores “aproveitam a abertura que ele propicia para incorporarem a visão mitológica e o simbolismo do imaginário das sociedades tradicionais africanas.”⁴ A modalidade contribui igualmente para a criação ou a simulação de um novo tipo de lógica, proveniente da cosmovisão ancestral, bem como da intersecção desta com padrões do pensamento ocidental. Por outro lado, Matusse considera que o fantástico faz parte integrante do chamado realismo mágico e procura justificar a imagem da moçambicanidade em função do modelo da narrativa hispano-americana. Na sua

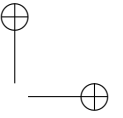
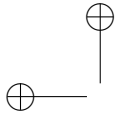
¹ Gilberto Matusse, *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Universidade Nova de Lisboa, 1993.

² *Op. cit.*, cf. pp. 62-64.

³ Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica*, Lisboa, Moraes Ed., 1977.

⁴ Gilberto Matusse, *op. cit.*, p. 167.





perspectiva, do ponto de vista formal, os recursos técnico-literários dos autores sul-americanos reforçam atmosferas desrealizantes e insólitas, estratégias textuais idênticas às empregues por Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa. Assim, os últimos conseguem retratar, de modo mais fidedigno, as realidades complexas vividas pelos africanos, recorrendo a linguagens diferentes da norma portuguesa, entendida esta como enformada pelo racionalismo europeu.

Outro ensaio que trata da dimensão fantástica na escrita de Mia Couto é a comunicação de Maria Manuela J. C. de Araújo, apresentada no Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas.⁵ Partindo do princípio que o fantástico comporta um carácter subversivo, representando uma “ruptura com a tradição canónica colonial”⁶, a autora defende a ideia de que tal categoria está presente tanto no realismo mágico da narrativa hispano-americana contemporânea, como na ficção de Mia Couto. Com base neste postulado, a autora propõe uma análise da narrativa de *VF* em função de um rompimento com “a unidimensionalidade da escrita fictícia convencional”⁷, uma vez que a estrutura do romance introduz, alternadamente, dois planos antagónicos: um explorando aspectos do sobrenatural e outro conotado com uma realidade verificável. A irrupção do inexplicável relaciona-se com o estatuto do narrador, que “opera uma disrupção na normalidade racional de quem lê”⁸, mediante estratégias de transfiguração, transmutação e metamorfose, compondo um quadro fantasmagórico, minando a referencialidade da escrita. Mais ainda, a intensidade da representação é regulada por fenómenos geradores de enigmas, factos inexplicáveis e misteriosos, num “jogo ambíguo entre realidade e sonho, entre verdade e ilusão.”⁹ Tais procedimentos provocam no receptor hesitações,

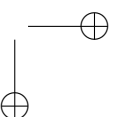
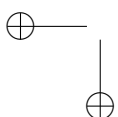
⁵ Maria Manuela J. C. Araújo, “O *Dis-cursus* do fantástico em A Varanda de Frangipani”, *Actas do Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, 1999, CD-Rom.

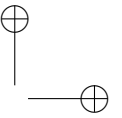
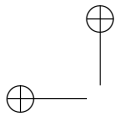
⁶ *Op. cit.*, p. 1.

⁷ *Idem*, p. 2.

⁸ *Idem, Ibidem.*

⁹ *Idem, Ibidem.*





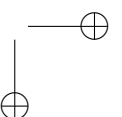
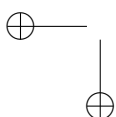
perplexidades e inquietações que, do ponto de vista pragmático, são desígnios de qualquer narrativa que incorpora categorias meta-empíricas. Assim, o universo criado no texto de Mia Couto situa-se no reverso dos discursos aceites por causa da sua “literariedade pluridimensional”¹⁰ que permite a alegorização, a conjugação do feérico com o fantástico e a intersecção entre o real, o onírico e o maravilhoso.

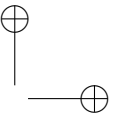
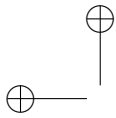
Uma leitura diferente das modalidades representativas de Mia Couto é proposta por Wojciech Charchalis na sua comunicação apresentada no Quarto Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada.¹¹ Trata-se, desta vez, do chamado “real maravilhoso americano”, conceito criado por Alejo Carpentier, em 1943, para designar a realidade hispano-americana que, na sua perspectiva, se caracteriza por ambientes mágicos, que provocam admiração e encanto, e que não encontram paralelo no velho continente. Segundo o escritor cubano, o elemento básico desse real tem a ver com a essência dos objectos circundantes que configuram uma realidade ontologicamente maravilhosa. É precisamente nessa realidade, onde se mesclam culturas de origem indígena, africana e europeia, que os artistas sul-americanos deveriam procurar os aspectos surpreendentes e insólitos. Assinale-se que o real maravilhoso foi largamente teorizado e muitas vezes identificado com o realismo mágico ou entendido como sendo de natureza diferente. Para alguns críticos, por exemplo, o real maravilhoso e o realismo mágico podem coexistir dentro de uma obra, como é o caso de *Cem Anos de Solidão* de Gabriel García Márquez. Outros confundem os dois conceitos, como Juan Barroso VIII, ao “considerar o real maravilhoso como variante do realismo mágico quando os temas são próprios da América.”¹² Mas é com base nas propostas de José António Bravo que Charchalis defenderá a ideia da presença de certas categorias do universo identificado por Carpentier na ficção de

¹⁰ *Idem*, p. 4.

