

**THE FANTASTIC AND THE MARVELLOUS IN MIA  
COUTO'S NARRATIVE**

**by**

**ANA PAULA DOS REIS ALVES ROBLÉS**

**submitted in part fulfilment of the requirements  
for the degree of**

**MASTER OF ROMANCE LANGUAGES**

**in the subject**

**PORTUGUESE**

**at the**

**UNIVERSITY OF SOUTH AFRICA**

**SUPERVISORS: MONICA DE ALMEIDA AND FERNANDA  
JONES**

**JANUARY 2007**

# **O FANTÁSTICO E O MARAVILHOSO NA NARRATIVA DE MIA COUTO**

## **SUMÁRIO**

Esta dissertação busca demonstrar a presença do fantástico e do maravilhoso na narrativa de Mia Couto.

Para tal, apresenta-se uma discussão teórica acerca desses dois géneros, retomando-se o que de mais importante se tem escrito sobre o assunto.

A seguir, procede-se à análise do fantástico e do maravilhoso na narrativa de Mia Couto, recorrendo a exemplos dos seus contos e romances. Esta análise inclui uma definição de cada um destes géneros, adequada à especificidade da obra do escritor; um estudo dos temas fantásticos e maravilhosos mais frequentes; e, por fim, uma caracterização dos discursos fantástico e maravilhoso.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Fantástico; Literatura Moçambicana; Maravilhoso; Mia Couto; Narrativa.

# **THE FANTASTIC AND THE MARVELLOUS IN MIA COUTO'S NARRATIVE**

## **SUMMARY**

This dissertation aims to demonstrate the presence of the fantastic and the marvellous in Mia Couto's narrative.

In order to achieve these objectives, the first step is to contextualize these two genres, making a brief reflexion about the most important theories on this subject.

After this theoretical chapter, this thesis analyses the fantastic and the marvellous in Mia Couto's work by giving examples from his short stories and novels. This chapter also includes a definition of each genre, specifically adapted to the writer's narrative; a study of most frequent fantastic and marvellous themes; and, finally, a description of fantastic and marvellous discursive features.

## **KEY WORDS**

Fantastic; Marvellous; Mia Couto; Mozambican Literature; Narrative.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais que, em primeira instância, proporcionaram e incentivaram a minha aprendizagem.

Ao meu marido, pelo estímulo e paciência com os meus horários.

Ao Mia Couto, pelo imenso prazer de o conhecer.

Às minhas orientadoras, não somente pelo trabalho de orientação, mas também pelo apoio e amabilidade.

## ÍNDICE

	<b>Página</b>
<b>1. Introdução</b>	6
<b>2. O fantástico e o maravilhoso: contextualização teórica</b>	8
2.1. O fantástico	9
2.1.1. Origens e percurso do fantástico	11
2.1.2. O fantástico: abordagens	14
2.1.2.1. O fantástico tradicional	17
2.1.2.2. O fantástico contemporâneo	21
2.1.2.3. O fantástico e o surrealismo	24
2.1.2.4. O realismo mágico	25
2.2. O maravilhoso	28
2.2.1. Origens e percurso do maravilhoso	29
2.2.2. O maravilhoso: abordagens	31
<b>3. O fantástico e o maravilhoso na narrativa de Mia Couto</b>	34
3.1. O fantástico na narrativa de Mia Couto	34
3.1.1. Definição	35
3.1.2. Características temáticas	36
3.1.3. Características do discurso	54
3.2. O maravilhoso na narrativa de Mia Couto	67
3.2.1. Definição	67
3.2.2. Características temáticas	68
3.2.3. Características do discurso	73
<b>4. Conclusões</b>	77
<b>5. Bibliografia</b>	80
<b>6. Anexo: <i>Conversa com Mia Couto</i></b>	90

## 1. Introdução

Esta dissertação procura preencher uma lacuna nos estudos sobre a narrativa de Mia Couto, a saber, a falta de literatura a respeito da presença do sobrenatural na sua obra. Dado que o sobrenatural é um dos aspectos mais marcantes e frequentes da escrita coutiana, espera-se que uma investigação sobre este tema possa contribuir de maneira significativa para o conhecimento da obra deste autor.

Este trabalho foi organizado em função de dois grandes objectivos e a investigação a ele inerente seguiu esses mesmos dois momentos. Relativamente ao primeiro momento, tratado no capítulo 2 e que tem como objectivo definir fantástico e maravilhoso, é feita uma panorâmica do que mais importante se escreveu sobre estes dois géneros, que são definidos a partir de autores como Tzvetan Todorov, Irène Bessièrre e J.P. Sartre, entre outros.

No segundo momento da tese, correspondente ao terceiro capítulo, começa-se por definir que tipo de fantástico e de maravilhoso se encontra na narrativa coutiana. Procedeu-se, de seguida, à análise das principais características temáticas e discursivas destes géneros na narrativa em estudo; estas características são corroboradas com excertos de contos e romances de Mia Couto. Por ser imensa a lista de passagens textuais em que estas estruturas narrativas estão presentes, são seleccionados, no corpo da monografia, os episódios e as passagens mais relevantes.

Considerando o título e os objectivos que foram estabelecidos, a metodologia que mais se adequa a este tipo de estudo é, sem dúvida, a análise textual, principalmente no terceiro capítulo. Este é um método qualitativo, que trabalha com informação textual e com a compreensão do seu significado. É exactamente isso que se pretende: compreender a organização e a presença do fantástico/maravilhoso na narrativa de Mia Couto, tendo como base a análise destas estruturas narrativas nos seus textos.

Por último, e ainda relativamente a aspectos metodológicos, há que referir a necessidade de uma análise de tipo indutivo. O método indutivo começa com uma observação mais específica dos factos e desenvolve, posteriormente, uma conclusão de carácter mais geral. Nesta monografia, depois de verificada a presença do fantástico e do maravilhoso na obra de Mia Couto, avança-se para uma caracterização e compreensão da presença destes géneros na narrativa do escritor.

## 2. O fantástico e o maravilhoso: contextualização teórica

Segundo Jean Monard e Michel Rech, na obra *Le Merveilleux et le Fantastique* (1974:3), todo o homem tem, inconscientemente, uma necessidade de se maravilhar para compensar o excesso da razão e da técnica dos tempos de hoje. Nesta perspectiva, o universo fantástico e o universo maravilhoso correspondem a uma evasão; para estes autores (1974:3), literatura fantástica e literatura maravilhosa aparecem como esforços de uma razão superior que inclui o irreal no seu campo de acção, para melhor explicar, esquecer ou aniquilar a realidade.

Na sua essência, a literatura fantástica/maravilhosa tem como objecto o relato de fenómenos excepcionais ou inexplicáveis, estranhos ao mundo da nossa experiência e que entram em contradição com as leis que regem o mundo objectivo. Se se considerar que o mundo real é o mundo racional, o mundo tal como o compreendemos e o explicamos, podemos afirmar que o fantástico e o maravilhoso encontram no sobrenatural um meio de fuga do real, um meio para exprimir o que o racional e o consciente não conseguem explicar, descrevendo tudo aquilo que não se ousa mencionar como realidade. Neste sentido, e ainda segundo Monard e Rech (1974:7), a literatura fantástica/maravilhosa é uma literatura de revolta e corresponde ao inconsciente normalmente reprimido pela sociedade, uma vez que revela a parte mais oculta de todos nós: os nossos instintos, as nossas aspirações e os nossos fantasmas.

A literatura fantástica/maravilhosa corresponde ainda a uma abolição de limites: o sobrenatural elimina as barreiras entre o bem e o mal, o verdadeiro e o falso, o normal e o anormal; é a experiência do “além”, do sobrenatural que convive com o real (Monard & Rech, 1974:7).

Fantástico e maravilhoso desempenham no imaginário humano papéis semelhantes. Serão estes dois géneros apenas sinónimos de uma mesma realidade? De acordo com Monard e Rech (1974:6), o fantástico e o maravilhoso têm temáticas comuns, somente a forma de tratamento do tema se altera. Um



mesmo acontecimento, uma mesma imagem, pode ter um tratamento fantástico, maravilhoso, ou mesmo realista. O objectivo do presente capítulo é, depois desta breve reflexão sobre os pontos comuns aos dois géneros, tentar compreender a especificidade de cada um deles. Vejamos, de seguida, a contextualização teórica destes géneros.

## 2.1. O fantástico

A palavra *fantástico*, no seu sentido etimológico (*pháino*, em grego, significa revelar, aparecer, mostrar, fazer brilhar), está em estreita relação com a função imaginária, que é uma importante faculdade do conhecimento.

Para José Coelho Braz, no artigo “Algumas considerações sobre literatura fantástica” (s.d.:1-2), a compreensão do fantástico passa pela compreensão da literatura, uma vez que, de um modo geral, a literatura, assim como o fantástico, lida com a construção de uma irrealidade. A literatura, por ser metafórica, é ficção, algo que tenta passar por verdadeiro, uma mentira que procura sugerir-se verdade, um não acontecido que se apresenta como acontecido realmente. Enquanto forma de conhecimento, a literatura não busca o verdadeiro, nem o objectivamente descritivo; aprofunda, sim, temas como a miséria, a tristeza, a angústia, o medo, a beleza e a esperança, buscando discutir e entender a condição humana. Liga-se e lida com mitos e símbolos, procura questionar as certezas, insuflar a dúvida, tenta desorganizar o que se acha arrumado, quebrando a casca das aparências. Considerando que toda a arte é um eterno e essencial fingimento, dentro desse espaço ficcional da mentira convencional procuramos todos discutir, compreender e interpretar melhor e mais profundamente a verdade não revelada, subjacente à aparência das coisas.

O espaço ficcional fantástico, conforme diz Filipe Furtado em *A Construção do Fantástico na Narrativa* (1980:46), só funciona se apresentar alguma verosimilhança. Verosimilhança não subentende, segundo este autor, uma

escrupulosa cópia do real, dado que uma narrativa não se torna verosímil apenas por traduzir o real com grande fidelidade, já que nem sempre o próprio real é verosímil. Isto equivale a dizer que:

“ (...) o verosímil remete o texto, antes de mais nada, para um *corpus* complexo, basicamente determinado pelas camadas sociais dominantes numa época e num espaço geográfico definidos. Compõem-no as normas de conduta individual e colectiva aí correntemente observadas e as linhas fundamentais da carga ideológica que essas normas pressupõem.” (Furtado, 1980: 46)

Esta noção de verosimilhança, determinante para compreender a essência da literatura, é igualmente importante para a diferenciação de fantástico e maravilhoso, como se verá adiante. Enquanto o maravilhoso não evidencia, em geral, a mínima preocupação em ajustar ao senso comum o mundo inverosímil quase sempre arbitrário que encena, o fantástico procura seguir os ditames da opinião pública e mover-se no mundo verosímil. Consequentemente, o tipo de verosimilhança de que os textos procuram cobrir-se constitui, pela sua variabilidade, um dos critérios possíveis na caracterização destes dois tipos de textos literários. Se considerarmos, por exemplo, a narrativa de Mia Couto, será possível identificar o género fantástico nas inúmeras preocupações de verosimilhança em termos de espaço e de tempo, como será demonstrado no próximo capítulo.

Podemos dizer que a literatura é, na sua própria essência, uma prática de construção de uma realidade que se sobrepõe à realidade empírica, concreta. Para entendê-la devemos considerar que as duas realidades – a concreta e a ficcional – entram num jogo de interdependências em que a ficcional é vista como uma irrealidade em relação à concreta, não como um reflexo desta, mas como uma tentativa de captação do seu significado. Tal como afirma José Coelho Braz (s.d.:2), embora a irrealidade seja condição não só do fantástico como de toda a literatura ficcional, nem toda a obra literária é uma obra fantástica; o facto de haver elementos coincidentes entre a literatura, em geral, e o fantástico, em particular, decorre de o fantástico ser uma manifestação estética fundamentalmente literária. A questão deve ser posta em termos do que é que

caracteriza especificamente o fantástico, começando por conhecer as suas origens e percurso.

### **2.1.1. Origens e percurso do fantástico**

Segundo José Coelho Braz, no já citado artigo “Algumas considerações sobre literatura fantástica” (s.d.:2), a narrativa fantástica constitui-se num género literário que, por lidar com o sobrenatural, ou com o inexplicável de qualquer tipo ou forma, remonta aos primórdios da própria literatura. Para este autor, a literatura fantástica, entendida como qualquer tipo de criação literária que não dê prioridade à representação realista, engloba mitos, lendas, escritos surrealistas, contos de terror, etc. Mais propriamente do que género literário, a literatura fantástica é uma tendência, observada ao longo de toda a história da literatura. Na trajetória da sua construção, o fantástico foi-se desprendendo do fundo comum, que é o sobrenatural, e foi-se definindo aos poucos, firmando as suas características, até chegar ao que representa na actualidade. Nessa trajetória, não somente o fantástico se firmou como um género narrativo com características próprias, mas também os géneros a ele contíguos, como o maravilhoso, se foram construindo (Op. Cit. s.d.:2).

José Braz segue afirmando (s.d.:2) que as primeiras manifestações literárias, quer sagradas (Bíblia) ou épicas (narrativas de exaltação de um herói ou de um povo, como as epopeias gregas), quer ainda o conjunto de narrativas que compõem o fabulário persa, apresentavam características do fantástico e do maravilhoso sob forma do insólito, do inexplicável e do irracional, que eram apresentados pelo viés religioso e das mitologias que tudo explicavam: a intervenção divina era considerada uma ocorrência comum e o mundo sobrenatural convivia com o natural sem marcas distintivas. O quotidiano das pessoas oscilava entre dois mundos, o real e o sobrenatural religioso, sem que houvesse solução de continuidade ou a negação de um ou de outro (Op. Cit. s.d.:2).

Entretanto, foi no século XVIII, com a literatura gótica, que o fantástico encontrou as bases para todo o seu desenvolvimento posterior, desligado do viés religioso. Nascido entre as diversas linhas ideológicas que reagem contra o optimismo confiante do pensamento iluminista e desenvolvido durante a consolidação do movimento romântico, o fantástico manifesta desde cedo a sua hostilidade ou, pelo menos, o seu cepticismo perante as conquistas científicas do intelecto humano, já então bastante notórias.

Ao discutir a trajectória do género fantástico em *Lo Fantástico en la Obra de Adolfo Bioy Casares* (1994), Francisca Suárez Coalla chega à conclusão de que as manifestações literárias do fantástico atravessaram fases distintas, a saber:

- No final do século XVIII e início do XIX, o género fantástico exigia a presença do elemento sobrenatural, advindo o medo da figura de um fantasma ou monstro;
- No século XIX, o fantástico passa a explorar a dimensão psicológica, sendo o sobrenatural substituído por imagens assustadoras cuja origem está na loucura, em alucinações, pesadelos;
- No século XX, o fantástico transporta-se para a linguagem, por meio da qual é criada a incoerência entre elementos do quotidiano e da vida comum. A causa da angústia humana está na falta de nexos na ordenação de coisas comuns, na falta de sentido, no surgimento do absurdo.

Segundo Coalla, a constante transformação por que passa a literatura fantástica deve-se ao facto de ela sempre constituir uma resposta ao complexo de preceitos, hábitos e convenções dominantes no meio social em que foi criada: pode-se entender essa categoria literária como um instrumento a serviço da rebeldia espiritual, social e artística. Assim, desenvolvida numa época que descobriu a importância do indivíduo (século XVIII) e viu despontar diversos elementos basilares para a modernidade – tais como a Declaração dos Direitos do

Homem, o acesso universal à educação e consequente ampliação do público leitor, a transformação da arte em mercadoria e o surgimento da literatura de massas – a narrativa fantástica impõe-se como veículo de expressão do sujeito e mecanismo de crítica e transgressão da situação vigente (Coalla, 1994).

Ainda para Coalla, no percurso do género fantástico, podem ser destacadas várias temáticas e obras representativas das mesmas:

- Reacção aos tabus da sociedade ao tratar, veladamente, de tópicos proibidos, como a sensualidade do acto amoroso (veja-se *Dracula*, de Bram Stoker), ou a liberação de impulsos agressivos e anti-sociais, tal como em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de R. L. Stevenson, obra em que o dualismo, ou seja, a manifestação de um duplo, representa uma faceta escondida da personalidade humana;
- Substituição do mundo tangível por uma outra realidade mais elevada e poética, para cuja representação concorrem o mito, os símbolos, as metáforas (por exemplo, “O Imortal”, de J. L. Borges, que descreve a busca da Cidade dos Imortais por uma personagem, junto à qual corre um rio cujas águas dão a imortalidade a quem as bebe);
- Libertação do terror diante da morte e do nada (anulação do indivíduo), através da sua representação dentro da narrativa enquanto forma de exorcizar e vencer o medo inspirado por eles (como acontece no romance *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, em que se encontra uma versão para o mito faustiano da perda da alma em troca de prazeres mundanos: um homem é dotado de uma beleza rara e aparência inocente, mas é guiado por forças estranhas para uma busca incessante de prazeres, lançando mão de todos os recursos, justos ou não, racionais ou irracionais, sadios ou mórbidos);

- Representação do absurdo e falta de sentido da vida por meio da criação de situações insólitas, incompreensíveis, ilógicas, que põem em xeque a nossa capacidade racional de entender a realidade (a obra de Franz Kafka);
- Exploração dos limites da ficcionalidade, através da sobreposição ou mesmo decomposição dos elementos tradicionais da narrativa e da linguagem (*A Continuidade dos Parques*, de Julio Cortázar, em que uma personagem lê um livro - ficção dentro da ficção - e onde se apagam os limites dos dois níveis da ficcionalidade: a história que o homem lê é a sua própria história). (Conferir Coalla, *Lo Fantástico en la Obra de Adolfo Bioy Casares*, 1994)

Negando a morte e todos os factores de aprisionamento ou limitação do indivíduo, o fantástico abre as portas à imaginação, à libertação dos impulsos, à experimentação de novos recursos de criação ficcional.

Vistas as suas origens e percurso, voltemos à pergunta já formulada anteriormente – o que é que caracteriza especificamente o fantástico? E que abordagens têm sido feitas sobre este género?

### **2.1.2. O fantástico: abordagens**

Ao contrário da manifestação do fantástico que, como foi dito previamente, remonta aos primórdios da literatura, o seu estudo aprofundado é relativamente recente, assim como a sua definição. Definir fantástico não é fácil. Ao que parece, mesmo quando utilizam a palavra *definição*, os autores procuram explicar o fantástico a partir das relações que apresenta com os géneros literários contíguos, nomeadamente, o maravilhoso e o estranho. Apesar das dificuldades, várias foram as tentativas de definição do género realizadas por teóricos da literatura, que podemos agrupar em quatro principais abordagens.

Uma das primeiras definições de fantástico surgiu com o surrealismo e com André Breton que, em 1924, estrutura o conceito de mundos paralelos. Este ponto de vista possibilita uma aproximação entre o mundo surreal e o mundo fantástico, mas difere do mesmo em relação a um assunto polémico e crucial: a indefinição entre estes dois mundos.

O escritor norte-americano de narrativas sobrenaturais, H. P. Lovecraft, que definiu o conceito de literatura fantástica na obra *Supernatural Horror in Literature*, publicada em 1945, é também um dos pioneiros na definição deste género. Na introdução deste livro, Lovecraft define a literatura fantástica como sendo aquela capaz de suscitar o medo no leitor, mais exactamente o medo do desconhecido. Assim, factos não explicáveis através da ciência constituiriam o foco da narrativa fantástica. Sendo uma das primeiras tentativas de equacionamento deste novo tipo de literatura, o seu enfoque voltou-se para o agrupamento dos temas recorrentes em narrativas de cunho fantástico ou sobrenatural e várias das afirmações feitas neste livro tornaram-se referência em trabalhos posteriores, tais como a importância do leitor implícito para o género fantástico e a curta duração do fenómeno fantástico em si.