¹¹ Wojciech Charchalis, “Lo real maravilloso americano de Mia Couto”, *Actas do Quarto Congresso Internacional de Literatura Comparada*, Universidade de Évora, 2001, CD-Rom.

¹² *Op. cit.*, p. 2.





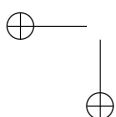
Mia Couto. Em primeiro lugar, o ensaísta menciona a descrição espacial, cuja especificidade modela paisagens, sítios e lugares estranhos, remotos e misteriosos, como se verifica em muitos contos do autor moçambicano. Importante é também a galeria de protagonistas que povoa as páginas dos romances *UVF* e *TS*, caracterizada com atributos superiores, realizando feitos extraordinários. Nas narrativas em questão, chamam a atenção igualmente algumas técnicas literárias do domínio da “oralidade”, responsáveis pela introdução de dimensões míticas e mágico-maravilhosas. Acrescente-se a “poetização” da linguagem e da imagem da realidade retratada, relacionada com crenças animistas que ressaltam, aos olhos do leitor ocidental, como sendo exóticas e frequentemente insólitas. Em conclusão, “a prosa de Mia Couto apresenta bastantes afinidades com a poética do real maravilhoso americano (...)” e apesar desta poética ter sido criada como manifesto literário para a América Latina, ela “tem carácter universal e pode encontrar aplicação na crítica literária de qualquer literatura.”¹³

A problemática das modalidades representativas de Mia Couto encontra-se discutida, de modo mais extenso, na Dissertação de Mestrado da autoria de Ana Margarida Fonseca.¹⁴ No capítulo 3, dedicado aos “projectos realistas nos textos africanos”, a ensaísta disserta sobre o modelo de literatura comprometida em África, rotulado de “realismo social”, “realismo sociológico” ou “realismo crítico”, cuja proliferação se pode situar entre o início das reivindicações sociais e os primeiros anos após as independências nacionais. Esse modelo será posto em causa na era pós-colonial, devido à evolução da sociedade e ao próprio desenvolvimento dos sistemas literários, e prova disso será o surgimento de uma nova modalidade representativa, problematizando o real em resultado do cruzamento de um “modelo racionalista europeu, hegemónico nos meios urbanos”, com “a cultura animista tradicional, muito viva nos meios rurais e ainda actuante nas cidades.”¹⁵ São exem-

¹³ *Idem*, p. 9.

¹⁴ Ana Margarida Fonseca, *Projectos de Encostar Mundos*, Lisboa, Difel, 2002.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 170.





plo desse cruzamento os contos de VA, de Mia Couto, nos quais se mesclam estruturas de raiz tradicional e da esfera da modernidade, integrando intersubjectividades marcadas por complexas diferenças culturais.

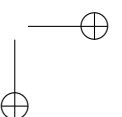
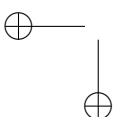
Para explicitar o novo retrato da realidade, Ana Margarida Fonseca opta por questionar os géneros do “fantástico”, do “maravilhoso” e do “estranho”, estabelecidos por Tzvetan Todorov, considerando que a teorização do estruturalista búlgaro se revela insuficiente para descrever a representação literária proveniente de espaços africanos e latino-americanos. Em alternativa, propõe os conceitos de “maravilhoso” ou “mágico” que permitem estabelecer “a distinção entre a realidade objectiva, empiricamente observável, e tudo o que, não podendo ser comprovado pelos sentidos ou por gnoseologias de lógica racional, pertence (...) a **um** modelo de real dependente de consensos culturais outros.”¹⁶ Mais operacional, no caso, seria adoptar a noção de “realismo mágico”, porque esta aponta para a subversão de um modelo único de realidade, impossibilitando, assim, que se instaure uma dimensão racionalista de modo exclusivo, ou seja, que prevaleça a perspectiva monológica. Por outras palavras,

“o realismo mágico nas literaturas sul-americanas vem dar corpo a um confronto igualmente observado nos textos africanos: a complexa convivência do pensamento racional europeu com o pensamento mitocsmogónico popular (...) das culturas pré-coloniais, de que resulta, em última análise, um real fragmentado ou, sob outro ponto de vista, um real sincrético.”¹⁷

Deste modo, os projectos realistas na ficção africana contemporânea e, em especial, da prosa dos países de Língua Portuguesa, conjugam a realidade objectiva e a realidade maravilhosa, funcionando tanto como veículos de valorização das tradições ancestrais como de dignificação do *modus vivendis* do africano, mergulhado nos dramas individuais e colectivos. É precisamente isto que acontece na ficção de Mia

¹⁶ *Idem*, p. 181.

¹⁷ *Idem*, p. 184.





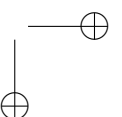
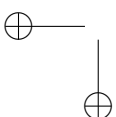
Couto: o “seu projecto narrativo realista (...) adquire, (...) para além do sentido dialógico de mestiçagem de culturas – vozes, escritas, tradições – um sentido humanista de compromisso do escritor com o seu povo.”¹⁸ Qualquer que seja a designação que se possa atribuir a este realismo, “animista”, “mágico” ou “outros conceitos que se queiram acrescentar (Alberto Carvalho refere-se a «realismo cosmogónico»), a atitude do escritor moçambicano é de inquietação”, proveniente da “impossível indiferença perante o real empírico” e de um “respeito pela dignidade que nenhuma visão totalitária pode garantir, para se traduzir numa diversidade de modelos de mundo onde a palavra se faz reflexão, por vezes denúncia, sempre testemunho.”¹⁹

Da breve apresentação das ideias contidas nos quatro estudos sobre o modo de representação da realidade de Mia Couto, é possível inferir que a questão continua em aberto, uma vez que as leituras divergem, apontando, pelo menos, para três modelos: o fantástico, o real maravilhoso e o realismo mágico. Note-se também que, à excepção das Dissertações de Gilberto Matusse e de Ana Margarida Fonseca, os outros ensaios não chegam a aprofundar, de modo satisfatório, nem a analisar os conceitos que utilizam, misturando, por vezes, as diferentes categorias, o que ainda mais dificulta as tentativas de definição. Perante isto, torna-se necessário revisitar a teorização das mencionadas representações, no intuito de melhor esclarecer esta problemática.