Em 1947, o filósofo J. P. Sartre publica *Situations I* e, no capítulo denominado “Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage”, apresenta a classificação de género fantástico contemporâneo para os contos de natureza fantástica que haviam sido escritos no século XX. Estabelece-se, assim, uma divisão conceptual entre o género fantástico realizado até ao início do século XX, ou o fantástico tradicional (definição posteriormente introduzida por Todorov), e o fantástico definido por Sartre, realizado a partir do século XX por autores como Kafka.

Peter Penzoldt, por sua vez, em *The Supernatural in Fiction*, publicado em 1952, procura interpretar a literatura fantástica de um ponto de vista psicanalítico baseado em conceitos desenvolvidos por Sigmund Freud, dentre eles os

mecanismos do inconsciente e do sonho, e que proporcionam uma interessante perspectiva no estudo do género fantástico.

Com Tzvetan Todorov e a sua obra *Introduction à la Littérature Fantastique*, de 1970, temos acesso a um estudo mais pormenorizado e consistente das características formais da literatura fantástica. Como veremos no próximo capítulo, Todorov dialoga com Sartre, concordando com a visão segundo a qual o século XX assistiria a uma redefinição de fantástico. Todorov vai, no entanto, centrar os seus estudos naquele a que chama fantástico tradicional.

Esta síntese da trajectória do fantástico não pode estar completa sem a referência a dois teóricos que introduziram a noção, hoje corrente, de realismo mágico. Angel Flores, em 1985, e Enrique Anderson Imbert, em 1976, são os autores que começam a falar desta ramificação hispano-americana da literatura fantástica. A concepção literária do realismo mágico assenta, essencialmente, na simultaneidade do real e do imaginário e na integração do pensamento mítico enraizado em tradições ancestrais.

Depois desta breve perspectiva do percurso do fantástico, podemos agrupar estas reflexões em quatro principais abordagens: o fantástico tradicional, o fantástico contemporâneo, o surrealismo e o realismo-mágico. Os quatro pontos que se seguem focam cada uma destas abordagens, determinantes para o modo como este género foi sendo definido durante o século XX e, em especial, para o estudo do fantástico na obra de Mia Couto. Analisa-se o conceito de fantástico tradicional de Todorov, a diferenciação entre o tipo contemporâneo e o tradicional, estabelecida por Sartre, a abordagem surrealista deste género e, por último, o fantástico sul-americano, conhecido por realismo mágico.



### 2.1.2.1. O fantástico tradicional

Em *Introduction à la Littérature Fantastique* (1970), Todorov define fantástico tradicional:

*“Le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.”* (p.29)

Para que esta hesitação ocorra, três condições devem ser satisfeitas: o leitor deve considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural; a hesitação deve ser confiada a uma personagem, que se torna um leitor implícito; e é necessário que o leitor adote uma certa atitude para com o texto, ao recusar tanto uma leitura alegórica quanto poética. A primeira e a terceira condições são fundamentais para a ocorrência do fantástico, ao passo que a segunda pode não ocorrer (Todorov, 1970:37-38).

Assim, o fantástico dura o tempo da incerteza entre uma explicação natural ou sobrenatural, pois se o leitor escolher uma resposta que o faça sair da dúvida, entra nos dois outros géneros vizinhos: o estranho e, mais importante no contexto deste trabalho, o maravilhoso. O fantástico situa-se no limite entre estes dois géneros e nele os acontecimentos sobrenaturais actuam como algo perturbador, porque eles se colocam no seio do mundo real, obrigando o leitor a optar por uma das duas explicações: ou se trata de uma ilusão, efeito da imaginação (as leis naturais continuam a ser o que são), ou então os factos ocorreram realmente e não podem ser explicados pelas leis que conhecemos (Todorov, 1970:46).

Ainda para Todorov (1970:65), existem dois perigos iminentes para a continuidade do mundo fantástico. Primeiramente, a leitura poética poderia finalizar a hesitação e, logo, o fantástico, já que permite uma sequência mais livre e desvinculada de causas e efeitos, assim como de personagens e enredo. O segundo perigo estaria situado na leitura alegórica. A alegoria é tratada de maneira mais intensa por Todorov; esta denota um sentido figurado oposto ao

sentido ficcional ou literal do texto. Desta forma, na oposição entre alegoria e sentido literal, um outro patamar da literariedade é analisado. A interpretação inicial de um facto narrado pode assumir um outro sentido. Entretanto, se a alegoria não é categórica, explícita, pode vir a tornar-se mais uma “ferramenta” para que se estabeleça a dúvida. Além deste facto, muitos contos alegóricos somente explicitam o seu aspecto totalizador no final do texto. Durante o desenrolar da narração podemos viver momentos fantásticos, que só são considerados como alegoria no término da leitura. Todorov acaba por concluir que tanto a imagem poética quanto a alegoria podem tornar-se aliados do fantástico, se empregues com a parcimónia devida.

Ampliando as ideias de Todorov, Filipe Furtado, no livro *A Construção do Fantástico na Narrativa* (1980), aponta outro elemento que poderia eliminar o momento fantástico – os efeitos cómicos:

“Esses efeitos anulam o equilíbrio da ambiguidade fantástica e levam a narrativa a recuar até ao grotesco. Assim, tornando a manifestação meta-empírica objecto do riso de diversas personagens, suprimem qualquer dúvida quanto à possibilidade da sua existência objectiva, ao mesmo tempo que viabilizam leituras de carácter “alegórico”.” (p.69)

Segundo este autor, o motivo da aniquilação do efeito fantástico não seria o uso do recuo cómico, mas a leitura alegórica, já descrita por Todorov. Contudo, o efeito cómico, por si só, seja ele grotesco ou irónico, não extingue a dúvida estabelecida através dos elementos do fantástico (1980:68). Esta ideia é determinante para a análise do fantástico na obra de Mia Couto, como veremos no próximo capítulo.

Para Furtado, o elemento básico, caracterizador da literatura fantástica, é o sobrenatural, ou o meta-empírico, entendendo como tal o que esteja:

“ (...) para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades.” (p.20)

E continua:

“ (...) o conjunto de manifestações assim designadas [como meta-empíricas] inclui não apenas qualquer tipo de fenómenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (...), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desenvolvimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe.” (p.20)

É bom recordar que o meta-empírico, ou o sobrenatural, quer no seu sentido religioso, quer no sentido de estar além ou fora do natural, não é característica exclusiva do fantástico. A presença do sobrenatural no fantástico ocorre de forma particular. Trata-se de uma invasão do inexplicável no mundo concreto, criando uma situação angustiante de ambiguidade que abala a nossa compreensão baseada na experiência quotidiana. No fantástico, o sobrenatural não é aceite nem vivido (como acontece no género maravilhoso).

Irène Bessière é outro nome determinante para a definição do fantástico tradicional, pois também ela parte das premissas de Todorov para aprofundar o estudo do género. Em *Le Récit Fantastique* (1974), no capítulo “L’expérience imaginaire des limites de la raison”, Bessière apresenta uma definição de fantástico baseada na contradição entre o natural e o sobrenatural. O texto fantástico é, sobretudo, uma representação da realidade que atinge o leitor por meio da ilusão, causando-lhe uma sensação de estranhamento. A recepção do texto fantástico não se coloca em termos de crenças ou referências culturais do autor e do leitor, mas pelo uso da imaginação do autor em captar a sensibilidade do leitor. Apesar de o texto fantástico se prender ao ilusório e ao irreal, não exclui a autenticidade e a verosimilhança, pois a irrealidade das suas premissas deve estar ligada ao real concreto e aos códigos sócio-cognitivos do leitor (Op. Cit.1974:29-64).

Assim, segundo Bessière, é possível dizer que o real parece comandar a organização da narrativa fantástica, tomando por base a contradição recíproca entre premissas racionais e irracionais. De acordo com a teórica francesa (1974:56), a definição de fantástico proposta por Todorov, e já citada neste

capítulo, é pouco precisa. O indivíduo, vítima dos acontecimentos, conhece as leis naturais, porém tem problemas quanto à postura a ser adoptada face aos factos: se eles são naturais ou sobrenaturais. Escolher uma das duas posturas é, para esta autora, solucionar o problema, o que a narrativa fantástica tende justamente a recusar.

Como tal, para Bessière, a definição de Todorov, centrada na hesitação, reduz o fantástico ao estranhamento e ao jogo do real e do imaginário, à dualidade natural-sobrenatural, razão-ilusão (1974:249). Segundo Todorov, um texto, para ser considerado fantástico, necessita que a hesitação seja mantida até ao fim da narrativa, limitando a sua definição ao estreito cerco da hesitação, esquecendo-se que, em algumas narrativas, o protagonista pode não optar por nenhuma das soluções, enquanto o leitor escolhe a que melhor lhe convém.

Segundo Bessière (1974:211), o fantástico tradicional não resulta da hesitação entre o natural e o sobrenatural, mas da contradição e da recusa mútua e implícita entre essas duas ordens. Na verdade, no texto fantástico, a ordem racional entra em confronto com a sobrenatural, desconstruídas simultaneamente para instalar a incerteza. Por outras palavras, o elemento sobrenatural actua desracionalizando a realidade, mas participa, por sua vez, do mundo real. O racional e o irracional, o real e o irreal, coexistem no interior da narrativa e conduzem à ambiguidade, remodelando o sistema cultural com que se relacionam.

*“Il [le récit fantastique] rappelle que toute création esthétique voit doublement le monde, le figure par deux rationalités (...). Il installe l’incertitude parce qu’il place entre les deux rationalités un rapport d’égalité et non plus un rapport de subordination de l’une à l’autre.”* (Bessière, 1974: 210-211)

Em suma, para Bessière, a narrativa fantástica provoca a incerteza, aliando proposições contraditórias de acordo com uma organização específica, que a coloca nos limites extremos da razão.

### 2.1.2.2. O fantástico contemporâneo

Em *Situations I* (1947), no capítulo “Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage”, J.P. Sartre define o que chamaria de fantástico contemporâneo em oposição ao fantástico tradicional. Segundo o autor, o fantástico contemporâneo, corrente no século XX, seria um desenvolvimento do tradicional, realizado no século XIX, e teria Kafka como o seu grande representante (p.126).

A literatura fantástica do século XIX surge como reacção a um mundo, regido pelas ideias positivistas, em que o medo não tem mais espaço diante da infalibilidade das leis postuladas pela ciência. Por vir contra esta ordem estruturada, o fantástico funciona como uma ruptura. Contudo, no fantástico do século XX, também denominado neofantástico (Nunes, s.d.:2), a função de fazer estremecer o leitor com a quebra de uma ordem inviolável fica perdida. Com a ampliação de horizontes em quase todas as áreas do conhecimento humano e a relativização do que se entendia por absoluto, a ordem inviolável sofre transformações. Este mundo ordenado é substituído por um mundo de ambiguidade, sempre aberto a uma contínua revisão, tanto dos valores quanto das certezas.

Para M.C. Sá, na monografia *Da Literatura Fantástica (Teorias e Contos)* (2003), tanto no fantástico tradicional como no fantástico contemporâneo, os factos transgridem as leis da causalidade. Nesse último, porém, nem leitor nem personagens hesitam diante dos acontecimentos. Também o narrador não se espanta diante das ocorrências que se lhe apresentam. Ao contrário do fantástico tradicional, no qual um homem “direito” era transportado para um mundo às avessas (como Alice que chega ao País das Maravilhas ou como Dante que chega ao Inferno), no fantástico contemporâneo o próprio homem é, geralmente, fantástico e não o ambiente em que se insere ou os acontecimentos que presencia.

Além deste facto, o fantástico contemporâneo é habitado principalmente por seres humanos. Assim, Sartre expõe o que seria a síntese do fantástico contemporâneo, ou seja, o “retorno ao humano”.

Ao apresentar o “homem às avessas”, este fantástico não mais explora as realidades transcendentais, mas transcreve a condição humana:

*“(…) pour trouver place dans l’humanisme contemporain, le fantastique va se domestiquer comme les autres, renoncer à l’exploration des réalités transcendentes, se résigner à transcrire la condition humaine.”* (Sartre, 1947: 126)

O fantástico contemporâneo afasta-se, segundo Sartre, das fadas do mundo maravilhoso (1947:125). Limita-se somente a um objecto, o homem. Na sua definição, o homem passa a ser o fim a atingir, ou seja, a grande preocupação do fantástico contemporâneo consiste no bem-estar espiritual do homem (1947:126). E é com base neste aspecto do retorno ao humano que podemos traçar um paralelo entre o fantástico contemporâneo e o fantástico em Mia Couto.

Nessa caracterização do fantástico contemporâneo, Sartre analisa a obra do autor francês Albert Camus *Le Mythe de Sisyphe* (1942), onde este escritor recupera um mito da Grécia Antiga para, através dele, apresentar o “homem absurdo”. Para Camus, Sísifo representa o mortal que, condenado pelo poder transcendente dos deuses a empurrar sem descanso uma rocha até ao cume de uma montanha, de onde esta cai de novo, é, ao mesmo tempo, impotente e revoltado. Para este autor, o homem absurdo comporta-se como Sísifo. O absurdo de Camus retrata tanto o impossível de ser atingido quanto o contraditório, isto é, o homem inserido no mundo absurdo nunca atinge o fim pretendido, mas, contraditoriamente, continua a tentar:

*“Je viens de le définir comme une confrontation et une lutte sans repos. Et poussant jusqu’à son terme cette logique absurde, je dois reconnaître que cette lutte suppose l’absence totale d’espoir (qui n’a rien à voir avec le désespoir), le refus continuel (qu’on ne doit pas confondre avec le renoncement) et l’insatisfaction consciente (...)”* (Camus, 1942: 49-50)

Assim, o homem absurdo encontra-se preso numa luta incessante e infrutífera, denotando o impossível e o contraditório. E, para Sartre (1947:100), o homem absurdo é o homem do fantástico contemporâneo. Para que exista uma luta infrutífera, o narrador ou a personagem central devem esmerar-se na tentativa de atingir um fim que, entretanto, nunca se concretiza. Define-se conscientemente como um lutador absurdo, aquele que empurra a pedra em direcção ao cume da montanha, mesmo tendo a certeza de que, perto do topo, se revolta e rola a montanha abaixo, obrigando-o a repetir novamente a árdua tarefa.

Ao expor a condição do homem enquanto matéria escravizada, Sartre sugere que, além dos utensílios materiais, existem homens-utensílios, cuja função é a de servir como um meio, como um soldado, um empregado, um autómato que executa infundavelmente a sua função. O universo fantástico contemporâneo assume, desta feita, o aspecto de mundo burocratizado, povoado por leis sem finalidade e desconhecidas pelos próprios executores (1947:102). Kafka é o representante máximo deste tipo de fantástico que encontramos muitas vezes em Mia Couto, como veremos: um homem absurdo dominado por lutas infrutíferas contra forças que o transcendem completamente.

Em suma, no fantástico contemporâneo, definido por J.P. Sartre, não existe o mesmo espanto que ocorre no fantástico tradicional, uma vez que o mundo que observamos é o mundo quotidiano e que o homem constitui o seu único objecto; a sensação do absurdo, de um mundo caótico que inviabiliza constantemente a própria vida, atinge o leitor de forma incontestável e é igualmente determinante para o fantástico contemporâneo.

### 2.1.2.3. O fantástico e o surrealismo

*“Le fantastique c’est l’intime qui fait surface et qui dérange.”* Freud  
(Jean Bellemin-Noel, 1972: 23)

Em 1924, com André Breton e o *Manifestes du Surréalisme*, e anteriormente à obra de Sartre ou Todorov, surgia o movimento surrealista, cuja atitude revolucionária pretendia intervir na realidade levando o homem a um estado de liberdade suprema.

Tendo como base os estudos de Freud sobre a vida manifesta e a latente e ainda a definição acerca dos mecanismos do sonho (Sá, 2003:32), os surrealistas estabeleceram um estreito laço entre o mundo da vigília e o do sonho, de forma a resolver os problemas fundamentais da existência:

*“Tout porte à croire qu’il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement. Or, c’est en vain qu’on chercherait à l’activité surréaliste un autre mobile que l’espoir de détermination de ce point.”* (Breton, 1965: 76-77)

A proposta dos surrealistas pretendia unir esses dois mundos, ao contrário da descrição de fantástico proposta por Todorov, segundo a qual a atitude fantástica seria gerada por meio do não posicionamento entre os mundos real e irreal. Esta é a primeira das várias diferenças entre o surrealismo e o fantástico tradicional: um “ou” indefinido, em suspensão, temido e gerador de espanto, entre o real e o sonhado, ao passo que no surrealismo temos um “e”, aglutinador, desejado e definido. Os pontos de contacto entre o surrealismo e o fantástico são variados, mas as diferenças estão igualmente presentes (Sá, 2003:32).

A realidade, tanto para o fantástico como para o surrealismo, é multifacetada, assumindo valores diferentes e múltiplos segundo a visão do indivíduo. No entanto, apesar desta característica comum em relação à realidade, para o fantástico as facetas assumem o papel de indecisão, ao passo que para o



surrealismo passam por uma integração, faces de um mesmo dado. Assim, se o movimento surrealista focaliza principalmente um mundo que permite a convivência entre o interior e o exterior através da conciliação dos estados de sonho e realidade, muitas vezes expressa-se a favor do não posicionamento entre estes dois mundos. Contudo, esta falta de posicionamento não é tratada como uma dúvida angustiante, conforme defendido pela noção de fantástico tradicional já descrita, mas como um estado desejado (Sá, 2003:37-38).

A importância do acaso é outro ponto de contacto entre o surrealismo e o fantástico. O acaso, como conjunto de premonições, de reencontros insólitos e de coincidências estranhas que se manifestam de tempos em tempos na vida humana, é um momento desejado pelo surrealismo. Para o fantástico, da mesma maneira, é uma peça importante na instauração do seu mundo. Entretanto, se para o surrealismo o acaso é um fim, para o fantástico é um meio para se atingir o espanto (Sá, 2003:48).

Veremos, no capítulo 3, como é que esta vertente surrealista do fantástico pode ser encontrada na narrativa coutiana, nomeadamente, a ausência de posicionamento face ao sobrenatural e a aglutinação do real com o imaginário.

#### **2.1.2.4. O realismo mágico**

Esta panorâmica das principais abordagens do fantástico não poderia estar completa sem considerarmos o fantástico sul-americano, também designado por realismo mágico. Autores como Gabriel Garcia Marquez, Isabel Allende e Mário Vargas Llosa, excelentes representantes do fantástico sul-americano, não podem ser ignorados num estudo sobre a presença do fantástico e do maravilhoso na obra de um escritor africano. Para investigadores como Gilberto Matusse, em *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa* (1998), é evidente a relação que se pode traçar entre as literaturas africanas e as literaturas latino-americanas:

“Tivemos ocasião de referir a relação que se estabelece entre as literaturas africanas e as literaturas latino-americanas. Trata-se de uma relação que decorre fundamentalmente do facto de umas e outras nascerem e desenvolverem-se no âmbito de situações coloniais, o que lhes coloca a necessidade de romperem com o perifernismo e vincarem uma identidade própria.” (Matusse, 1998:159)

Este desejo de afirmação e a conseqüente ruptura com a hegemonia dos cânones europeus contribuíram para a génese do realismo mágico e é a partir deste fenómeno que podemos estabelecer um paralelo com o fantástico africano, pois há também, em alguns autores de África, uma ânsia de ruptura com os modelos do ex-colonizador e a necessidade de construção de uma identidade própria.

Segundo Maria Fernanda Afonso, em *O Conto Moçambicano*, foi a partir dos anos 50 que os críticos sul-americanos Angel Flores e Enrique Anderson Imbert começaram a falar de realismo mágico para caracterizar esta tendência da narrativa hispano-americana (2004:361). Imbert, no livro *El Realismo Magico* (1976:7), explica que o termo, nascido na Europa, foi pela primeira vez empregue em 1925, por Franz Roh, para caracterizar a arte de um grupo de pintores alemães que pintavam objectos vulgares sob um olhar maravilhado; a expressão adquiriu de imediato uma extensão muito vasta, aplicando-se à pintura, ao cinema e, principalmente, à literatura. Esta forma artística, que descobre na magia uma maneira de descortinar atrás da realidade e do sonho uma espécie de transcendência, encontrou grande expressão na América Latina, continente onde a magia está indubitavelmente viva (Afonso, 2004:363).

Enrique Imbert parte de uma dialéctica, definindo realismo mágico como a síntese do realismo, ou “verídico”, com o fantástico, ou “sobrenatural”:

“ [...] una tesis: la categoría de lo verídico, que da el “realismo”;  
una antítesis: la categoría de lo sobrenatural, que da la “literatura fantástica”; y  
una síntesis: la categoría de lo extraño que da la literatura del “realismo mágico”. ”  
(Imbert, 1976:9)

E, para melhor explicar a diferença entre realismo, fantástico e realismo mágico, apresenta-nos três tipos de narrador:

“Un narrador realista, respetuoso de la regularidad de la naturaleza, se planta en medio de la vida cotidiana, observa cosas ordinarias con la perspectiva de un hombre del montón y cuenta una acción verdadera o verosímil. Un narrador fantástico prescinde de las leyes de la lógica del mundo físico y sin darnos más explicaciones que la de su propio capricho cuenta una acción absurda y sobrenatural. Un narrador mágico-realista, para crearnos la ilusión de irrealidad, finge escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción que por muy explicable que sea nos perturba como extraña.” (Imbert, 1976:10)

Realismo mágico e fantástico representam, para este autor, universos muito diferentes, o que não exclui a sua presença simultânea na obra do mesmo autor, como acontece com Borges, por exemplo (Imbert, 1976:24). Também a obra de Mia Couto é, como se verá no capítulo 3, exemplo da presença simultânea destes dois universos.

Wojciech Charcalis, no artigo “Lo real maravilloso americano de Mia Couto” (s.d.:6), afirma que o realismo mágico é uma mistura do real com o sobrenatural, tendo como particularidade a apresentação de acontecimentos inventados como se fossem reais. Ignorando barreiras ou limites, o discurso afectado de realismo mágico propõe um mundo onde tudo é possível. Distingue-se do fantástico porque este supõe a hesitação face à percepção da realidade (Todorov, 1970:29), enquanto o realismo mágico continua a insistir na simultaneidade, sem requerer qualquer hesitação. No realismo mágico não existe questionamento, pois o sobrenatural aparece integrado na realidade.

Para a autora Lindsay Moore, em “Magical Realism” (1998):

“Magical realism is characterized by two conflicting perspectives, one based on a rational view of reality and the other on the acceptance of the supernatural as prosaic reality. Magical realism differs from pure fantasy primarily because it is set in a normal, modern world with authentic descriptions of humans and society.”(p.1)

No entanto, este laço entre a imaginação e a realidade procura ser discreto, enraizando imperceptivelmente os dois universos, um no outro. Seguindo a perspectiva de Dupuis e Mingelgrün (1987:224), podemos dizer que os dois universos são suspensos num mesmo meio híbrido, afluando o concreto e a imaginação.

Na opinião de Maria Fernanda Afonso, esta concepção literária que supõe uma relação de influência entre o real quotidiano e o imaginário está presente em África (2004:365). Mais, o realismo mágico parece encontrar em África uma força particular pelo facto de se ancorar num continente em que o mito faz parte da existência quotidiana, em que há uma relação necessária de contiguidade entre o real e o imaginário (Afonso, 2004:365). No terceiro capítulo, dedicado à análise do fantástico e do maravilhoso na narrativa coutiana, debruçar-nos-emos sobre as influências do realismo mágico neste autor moçambicano.

Terminando aqui a contextualização teórica relativa ao fantástico, passemos a uma contextualização semelhante para o género maravilhoso, esta focará as suas origens, percurso e respectivas abordagens.

## **2.2. O maravilhoso**

Segundo Irlemar Chiampi, em *El Realismo Maravilloso* (1983:54), o maravilhoso pode ser definido como o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao quotidiano das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), e oposto a *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: mirar com intensidade, ver com atenção ou, ainda, ver através de.

Numa segunda acepção, apontada ainda por Chiampi, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido por intervenção de seres sobrenaturais; tudo o que pertence a outra esfera, não humana e não natural, e que

não tem explicação racional (1983:54). Retomando aqui a noção de verosimilhança tão importante para o fantástico, Irène Bessière afirma que o maravilhoso surge no pólo oposto, ou seja, na inverosimilhança (1974:170), na criação de mundos novos completamente dissociados da realidade e que tem nos contos de fadas um excelente exemplo.

À semelhança do que foi feito com o fantástico, prosseguimos com uma caracterização mais aprofundada do maravilhoso, género essencial para um estudo do sobrenatural em Mia Couto, como já foi referido anteriormente. Principiemos por uma compreensão das suas origens e percurso.

### **2.2.1. Origens e percurso do maravilhoso**

Para Irleamar Chiampi, maravilhoso é o conceito adequado para:

“ (...) designar a forma primordial do imaginário de obras de todas as latitudes culturais como o *Rāmāyāna*, *As Mil e uma Noites*, a *Ilíada*, a *Odisseia*, as canções de gesta, os *Edda* escandinavos, os *Nibelungen* germânicos, o *Romancero* espanhol, etc. Constitui igualmente importante elemento da épica renascentista e alcança o período romântico na evocação legendária do passado (...), e em pleno realismo europeu sobrevive na busca da sobre-realidade (...). Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demónios, génios, fadas) na acção narrativa ou dramática. (Chiampi, 1983: 49)

De acordo com informação da *Encyclopaedia Britannica do Brasil* (consultada *on-line*), o maravilhoso tornou-se mais visível pela divulgação que alcançou, através dos séculos, com os contos de fadas e fábulas. Para Cristiane de Oliveira, em artigo sobre a fábula, este tipo de texto já aparece no século XVIII a.C., na Suméria. Nascido no Oriente, vai ser reinventado no Ocidente pelo grego Esopo (século V a.C.) e aperfeiçoado, séculos mais tarde, pelo escravo romano Fedro (século I a.C.). Ao francês Jean La Fontaine (século XVII) coube o mérito de dar a forma definitiva à fábula (Oliveira, 2005:1-2).

Ainda segundo a *Encyclopaedia Britannica do Brasil*, o maravilhoso afirma-se como gênero na Idade Média, constituindo-se então como peça fundamental de uma literatura primordial cujas obras, como o ciclo arturiano, por exemplo, têm valor iniciático. Através da guerra ou do amor, o homem, numa busca espiritual de um mundo perfeito, é posto à prova pelo sobrenatural. O maravilhoso cristão e o maravilhoso feérico são determinantes nesta época, como se pode verificar em *A Canção de Rolando*, *A Busca do Santo Graal* e *A Lenda do Rei Artur*. Estas obras têm como alicerce um mundo mágico, onde prevalece a estética da força com a exaltação do valor sobre-humano. A manifestação deste maravilhoso enquadra-se num espaço de violência guerreira, de efeitos quase milagrosos, em que os heróis se destacam pela posse de armas-talismãs, símbolos iniciáticos, e os prodígios da natureza ganham forma através de um bestiário original, bem como pela intervenção dos vários elementos naturais, que se congregam na realização das acções heróicas.

Os relatos maravilhosos, de que fazem parte os contos folclóricos e os contos de fadas, figuram entre as primeiras manifestações literárias, não escritas, deste gênero. Uma das compilações mais importantes desse tipo de relato é atribuída aos irmãos Grimm. No livro *Kinder und Hasmmarchen* (1812), recolheram grande número de narrativas da tradição popular alemã, muitas das quais, como o Capuchinho Vermelho e a Gata Borralheira, se tornaram mundialmente famosas (*Encyclopaedia Britannica do Brasil*).

Ao maravilhoso pertencem ainda obras como: *As Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, um livro que transporta o leitor para uma terra habitada somente por gigantes e uma outra por anões; *O Mágico de Oz* (1900), de Frank Baum, obra em que uma menina, Dorothy, é capturada por um tornado e levada para a Terra de Oz, onde encontramos seres como leões covardes, espantalhos falantes, um homem de lata, entre muitos outros; *A História sem Fim* (1979), de Michael Ende, em que a personagem central, um menino chamado Bastian, se torna personagem do mundo de fantasia contado pelo livro que lê; e *O Senhor dos Anéis* (1954-1955), cujo autor, J.R. Tolkien, ao mesmo tempo que trata temas

como o poder, a ambição, a guerra e a morte, numa dimensão muitas vezes épica, concretiza uma das maiores criações mitológicas da literatura de todos os tempos e que nos conduz para um mundo cheio de criaturas como elfos, anões, magos e outros povos imaginários.

Depois desta panorâmica das origens e percurso do género maravilhoso, salientam-se, de seguida, as principais abordagens que têm sido feitas sobre este género.

### **2.2.2. O maravilhoso: abordagens**

Vários expoentes da crítica do género maravilhoso são unânimes em afirmar que uma das suas principais determinações é a presença do sobrenatural nas suas histórias. Por exemplo, Tzvetan Todorov, cuja obra *Introduction à la Littérature Fantastique* (1970) constitui um importante contributo sobre essa matéria, pois apresenta variados aspectos para a compreensão do maravilhoso e diferencia-o dos géneros próximos, nomeadamente, o fantástico e o estranho. Ou Irène Bessièrre, autora de *Le Récit Fantastique* (1974), cuja reflexão se reveste de grande interesse para o conhecimento da estética do maravilhoso, porque contém elementos que permitem distingui-lo do resto da literatura sobrenatural.

Segundo Filipe Furtado, em *A Construção do Fantástico na Narrativa* (1980:44), o fantástico e o maravilhoso propõem ao destinatário da narrativa um universo em que algumas das categorias do real foram abolidas ou alteradas e ambos não permitem que uma explicação racional venha repor a lógica e reinstalar, por completo, o leitor no real. O sobrenatural é também o principal elemento diferenciador entre os dois géneros, residindo essa diferença exactamente na perspectiva de tratamento, no modo como cada um apresenta e trata os fenómenos meta-empíricos no decorrer da narrativa.

“ (...) a diferença básica entre eles resulta das respectivas atitudes face ao debate entre a razão e o seu oposto que o surgimento da fenomenologia meta-empírica suscita.” (Furtado, 1980:39-40)

No maravilhoso, a atitude para com o sobrenatural é de total adesão por parte das personagens e do leitor, isto é, estes não têm qualquer dúvida de que estão perante um mundo que nada tem de real. O sobrenatural apresenta-se não apenas como uma característica do género maravilhoso, mas constitui a sua própria essência, pois o universo onde se passam as narrativas maravilhosas é organizado por ele, é um mundo à parte das leis que estruturam o nosso universo quotidiano. Para a narrativa maravilhosa, não há estranhamento. Como explica Todorov, em *As Estruturas Narrativas* (1979):

“No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reacção particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. Os contos de fadas, a ficção científica são algumas das variedades do maravilhoso (...)” (p.160)

O maravilhoso representa ainda, segundo Furtado (1980), o sobrenatural aceite, em oposição ao fantástico, uma vez que este, como já foi visto, seria o sobrenatural que permanece sem ser aceite nem explicado:

“Na lisura e honestidade do texto maravilhoso, o destinatário já sabe com o que conta, não tendo surpresas face a tudo o que nele possa surgir. Aí a alteração é “uniforme”: personagens, acção e espaço obedecem de facto a outra lógica, mas sempre e só a essa. Desde que aceite as regras do jogo, terá na narrativa desse género aquilo que se convencionou poder esperar dele: está em pleno sobrenatural, mas não tem quaisquer dúvidas sobre isso.” (p.44)

De acordo com Irleamar Chiampi, os destinatários do maravilhoso nunca se desconcertam perante o sobrenatural. Contrariamente à surpresa, ao estranhamento, à hesitação, do leitor das narrativas fantásticas, o leitor das narrativas maravilhosas caracteriza-se pelo encantamento. O efeito de encantamento do leitor do maravilhoso é provocado por uma percepção de uma *unidimensão* (1983:70), já que o leitor sabe que está perante uma só dimensão: a dimensão do irreal.



Ainda para Chiampi, esta ausência da realidade no género maravilhoso é um instrumento pedagógico e moral, pois permite exemplificar um mundo ideal (1983:71); estes instrumentos chegaram ao maravilhoso por via do imaginário popular, do qual retirou temas e figuras. Tal como afirma Irène Bessière, em *Le Récit Fantastique* (1974):

*“Le conte merveilleux contraint d’accepter l’invraisemblable parce qu’il le donne pour le symbole d’une régulation moral et d’une expression directe ou indirecte d’un ordre.”* (p.170)

Bessière apresenta a narrativa maravilhosa como tendo preocupações de ordem moral, como se o discurso maravilhoso correspondesse a um discurso da legalidade, contra a ilegalidade do fantástico (1974:18). As fábulas são o exemplo deste discurso moralista.

Carlos Espírito Santo, em *Tipologias do Conto Maravilhoso Africano* (2000), salienta que o “novo” e o “extraordinário” constituem também a substância do maravilhoso. Indica ainda que no universo maravilhoso tudo se pode tornar realidade; os obstáculos materiais são miraculosamente suprimidos, as balizas do espaço e do tempo abolidas e os limites próprios da condição humana extintos (2000:15). Todas estas características servem de base à análise do género maravilhoso na narrativa de Mia Couto, elaborada no capítulo seguinte.

### **3. O fantástico e o maravilhoso na narrativa de Mia Couto**

Depois da contextualização teórica do fantástico e do maravilhoso e de uma perspectiva das diferentes abordagens dos mesmos, efectua-se, no presente capítulo, um estudo destes géneros nos textos narrativos de Mia Couto. Os dois pontos que se seguem obedecem a uma estrutura semelhante: após uma definição do que é o fantástico e o maravilhoso na obra de Mia Couto, procede-se à análise das características temáticas e discursivas destes géneros na narrativa coutiana, a partir de exemplos tirados do corpo da sua obra.

#### **3.1. O fantástico na narrativa de Mia Couto**

Iniciemos este ponto por uma definição de fantástico que se adapte à especificidade da obra de Mia Couto e que melhor caracterize, assim, o fantástico coutiano. Se se considera o contexto da literatura de Mia Couto, não se deve deixar de ressaltar que aquilo que pode ser considerado como fantástico depende da cultura em que nos inserimos. Para Gilberto Matusse (1998), não há um paradigma de fantástico para todas as civilizações, porque em cada sociedade o inconsciente colectivo deixa-se guiar por um conjunto de mitos e crenças que impregnam o respectivo contexto cultural e social:

“Não há (...) um padrão válido para todas as sociedades e civilizações a partir do qual se possa traçar uma fronteira entre o que é e o que não é fantástico. As nossas reflexões partem de uma visão do mundo assente no modelo racionalista ocidental, mas os universos retratados nas obras [moçambicanas] pertencem a civilizações onde imperam outros modelos de pensamento (...).” (p.171)

Portanto, o que para os europeus é fantástico pode não ser considerado como tal por um africano. A visão utilizada nesta monografia, para caracterizar o fenómeno fantástico, passa por uma base teórica europeia, eurocêntrica, pois muitos dos fenómenos aqui identificados como fantásticos poderiam ser qualificados, por um africano, como algo pertencente à esfera da normalidade. As

palavras de Mía Couto, na entrevista em anexo, *Conversa com Mía Couto* (página 90 desta tese), confirmam esta ideia:

“Para um leitor europeu a referência a um homem que, de noite, se transmuta em hiena pode ser do domínio do fantástico. Mas para um moçambicano rural (e para a maioria dos urbanos) esse detalhe é da ordem do “natural”.”

Precisemos, então, a definição de fantástico que orientará a análise deste género na obra de Mía Couto e que autores foram determinantes para a elaboração desta mesma definição.

### **3.1.1. Definição**

Para Todorov, na obra *Introduction à la Littérature Fantastique* (1970), o fantástico define-se como uma invasão abrupta do inexplicável no mundo concreto, criando uma situação angustiante de ambiguidade que abala a nossa compreensão, baseada na experiência quotidiana. A definição de Todorov implica a noção de hesitação, que deve ser mantida até ao fim da narrativa (1970:46). Considerando a obra de Mía Couto, já que não se verifica esta característica da hesitação mantida até ao fim da obra, há que fazer uma aproximação à definição de Irène Bessière, definição que se adequa muito mais ao tipo de fantástico deste autor: pode-se considerar que o fantástico na narrativa coutiana não resulta da hesitação entre o natural e o sobrenatural até ao final, mas da contradição momentânea, da recusa mútua entre essas duas ordens. O texto fantástico de Mía Couto não exclui a autenticidade e a verosimilhança, supõe mesmo a presença das duas ordens contraditórias (o mundo natural e o sobrenatural), levando o elemento sobrenatural a actuar na desracionalização da realidade. O racional e o irracional, o real e o irreal, coexistem no interior da narrativa e conduzem à ambiguidade.

Numa síntese, o fantástico coutiano resulta de uma invasão súbita do sobrenatural no mundo quotidiano, criando uma contradição momentânea entre

real/irreal e uma ambiguidade, que é fruto desse sobrenatural que permanece sem ser aceite nem explicado.

Muitas vezes, porém, este fantástico em Mia Couto se aproxima do fantástico contemporâneo e roça, por vezes, o surrealismo. Com efeito, “o retorno ao humano” e o absurdo da vida moderna são elementos fundamentais para a caracterização do fantástico coutiano.

Também a coexistência do pensamento mítico com um espaço híbrido de realidade e ficção, à maneira do realismo mágico, desempenha um papel basilar na construção do fantástico nas obras de Mia Couto. Com efeito, as narrativas coutianas proporcionam-nos, frequentemente, mundos mágicos onde tudo é possível; no entanto, não descaram o real nem os mitos enraizados no subconsciente colectivo moçambicano.

Para além desta definição multifacetada do fantástico coutiano, há que dedicar um espaço, nos próximos pontos, à análise dos temas mais recorrentes e dos traços discursivos deste género. Começemos com as características temáticas do fantástico verificadas na narrativa de Mia Couto e fundamentadas com exemplos da mesma.

### **3.1.2. Características temáticas**

Como já foi mencionado neste capítulo, a temática determinante para o género fantástico, segundo Todorov e Bessière, é a existência de uma irrupção insólita num mundo real e a instauração de uma ambiguidade, ou seja, um fenómeno insólito que permanece sem ser aceite nem explicado. Os exemplos desta característica são, como foi referido na introdução, inúmeros. Salientemos, todavia, alguns episódios que ilustram esta ideia.