2. O fantástico, definido como género pela crítica francesa ou como modo pela anglo-saxónica, é uma modalidade representativa, cujo elemento fundamental é a tematização de fenómenos sobrenaturais. As reflexões sobre a sua essência datam do século XIX, todavia é nos últimos decénios que têm surgido importantes estudos para o estabelecimento dos seus traços distintivos. De um modo geral, a literatura fantástica apresenta-se como ruptura de uma ordem lógica e racional

¹⁸ *Idem*, p. 189.

¹⁹ *Idem*, p. 203.





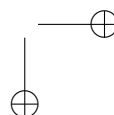
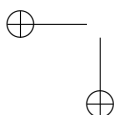
que estrutura o mundo, por introduzir um conflito entre duas categorias antagónicas e heterogéneas: a empírica e a meta-empírica. O conflito processa-se a partir de uma representação realista e verosímil do universo, cujos contornos são subvertidos pela radical incompatibilidade de dualidades que são justapostas. Acontecimentos inadmissíveis ou seres inexplicáveis, na sua aparência, irrompem num determinado contexto, conotado com um quotidiano até então supostamente normal. Assim, a primeira característica representativa é o “surgimento do sobrenatural, mas (...) sempre delimitado, (...) por múltiplos temas comuns à literatura em geral, que em nada contradizem as leis da natureza conhecida.”²⁰ Trata-se de uma problematização da racionalidade baseada na exploração de motivos e processos retóricos, próprios de uma tradição cultural, como fantasmas e demónios, metamorfoses insólitas, violação da causalidade e desconstrução do espaço e do tempo, entre outros.

Quanto à teorização do fantástico, os inúmeros estudos existentes sobre a sua essência podem ser agrupados em função de duas orientações: os que apostam num princípio psicológico e os que tentam estabelecer categorias gerais e intrínsecas da sua modalidade representativa. Ao primeiro grupo pertencem as propostas que entendem a fantasticidade como um modo específico de produzir no receptor determinada inquietação. Charles Nodin, por exemplo, ainda em 1850, referia os reflexos emocionais que o fantástico suscita, devido à presença do insólito e do misterioso. Na sua perspectiva, a justaposição do real e do imaginário provoca perturbação, explicada como sendo atávica e inconsciente perante o desconhecido.²¹ Por seu lado, H. P. Lovecraft procura o critério do fantástico não na obra mas na experiência particular do leitor durante a recepção da mensagem.²² Trata-se de uma reacção de medo, em resultado da criação de atmosferas espe-

²⁰ Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, p. 19.

²¹ Cf. Irène Bessiére, *Le Récit Fantastique*, Paris, Larousse, 1974.

²² Cf. H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, New York, Dover Publications, 1973.





cíficas impregnadas de elementos meta-empíricos. Na mesma linha se situa a proposta de Louis Vax, ao insistir no temor sentido pelo narratário quando se apercebe da ameaça que o sobrenatural representa para o mundo real. O autor considera ainda que o fantástico não elege entidades do chamado “sobrenatural santificado”, como “Deus, a Virgem, os santos e os anjos, (...) os génios bons e as fadas boas.”²³, mas opta por aspectos contrários, conotados com a demência, a anormalidade e o diabólico. Assim, “a complacência do fantástico para os valores negativos produz, além do medo, a reprovação e o nojo, nascidos do «escândalo moral» que o leitor prova em contato com seres que encarnam as tendências perversas e homicidas do homem.”²⁴ Pode-se afirmar, então, que, segundo as perspectivas mencionadas, o efeito psicológico produzido pelo fantástico é de um temor provocado pelo insólito que neutraliza a referencialidade, inviabilizando a convivência do real e do irreal de forma harmoniosa.

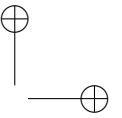
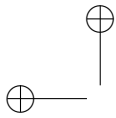
Como representante de uma linha analítica mais objectiva, Tzvetan Todorov, no seu estudo sobre o género, procura um critério comum que caracterize as narrativas fantásticas na sua generalidade. Em lugar do medo e do horror, favorece a inquietação intelectual do leitor, quando este é confrontado com um acontecimento diegético extraordinário. Trata-se de uma “hesitação” perante “um fenómeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por tipos de causas naturais ou sobrenaturais.”²⁵ É precisamente a possibilidade de hesitação entre as duas explicações que cria o fantástico, cujo efeito tem a ver com o dilema: aceitar ou recusar as componentes meta-empíricas que o enunciado propõe. Por seu lado, a vacilação entre uma explicação racional ou sobrenatural dos factos narrados instaura a “ambiguidade”, que necessita de manter-se porque a resolução da crise aberta pelo fantástico suspende a hesitação, minando o sentimento de estranhamento e de am-

²³ Louis Vax, *A Arte e a Literatura Fantástica*, Lisboa, Arcádia, 1972, p. 15.