No conto “O último aviso do corvo falador” (1987:33), Zuzé Paraza, um pintor reformado, vomita um corvo vivo, saído das suas entranhas, em plena praça cheia de gente; este facto insólito não provoca grande surpresa na multidão. Zuzé explica a seguir que o pássaro vinha da fronteira da vida e que podia dar informações sobre defuntos a quem quisesse. Também estes poderes de adivinhação da ave não causam qualquer estranheza e permanecem sem ser aceites ou explicados até ao final do conto.

Botas ordinárias tornam-se objectos fantásticos em dois contos de Mia Couto: em “O apocalipse privado do tio Geguê (1990:31), uma bota, lançada ao ar pelo tio Geguê, voa e rodopia como se de uma ave se tratasse; em “A velha e a aranha” (1991:35), conto que narra a história de uma mãe que dedica a sua vida à espera de um filho que partiu para a guerra, há umas botas brilhantes e sem poeira que permanecem ao lado da mãe do soldado durante anos e anos, apesar de nunca terem sido polidas e de estarem no meio de poeiras e teias de aranha. Também estes acontecimentos insólitos não merecem qualquer aceitação ou explicação.

Em *Terra Sonâmbula* (1992), romance que tem como pano de fundo a guerra em Moçambique e da qual traça um retrato forte e brutal, Muidinga, personagem central, cruza-se com um pastor que lhe conta a história de um boi que se transfigurou em garça (p.190). Para além de uma descrição pormenorizada deste fenómeno, o pastor garante a Muidinga que o mesmo se repetia em todas as noites de lua cheia. O fantástico deste episódio reside, mais uma vez, na ambiguidade.

Já o conto “O bebedor do tempo” (1994:156) conta a história de uma forasteira desconhecida que liquidifica Xidakwa, “um bêbado de carreira”, para dentro de um copo de cerveja. O conto termina sem qualquer tentativa de explicar a ocorrência e com um narrador em estado de transe depois de presenciar tão extraordinário evento.

Um poético exemplo dessa irrupção do fantástico está no conto “O chão, o colchão e a colchoa” (1997), em que Xavier Zandamela, um ex-mineiro, reconhece as formas da sua ex-companheira, que o abandonou, no seu colchão e nele acaba por se dissolver (p.218-219). Este colchão que adquire formas femininas vem, como reconhece o próprio narrador, da *sobrenatureza* e, deste final fantástico, podemos depreender a fusão do homem com esta *sobrenatureza*.

Em “O coração do menino e o menino do coração” (1997), conto que ainda vai ser objecto de análise neste capítulo, verifica-se um final igualmente fantástico: um coração morto dá à luz uma criança igual ao seu progenitor (p.243). Este tipo de final fantástico, que não deixa espaço para qualquer tipo de reflexão ou explicação, parece ser outra característica do fantástico coutiano predominante nos contos.

Em *Vinte e Zinco* (1999), obra que acompanha o 25 de Abril de 1974 de uma família de colonizadores portugueses em Moçambique, a bengala do cego Tchuisco converte-se em ave perante os olhos de uma multidão (p.86-87). Verifica-se, assim, a irrupção do insólito no mundo real, característica essencial do fantástico. Também aqui a bengala é associada, pelo próprio narrador, à *sobrenatureza* e entendida como presságio dos acontecimentos históricos que se sucedem.

Em *O Último Voo do Flamingo* (2000B), os capacetes azuis das Nações Unidas, que chegam à vila de Tizangara, explodem, súbita e sucessivamente, dando origem à investigação levada a cabo pelo italiano Massimo Risi (p.12). Neste caso, a ambiguidade do fenómeno fantástico instaura-se logo no início e acompanha o leitor até ao fim do romance, pois nunca fica esclarecido o mistério da explosão dos enviados das Nações Unidas.

No conto “Ave e nave” (2001), Aurora vai desaparecendo aos poucos até ficar reduzida somente às mãos, não obstante todo a atenção e carinho do seu marido (p.172); este assiste ao processo de redução da mulher com sofrimento e

não manifesta espanto perante esta incrível transformação: ele vive bem com as mãos da sua mulher e envelhecem juntos e felizes.

Em *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2002), romance que se desenrola a partir da vinda de um jovem para o enterro do avô, verifica-se um fenómeno anormal aquando do funeral: a terra fecha-se e ninguém, no mundo inteiro, consegue cavá-la ou enterrar alguém (p.181-182). Esta ocorrência sobrenatural é classificada pelo coveiro como “vingança do chão sobre os desmandos dos vivos”, explicação que não termina com a ambiguidade de tal acontecimento.

Temos, por último, o conto “O homem cadente” (2004), em que Zuzé Neto plana no céu durante dias, depois de se atirar de um edifício (p.17). O insólito desta situação reside na duração do fenómeno: durante grande parte da história, Zuzé permanece no ar, em eterna queda. Para além do seu carácter fantástico, este conto ilustra ainda como o cómico pode conviver com o fantástico sem que este último fique prejudicado, característica a considerar no início do ponto 3.1.3.

O tema da vida e da morte e da ambiguidade de ambos, outra importante característica fantástica apontada por Bessièrre, é também frequente nos livros de Mia Couto. Nos romances e nos contos deste autor moçambicano, os mortos e os fantasmas habitam no mundo dos vivos e causam situações de ambiguidade, como se pode ver neste exemplo, de *Terra Sonâmbula* (1992), e onde Farida, a misteriosa apaixonada de Kindzu, outra das personagens centrais do romance, se refere a ela própria nos seguintes termos:

“- (...) Não acreditas nos xipocos? Pois eu sou da família dos xipocos. Me ensinaram a apagar essa parte de mim, crenças que alimentaram nossas antigas raças. Agora, não é que acredite neles, nos espíritos. Sei que sou um deles, um espírito que vagueia em desordem por não saber a exacta fronteira que nos separa de vocês, os vivos. Nós somos sombras no teu mundo, tu jamais nos tinhas escutado. É porque vivemos do outro lado da terra, como o bicho que mora dentro do fruto. Tu estás do lado de fora da casca.” (p.90-91)

Ainda em *Terra Sonâmbula*, Kindzu ouve a estranha história de Quintino, personagem que regressou à casa onde trabalhou como empregado doméstico e encontrou o antigo patrão, já há muito falecido:

“De súbito, um barulho lhe gelou o nervo. Olhou, conquanto nem quisesse ver: o defunto, seu antigo patrão, se erguia do leito fúnebre. Romão Pinto, filho e neto de colonos, voltava à velha casa da família depois de mais de uma década de definitiva ausência.” (p.155)

Já o romance *A Varanda do Frangipani* (1996) inicia com um narrador fora do normal, instaurando, desde a primeira linha, o elemento fantástico:

“Sou o morto. (...)”

Como não me apropriaram funeral fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em desparadeiro. Sem ter sido ceremoniado acabei um morto desconhecido da sua morte. Não ascenderei nunca ao estado de xicuembo, que são os defuntos definitivos, com direito a serem chamados e amados pelos vivos.” (p.12)

Por sua vez, em *O Último Voo do Flamingo* (2000B), o feiticeiro Zeca Andorinho fala com Massimo Risi, o italiano que investiga a explosão dos capacetes azuis, sobre os inexplicáveis acontecimentos na vila de Tizangara. Zeca Andorinho tenta explicar ao europeu que a vida vai muito para além dos vivos:

“Pergunte à vida, senhor. Mas não a este lado da vida. Porque a vida não acaba do lado dos vivos. Vai para além, para o lado dos falecidos.” (p.159)

Tal como se verifica esta convivência entre mortos e vivos, também a indefinição de fronteiras entre o domínio do sonho e da realidade, proposta por Todorov e pelo surrealismo e abordada no capítulo anterior, é fulcral para a construção do fantástico na obra em estudo. A importância do sonho e a constante contaminação da realidade pelo sonho são temáticas recorrentes na narrativa coutiana. A passagem que se segue, retirada do conto “O homem com um planeta dentro” (1991), refere-se a Mamudo, personagem que carrega em si o peso de



almas infinitas, e ilustra a contiguidade estabelecida entre o mundo do sonho e da realidade:

“- *Sofro de doença de sonhar. Nem quero escutar nem ver, ocupado que estou-me.*

(...) Este homem não tem regresso, sua viagem é bonita de mais. Foi assim que o velho declarou: só há uma maneira. E qual é, diga-nos.

É vocês olharem o dentro dele, procurando-se cada uns lá no meio da multidão. Vos faço ver, atentem-se.

E espreitaram o interior do mudo Mamudo, agora vertido em Mamundo.

- *Já se encontraram?*

Todos se haviam achado. Que faziam nesse universo? Sonhavam, parados, no mesmo que o actual Mamudo.” (p.117-119)

Também Kindzu, de *Terra Sonâmbula* (1992), hesita entre o sonho e a realidade quando, no meio do mar, lhe aparece a figura do falecido pai:

“Numa das seguintes noites, escuras de perder o próprio nariz, tive, quem sabe, um sonho. O mar parava, imovente. As ondas se aplanavam, seu rugido emudecia. Havia uma calma dessas que precederam o nascer do mundo. Então, súbito e inesperado, das profundezas emergiram os afogados. Vinham ao de cima, borbulhavam em festa. Entre eles estava meu pai, idoso como não o tínhamos deixado.” (p.44-45)

Entre a vida e a morte, entre a realidade e o sonho, surge na obra de Mia Couto um elemento de ligação fundamental: o feiticeiro. Ele é o elo reconciliador do sobrenatural com o natural, do mundo dos mortos com o mundo dos vivos, como se vê, por exemplo, em *Terra Sonâmbula*, quando Kindzu fala sobre a sua família:

“Certo foi minha mãe, após a viuvez, se enconchar, triste como um recanto escuro. Consultámos o feiticeiro para conhecer o exacto da morte de meu pai. Quem sabe era um falecimento sem validade, desses que pedem as mais devidas cerimónias? O feiticeiro confirmou o estranho daquela morte. Lhe receitou: ela que construísse uma casa, bem afastada. Dentro dessa solitária residência ela deveria colocar o velho barco de meu pai, com seu mastro, sua tristonha vela.” (p.21)

O conto “O adivinhador das mortes” (1994), narra a história de um feiticeiro que, mais do que conciliar os mortos com os vivos, acerta na data da morte de quem o consulta:

“No bairro de Muitetecate havia um poderoso espiriteiro que adivinhava, com acerto de álgebra, a data das individuais mortes. Não usava os convencionais métodos: pedrinhas, conchas e ossinhos. Não. Ele tinha duas pequenas cruces de marfim que encostava sobre os olhos dos consultados. O adivinho cerrava os seus próprios olhos: se concentrava, todo dentro das pálpebras, até abraçar com seu escuro o escuro do outro. Nesse tocar de penumbras se escrevia o exacto da data dos falecimentos.” (p.167)

Todorov descreve o feiticeiro como aquele que reconhece mais facilmente o poder do sobrenatural, ou *sobrenatureza*, nas palavras de Mia Couto (conferir na entrevista em anexo a esta monografia). Para Todorov, o feiticeiro tem mais facilidade em identificar os seres e os fenómenos sobrenaturais. A metamorfose é, para este autor, um dos fenómenos sobrenaturais que mais agrada ao género fantástico (1970:115), observação que se corrobora no fantástico coutiano: basta recordar, por exemplo, o menino que se transforma em árvore, no final de “O embondeiro que sonhava pássaros” (1990:70-71), ou o governador que se converte em serpente do conto “A carteira de crocodilo”, em *Contos do Nascer da Terra* (1997:102-103). O feiticeiro de *O Último Voo do Flamingo* (2000B), ao ser consultado por Massimo Risi sobre as visitas de uma estranha mulher, reconhece algumas metamorfoses como consequência de feitiços, sendo estas demonstrações do sobrenatural:

“Fiz sinal ao italiano para que não falasse. O feiticeiro já não lhe daria ouvidos. O velho, sempre de pálpebra descida, parecia variar sobre assunto não chamado. Disse que havia feitiços chamados de likaho. Uma diversidade desses feitiços, cada qual feito de diferente animal. Havia likaho de lagarto: os homens inchavam no ventre. Sucedia o mesmo com os ambiciosos – os fulanos eram comidos pela barriga. Havia o likaho de formiga e os enfeitizados emagreciam até ficarem do tamanho do insecto. O italiano me olhou de soslaio e eu adivinhei o seu receio. Seria aquele o feitiço que o visitara no seu pesadelo?” (p.150)

A esta ideia de que não há barreiras entre o mundo natural e o sobrenatural, entre o físico e o mental, ou ainda entre a coisa e a palavra, atribui Todorov o conceito de pan-determinismo (1970:116) e pan-significação (1970:118). O pan-determinismo implica que tudo tem uma causa, mesmo que seja de carácter sobrenatural; a pan-significação estabelece relações entre todos os elementos. Estes conceitos, que, para Todorov, são próprios do fantástico, estão inerentes em algumas passagens da narrativa de Mia Couto, como pode ser visto

no seguinte trecho, retirado do romance *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2002). Neste trecho, os habitantes da Ilha de Luar-do-Chão interrogam-se sobre a razão do fenómeno bizarro ocorrido quando o chão se fechou e chegam à conclusão de que tudo está interrelacionado, que não há barreiras entre o mundo natural e o mundo sobrenatural:

“Nenhuma pessoa é uma só vida. Nenhum lugar é apenas um lugar. Aqui tudo são moradias de espíritos, revelações de ocultos seres.” (p.201)

Esta ideia de que “*Nenhum lugar é apenas um lugar*”, fundamental para a pan-significação, faz coexistir o universo real e o sobrenatural nas histórias de Mia Couto. São inúmeros os excertos em que encontramos este *espaço híbrido*, expressão adoptada por Filipe Furtado (1980:119), resultante de uma mistura de espaço real com espaço sobrenatural. Na obra de Mia Couto, o espaço africano aparece várias vezes como o espaço híbrido ideal, onde o sobrenatural convive com o quotidiano. Excertos de *Vinte e Zinco* (1999) e de *O Último Voo do Flamingo* (2000B) comprovam a hibridez do espaço africano:

“A Lourenço de Castro irritava era esse sim e não dos assuntos em África. Esse poder ser e não ser, essa líquida fronteira que separa o possível do impossível. Como se a verdade, nos trópicos, se tornasse em coisa fluida, escorregadiça.” (p.128)

“ (...) há muita coisa escondida nestes silêncios africanos. Por baixo da base material do mundo devem de existir forças artesanais que não estão à mão de serem pensadas.” (p.76)

Para além dos feiticeiros, há, no universo ficcional coutiano, outros elementos privilegiados nesta ponte entre o real e o sobrenatural: as crianças e os velhos. Como mostra Lisângela Daniele Peruzzo, as crianças das narrativas de Mia Couto possuem uma percepção aguçada dos dramas do mundo real e da existência do sobrenatural, certamente porque ainda conservam a inocência necessária a essa percepção:

“As crianças, ao lado dos animais, também são de grande importância como elos entre o mundo real e o mundo fantástico. Elas acreditam que sempre será possível uma solução mesmo que esta pareça impossível aos olhos dos adultos. Possuem uma percepção aguçada para os dramas do mundo adulto, como a opressão, a sujeição, o adultério, a doença ou a morte.” (Peruzzo, s.d.:2)

Esta presença das crianças parece merecer especial destaque nos livros de Mia Couto. Em “O embondeiro que sonhava pássaros” (1990), Tiago é a criança que, por conservar a inocência de viver no mundo dos sonhos e da fantasia, se mostra sensível à excentricidade e alegria de um velho que vende pássaros:

“Era Tiago, criança sonhadeira, sem outra habilidade senão perseguir fantasias.” (p.64)

No conto “A casa marinha” (1997), uma criança aparece, mais uma vez, ao lado de um velho vagabundo chamado Tiane. Apesar da proibição dos pais, o menino teima em acompanhar este idoso que anda numa louca busca de “sinais do além-mundo”:

*“Eu o seguia calado, morto por saber os enfins daquela busca. Me apetecia aquela companhia como se Tiane fosse mais menino que eu, parceiro de minha meninagem.*

*- Quantos anos tenho? Sou igual como você...*

E dizia: uma criança é um homem que se dá licença de voar.” (p.133-134)

Também em *Terra Sonâmbula* (1992), é óbvia a ligação da criança, Kindzu, com o seu velho pai, que, em sonhos, “recebia notícia do futuro por via dos antepassados”:

“E assim seguia nossa criancice, tempos afora. Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos.” (p.16)

Para Lisângela Daniele Peruzzo (s.d.:2), esta recorrência a personagens infantis tem uma explicação importante: é através das vozes dos mais fracos que vêm, na literatura de Mia, as percepções e os desejos mais fortes. São as crianças,

ao lado dos loucos, marginalizados e animais, as portadoras da boa-nova e da esperança.

Os velhos, contadores de histórias, têm também papel predominante na narrativa cotidiana e na construção do fantástico. Tal como afirma Michel Lima Gonçalves, no artigo “A questão do tempo em *Terra Sonâmbula*”, são os velhos que recuperam o mundo da tradição oral, repleto de histórias fantásticas, e que o introduzem no mundo real, sendo um elo de ligação com um mundo que está a morrer, o mundo da ancestralidade. A passagem que se segue, extraída de *A Varanda do Frangipani* (1996), ilustra a importância deste mundo da ancestralidade:

“ - Olhe para estes velhos, inspector. Eles todos estão morrendo.  
- Faz parte do destino de qualquer um de nós.  
- Mas não assim, o senhor entende? Estes velhos não são apenas pessoas.  
- São o quê, então?  
- São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto.  
- Desculpe, mas isso, para mim, é filosofia. Eu sou um simples polícia.  
- O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente...” (p.59)

Também em *Mar me Quer* (2000A), Zeca Perpétuo recorda os ensinamentos do seu velho pai quando procura uma explicação para as suas visões de afogamento:

“Eu olhei o mar, sem dar outra resposta. Meu pai, afinal, me estava a dizer o quê? Que trazemos oceanos circulando dentro de nós? Que há viagens que temos que fazer só no íntimo de nós? Ficarei sempre sem saber. Lições que o velho Agualberto me deu sempre foram assim: esquivas e mal desenhadas.” (p.59)

No romance *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2002), a morte do Avô Mariano parece ameaçar a ligação que este estabelecia com o mundo da ancestralidade quando contava as suas histórias:

“Custa-me vê-lo definitivamente deitado, dói-me pensar que nunca mais o escutarei contando histórias. Ter um avô assim era para mim mais que um parentesco. Era um laço de orgulho nas raízes mais antigas. Ainda que fosse uma

romanteação das minhas origens mas eu, deslocado que estou dos meus, necessitava dessa ligação como quem carece de um deus.” (p.43-44)

O ancião, depositário da memória e da sabedoria africana, medita sobre questões que dizem respeito à dignidade humana. Os laços de solidariedade estabelecidos entre velhos e crianças têm em vista a criação de um novo mundo, fundado sobre os valores africanos que se aprendem com os avós. Recuperando as histórias da tradição oral, os anciãos veiculam o fantástico que normalmente caracteriza as lendas dos seus antepassados.