²⁴ Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980, p. 67.

²⁵ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 26.





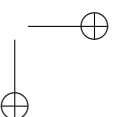
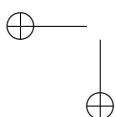
bivalência. Dito de outro modo: “a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da *ambiguidade* (...), nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas.”²⁶

Ora, perante o exposto, torna-se difícil aceitar a ideia da presença de uma modalidade representativa do domínio do fantástico na prosa de Mia Couto e isto pelas seguintes razões:

- a informação temática da sua escrita, embora admitindo a existência de elementos sobrenaturais, não introduz categorias de cariz negativo na sua essência;
- o sistema racional do receptor não é desestabilizado, uma vez que o insólito surge incorporado pacificamente no real empírico;
- o efeito emotivo de medo produzido pelo fantástico é substituído por um efeito de encantamento, ou seja, parafraseando Todorov, o leitor não precisa de ter “sangue-frio” para enfrentar o universo ficcional do autor moçambicano.

Quanto à hipótese de se examinarem as modalidades representativas de Mia Couto à luz do chamado real maravilhoso americano, a tarefa torna-se ainda mais problemática. A dificuldade advém da teorização do conceito e principalmente das ideias defendidas pelo seu inventor, Alejo Carpentier, que constam de três textos programáticos. O primeiro é o Prólogo do seu livro *El Reino de Este Mundo* (1949), no qual é fornecida a definição do real maravilhoso, centrada no modo da sua percepção pelo sujeito. Segundo o escritor cubano, o maravilhoso “surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com

²⁶ Filipe Furtado, *op. cit.*, p. 132.



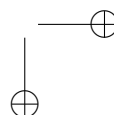
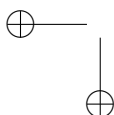


particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de «estado limite».²⁷ Deduz-se desta passagem que o maravilhoso é, por um lado, uma componente da realidade e, por outro, produto de uma percepção deformadora dessa mesma realidade, o que aponta para a adopção de dois pontos de vista: o ontológico e o fenomenológico. Daí resulta uma incerteza quanto ao domínio de aplicação do conceito: ou se trata de uma referência à realidade cultural específica (própria) do continente, ou a um determinado estilo de representação. O segundo ensaio, publicado sob o título “De lo real maravilloso americano”, em 1964, é uma versão aumentada do Prólogo, onde Carpentier utiliza o conceito num contexto mais alargado, comparando localidades urbanas e rurais de países europeus e asiáticos com as da América Latina. O autor constata que é possível encontrar algumas “maravilhas” nos quadrantes geográficos visitados, porém o real maravilhoso continua a ser definido como uma qualidade inerente à paisagem do continente americano. Como consequência, continua a persistir a dúvida sobre se o real maravilhoso tem a ver com uma cosmovisão específica ou se deve associar a uma estética representativa.²⁸ No terceiro texto, “Lo barroco y lo real maravilloso”, apresentado em forma de conferência em 1975, e publicado em 1987, o escritor considera que a arte americana foi sempre barroca na sua essência, devido à mestiçagem cultural, e que o barroco americano nasce do real maravilhoso, distinguindo-se do “realismo mágico”, formulado por Franz Roh, e do “surrealismo”, teorizado por André Breton. Conclui assim que o mundo maravilhoso americano é barroco, gerando necessariamente uma arte barroca, que encontra a sua concretização no novo romance latino-americano.²⁹

²⁷ Alejo Carpentier, *El Reino de Este Mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 10 (tradução minha).

²⁸ Cf. Alejo Carpentier, “On the marvelous real in America”, Lois Parkinson Zamora e Wandy B. Faris (ed.), *Magical Realism*, Durham & London, Duke University Press, 1995.

²⁹ Cf. Alejo Carpentier, “The barroque and the marvelous real”, Lois Parkinson Zamora e Wandy B. Faris (ed.), *op. cit.*



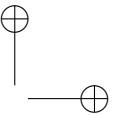


No meu ponto de vista, as teses de Carpentier evidenciam uma confusão conceptual entre a essência de uma determinada realidade e a sua *mimesis* literária. Aparentemente, a definição de real maravilhoso americano foi criada para designar não um modelo representativo, mas um conjunto de elementos díspares e heterogéneos, próprios de uma nova realidade, de difícil explicação segundo os padrões da racionalidade ocidental. Deste modo, a definição baseia-se na convicção de que a realidade latino-americana é ontologicamente maravilhosa e é nesta realidade que o artista busca os objectos e acontecimentos surpreendentes e surreais. Facilmente se pode deduzir que a utilização de um critério ontológico para a delimitação de uma modalidade representativa é, no mínimo polémica, e, do ponto de vista da teorização literária, destituída de fundamentação científica credível.

3. Contrariamente ao real maravilhoso americano, o realismo mágico deve ser considerado como uma modalidade representativa, cuja característica fundamental tem a ver com a activação de dimensões sobrenaturais no contexto de uma realidade empiricamente verificável. O conceito apareceu pela primeira vez numa monografia da autoria de Franz Roh, em 1925, para designar a produção pictórica alemã posterior ao expressionismo. O crítico de arte pretendia definir uma nova categoria estética na qual era visível a combinação de uma expressão realista com aspectos mágico-simbólicos fruto da imaginação do pintor. Para Roh, esse realismo conseguia representar a matéria concreta e palpável mediante o recurso ao estranho e ao miraculoso para evidenciar o mistério subjacente ao real.³⁰ Alguns anos mais tarde, Massimo Bontempelli utilizou os conceitos de “realismo mágico” e “realismo místico” para rotular uma estética diferente surgida na pintura futurista italiana. Tratava-se de uma inovação no domínio das artes plásticas que procurava explorar outras percepções subjectivas da realidade sem

³⁰ Cf. Franz Roh, “Magic realism: post-expressionism”, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), *op. cit.*





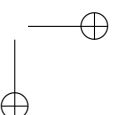
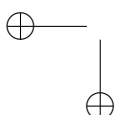
descurar os aspectos empiricamente verificáveis. Relativamente à literatura, foi o escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri que associou, em 1948, o realismo mágico à crítica hispano-americana, para se referir a um determinado tipo de ficção que superara a escola realista-positivista. Na sua formulação, o novo realismo revelava uma considerável presença de elementos mágicos e uma manifesta propensão pelo místico e pelo onírico.³¹ Na sequência desta constatação, Angel Flores conseguiu impor, a partir de 1955, a designação para uma corrente ficcional marcada por uma tendência de “naturalizar o irreal” pela conjugação do realismo com a fantasia. A convergência dos dois pólos resultaria das duas orientações da narrativa latino-americana: a realista, de origem colonial, fixada durante o Classicismo, e a mágica, herdada dos textos dos cronistas das Descobertas.³² Na década seguinte, importa referir a reanálise da literatura hispano-americana feita por Luís Leal, em 1967, que introduz a ideia de que o realismo mágico representa uma forma específica de “sobrenaturalização do real”, na qual os eventos fogem a uma explicação lógica ou psicológica. Todavia, na sua conclusão e como acontece com alguns dos seus antecessores, a definição continua a considerar a modalidade estética como resultado do modo de percepção do real por parte do artista e como produto da captação do “mistério” que o mundo empírico comporta.³³

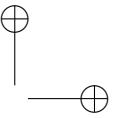
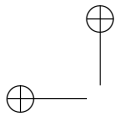
Como se pode inferir do exposto, a teorização do realismo mágico, entre 1925 e 1967, revela impasses analíticos e conceptuais, com destaque para a confusão entre abordagens fenomenológicas e ontológicas, bem como para a indefinição entre a nova modalidade representativa e a categoria do fantástico na literatura. Somente em 1985, com o estudo da investigadora canadiana Amaryll Chanady, essa indefinição será resolvida e o realismo mágico terá a sua melhor definição. Trata-se da sua Tese de Doutoramento na qual a comparatista, partindo da teoria de

³¹Cf. Irleamar Chiampi, *op. cit.*, pp. 22-23.

³² Cf. Angel Flores, “Magical realism and spanish american fiction”, Lois Parkinson Zamora e Wandy B. Faris (ed.), *op. cit.*

³³ Cf. Luís Leal, “Magical realism in spanish american literature”, Lois Parkinson Zamora e Wandy B. Faris (ed.), *op. cit.*





Tzvetan Todorov, estabelece as diferenças entre as duas modalidades representativas. Na sua perspectiva, o fantástico é um modo narrativo que se caracteriza por três traços distintivos:

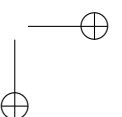
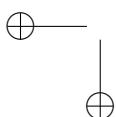
- presença de dois níveis de realidade, o natural e o sobrenatural;
- existência de uma antinomia irresolúvel entre os dois níveis que aparentemente se excluem;
- reticência deliberada, por parte do autor, em fornecer explicações sobre o universo desconcertante representado na ficção.³⁴

O que importa reter do esquema proposto é o conceito de “antinomia irresolúvel”, que funciona como garante da fastasticidade, ou seja, a presença em simultâneo de dois códigos distintos, cuja conflitualidade produz a ambiguidade, a hesitação e a desorientação do leitor. Em seguida, Chanady aplica a mesma fórmula para definir o realismo mágico mas com uma diferença: na segunda característica, a antinomia entre o natural e o sobrenatural surge resolvida à partida, os eventos sobrenaturais são sistematicamente tratados como sendo naturais. Neste caso, a componente meta-empírica coincide com a empírica, os dois códigos não são separados nem hierarquizados, mas pelo contrário, situam-se no mesmo plano, coexistem, entrelaçam-se e confundem-se. Isto devido à activação da reticência autoral cujo efeito é naturalizar a cosmovisão estranha, bem como a atmosfera de incerteza e de mistério apresentadas no texto.³⁵

A vantagem do modelo de Chanady torna-se óbvia pelo facto de o seu estudo partir de um critério do domínio da Narratologia, o que faz com que o seu esquema possa ser aplicado a qualquer narrativa, seja ela de origem europeia, americana, africana, etc. Assim, à luz da teoria proposta, a ficção de Mia Couto pode ser entendida como mágico-

³⁴ Cf. Amaryll Béatrice Chanady, *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York and London, Garland Publishing, 1985, p. 16.

³⁵ *Idem*, cf. pp. 21-30



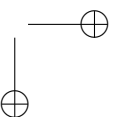
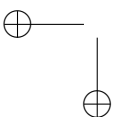


-realista, em resultado da presença de episódios meta-empíricos que, mesmo que não possam ser explicados logicamente, podem ser considerados pilares de um mundo possível e coerente. Neste caso, as componentes racionais e irracionais não são interpretadas como contraditórias, uma vez que se trata da representação do funcionamento de uma comunidade radicalmente diferente da ocidental. Do ponto de vista pragmático, o leitor não questiona a fiabilidade do sujeito de enunciação porque os critérios da lógica cartesiana não se aplicam à cultura da sociedade retratada. Em consequência, o papel do narratário é tentar compreender uma mentalidade que aceita a coexistência entre o natural e o sobrenatural de modo pacífico e harmonioso.