Ainda sobre a ausência de limites entre o mundo real e o mundo sobrenatural, surge em Mia Couto a temática da multiplicação da personalidade, apontada por Todorov (1970:122) e igualmente apreciada pelos surrealistas como recorrente na literatura fantástica (Sá, 2003:49). A presença de múltiplas personalidades como expressão do fantástico pode ser vista na personagem central do conto “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?” (1987), quando um marido amargurado, depois de ter assassinado a sua mulher Carlota, se refere a si mesmo usando as seguintes palavras:

“Eu somos tristes. Não me engano, digo bem. Ou talvez: nós sou triste? Porque dentro de mim, não sou sozinho. Sou muitos. E esses todos disputam minha única vida. Vamos tendo nossas mortes.” (p.85)

Em “O homem com um planeta dentro” (1991), conto já mencionado neste capítulo, também o mudo Mamudo fica a saber que sofre de doença relacionada com múltiplas personalidades quando o levam ao médico, pensando que este o podia curar das dores e do cansaço que sentia:

“O doutor se explicou: é que seu corpo não se excedendo, ele, em si, albergava milhões de seres. Aquele cansaço dele provinha de carregar infinitas almas. Um familiar perguntou: por onde lhe havia entrado toda aquela matilha de almas? Pelo coração, só pode ser.” (p.117-118)

Mais tarde, os habitantes da povoação levam Mamudo a um *espiriteiro* (um velho com poder de espíritos) e este dá-lhes o extraordinário conselho de espreitarem o mundo interior de Mamudo para se encontrarem a eles próprios; no final, todos se procuram na multidão que Mamudo carregava e todos se encontram. Fica clara, através deste último exemplo, a presença de uma concepção fantástica dos distúrbios da personalidade; o que equivale a dizer que, no mundo da narrativa coutiana, as doenças de personalidade são associadas a uma visão fantástica do mundo.

Abordemos agora, no corpo da obra de Mia Couto, a presença de elementos directamente relacionados com o fantástico contemporâneo, conceito introduzido, como já foi visto, pelo filósofo Jean Paul Sartre. O retorno ao humano é a ideia chave deste fantástico. De acordo com esta ideia, a humanidade precisa de atingir novamente uma ordem espiritual há muito perdida; mostrando o homem às avessas do mundo moderno, tenta-se expor a actual condição humana e apelar a um regresso da dimensão espiritual. Muitos episódios da obra de Mia Couto deixam transparecer este mundo às avessas e a consequente necessidade de um retorno ao humano.

No conto “Sangue da avó, manchando a alcatifa” (1991), uma anciã agride a televisão com a sua bengala ao ver uma reportagem sobre a guerra (p.27-28). O fantástico instaura-se na história quando o sangue da idosa, que tinha sido derramado na alcatifa, resiste a qualquer lavagem e se cola ao soalho, crescendo sempre. Destruindo a televisão, a avó destrói o objecto que a substituiu, pois os seus netos da cidade preferem ver televisão a escutar as suas histórias. O fenómeno fantástico do aumento do sangue pode ser entendido como um alerta para a situação de guerra constante da actualidade e para a urgência de escutarmos os mais velhos, recuperando, desta forma, a ordem espiritual que o homem moderno já perdeu e que era transmitida de geração em geração através das histórias dos anciãos.

Por sua vez em “O pescador cego” (1990), Maneca Mazembe, pescador invisual que fica perdido no mar durante uma semana por causa de uma tempestade, arranca os seus próprios olhos para os utilizar como isca, tencionando acabar com a fome que o atormentava. Graças aos peixes fígados, ele mantém-se vivo até regressar à praia da sua aldeia. Este episódio, a roçar o surrealismo, expõe o desespero da fome e é igualmente elucidativo do absurdo do mundo contemporâneo.

Esta sensação de absurdo está igualmente presente no conto “Os pássaros de Deus” (1987), com uma figura que, vivendo num mundo tão absurdo e caótico, se encontra numa luta incessante e infrutífera para sobreviver – um lutador absurdo, à imagem de Sísifo, mito recuperado por Camus e que já foi abordado no segundo capítulo. Ernesto Timba, um pescador de longa data, continua a procurar no rio o sustento da esfomeada família, pois a seca esgotara a terra e já não era possível contar com as colheitas. Apesar de o rio nada lhe oferecer, Ernesto prossegue com a infrutuosa pesca:

“Sozinho sobre a velha canoa, Ernesto Timba media a sua vida. Aos doze anos começara a escola de tirar peixe da água. Sempre no comboio da corrente, a sua sombra havia mostrado, durante trinta anos, a lei do homem sobre o rio. E tudo era para quê? A seca esgotara a terra, as sementeiras não cumpriam promessa. Quando regressava da pescaria, não tinha defesa para os olhos da mulher e dos filhos que se espetavam nele. Pareciam olhos de cachorro, custava admitir, mas a verdade é que a fome iguala os homens aos animais.” (p.57)

Certo dia, Ernesto acredita que um pássaro, caído na sua canoa, é um enviado de Deus e recusa-se a matá-lo para alimentar a mulher e os filhos. O absurdo aumenta quando o pássaro encontra uma companheira e têm crias: a família de Ernesto, já anteriormente famélica, deve agora alimentar todo o grupo de pássaros.

Kindzu, de *Terra Sonâmbula* (1992), é mais uma vez evidenciado neste capítulo. Quando conta as suas aventuras, ocorridas durante a busca do filho de



Farida, fala de mulheres que teimam em plantar terras inférteis – é o absurdo de uma “luta inválida”, tão característica do mundo contemporâneo:

“Da minha janela via mulheres plantando milho perto da estrada. Insistiam em todo o lado, mesmo onde nem pedra dá semente. Perdiam horas naquela luta inválida. Tal como minha mãe elas acreditavam que um ventre morto pode dar à luz.” (p.128)

Este mundo contemporâneo, igualmente marcado por indivíduos que desesperam por falta de contacto humano, cria situações completamente absurdas. Mia Couto não deixa de denunciar isso na sua obra. É o caso do vagabundo que se deixa atropelar para poder ter a companhia de alguém em “O homem da rua” (1997:157), ou do homem idoso que assalta para obter a atenção de quem passa em “O assalto” (2001:131). Estas histórias revelam a luta contra a solidão do homem moderno:

*“- É que, sabe, eu não tenho ninguém. Antes ainda tinha quem me dispensasse migalha de conversa. Mas, agora, já nem. E me dá um medo de me sozinhar por esses aís.*

Quase que falava para dentro, eu devia baixar orelha para o entender. Assim, cabismudo, prossegui:

*- Sabe o que faço? Vou dizer...mas o senhor me prometa que não zanga...*

*- Prometo.*

*- O que faço, agora, é me deixar atropelar. É. Ser embatido num resvalo de quase nada. Indemnização que peço é só esta: companhia de uma noite.”*

“Então, isso? Simplesmente um palavreado? Sim, era só esse o móbil do crime. O homem recorria ao assalto de arma de fogo para roubar instantes, uma frestinha de atenção. Se ninguém lhe dava a cortesia de um reparo ele obteria esse direito nem que fosse a tiro de pistola. Não podia era perder sua última humanidade – o direito de encontrar os outros, olhos em olhos, alma revelando-se em outro rosto.”

Como foi visto, Sartre apresenta o mundo do fantástico contemporâneo como um mundo burocratizado, povoado por leis sem finalidade e desconhecidas pelos próprios executores (1947:102); neste mundo, os homens transformam-se em homens-utensílio, matéria escravizada cuja função é a de servir como um meio, um autómato que tudo executa infundavelmente e rotineiramente. Nas histórias de

Mia Couto, encontram-se passagens que ilustram este mundo burocratizado, artificial, como no conto “A princesa russa” (1990):

“O mundo está cheio de países, a maior parte deles estrangeiros. Já encheram os céus de bandeiras, nem eu sei como os anjos podem circular sem chocarem-se nos panos.” (p.77)

No romance *O Último Voo do Flamingo* (2000B), até a fome e a miséria aparecem burocratizadas, ao serviço da corrupção instaurada no país:

*“Era o que acontecia se havia as visitas de categoria, estruturas e estrangeiros. Tínhamos orientações superiores: não podíamos mostrar a Nação a mendigar, o País com as costelas todas de fora. Na véspera de cada visita, nós todos, administradores, recebíamos a urgência: era preciso esconder os habitantes, varrer toda aquela pobreza. Porém, com os donativos da comunidade internacional, as coisas tinham mudado. Agora, a situação era muito contrária. Era preciso mostrar a população com a sua fome, com suas doenças contaminosas. Lembro bem as suas palavras, Excelência: a nossa miséria está a render bem. Para viver num país de pedintes, é preciso arregaçar as feridas, colocar à mostra os ossos salientes dos meninos. Foram essas as palavras do seu discurso, até aponteí no meu caderno manual.”* (p.77)

Um aspecto da ficção de Mia Couto que chama a atenção logo numa primeira leitura é o facto das suas narrativas apresentarem, simultaneamente, uma feição realista – perceptível na narração de eventos históricos relacionados com as guerras coloniais e com a guerra civil, bem como com a situação decorrente dessas lutas – e uma outra feição em que aparecem acontecimentos insólitos, além de crenças e mitos moçambicanos. E é exactamente nesta ambivalência que podemos encontrar a influência do realismo mágico sul-americano, pois este permite, como já vimos, a coexistência do pensamento mítico com um espaço híbrido de realidade e ficção.

Para Alcione Manzoni Bidinoto, no artigo “O carácter ambivalente da ficção de Mia Couto em *Cada Homem é uma Raça*”, os elementos relacionados com o mito ou com uma visão mítica do mundo são muito frequentes nas narrativas coutianas e aparecem misturados com diferentes momentos históricos de Moçambique. Há a narração de acontecimentos insólitos, nos quais ocorre a

subversão das leis naturais, do modo como elas são concebidas pelo pensamento racional (Bidinoto, 2004:13). No conto “O pescador cego” (1990), já referido neste capítulo, Salima, a mulher do pescador Maneca Mazembe que utilizou os seus olhos como isca para pescar e matar a fome, manifesta vontade de sair com o barco para pescar. Maneca proíbe-a, arrasta o barco para longe da água e passa a viver dentro dele. Um dia, malgrado as advertências de Salima quanto à desgraça que isto provocaria, o pescador põe fogo ao barco. A mulher e os filhos abandonam-no. Um tempo depois, ocorre algo inusitado:

“Certa noite [...], se confirmou o presságio de Salima: aquele fogo voara demasiado alto, incomodando os espíritos. Porque, do topo dos coqueiros, o vento se deu de uivar. Mazembe se afligiu, o chão mesmo se arrepiou. Súbito, o céu se rasgou e grossas pedras de gelo tombaram em toda a praia. O pescador corria no vazio, à procura de abrigo. O granizo, implacável, lhe castigava. Maneca desconhecia explicação. Nunca ele se cruzara com tais fenómenos. A terra subiu para o céu, pensou. Virado do avesso, o mundo deixava tombar seus materiais. (p.103)

É inconcebível para uma racionalidade científica aceitar que tais eventos possam realmente ter lugar: como pode uma tempestade tão grande e avassaladora ser desencadeada pelo fumo do incêndio de um barco? Não há dúvida que temos aqui a presença de crenças africanas, um pensamento mítico que coabita com um espaço híbrido de realidade e ficção, tão ao gosto do realismo mágico.

A última história de *Contos do Nascer da Terra*, “O coração do menino e o menino do coração” (1997:239), já aqui referida, elucida admiravelmente o realismo mágico de Mia Couto. Um rapazinho sofre de uma doença estranha: o coração dele bate anormalmente. Depois de algumas visitas médicas, o rapaz, que escreveu numerosas cartas de amor a uma prima, morre sem ela as ter lido. Os médicos guardam o coração dele numa vitrina para investigação. Nesse momento, a rapariga decide ler as cartas e fica apaixonada pelas palavras do primo. O estranho é que, à medida que a jovem lê as cartas, o coração dá à luz uma criança que se assemelha como duas gotas de água ao primo. O amor de uma jovem, ao dar origem a outro ser, anuncia um mundo novo, em que os homens procurarão

entender-se para lá de todas as divisões raciais. A propósito deste mesmo episódio, diz Maria Fernanda Afonso:

“Mia Couto serve-se desta prática literária para construir uma mensagem que anuncie os seus desejos de um mundo mais fraterno. Face à realidade, ele quer criar um pequeno milagre literário que deixe entrever as verdades primeiras sobre o Homem e sobre um país, o seu, sofrendo as mais duras adversidades. A magia nasce da transfiguração do real, engendrando uma espécie de alegoria enraizada no universo social caleidoscópico de Moçambique.” (2004:377-378)

Para esta autora, a narrativa mágico-realista de Mia Couto apresenta uma óptica particular: a necessidade de sonhar, porque é o sonho que dá um novo sentido à vida e sem esta faculdade o homem não pode avançar (Afonso, 2004:379). É o caso, por exemplo, de Jordão Qualquer, no conto “No rio da curva” (1994), que tem necessidade de realizar um dos seus antigos sonhos – montar um cachalote e percorrer o rio para descobrir um lugar para lá de todos os lugares:

“Jordão sonhava com os animais, pareciam canoas viradas do avesso na lenta superfície do rio. E ele, no sonho, montava-lhes os dorsos e subia o rio, além da curva. Esse era o devaneio maior: descobrir o adiante da humana paisagem, encontrar o lugar para além de todos os lugares.” (p.100)

Em Mia Couto, o sonho torna-se um termo interdependente de poesia (Afonso, 2004:100), pois a sua acção pode ultrapassar toda a espécie de limites. Como no conto “Raízes” (1997:179), em que encontramos uma parábola da génese da poesia: um homem, que tinha dormido uma manhã na areia, quis levantar-se; tinha, no entanto, a cabeça agarrada ao solo por inúmeras raízes que resistiram aos esforços de todos os que tentaram libertá-lo. As raízes, profundas e ramificadas, espalharam-se pelo mundo inteiro. Os sábios sugeriram que a cabeça do homem fosse levada para a lua. Foi assim que, segundo este conto, o homem passou a andar com a cabeça na lua e que, nesse mesmo dia, nasceu o primeiro poeta. É neste espaço de sonho e poesia, que ignora barreiras ou limites, que podemos reconhecer uma narrativa afectada de realismo mágico. Distingue-se do fantástico porque este supõe a hesitação face à percepção da realidade, como já

vimos, enquanto o realismo mágico continua a insistir na simultaneidade, sem requerer hesitação.

A propósito de distinção, há que se estabelecer que o realismo mágico na narrativa de Mia Couto se distingue do maravilhoso. Na opinião de Maria Fernanda Afonso, há algo de mágico que envolve as narrativas deste autor; porém, os seus textos não contêm qualquer idealização, pelo contrário, alimentam-se de factos da realidade quotidiana (Afonso, 2004:366). A autora define muito bem a essência do realismo mágico em Mia Couto:

“É um olhar mágico lançado no interior de um fragmento de realidade, encarado sem ser de forma patética, um olhar de admiração pousado sobre o real, como o de um mago, de um iniciado ou de uma criança que, pela sua percepção nova e virgem das coisas, está prestes, depois das maiores calamidades, a recriar o mundo [...]” (2004:366)

No conto “O embondeiro que sonhava pássaros” (1990), João Passarinheiro, um vendedor de pássaros, provoca descontentamento ao entrar no bairro dos colonos brancos e ao atrair a amizade das crianças. Sendo negro, é fechado numa prisão e desaparece de forma estranha. Tiago, um menino branco, sofre com a situação e refugia-se no interior de uma velha árvore que abriga espíritos. O final da história reveste-se de uma dimensão mágica extremamente bela:

“As tochas se chegaram ao tronco, o fogo namorou as velhas cascas. Dentro, o menino desatara um sonho: seus cabelos se figuravam pequenitas folhas, pernas e braços se madeiravam. Os dedos, lenhosos, minhocavam a terra. O menino transitava de reino: arvorejado, em estado de consentida impossibilidade. E do sonâmbulo embondeiro subiam as mãos do passarinheiro. Tocavam as flores, as corolas se envolucravam: nasciam espantosos pássaros e soltavam-se, petalados, sobre a crista das chamas [...] Foi quando Tiago sentiu a ferida das labaredas, a sedução da cinza. Então, o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para suas recentes raízes.” (p.68)

Há, portanto, uma situação real de racismo dos colonos que se encontra com uma dimensão mágica. O realismo mágico em Mia Couto progride do concreto para o transcendente, propondo, assim, um regresso à ordem espiritual (Afonso, 2004:367).

### 3.1.3. Características do discurso

Considerando agora as características do discurso fantástico, Irene Bessièrre aponta o humor como seu traço determinante (1974:247). Tal como já fora mencionado por Filipe Furtado, e como vimos em 2.1.2.1., o efeito cómico não termina com a ambiguidade estabelecida pelos elementos fantásticos (1980:68). Bessièrre considera mesmo que, perante um mundo traumatizado, só o discurso humorístico permite uma escrita libertadora (1974:248), uma vez que se apresenta como um escape da realidade opressora do mundo moderno. O próprio Mia Couto, na entrevista que se encontra em anexo a esta monografia, salienta a importância do cómico para a construção de um discurso fora da lógica comum:

“O cómico deriva do efeito de surpresa. Esse é o estratagema da anedota, recorrer a um final da pequena história que se localiza no terreno do inesperado, fora da lógica comum. A capacidade de nos surpreendermos (melhor, o gosto no inesperado) é algo que sobrevém da nossa infância. A nossa conversão em adulto, o nosso ajustamento à realidade, sugere a acomodação ao senso comum, àquilo que é rotina e pode, portanto, ser expectável.” (*Conversa com Mia Couto*, p.95)

Este discurso humorístico é também um traço distintivo para a construção do fantástico nas histórias de Mia Couto e, saliente-se, um dos aspectos mais marcantes no conjunto da sua obra. Vejamos, a seguir, alguns exemplos.

Em “O último aviso do corvo falador” (1987), Zuzé Paraza aproveita o corvo, que saiu das suas entranhas durante o fantástico episódio que foi analisado logo no início do ponto 3.1.2., e decide estabelecer um comércio de comunicação com os defuntos. O discurso humorístico, evidente na passagem que se segue, não põe em causa o carácter fantástico do conto:

“O corvo vinha lá da fronteira da vida, (...). Os outros que aproveitassem obter informações dos defuntos, situação e paradeiro dos antepassados. O corvo, através da sua tradução, responderia às perguntas. Os pedidos logo acorrera, numerosos. Zuzé já não tinha quarto, era gabinete. Não dava conversa, eram consultas. Prestava favores, adiava as datas, demorava atendimentos. Pagava-se com tabela: morridos no ano corrente, cinquenta escudos; comunicação com anos transactos, cento e cinquenta; mortos fora de prazo, duzentos e cinquenta.” (p.34-35)

Em *Terra Sonâmbula* (1992), o administrador Estêvão Jonas é surpreendido pela aparição do seu antigo patrão, Romão Pinto, um colono português já falecido. Em conversa com Estêvão Jonas, já recomposto do susto, o espectro faz a seguinte observação acerca de si próprio e das suas dificuldades em período pós-colonial:

*“ – Já bastava ser branco, ainda por cima portuguesa. Agora, tudo isso e falecido é que não vale a pena.”* (p.179)

Depois de um clima de suspense, que antecede a aparição de Romão Pinto, este tipo de discurso humorístico até podia destruir o fantástico do acontecimento. Não é, todavia, o que acontece. Através do discurso satírico utilizado, são denunciados alguns traumas do colonialismo: o fantasma do português continua a dar ordens ao seu antigo empregado, continua a menosprezá-lo, a criticá-lo e mesmo a tentar enganá-lo, propondo ao moçambicano um chorudo negócio.