Para exemplificar a incorporação da dimensão mágico-realista em função das características apontadas por Amaryll Chanady, escolhi a narrativa “A carteira de crocodilo”, da colectânea *CNT*, cuja construção atesta:

- a inscrição de factos absurdos numa rede de detalhes realistas e de referências culturais reais;
- a ausência de conflitualidade entre as componentes empírica e meta-empírica devido à reticência autoral de tecer comentários que explicitem os aspectos insólitos da acção:

“A Senhora Dona Francisca Júlia Sacramento, esposa do governador-geral, excelenciava-se pelos salões em beneficentes chás e filantrópicas canastras. Exibia a carteirinha que o marido lhe trouxera de outras Áfricas, toda em substância de pele de crocodilo. (...) Mas o governador também se havia contemplado a ele mesmo. Adquirira um par de sapatos feitos com pele de cobra. (...) Certo dia, uma das nobres damas trouxe a catastrófica novidade. O governador-geral contraíra grave e irremediável viuvez. A esposa, coitada, fora comida inteira, incluindo corpo, sapatos, colares e outros anexos. (...) O monstro de onde surgira? Imagine-se, tinha emergido da carteira, transfigurado,





reencarnado, assombrado. Acontecera em instantâneo momento: a malograda ia tirar algo da mala e sentiu que ela se movia, esquivava. Tentou assegurá-la: tarde de mais. Foi só tempo de avistar a dentição triangulosa, língua amarela no breu da boca. No resto, os testemunhadores nem presenciaram. O sáurio se eminenciou a olhos imprevistos. (...) E o governador (...) recebeu o desfile das condolências. Vieram íntimos e ilustres. A todos ele cumprimentou, reservado, invisivelmente emocionado. Os visitantes se juntaram no nobre salão, aguardando palavras do dirigente. (...) O que sucedeu, então, foi o inacreditável. O governador Sacramento suspendeu a palavra e espreitou o chão que o sustinha. Pedindo urgentes desculpas ele se sentou no estrado e se apressou a tirar os sapatos. (...) O ilustre nem teve tempo de desapertar os atacadores. Perante o espanto ainda mais geral que o título do governador, se viu o honroso indignitário a converter-se em serpente. Começou pela língua, afiada e bífida, em rápidas excursões da boca. Depois, se lhe extinguiram os quase totais membros (...) o mutante mutilado, em total mutismo, se começou a enredar pelo suporte do microfone. Enquanto serpenteava pelo ferro ele se desnudava, libertadas as vestes como se foram uma desempregada pele. O governador finalizava elegâncias de cobra. O ofídio se manteve hasteado no microfone, depois largou-se. Quando se aguardava que se desmornasse, afinal, o governador encobrado desatou a caminhar. Porque de humano lhe restavam apenas os pés, esses mesmos que ele cobrira de ornamento serpentífero.”³⁶

5. No entanto, rotular as narrativas de Mia Couto como mágico-realistas de modo exclusivo afigura-se, a meu ver, algo redutor, uma vez que a ficção do autor moçambicano se caracteriza também pela pre-

³⁶ *CNT*, pp. 101-103.





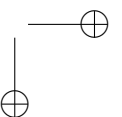
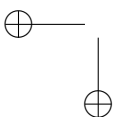
sença de uma outra dimensão, cuja particularidade consegue seduzir o receptor virtual. Refiro-me à categoria do maravilhoso, termo conotado com o extraordinário, que tem servido para designar a forma primordial do imaginário em obras literárias de diversos quadrantes culturais. Tradicionalmente, o maravilhoso prende-se com a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários e com os efeitos de admiração, surpresa, espanto ou arrebatamento que provoca no ouvinte ou no leitor. É uma modalidade representativa existente em todas as épocas históricas e a sua teorização surge pela primeira vez na *Poética* de Aristóteles, onde o maravilhoso é relacionado com o irracional do género épico. O conceito encontra-se igualmente comentado nos tratados retóricos de quinhentos e seiscentos, embora só no século XX se definam os seus traços formais nas *Formas Simples*, de André Jolles e na *Morfologia do Conto*, de Vladimir Propp. A reflexão mais recente sobre a sua especificidade deve-se a Tzvetan Todorov que considera o maravilhoso como género diferente do fantástico, porque os elementos sobrenaturais presentes no relato “não provocam qualquer reacção especial nem nas personagens nem no leitor implícito.”³⁷ Deste modo, “não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos.”³⁸ De facto, nas narrativas maravilhosas institui-se, à partida, um universo inteiramente arbitrário e a sua ocorrência, mesmo em franca contradição com as leis naturais, nunca é questionada, estabelecendo-se “um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenómenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre a sua natureza e causas.”³⁹

Do exposto, é possível inferir que o maravilhoso coincide com o mágico, ou seja, parece que não existem diferenças entre as duas modalidades: ambas contestam a disjunção dos elementos contraditórios ou a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal. Ora, por causa

³⁷ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 51.