Em *O Último Voo do Flamingo* (2000B), o fantástico aparecimento de um falo decepado na entrada de Tizangara, vila imaginária onde se desenrola o romance, provoca situações hilariantes logo no início da narrativa. Mais uma vez, o cómico desta situação não prejudica o fantástico deste evento, ocorrido na sequência da misteriosa explosão de um soldado das Nações Unidas:

*“Nu e cru, eis o facto: apareceu um pénis decepado, em plena Estrada Nacional, à entrada da vila de Tizangara. Era um sexo avulso e avultado. (...)  
- Alguém que apanhe...a coisa, antes que ela seja atropelada.  
- Atropelada ou atropilada?  
- Coitado, o gajo ficou manco central!”* (p.17)

Em “O homem cadente” (2004), a propósito de Zuzé Neto, que plana nos céus durante vários dias após se ter atirado de um edifício, testemunhamos as divertidas observações da multidão que assiste à cena e novamente concluímos que estes comentários não danificam o fantástico da situação:

“Atirara-se quando? Já na noite anterior, mas o povo só notara no seguinte dia. Amontara-se logo a mundidão e, num fósforo, se fabricaram explicações epistemologias. Que aquilo provinha de ele ter existência limpa: lhe dava a requerida leveza. Fosse um político e, com o peso da consciência, desfechava logo de focinho. Outros se opunham: naquele estado de pelicano, o cidadão fugia era de suas dívidas. Ninguém cobra no ar”. (p.17-18)

Márcia Ernesto, no artigo “Morte e solidão em *A velha e a aranha*, de Mia Couto” (s.d.:1), evidencia o discurso figurado como característica do discurso fantástico. O discurso figurado, pela sua ambivalência e valor metafórico, está aberto à pluralidade de significados, estabelecendo-se, assim, a dúvida. Também Todorov (1970:82) e Márcio Cícero de Sá (2003:42) apresentam o discurso figurado como importante característica do discurso fantástico. Alguns excertos da narrativa coutiana são de cariz marcadamente figurado, como este excerto do conto “O pescador cego” (1990):

“Vivemos longe de nós, em distante fingimento. Desaparecemo-nos. Porque nos preferimos nessa escuridão interior? Talvez porque o escuro junta as coisas, costura os fios do disperso. No aconchego da noite, o impossível ganha a suposição do visível. Nessa ilusão descansam os nossos fantasmas.” (p.97)

Em “O adivinhador das mortes” (1994), o discurso figurado é utilizado pela personagem de Adabo Salanje para recusar os serviços do homem que adivinha a data da morte dos seus clientes:

“Certas felicidades só chegam com o não saber. Aprendemos a viver não é para terminarmos. A luz não aceita seu futuro: ser poeira.” (p.167)

No romance *Vinte e Zinco* (1999), o cego Andaré Tchuisco refere-se às suas capacidades de ver o futuro da seguinte forma:

“Cegos que fossem, seus olhos se guardavam no chão. Tchuisco dizia: os vivos têm sombras que se desenham no tempo.

- *Vocês não vêem essas sombras?*



O cego não via para crer. Se os visuais enxergavam luzes, como não distinguiam penumbras que se sucedem? Cada ser tem duas margens, uma em cada lado do tempo.

- *Os senhores apenas avistam a primeira margem.*” (p.33-34)

No final de *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2002), o narrador encontra no discurso figurado do avô o sentido da sua vida:

“Você, meu neto, cumpriu o ciclo das visitas. E visitou casa, terra, homem, rio: o mesmo ser, só diferindo em nome. Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e desagua não no mar, mas na terra. Esse rio uns chamam de vida.” (p.258)

O conto “Inundação” (2004) inicia-se com este belíssimo discurso metafórico:

“Há um rio que atravessa a casa. Esse rio, dizem, é o tempo. E as lembranças são peixes nadando ao invés da corrente. [...] Minhas lembranças são aves. A haver inundação é de céu, repleção de nuvem. Vos guio por essa nuvem, minha lembrança.” (p.27)

Do ponto de vista gramatical, é também possível extrair elementos importantes para a caracterização do género fantástico. A utilização do imperfeito do indicativo é, segundo Bessière (1974:173) e Todorov (1979:153), outra marca do seu discurso, pois este tempo verbal introduz a incerteza, a imprecisão; é o “talvez” que convém à ambiguidade:

“A ambiguidade depende também de dois processos verbais que penetram o texto todo. (...) são eles: o imperfeito e a modalização.” (Todorov, 1979:153)

Veja-se como Mia Couto maneja, com maestria, esse tempo verbal para alcançar o efeito da incerteza, da imprecisão do fenómeno fantástico:

“E do sonâmbulo embondeiro subiam as mãos do passarinho. Tocavam as flores, as corolas se envolucravam: nasciam espantosos pássaros e soltavam-se,

petalados, sobre a crista das chamas. As chamas? De onde chegavam elas, excedendo a lonjura do sonho?” (*Cada Homem É Uma Raça*, p.71)

“Só depois de a luz se afogar na savana é que Januário despegava dos serviços náuticos. Ninguém sabia os caminhos por que regressava, ninguém conhecia onde morava.” (*Cronicando*, p.50)

“Muidinga olhava para o chão, nada notava. Mas as tonturas lhe dificultavam os vistos. O que era que o velho apontava?

- Não vês que perdeste a tua sombra?

Era verdade. Por mais que se inclinasse, o moço não produzia nenhuma sombra. Seu corpo parecia mergulhado em eterno meio-dia. Estremecia com o presságio.” (*Terra Sonâmbula*, p.56)

Filipe Furtado, na caracterização que faz do discurso do fantástico em *A Construção do Fantástico na Narrativa* (1980), afirma que muitas características deste género se prendem com a plausibilidade da narrativa. Uma das características essenciais desta plausibilidade cumpre-se quando a narrativa procura atestar a realidade objectiva daquilo que conta com dados fictícios ou manipulados, mas atribuindo-os a fontes vulgarmente consideradas de grande confiança e probidade (p.54).

Excertos, como os que transcrevemos a seguir, ilustram de que maneira Mia Couto se serve deste instrumento nas suas narrativas. Em “Afiml, Carlota Gentina não chegou de voar?” (1987), acreditamos mais facilmente naquilo que nos é contado, pois a fonte da história é atribuída a registos escritos pelo acusado e que foram utilizados pelo advogado de defesa; a figura do advogado é igualmente inspiradora de confiança.

“O senhor, doutor das leis, me pediu de escrever a minha história. Aos poucos, um pedaço cada dia. Isto que eu vou contar o senhor vai usar no tribunal para me defender.” (p.85)

Já em “A princesa russa” (1990), aparece outra fonte bastante fidedigna – um padre:

“Venho confessar pecados de muito tempo (...). Faz favor, senhor padre, me escuta devagar, tenha paciência. É uma história comprida.” (p.77)

Em “Lenda de Namarói” (1994), a origem da narrativa aparece antes do início do conto, numa pequena nota entre parênteses que confere maior plausibilidade à história:

“ (Inspirado no relato da mulher do régulo de Namarói, Zambézia, recolhido pelo padre Elia Ciscato)” (p.139)

Em *O Último Voo do Flamingo* (2000B), também logo no início, encontramos uma pequena introdução do narrador que parece ter como objectivo assegurar a verosimilhança da história que vai ser narrada:

*“É o preço de ter presenciado tais sucedências. Na altura dos acontecimentos, eu era tradutor ao serviço da administração de Tizangara. Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência. (...)”*  
(Assinado: O tradutor de Tizangara)” (p.11-12)

A transcrição de uma carta dirigida ao Secretário-Geral das Nações Unidas é mais um instrumento que pretende conferir probabilidade a um fenómeno sobrenatural:

“Sua Excelência  
O Secretário-Geral das Nações Unidas:  
Cumpre-me o doloroso dever de reportar o desaparecimento total de um país em estranhas e pouco explicáveis circunstâncias. (...) todo este imenso país se eclipsou, como que por golpe de magia.” (2000B:223)

Ainda segundo Furtado, a presença de referências factuais, fenómenos ou espaços do mundo empírico, contribui igualmente para a credibilidade da história que é narrada no mundo ficcional (1980:56). Nas histórias de Mia Couto, são frequentes as referências a espaços ou acontecimentos do mundo empírico:

“- Você sabe, tio, agora a fome é de mais lá em Inhambane. As pessoas estão a morrer todos os dias.” (*Vozes Anoitecidas*, p.110)

“ (...) Bastou correr fama que em Manica havia ouro e anunciar-se que para o transportar se construiria uma linha férrea, para logo aparecerem libras, às dezenas de milhar, (...) tentando explorar por mil formas não tanto o ouro, como os próprios exploradores do futuro ouro (...)” (*Cada Homem É Uma Raça*, p.75)

“1926: foi o ano da data. Aconteceu pessoalmente a estória do comerciante Mohamed Pangi Patel, homem poderoso que despendeu vida e riqueza na Ilha de Moçambique.” (*Estórias Abensonhadas*, p.183)

“21 de Abril (de 1974)  
(...) Ele, pintor de um único objecto: a cadeia da PIDE.” (*Vinte e Zinco*, p.33)

“Um rádio transmite noticiário de Portugal. O locutor fala da Revolução dos Cravos, manifestações de rua em Lisboa.” (*Vinte e Zinco*, p.97)

Estas referências a espaços do mundo empírico e a factos históricos contribuem para a credibilidade da história, para a verosimilhança da narrativa. Esta questão da verosimilhança da narrativa também está directamente relacionada com a caracterização do fantástico. Bessièrre, como foi discutido no segundo capítulo, trata a questão da verosimilhança da narrativa e a sua importância para a construção do género fantástico: quando uma personagem (ou o próprio narrador) se interroga sobre um acontecimento sobrenatural, estamos perante um *álibi* de verosimilhança (1974:172). As passagens que se seguem exemplificam esta atitude interrogatória perante o fenómeno sobrenatural na narrativa coutiana.

Perante o bizarro acontecimento, já aqui citado, de Zuzé Paraza que vomita um corvo em plena praça, no conto “O último aviso do corvo falador” (1987), a população que assiste reage do seguinte modo:

“As dúvidas somavam mais que as respostas.  
- Um homem pode parir nos pulmões?  
- Dar parto um pássaro? Só se o velho namorava as corvas lá nas árvores.  
- Vão ver que é a alma da mulher falecida que transferiu no viúvo.” (p.34)

Em “A morte nascida do guardador de estradas” (1991), quando o guarda da estrada acorda e vê que a estrada tinha levantado voo, a sua preocupação vai imediatamente para o facto de ninguém acreditar na história que ele iria contar:

“O velho guarda se afligiu: como responderia ele por aquela ausência? Quem acreditaria na sua versão, o súbito desaparecimento da eterna estrada?” (p.168-169)

Em *Terra Sonâmbula* (1992), Kindzu interroga-se sobre a veracidade das visões do seu pai:

“Dizia tantas previsões que nem havia tempo de provar nenhuma. Eu me perguntava sobre a verdade daquelas visões do velho, estorinhador como ele era.” (p.16)

Quando um anão cai repentinamente na sua canoa, Kindzu recorda as histórias do seu pai, não deixando, no entanto, de manifestar perplexidade:

“De repente, caiu dentro do meu concho um tchóti, um desses anões que descem dos céus. A canoa se revoltinou com o choque e eu quase me desembarquei. Olhei o anão e descreditei, duvidoso. Meu pai sempre me contava estórias desta gente que desce os infinitos, de vez em onde.” (1992:63-64)

No conto “O indiano dos ovos de ouro” (1997), quando confrontado com a estranha história de que Abdalah possuía testículos de ouro, o narrador mostra-se céptico:

“Dizem, quem pode jurar? Os boatos viajam à velocidade do escuro. (...) Se acredito, eu? Sei lá. Minha crença é um pássaro. Sou crente só em chuva que cai e esvai sem deixar prova.” (p.121)

Enquanto Zuzé Neto continua a pairar pelos céus, depois de se ter atirado de um edifício no já mencionado conto “O homem cadente” (2004), o narrador revela-se incrédulo:

“Me aproximava do prédio e já me aranhava na multidão. Coisa de inacreditar: olhavam todos para cima. Quando fitei os céus, ainda mais me perturbei: lá estava, pairando como águia real, o Zuzé Neto.” (p.17)

Bessière (1974:164) considera que a presença de um narrador fidedigno é factor fundamental para a verosimilhança da história fantástica. Na obra de Mia Couto, aparece, com bastante frequência, um narrador que reconta uma aventura que lhe foi previamente contada, ou seja, da qual já foi destinatário. Muitas das narrativas de Mia Couto iniciam-se com um narrador que esclarece a maneira como vai contar a história, mostrando-se como mero transmissor da mesma e garantindo, assim, a sua fidedignidade. Por exemplo, no conto “Patanhoco, o cobreiro apaixonado” (1987), o narrador apresenta-se como a fonte mais credível para contar a história de Patanhoco e da chinesa Mississe, que acaba por ser assassinada. Este narrador é fidedigno, pois é alguém que indagou sobre a história e, ao contrário de outros, não fala daquilo que não sabe:

“Falamos muita coisa, cada qual conforme. Perguntei, fui respondido. Vou contar a história.” (p.155)

Em “Januário, ou melhor: o Januário” (1991), o narrador, como mero transmissor de histórias, apresenta diferentes versões sobre a figura enigmática de Januário, que aparece associado ao inexplicável fenómeno de uma ponte naufragada:

“Só depois da luz se afogar é que Januário despegava dos serviços náuticos. Ninguém sabia os caminhos por que regressava, ninguém conhecia onde morava. Dizem que, incertas vezes, lhe viram passando montado num hipopótamo, perdendo-se nos capinzais.  
(...) Os mesmos que falavam o assunto asseguravam que, pela via de igual vivículo, o bateleiro atravessava a madrugada para se chegar ao rio. Dizem.” (p.50)

Também no já mencionado conto “Lenda de Namarói” (1994), cujo tema é a razão de existirem homens e mulheres, o narrador aparece como porta-voz dos antepassados:

“ (...) o que vou contar me foi passado em sonho pelos antepassados. (...) Por minha boca falam, (...), os que nos fazem existir e nos dão e retiram nossos nomes.” (p.141)

Nas primeiras linhas de *O Último Voo do Flamingo* (2000B), o narrador parece querer que fique bem claro, logo desde o início, que se limitou a pôr por escrito aquilo que ouviu e presenciou:

*“Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo. É o preço de ter presenciado tais sucedências. Na altura dos acontecimentos, eu era tradutor ao serviço da administração de Tizangara. Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos.”* (p.11)

No conto “Meia culpa, meia própria culpa” (2004), o narrador também se confinou a transcrever uma confissão de uma mulher que está presa, acusada de assassinar o marido:

“Pede-me o senhor que relate o sucedido. Quer saber o motivo de estar nesta cadeia, desejando ser condenada para o resto deste nada que é a minha vida? O senhor que é escritor não se ponha já a compor. Escreva conforme, no respeito do que confesso. E tal e qual.” (p.42)

O tipo de narrador, segundo Bessière (1974:173), é outra das características que confere verosimilhança ao discurso fantástico. Esta ideia é partilhada por autores como Todorov (1970:87) e Furtado (1980:109). Para estes autores, a primeira pessoa do singular, o “eu”, promove a identificação leitor-personagem, dando ao leitor a sensação de que está a testemunhar o acontecimento; o narrador coincide, geralmente, com uma personagem (de preferência céptica, ou então completamente banal) e é não-omnisciente. Isso pode ser verificado no narrador do conto “A princesa russa” (1990), que se apresenta na primeira pessoa do singular:

“E eu, assimilado como que era, fiquei chefe dos criados. Sabe como me chamavam? Encarregado-geral. Era a minha categoria, eu era um alguém.” (p.78)

E ainda no romance *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2002), em que o narrador na primeira pessoa do singular proporciona a sensação de que também o leitor está a viver o acontecimento:

“É então que sucede o que não é de acreditar: a minha letra desobedece da mão que a engendra. Aquilo que estou escrevendo se transfigura em outro escrito.”  
(p.170)

Também o narratário, que aqui se entende como “entidade fictícia, dependendo directamente do narrador que se lhe dirige de forma expressa ou tácita” (Reis & Lopes, 2000:267), tem um papel significativo no discurso fantástico; este é levado a identificar-se com o protagonista ou com qualquer outra personagem da história que espelhe, de forma convincente, a reacção ambígua suscitada pela intrusão do sobrenatural. Confirma-se a presença do narratário em passagens da narrativa de Mia Couto como a seguinte, retirada do conto “Amar à mão armada ou armar à mão amada?” (1991), em que o narrador se dirige directamente ao narratário, criando a sensação de que está a contar uma história a alguém:

“A vida acontece por falta de jeito da morte? Ou será inversamente? A verdade, senhores, é que ninguém armou a mão destes personagens.” (p.186)

Também no início de *O Último Voo do Flamingo* (2000B), o narrador promove a identificação com o narratário ao interrogar-se sobre o fenómeno da explosão dos soldados das Nações Unidas; assume, deste modo, ambiguidade em relação à extraordinária história que vai contar:

“Os soldados da paz morreram? Foram mortos? Deixo-vos na procura da resposta, ao longo destas páginas.” (p.12)

Todorov (1970) discute mais uma característica do discurso fantástico que interessa a esta monografia: a presença de uma gradação crescente na narrativa até



um ponto culminante, ou seja, o clímax (p.92). Esta graduação pode ser descrita como uma preparação para a aparição do sobrenatural; daí a importância de uma atmosfera, criando-se um estado de tensão emocional e um ambiente especial. Numa mesma narrativa pode haver vários clímaxes e estes podem aparecer em qualquer ponto da história. Os exemplos que se seguem antecedem aparições do sobrenatural e correspondem a momentos de tensão.

No primeiro trecho, do conto “A velha e a aranha” (1991), a tensão vai aumentando ao longo da história, culminando com a morte da senhora, envolta em teias de aranha e poeira, e com as botas lustradas do soldado Antoninho, seu filho, a seu lado:

*“- Qualquer uma coisa vai acontecer!*

Era suspeita que ela bem sabia. Confirmou-se quando as duas, mulher e aranha, se olharam de frente. E se entregaram em fundo entendimento, trocando muda conversa de mães.

A velha sentiu: o bicho pedia-lhe que ficasse quieta, tão quieta que talvez qualquer coisa pudesse acontecer. Então ela se fez exacta, intranseunte. As moscas, no sobrevoo das feridas, estranharam nem serem sacudidas.

Foi quando passos de bota lhe entraram na escuta. Antoninho!” (p.35)

O segundo trecho, de “A mancha” (1991), corresponde à atmosfera criada antes do fenómeno sobrenatural ocorrer: um soldado encontra uma mancha de sangue no seu camuflado e esta, apesar de todos os esforços do militar, cresce, acabando por provocar a sua morte (o clímax do conto). Esta atmosfera, cheia de indícios, está presente em toda a história e deixa adivinhar que algo de estranho vai acontecer:

“Num momento, parou, escasso. Parecia ter ouvido o barulho de um som. Estremeceu, com pressa de não estar no mundo. O estrondo que ele ouviu encheu toda a manhã. Já não era barulho de sombra, era luz que arrebentava, mais adiante. Depois, tudo se calou. Parecia que o mato, medroso, se agarrava ao chão. Agora, era só silêncio, pé ante pé.” (p.102)

Também ao lermos este terceiro trecho, do romance *Vinte e Zinco* (1999), deduzimos que algo do foro do sobrenatural vai acontecer; de facto, Irene,

sobrinha de Lourenço de Castro, o inspector da PIDE que é atormentado pelos fantasmas do seu passado e pelas culpas do presente, pressente as estranhas visões que o seu tio vai ter:

“Olhou para cima com receio. Na copa se alojava a morcegagem. Um arrepio a percorreu.” (p.59)

Um último elemento do discurso fantástico, que contribui para a caracterização do fantástico coutiano, é a presença de impressões visuais, auditivas, olfactivas e tácteis nas descrições dos fenómenos sobrenaturais observados nas narrativas deste género, apontada por Irlemar Chiampi em *El Realismo Maravilloso* (1983:68). Estas contribuem para que se acredite no que é contado, para a verosimilhança da narrativa discutida anteriormente. No excerto acima citado e repetido a seguir, do conto “A mancha” (1991), o discurso de sinestesia é determinante para a atmosfera de tensão que precede o acontecimento fantástico já referido anteriormente – uma mancha de sangue cresce no camuflado de um soldado e desencadeia a sua morte:

“Num momento, parou, escasso. Parecia ter ouvido o barulho de um som. Estremeceu, com pressa de não estar no mundo. O estrondo que ele ouviu encheu toda a manhã. Já não era barulho de sombra, era luz que arrebatava, mais adiante. Depois, tudo se calou. Parecia que o mato, medroso, se agarrava ao chão. Agora, era só silêncio, pé ante pé.” (p.102)

No conto “Sonhar de bicho” (1991), a presença de várias sensações, visuais, olfactivas e auditivas, contribui para a criação de um ambiente de sonho, preparando a aparição de uma criatura misteriosa:

“ Eu estava precisando de sombra. Procurei folga do sol, por baixo da mafurreira. Olhei o cheiro do lugar e estremei, piorado. Foi quando comecei de ouvir os latidos. Primeiro, um. Depois, vários tantos. Pareciam cães. Mas servindo-me melhor dos sons, eu percebi que não eram cães.” (p.161)

Em *Terra Sonâmbula* (1992), a sinestesia faz parte do final fantástico do romance – Kindzu desfalece e assiste à conversão dos seus cadernos em terra:

“De repente, a cabeça me estala em surdo baque. Parecia que o mundo inteiro rebentava, fios de sangue se desalinhavam num fundo de luz muitíssimo branca. Vacilo, vencido por súbito desfalecimento. Me apetece deitar, me anichar na terra morna.” (p.218)

Ainda em *A Varanda do Frangipani* (1996), o polícia Izidine Naíta ignora os conselhos de um velho e entra na sala que, segundo o idoso, tinha perdido o chão. A confluência de sensações faz com que se acredite no que é narrado, parece que acompanhamos o polícia e sentimos que algo de estranho se vai passar com ele (o polícia acaba por desaparecer misteriosamente na sala sem chão):

“Cautelosamente, espreitou o interior, antes de entrar. Estava escuro e respirava-se uma humidade e um cheiro estranhos. De repente, um bater de asas chicoteou o silêncio e ecoou pelos fundos.” (p.79)

Terminamos aqui a análise do género fantástico na narrativa de Mia Couto. Passemos, no ponto seguinte, à análise do género maravilhoso na obra deste escritor.

## **3.2. O maravilhoso na narrativa de Mia Couto**

À semelhança do que foi feito com o género fantástico, há que formular uma definição de maravilhoso que melhor se adeque à obra de Mia Couto e, posteriormente, proceder à caracterização temática e discursiva do maravilhoso coutiano.

### **3.2.1. Definição**

Podemos definir o maravilhoso nas narrativas de Mia Couto como o momento em que o leitor, confrontado com um fenómeno sobrenatural, o aceita como tal, sem reagir e sem tentar justificar este fenómeno. O mundo maravilhoso

é paralelo ao nosso e inquestionável, pois tem as suas próprias leis e não inclui referências ao mundo real.

Recordando o maravilhoso proposto por Irène Bessièrre em *Le Récit Fantastique*, há que se incorporar também a faceta moral e didáctica nesta definição. Tal como outros contistas moçambicanos que recorreram ao imaginário popular do seu país (Afonso, 2004:419), o maravilhoso coutiano tem um cariz marcadamente moralista; é através de histórias maravilhosas que Mia Couto recupera os valores enraizados na tradição popular do país. O recurso, por parte do autor, a parábolas morais e didácticas, que tentam repor os percursos do país, é disso exemplo.

Vejamos agora quais as características temáticas e discursivas do maravilhoso presentes na obra de Mia Couto e busquemos exemplos para confirmar as mesmas. Começemos, tal como foi feito para o género fantástico, com as temáticas mais frequentes no maravilhoso coutiano.

### **3.2.2. Características temáticas**

A característica temática determinante para o maravilhoso, discutida por autores como Tzvetan Todorov, Irène Bessièrre e José Coelho Braz, é a presença do sobrenatural aceite, de que se falou no capítulo anterior. O fenómeno sobrenatural, ao contrário do que acontece no género fantástico, não surpreende. A atitude para com o sobrenatural é de total adesão, não há qualquer estranhamento, nem medo. Também não há dúvida ou hesitação. O efeito desejado é o do encantamento; as personagens nunca se desconcertam perante o sobrenatural, nem o questionam.

Analisemos exemplos deste sobrenatural aceite nas obras de Mia Couto. Em “O derradeiro eclipse” (1997), assistimos a um fenómeno sobrenatural sem qualquer dúvida ou questionamento por parte do narrador ou das personagens,

tudo é narrado como sendo perfeitamente normal; é, sem dúvida, um excelente exemplo de sobrenatural aceite:

“Então ele viu que Acera subia para um banco e, com um cordel, amarrava o padre e o feiticeiro pela cintura. E assim, atados como balões, ela os transportou para fora de casa. (...) Depois, largou os cordéis e os dois insufláveis começaram a subir pelos ares (...). Nessa noite, os habitantes da vila assistiram à lua se obscurecer naquilo que viria a ser um derradeiro e permanente eclipse” (p.97)

Também no conto “O menino no sapatinho” (2001), os acontecimentos sobrenaturais sucedem-se e nunca há espanto:

“Era uma vez o menino pequenito, tão minimozito que todos seus dedos eram mindinhos. Dito assim, fino modo, ele, quando nasceu, nem foi dado à luz mas a uma simples fresta de claridade.

(...) Ao menino nem se lhe ouvia o choro. Sabia-se de sua tristeza pelas lágrimas. Mas estas, de tão leves, nem lhe desciam pelo rosto. As lagriminhas subiam pelo ar e vogavam suspensas. Depois, se fixavam no tecto e ali se grutavam, missangas tremeluzentes.” (p.13)

Ainda em “A morte, o tempo e o velho” (2001), o Tempo apresenta ao velho a Morte e nem o velho nem o narrador exprimem qualquer surpresa ou hesitação:

“Caminhava há semanas quando avistou um homem alto, com rosto de enevoados traços. Trazia pela trela um bicho estranho, entre cão e hiena. Animal mal-aparentado, com ar maleitoso.

- *Esta é a Morte* – disse o homem apontando o cão. E acrescentou: - *Sou eu que a passeio pelo mundo.*

- *E você quem é?*

- *Eu sou o Tempo.*

E explicou que caminhavam assim, atrelados um no outro, desde sempre. Ultimamente, porém, a Morte andava esmorecida, quase desqualificada. Razão de que, entre os viventes, se desfalecia agora a molhos vistos, por dá cá nenhuma palha. Morria-se mesmo sem intervenção dela, da Morte. “ (p.63-64)

Para Bessière, o maravilhoso inspira-se no imaginário popular, que lhe empresta temas e figuras (1974:17-18). A presença do imaginário popular na obra de Mia Couto é percebida nas lendas, crenças e maldições populares moçambicanas, recriadas na sua obra. Figuras como o *ndlati* (figura imaginária

associada aos relâmpagos), o *pangolim* (ou *halakavuma*, mamífero que os moçambicanos crêem transmitir aos chefes tradicionais as novidades sobre o futuro) e o *wamulambo* (outra figura imaginária ligada às ventanias que ocorrem durante as tempestades), pertencentes ao imaginário do povo, são frequentes nas suas histórias:

“Interrogou o horizonte, por cima das árvores. Talvez o ndlati, a ave do relâmpago, ainda rondasse os céus. (...) O ndlati vive nas suas quatro cores escondidas e só se destapa quando as nuvens rugem na rouquidão do céu. É então que o ndlati sobe aos céus, enlouquecido. Nas alturas se veste de chamas, e lança o seu voo incendiado sobre os seres da terra.” (*Vozes Anoitecidas*, p.48)

“Consultei o pangolim, meu animal de estimação. Há alguém que desconheça os poderes deste bicho de escamas, o nosso halakavuma? Pois este mamífero mora com os falecidos. Desce dos céus aquando das chuvadas. Tomba na terra para entregar novidades ao mundo, as proveniências do porvir. Eu tenho um pangolim comigo, como em vida tive um cão. Ele se enrosca a meus pés e faço-lhe uso como almofada. Perguntei ao meu halakavuma o que devia fazer.” (*A Varanda do Frangipani*, p.15)

“Ele não conhecia todas nossas crenças. Não conhecia o *wamulambo*, essa uma cobra gigantíssima que vagueia pelos céus durante as tempestades.” (*A Varanda do Frangipani*, p.90)

Aprofundando essa mesma ideia, Bessière (1974:17-18) mostra que o maravilhoso é também reflexo de um pensamento mítico do imaginário popular que associa os fenómenos naturais a origens sobrenaturais. Essa característica está amplamente presente nas histórias de Mía Couto. A passagem que se segue, de “Pingo e vírgula” (1991), fala da chuva como fruto da moagem de nuvens pelos deuses e é exemplo da atribuição de uma origem sobrenatural a um fenómeno natural:

“Os deuses pilavam as nuvens cinzeas e a água se amendoinhava, grão a gota. Depois, se despenhava, desamparada. Água a sul, água azul. E a terra, aos seus primeiros toques, soltava seu feminino perfume. Mas o namoro é breve. A água é amante incerta e vagueia sua eterna indecisão entre duas residências: o chão e o céu.” (p.83)

Um outro exemplo aparece quando, na “Lenda de Namarói” (1994), já anteriormente citada, se explica a razão pela qual homens e mulheres existem:

“Vou contar a versão do mundo, razão de brotarmos homens e mulheres. (...)”

No princípio, todos éramos mulheres. Os homens não haviam. E assim foi até aparecer um grupo de mulheres que não sabia como parir. (...) Passado esse tempo as mulheres que estavam dentro dos ventres ressurgiram mas sendo outros, nunca antes vistos. Tinham nascido os primeiros homens.” (p.141)

A criação do mundo e de todos os seres que o habitam, em *A Varanda do Frangipani* (1996), tem também uma explicação de carácter sobrenatural:

“E lhe contei sobre a origem do antigamente. Primeiro, o mundo era feito só de homens. Não havia árvores, nem animais, nem pedras. Só existiam homens. Contudo, nasciam tantos seres humanos que os deuses viram que eram de mais e demasiado iguais. Então, decidiram transformar alguns homens em plantas, outros em bichos. E ainda outros em pedras. Resultado? Somos irmãos, árvores e bichos, bichos e homens, homens e pedras. Somos todos parentes saídos da mesma matéria.” (p.69)

O mesmo acontece com a origem dos peixes, das ondas e da espuma do mar, em *Mar me Quer* (2000A):

“No antigamente não havia bicho dentro do mar. Só na terra e no ar. Muitos pássaros havia, vogando apenas sobre os continentes. Os deuses se contentavam de ver-lhes voar sobre as florestas, subir acima das montanhosas alturas. Uma vez, um pássaro se atreveu a pairar sobre as águas. E ele surpreendeu, no reflexo, a beleza do seu próprio voo. (...)”

E fora, aos milhares, bandos ansiosos por verem a sua imagem. Nunca, sobre o mar, se haviam formado tais nuvens: feitas de plumas, ágeis de suster peso. Foi então que estalou a tempestade, castigo dos divinos deuses. Os relâmpagos rasgavam as aves, como facas luminosas. Milhares de asas tombaram nas ondas e foram ganhando embalo das correntes, como se continuassem viagens em líquidas vagas. Assim, da asa nasceu a onda, da pluma nasceu a espuma.” (p.36)

Ou ainda com o aparecimento do primeiro poente, no romance *O Último Voo do Flamingo* (2000B):

“Rezava: havia um lugar onde o tempo não tinha inventado a noite. Era sempre dia. Até que, certa vez, o flamingo disse:

- *Hoje farei meu último voo!*

(...) Ao aviso do flamingo, todas as aves se juntaram. Haveria uma assembleia para se conversar o assunto.

(...) Nascia, assim, o primeiro poente. Quando o flamingo se extinguiu, a noite se estreou naquela terra.” (p.117-119)

Irlemar Chiampi afirma que na narrativa maravilhosa tudo pode acontecer, sem que se justifique ou ponha em causa o que é narrado (1983:71). Verificamos, na narrativa de Mia Couto, que os fenómenos mais mirabolantes são contados como se do mais normal se tratasse. No conto “O jardim marinho” (1991), parece bem vulgar que uma criança veja única e exclusivamente o mar:

“Era uma vez um menino que nasceu cego para as coisas da terra. Só via o mar e o que nele havia.” (p.53)

No romance *A Varanda do Frangipani* (1996), aparece, como bastante trivial, o incrível facto de uma mulher dar várias vezes à luz exactamente o mesmo filho:

“Nunca eu vi mulher tão demasiado parideira. Quantas vezes ela saltou a lua? Lhe nasciam muitos filho. Digo bem: filho, não filhos. Pois ela dava à luz sempre o mesmo ser. Quando ela paria um novo menino, desaparecia o anterior filho. Mas todos esses que se sucediam eram idênticos, gotas rivalizando a mesma água.” (p.29-30)

Até a espalhafatosa gravidez de uma recém-nascida, em “O não desaparecimento de Maria Sombrinha” (1997), é aceite de forma completamente normal pela família e pelo próprio narrador, pois não é apresentada qualquer hesitação perante este fenómeno:

“ (...) a recém-nascida estava grávida. E, de facto, nem tardaram os nove meses. Maria Brisa dava à luz e Maria Sombrinha ascendia a mãe e avó quase em mesma ocasião. Sombrinha passou a tratar de igual seus rebentinhos – a filha e a filha da filha. Uma pendendo em cada pequenino seio.” (p.15)



Procedamos agora, para completar o capítulo 3 desta monografia, a um estudo das principais características discursivas do maravilhoso coutiano.

### 3.2.3. Características do discurso

O principal traço discursivo do género maravilhoso, indicado por Irène Bessièrè, é a presença de um discurso não realista, caracterizado por uma recusa da realidade (1974:16). Os acontecimentos narrados ficam fora de qualquer referência espacial ou temporal, prevenindo-se, desta forma, qualquer tipo de verosimilhança.

Do ponto de vista temporal, os relatos maravilhosos são aqueles que narram acontecimentos ocorridos num passado cronologicamente indeterminado; é o “*Era uma vez*”. Esta característica é apontada por autores como Bessièrè (1974:36), Todorov (1970:59) e Chiampi (1983:71). Verificamos este tempo cronologicamente indeterminado em muitos excertos das obras de Mia Couto, aqui associados ao sobrenatural aceite do género maravilhoso. Por exemplo, o episódio da mulher que dá sempre à luz o mesmo filho, no romance *A Varanda do Frangipani* (1996) e que foi recentemente referido neste capítulo a propósito dos fenómenos mirabolantes tipicamente maravilhosos, é situado num tempo incerto:

“Tudo começa antes do antigamente. Nós dizemos: ntumbuluku. Parece longe mas é lá que nascem os dias que estão ainda em botão.” (p.28)

O conto “A menina, as aves e o sangue” (1997), que conta a história de uma menina cujo coração bate com inacreditável irregularidade, começa com a seguinte informação temporal:

“Aconteceu, certa vez, uma menina a quem o coração batia só de quando em enquanto.” (p.39)

A mesma imprecisão temporal acompanha a história da transformação de um homem em palmeira sagrada, no conto “A palmeira de Nguézi” (1997):

“Estava o mundo numa tarde, dessas de lamber o tempo.” (p.223)

“Quando sucedeu, nesse tempo em que tudo era tudo (...).” (p.224)

Os autores Monard e Rech fazem alusão às indicações espaciais no género maravilhoso (1974:8). O espaço não é, igualmente, identificável; o cenário das histórias maravilhosas é indefinido, ou seja, não conseguimos localizar as acções no mundo real. O espaço indefinido do género maravilhoso é totalmente diferente do espaço verificado no discurso fantástico coutiano, com referências concretas a Moçambique, por exemplo, como vimos no ponto 3.1.3. desta monografia. O conto “A lenda da noiva e do forasteiro” (1990) ilustra esta indefinição de espaço:

“Era um lugar que ficava para além de todas viagens. Por ali só o vento passeava, aguamente.” (p.133)

Ainda no final do mesmo conto, para além da indefinição temporal, temos a indefinição espacial:

“Sem que outro sonho lhe sobrasse, a aldeia se fabulava, à margem dos séculos, para além da última estrada.” (p.144)

O episódio previamente mencionado, que fala sobre as origens do primeiro poente, em *O Último Voo do Flamingo* (2000B), caracteriza-se também por um espaço não identificável:

“(...) havia um lugar onde o tempo não tinha inventado a noite. Era sempre dia.” (p.117)

Por último, no conto “A saia almarrotada” (2004), a única informação que aparece relativamente ao espaço é a seguinte:

“Na minha vila, a única vila do mundo, as mulheres sonhavam com vestidos novos para saírem.” (p.31)

Também as personagens, ainda segundo Monard e Rech, são indefinidas ou anónimas (1974:8). De facto, em muitas narrativas coutianas de cariz maravilhoso não chegamos sequer a conhecer o nome das personagens. Nunca chegamos a saber, por exemplo, o nome do estranho homem que aparece em “A lenda da noiva e do forasteiro” (1990):

“Certa vez, porém, passou por ali um forasteiro. Era homem sem retrato nem versões. (...) Nos olhos dele, em verdade, não aparecia nenhuma alma, parecia o cego espreitando fora das órbitas.” (p.133)

As personagens do conto “O jardim marinho” (1991), já citado nesta parte da monografia dedicada ao género maravilhoso, são identificadas de forma anónima:

“Era uma vez um menino (...)”  
“O pai respondia: (...)”  
“A mãe chorava.” (p.53)

Também no conto “Lenda de Namarói” (1994), anteriormente referido, não é feita qualquer alusão ao nome das personagens, talvez devido ao facto de ser contada uma lenda sobre a criação dos homens e das mulheres:

“Um dia uma mulher deu à luz. Os homens se espantaram (...). A grávida foi atrás da casa (...).” (p.144)

Uma última característica a analisar neste capítulo é a utilização do discurso hiperbólico nas narrativas maravilhosas, referida por Marcio Cícero de Sá em *Da Literatura Fantástica (Teorias e Contos)* (2003:42). O exagero, na descrição de um facto, transporta-nos para um ambiente onde as regras naturais estão completamente deturpadas. Este tipo de discurso contribui para a construção

do tal mundo paralelo ao nosso e regido por leis próprias, mencionado no início deste ponto. Esse exagero aparece em passagens como a seguinte, de *A Varanda do Frangipani* (1996), em que um acontecimento tão bizarro não provoca qualquer reacção por parte de quem conta ou de quem ouve:

“Nesse dia, choveu tanto sangue que o mar todo se tingiu.” (p.137)

Ainda no episódio sobre o primeiro poente, em *O Último Voo do Flamingo* (2000B), o maravilhoso não se dissocia do discurso hiperbólico:

“Assim, visto em voo, dir-se-ia que o céu se vertebrava e a nuvem, adiante, não era senão alma de passarinho. Dir-se-ia mais: que era a própria luz que voava. E o pássaro ia desfolhando, asa em asa, as transparentes páginas do céu. Mais um bater de plumas e, de repente, a todos pareceu que o horizonte se vermelhava. Transitava de azul para tons escuros, roxos e liliáceos. Tudo se passando como se fosse um incêndio.” (p.118-119)

Também em *O Último Voo do Flamingo*, é utilizado algum exagero na atribuição de uma origem sobrenatural a um fenómeno natural, neste caso, o aparecimento dos rios:

“ (...) no antigamente, o Diabo estava a morrer. Deus ficou aflito: sem o Demónio ele seria apenas metade. Foi então que Deus correu a curar o seu eterno inimigo. O que Deus, primeiro, fez foi beber água. Nesse tempo só havia mar. Ele bebeu dessa água salgada, cheia de algas e inorganismos. Deus teve alucinações e vomitou sobre o Universo. O vómito era ácido e os seres definharam, contaminados pelo cheiro nauseabundo. A água adoeceu, as plantas amarelaram. O gado começou a dar sangue em vez de leite. Deus enfraquecia que dava pena. Foi então, já cansado, que ele inventou os rios” (p.128)

Depois de analisada e comprovada, através deste terceiro capítulo, a presença dos géneros fantástico e maravilhoso na narrativa de Mia Couto, vejamos, no próximo capítulo, as principais conclusões a retirar deste estudo.