³⁸ *Idem, Ibidem.*

³⁹ Filipe Furtado, *op. cit.*, p. 35.





desta particularidade, Irleamar Chiampi propõe que o título do seu trabalho, *O Realismo Maravilhoso*, englobe tanto o realismo mágico, como o real maravilhoso americano, no sentido de se evitarem equívocos semânticos na caracterização de uma certa narrativa da América do Sul. Na perspectiva desta investigadora brasileira,

“sendo o novo romance hispano-americano uma expressão poética do real americano é mais justo nomeá-lo com um termo afeito, tanto à tradição literária mais recente e influente (o realismo), como ao sentido que a América impôs ao conquistador: no momento de seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia.”⁴⁰

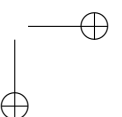
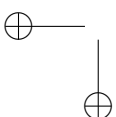
Adianta ainda a ensaísta que os traços distintivos do realismo maravilhoso, examinados dentro do esquema da comunicação narrativa, no qual interagem o emissor, o signo, o receptor e o referente, se situam em dois domínios: no plano das relações pragmáticas e a nível das relações semânticas. No primeiro caso, a representação produz um “efeito de encantamento”, pela metonímia que estabelece entre “as lógicas empírica e meta-empírica do sistema referencial do leitor”, e ensaia uma “enunciação problematizada” que engendra um diálogo entre o enunciador e o narratário.⁴¹ Por seu lado, do ponto de vista axiológico, o realismo maravilhoso caracteriza-se pela remissão ao “real maravilhoso”, “unidade cultural integrada a um sistema de ideologemas do americanismo” e “pela re-modelização desse significado na sua forma discursiva, através da articulação sêmica, não contraditória, das isotopias natural e sobrenatural.”⁴² Conclui-se, assim, que os realismos mágico e maravilhoso são uma única modalidade, uma vez que o segundo comporta uma “causalidade interna (mágica)”⁴³, cujo denomi-

⁴⁰ Irleamar Chiampi, *op. cit.*, p. 50.

⁴¹ *Idem*, p. 157.

⁴² *Idem*, p. 158.

⁴³ *Idem*, p. 61.





nador comum pode ser enunciado em termos de “desnaturalização do real” e “naturalização do maravilhoso.”⁴⁴

Todavia, a sobreposição das duas modalidades não é uma questão pacífica e prova disso é um importante estudo que aponta para a existência de traços distintivos entre os dois realismos. Trata-se do livro *Réalisme Magique et Réalisme Merveilleux*, de Charles W. Scheel, no qual o ensaísta, baseando-se no esquema de Amaryll Chanady sobre o realismo mágico, redefine o realismo maravilhoso, entendido como modo narrativo, cujo funcionamento obedece também a três critérios:

- co-presença na narrativa de um código realista e de um código de mistério;
- fusão dos dois códigos antinómicos na trama da diegese;
- exaltação de uma voz autoral no discurso da ficção.⁴⁵

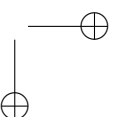
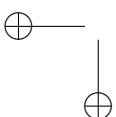
Repare-se que, relativamente ao primeiro critério, Scheel substitui o código do sobrenatural no realismo mágico pelo de mistério no realismo maravilhoso, considerando que o novo código comporta uma maior poeticidade.⁴⁶ No que diz respeito ao segundo critério, recorde-se que, segundo Chanady, a resolução da antinomia entre os dois códigos na narrativa mágico-realista se processa porque o narrador os trata por igual, sem estabelecer hierarquias, tornando-se possível isolar o código do sobrenatural do código realista. Ora, para Scheel, no realismo maravilhoso o real e o maravilhoso formam uma trama indissociável: o código realista surge reforçado pelo código gerador do mistério, mediatizado este por uma linguagem poética. Por outras palavras, à construção claramente bipartida do realismo mágico opõe-se a textura integrada do realismo maravilhoso.⁴⁷ Quanto ao último critério,

⁴⁴ *Idem*, p. 158.

⁴⁵ Cf. Charles W. Scheel, *Réalisme Magique et Réalisme Merveilleux*, Paris, l’Harmattan, 2005, p. 105.

⁴⁶ Cf. Charles W. Scheel, *op. cit.*, pp. 106-109.

⁴⁷ *Idem*, cf. pp. 110-112.



assinale-se que, no realismo mágico, o autor do texto se esconde por trás de um enunciador, sublinhando, assim, a sua reticência em se manifestar. Em contrapartida, no realismo maravilhoso o autor não está ausente: longe de assumir um papel objectivo e imparcial, colora constantemente a história e a sua presença traduz-se na utilização de uma linguagem que tende para o lirismo. Não se trata de uma mera intrusão autoral, mas de uma exaltação poética: há um aspecto dinâmico que caracteriza a escrita pela fusão narrativa do código realista e do código de mistério.⁴⁸

Não se torna difícil deduzir que grande parte da ficção de Mia Couto tem a ver com a teorização do realismo maravilhoso proposta por Charles Scheel. As componentes realistas e misteriosas das suas histórias surgem veiculadas, na maioria das vezes, pelo recurso a um registo figurado nitidamente autoral. De facto, para a criação da ambiência maravilhosa, o escritor moçambicano privilegia uma cosmovisão poética, assumindo-se como um autor que conta histórias por via da poesia. De um modo geral, na sua ficção encontram-se processos originais de semiotização, tanto no plano estrutural como no da expressão, com destaque para a exploração de ritmos e rimas, de figuras fónicas e musicalidade, sentidos metafóricos e simbólicos. Algumas das suas narrativas breves, autênticos “prosoemas”, caracterizam-se, em primeiro lugar, pela escolha das personagens, cujo campo semântico desafia sistematicamente as expectativas do leitor. Refiro-me a caracteres, que, apesar de assumirem um estatuto aparentemente normal, confundem e interrogam o receptor pelos seus comportamentos nada habituais. Conforme as situações, os protagonistas de algumas histórias são envolvidos em eventos, incidentes e acções surpreendentes que se situam na esfera da experiência humana e fora dela. Por seu lado, certos *incipits* contribuem para reforçar a dimensão poética da mensagem pelo facto de serem enigmáticos e ambíguos. Normalmente, a abertura dos contos maravilhosos de Mia Couto evoca acontecimentos ocorridos em tempos remotos e sagrados, aspirando-se, assim, a uma transcendência

⁴⁸*Idem*, cf. pp. 113-116.



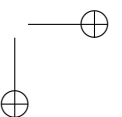
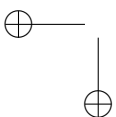
ligada a mitos e ritos cosmogónicos. Os desfechos são também poeticamente sugestivos e isto porque o autor moçambicano constrói os seus enredos em função do final, ou seja, procura fechar as narrativas sempre de modo inesperado. Para produzir este efeito, recorre a várias estratégias, em função das personagens e daquilo que lhes acontece nas diegeses, e as conclusões são, em regra, surpreendentes com acções em suspenso.⁴⁹

Para ilustrar a filiação da ficção de Mia Couto no chamado realismo maravilhoso, transcrevo partes da crónica “A velha e a aranha”, do livro *C*, onde são visíveis:

- a justaposição de situações reais e misteriosas;
- o lirismo subjacente ao *incipit*, ao desfecho e à linguagem figurada que explora a metáfora e a imagem:

“Deu-se em época onde o tempo nunca chegou (...) Está-se escrevendo, ainda por mostrar a redigida verdade. O tudo que foi, será que aconteceu? Começo na velha, sua enrugada caligrafia. Oculta de face, ela entretinha seus silêncios numa casinha tão pequena, tão mínima que se ouviam as paredes roçarem, umas de encontro às outras. (...) Sentada, imovente, a mulher presenciava-se sonhar. Naquela inteira solidão, ela via seu filho regressando. Ele se dera às tropas, serviço de tiros. (...) Mas eram mais as esperas do que as horas. (...) Desconhece-se a data, talvez nem tenha havido, mas num dos seus olhares demorados, a velha encontrou um brilho cintilando num canto do tecto. Era uma teia de aranha. Ali onde apenas o escuro fazia esquina, havia agora a alma de uma luz, flor em fundo de cinza (...) Decidiu-se então a velha surpreender o autor da maravilha. (...) Até que, certa vez, se escutou um rumor quase arrependido (...) Por uma breve fresta se injanelava uma

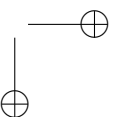
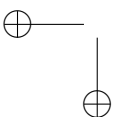
⁴⁹ Cf. Patrick Chabal, “Mia Couto or the art of storytelling”, *Portuguese Literary & Cultural Studies*, nº 10, University of Massachusetts Dartmouth, 2003, pp. 109-112.





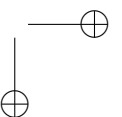
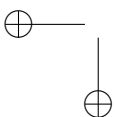
aranha. Era de um verde pequenino, quase singelo. (...) as duas, mulher e aranha, se olharam de frente. E se entregaram em fundo entendimento, trocando muda conversa de mãos. A velha sentiu: o bicho pedia-lhe que ficasse quieta, tão quieta que talvez qualquer coisa pudesse acontecer. Então ela se fez exacta, intranseunte. (...) Foi quando passos de bota lhe entraram na escuta. (...) Encontraram a velha em estado de retrato, ao dispor da poeira. Em todo o seu redor, envolvente, uma espessa teia. Era como um cacimbo, a memória de uma fumaragem. E a seu lado, sem que ninguém vislumbrasse entendimento, estava um par de botas negras, lustradas, sem gota de poeira.”⁵⁰

⁵⁰ C, pp. 33-35.





Petar Petrov, Doutor em Literatura Comparada (Portuguesa e Brasileira) pela Universidade de Lisboa, é Professor Associado com Agregação da Universidade do Algarve, onde lecciona as disciplinas de Literatura Portuguesa, Literaturas Estrangeiras de Língua Portuguesa (Brasileira e Africanas) e Literatura Comparada. Tem vários artigos publicados em revistas especializadas e comunicações em Actas de Congressos Nacionais e Internacionais, bem como os livros: *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa, Difel, 2000, que ganhou o Prémio Revelação da Associação Portuguesa de Escritores; *Aspectos de Literatura Brasileira. Estudos e Antologia*, Sónia, Five Plus, 2006; *Comparatismo e Literaturas de Língua Portuguesa*, Sónia, Five Plus, 2007 e *Ficção em Língua Portuguesa. Ensaios*, Lisboa, Roma Editora, 2010. Organizou também os seguintes volumes: *O Romance Português Pós-25 de Abril*, *Meridianos Lusófonos* e *O Conto Português Pós-25 de Abril*, Roma Editora, 2005, 2008 e 2012; *Lugares da Lusofonia*, Lisboa, Colibri, 2010; *A Primazia do Texto*, Lisboa, Esfera do Caos, 2011; *Avanços em . . .*, Santiago de Compostela, Através Editora, 2012 e *As Vozes da Balada*, Lisboa, CLEPUL, 2012 (e-book).







**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do
Projecto Estratégico «PEst-OE/ELT/UI0077/2014»**