#### 4. Conclusões

Consideremos, em jeito de balanço final, as principais conclusões a retirar desta monografia e que poderão contribuir para um melhor conhecimento da obra do escritor moçambicano Mia Couto.

Procurou-se mostrar, nesta dissertação, que o sobrenatural, termo demasiado abrangente para caracterizar a presença de fenómenos inexplicáveis na obra de Mia Couto, deve ser analisado através de duas das suas manifestações: o género fantástico e o género maravilhoso.

Observou-se que os textos de Mia Couto apresentam influência dos quatro tipos de fantástico estudados no segundo capítulo deste trabalho: fantástico tradicional, fantástico contemporâneo, fantástico surrealista e realismo-mágico. A definição formulada para a especificidade deste género na narrativa em estudo contempla estes quatro tipos: o fantástico coutiano resulta de uma invasão súbita do sobrenatural no mundo quotidiano, criando uma contradição momentânea entre real/irreal e uma ambiguidade, que é fruto desse sobrenatural que permanece sem ser aceite nem explicado; o retorno ao humano e o absurdo da vida moderna são também temas fundamentais do fantástico coutiano; e, por último, o cunho mágico-realista da narrativa de Mia Couto, em que sonho e realidade se enriquecem e se iluminam, sem esquecer a importância do imaginário cultural moçambicano.

O género maravilhoso está igualmente presente na narrativa de Mia Couto e pode ser definido do seguinte modo: o maravilhoso coutiano corresponde a um sobrenatural que é aceite e inquestionável; é um mundo paralelo ao nosso, regido por leis muito próprias; a faceta moral e didáctica deste género completa esta definição.

As principais características temáticas e discursivas, apontadas pelos teóricos dos géneros fantástico e maravilhoso, foram verificadas e analisadas no

terceiro capítulo, sendo possível concluir que estes géneros estão indubitavelmente presentes nas narrativas de Mia Couto.

Das temáticas analisadas na narrativa coutiana, há que realçar, para o género fantástico, as seguintes características: a existência de um fenómeno insólito num mundo real e que permanece sem ser aceite nem explicado; a vida e a morte e a ambiguidade de ambos; a indefinição de fronteiras entre o domínio do sonho e da realidade; a presença de um espaço híbrido, resultante de uma mistura de espaço real com espaço sobrenatural; os feiticeiros, as crianças e os velhos como elementos privilegiados na ligação entre o real e o sobrenatural; o retorno ao humano e a sensação de absurdo da vida moderna. Para o género maravilhoso na obra de Mia Couto, saliente-se: a presença de um sobrenatural aceite, sem qualquer estranhamento ou hesitação e que tem como efeito desejado o encantamento; a influência do imaginário popular moçambicano, através da presença de lendas, crenças, maldições e figuras populares; a influência de um pensamento mítico que associa os fenómenos naturais a origens sobrenaturais.

Relativamente às características do discurso fantástico nas narrativas de Mia Couto, ressalta-se: discurso irónico e humorístico; discurso figurado; utilização do imperfeito do indicativo; preocupações com a plausibilidade da narrativa e com a credibilidade do narrador. Para o discurso maravilhoso na narrativa coutiana, consideram-se determinantes as seguintes características: discurso não realista, caracterizado por uma recusa da realidade; tempo cronologicamente indeterminado e espaço e personagens não identificáveis; utilização de discurso hiperbólico.

Durante o processo de pesquisa bibliográfica que antecedeu a redacção desta tese, e enquanto se procedia à análise destes dois géneros nos livros de Mia Couto, surgiram outras questões que, pela sua complexidade e por não se enquadrarem nos objectivos deste trabalho, poderão, eventualmente, servir de ponto de partida para um estudo mais aprofundado sobre este assunto. Essas questões estão relacionadas com Mia Couto e a fase de consolidação da literatura

moçambicana, a importância da tradição oral neste país e a urgência da sua recuperação e, por último, a relevância da narrativa fantástica/maravilhosa coutiana no contexto de reafirmação da literatura moçambicana.

Terminemos com as palavras de Márcia Glenadel Ernesto, no artigo “Morte e solidão em *A velha e a aranha*, de Mia Couto”, que vão ao encontro das questões levantadas no parágrafo anterior e que constituíram, inclusive, uma preciosa e determinante pista para a ideia de estudar, de forma mais cuidada e aprofundada, a presença do sobrenatural na obra de Mia Couto.

“ (...) é possível concluir que, a fim de poder tratar da situação de miséria humana e das consequências traumáticas da guerra, Mia Couto opta por fazê-lo, aproximando-se do fantástico/realismo maravilhoso, gêneros estes bastante propícios; pois além de apresentarem os fatos metaforicamente, envolvem o leitor com o conto através de uma narrativa aparentemente sobrenatural e mística; além de acreditarmos que ambos podem estar a serviço de uma literatura engajada histórico-socialmente. Ao apresentar características próximas aos dois gêneros, Mia Couto consegue expor sua ideologia enquanto cidadão e filho de Moçambique, além de apresentar a História de seu país a seus leitores.” (s.d.:3)

## 5. Bibliografia

### 1. Bibliografia activa

- Couto, M. 1987. *Vozes Anoitecidas*, Caminho, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 1990. *Cada Homem É Uma Raça*, Caminho, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 1991. *Cronicando*, Caminho, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 1992. *Terra Sonâmbula*, Caminho, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 1994. *Estórias Abensonhadas*, Caminho, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 1996. *A Varanda do Frangipani*, Caminho, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 1997. *Contos do Nascer da Terra*, Caminho, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 1999. *Vinte e Zinco*, Caminho, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 2000A. *Mar me Quer*, Caminho, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 2000B. *O Último Voo do Flamingo*, Caminho, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 2001. *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos*, Caminho, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 2002. *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*, Caminho, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 2004. *O Fio das Missangas*, Caminho, Lisboa.

### 2. Literaturas africanas: teoria e crítica

#### 2.1. Obras

- Afonso, M.F. 2004. *O Conto Moçambicano*, Caminho, Lisboa.
- Angius, F. & Angius, M. 1998. *O Desanoitecer da Palavra*, Centro Cultural Português, Praia-Mindelo.
- Cavacas, F. 1999. *Mia Couto: Brinciação Vocabular*, Mar Além, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 2000. *Mia Couto: Pensatempos e Improvérios*, Mar Além, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 2001. *Mia Couto: Acrediteísmos*, Mar Além, Lisboa.
- Chabal, P. 1994. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*, Edições Vega, Lisboa.



- \_\_\_\_\_ 1996. *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*, Witwatersrand University Press, Johannesburg.
- Ferreira, M. 1997. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.
- Hamilton, R. 1984. *Literatura Africana Literatura Necessária II*, Edições 70, Lisboa.
- Laban, M. 1998. *Moçambique – Encontro com Escritores*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto.
- Laranjeira, J.L.P. 1995. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Universidade Aberta, Lisboa.
- Leite, A.M. 1998. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Edições Colibri, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 2003. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*, Edições Colibri, Lisboa.
- Margarido, A. 1980. *Estudos sobre as Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*, A Regra do Jogo, Lisboa.
- Matusse, G. 1998. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo.
- Mendonça, F. 1988. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo.
- Rosário, L. 1989. *A Narrativa Africana*, ICALP, Lisboa.
- Rothwell, P. 2004. *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- Santilli, M.A. 1985. *Estórias Africanas*, Ática, São Paulo.
- Santo, C.E. 2000. *Tipologias do Conto Maravilhoso Africano*, Cooperação, Lisboa.
- Saúte, N. 1998. *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com Escritores Moçambicanos*, Centro Cultural Português, Praia-Mindelo.
- Venâncio, J.C. 1992. *Literatura versus Sociedade*, Vega, Lisboa.
- \_\_\_\_\_ 1992. *Literatura e Poder na África Lusófona*, ICALP, Lisboa.

## 2.2. Artigos e entrevistas (jornais, revistas e portais da Internet)

- Araújo, M.M. “O dis-cursus do fantástico em *A Varanda do Frangipani*”, *Geocities*, <[http://www.geocities.com/ail\\_br/odiscursusdofantastico.htm](http://www.geocities.com/ail_br/odiscursusdofantastico.htm)> [página consultada em 03/12/2003]
- Bartlett, R. “A grand metaphor of Mozambique”, *African Review of Books*, <<http://www.africanreviewofbooks.com/Reviews/couto1.html>> [página consultada em 19/08/2003]
- Bidinoto, A.M. 2004. “O caráter ambivalente da ficção de Mia Couto em *Cada Homem é uma Raça*”, *Fragmentum*, nº8, UFSM.
- Charcalis, W. “Lo real maravilloso americano de Mia Couto”, *Univ. Évora* <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/LO%20REAL%20M ARAVILLOSO%20AMERICANO.pdf>> [página consultada em 13/02/2006]
- Daniel, M.L. 1995. “Mia Couto: Guimarães Rosa’s Newest Literary Heir in Africa”, *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin.
- Dutra, R.L. “Os sonhos e a ampliação do real – uma perspectiva africana”, *Geocities*, [http://www.geocities.com/ail\\_br/ossonhoseampliacadoreal.htm](http://www.geocities.com/ail_br/ossonhoseampliacadoreal.htm) [página consultada em 03/12/2003]
- \_\_\_\_\_ “*Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*, um mergulho nas águas da poesia”, *UNIGRANRIO – Revista Eletrônica de Humanidades*, <<http://www.unigranrio.com.br/letras/revista/textorobson.html>> [página consultada em 07/07/2003]
- \_\_\_\_\_ “Memória e história: a questão do poder entre colonizadores e colonizados – o eterno retorno do mito”, *UNIGRANRIO*, <<http://www.unigranrio.com.br/letras/revista/textorobson.html>> [página consultada em 14/02/2003]
- Ernesto, M.G. “Morte e solidão em *A velha e a aranha*, de Mia Couto”, *Geocities*, <[http://www.geocities.com/ail\\_br/morteesolidao.html](http://www.geocities.com/ail_br/morteesolidao.html)> [página consultada em 03/12/2003]

- Felinto, M. “Mia Couto e o exercício da humildade”, *Macua*, 2002, <<http://www.macua.com/MiaCoutoexerciciodahumildade.htm>> [página consultada em 03/10/2003]
- Fonseca, M.N.S. “Literaturas africanas em compasso de resistência”, *CLACSO*, <<http://www.clacso.edu.ar/~livros/aladaa/soares2.rtf>> [página consultada em 07/07/2003]
- Gonçalves, M.L. “A questão do tempo em *Terra Sonâmbula*”, *Geocities*, <[http://www.geocities.com/ail\\_br/aquestaodotempoemterra.html](http://www.geocities.com/ail_br/aquestaodotempoemterra.html)> [página consultada em 03/12/2003]
- Hamilton, R. 1999. “A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial”, *Via Atlântica*, Universidade de São Paulo.
- Hermida, X. “Mia Couto : o Cunheiro de Mozambique”, *Cultura Galega*, <<http://www.culturagalega.org/eventos/galegonomundo/entr2.htm>> [página consultada em 02/07/2003]
- Jeremias, L. “Sou um contrabandista entre dois mundos”, *Instituto Camões – Noticiário Cultural*, 2000, <<http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/miacontrabandista.htm>> [página consultada em 02/07/2003]
- Jesus, A.C. “Mia Couto e Guimarães Rosa”, *Fortunecity*, <<http://victorian.fortunecity.com/statue/44/Miacoutoeguimaraesrosa.html>> [página consultada em 02/10/2003]
- Laranjeira, J.L.P. 1997. “A construção do ideal nacional e a constituição de novas literaturas em África”, *CIBERKIOSK*, <<http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk5/ensaios/laranjei.htm>> [página consultada em 03/11/2003]
- \_\_\_\_\_. 2002. “O riso e a melancolia”, *Jornal de Letras*, 30/10/2002.
- Lepecki, M.L. 1988. “Mia Couto. Vozes anoitecidas, o acordar”, *Sobreimpressões. Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Caminho, Lisboa.
- Lima, R.A. “O elemento terra no contexto político e existencial em Castro Soromenho e a sua simbologia na obra de Mia Couto”, *Fortunecity*, <<http://victorian.fortunecity.com/statue/44/Oelementoterranocontextopolitico.html>> [página consultada em 18/03/2003]

- Lopes, J.S.M. “Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique”, *Cátedra Jorge de Sena*, <<http://www.catjorgedesena.hpg.ig.com>> [página consultada em 03/11/2003]
- Maffei, L.C. “Mia Couto no espelho de Borges”, *Fortunecity*, <<http://victorian.fortunecity.com/statue/44/Miacoutonoespelho.html>> [página consultada em 02/10/2003]
- Magnier, B. & Laban, M. 1993. “Entretien avec Mia Couto”, *Notre Librairie*, nº 111, CLEF, Paris.
- Marques, F. “Os voos de linguagem de Mia Couto”, *Cronopios*, 2005, <<http://www.cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=285>> [página consultada em 20/02/2006]
- Martins, C. “O estorinhador Mia Couto. A poética da diversidade”, *RBL Editora*, 2002, <<http://www.rbleditora.com/revista/artigos/celina3.html>> [página consultada em 02/07/2003]
- Mata, I. “O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa”, *CLACSO*, 2000, < <http://www.clacso.edu.ar/~livros/aladaa/mata.rtf> > [página consultada em 07/07/2003]
- Medina, C.A. 1987. “No rastro da expressão mestiça”, *Sonha Mamana África*, Edições Epopeia, São Paulo.
- Mendonça, F. 1995. “A literatura moçambicana em questão”, *Discursos – Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, Nº9, Universidade Aberta, Lisboa.
- Neto, A.R. “A reinvenção da tradição e o resgate de culturas de sobrevivência em *Terra Sonâmbula* de Mia Couto”, *CLACSO*, <<http://www.clacso.edu.ar/~libros/aladaa/neto.rtf>> [página consultada em 07/07/2003]
- Ngomane, N. 1999. “Entre a mágoa e o sonho...nas *Estórias Abensonhadas* de Mia Couto”, *Via Atlântica*, Universidade de São Paulo.
- Nuto, J.V.C.N. “As metamorfoses da memória em *Terra Sonâmbula*”, *FUNESC*, <[http://www.funesc.com.br/engenho4/textos/lite\\_t01.htm](http://www.funesc.com.br/engenho4/textos/lite_t01.htm)> [página consultada em 26/02/2003]

- Oliveira, C. “Contador de *estórias abensonhadas*”, *Instituto Camões – Noticiário Cultural*, 2000, <<http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/abensonhado.htm>> [página consultada em 02/07/2003]
- Peruzzo, L.D. “Submissão e poder”, *Fortunecity*, <<http://victorian.fortunecity.com/statue/44/submissaoepoder.html>> [página consultada em 18/03/2003]
- Pratas, F. 2002. “Entrevista. Mia Couto”, *Revista Ler*, nº55, Círculo de Leitores, Lisboa.
- Ribeiro, L.H. “A emigração e a guerra”, *Geocities* <[http://www.geocities.com/ail\\_br/aemigracaoeguerra.htm](http://www.geocities.com/ail_br/aemigracaoeguerra.htm)> [página consultada em 13/03/2003]
- Ribeiro, R. “O Moçambique de hoje não se vê”, *Público*, <<http://www.publico.pt/cm3/escritores/62-MiaCouto/Mocambique.htm>> [página consultada em 13/10/2003]
- Rodrigues, E. M. “Entretien avec Mia Couto”, *Africultures*, 1998, <[http://www.africultures.com/revue\\_africultures/articles/affiche\\_article.asp?no=944](http://www.africultures.com/revue_africultures/articles/affiche_article.asp?no=944)> [página consultada em 13/10/2003]
- \_\_\_\_\_ “Entretien avec Mia Couto”, *Africultures*, 2003, <[http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche\\_article&no=3246](http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=3246)> [página consultada em 18/12/2003]
- Sagae, W. “Encontro com Mia Couto”, *Rascunho*, <<http://tudoparana.globo.com/rascunho/resenhas/n-102.html>> [página consultada em 13/10/2003]
- Santilli, M.A. 1999. “O fazer-crer, nas histórias de Mia Couto”, *Via Atlântica*, Universidade de São Paulo.
- Secco, C.L.T.R. 1999. “Alegorias em Abril: Moçambique e o sonho de um outro vinte e cinco (uma leitura do romance *Vinte e Zinco*, do escritor Mia Couto)”, *Via Atlântica*, Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_ “Entre crimes, detetives e mistérios... (Pepetela e Mia Couto – Riso, melancolia e o desvendamento da história pela ficção)”, *UEA – Críticas e*

- Ensaio*, 2002, <<http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=58>> [página consultada em 30/06/2003]
- Victorino, S.C. “Entre o sagrado e o profano: o homem divinizado de Mia Couto”, *Geocities*, [http://www.geocities.com/ail\\_br/entreosagradoeoprofano.html](http://www.geocities.com/ail_br/entreosagradoeoprofano.html) [página consultada em 12/03/2003]
- Vidal, P. “A mise en abyme de Terra Sonâmbula”, *Geocities*, <[http://www.geocities.com/ail\\_br/amyseenabime.html](http://www.geocities.com/ail_br/amyseenabime.html)> [página consultada em 12/03/2003]

### 3. Teoria e crítica literárias

#### 3.1. Obras

- Abdala Junior, B. 1989. *Literatura, História e Política*, Ática, São Paulo.
- Angenot, M. 1984. *Glossário da Crítica Contemporânea*, Editorial Comunicação, Lisboa.
- Barnes, R. 1995. *Successful Study for Degrees*, Routledge, London.
- Bessière, I. 1974. *Le Récit Fantastique*, Larousse, Paris.
- Borges, J.L. et al 1983. *Antologia de la Literatura Fantástica*, Edhasa, Barcelona.
- Breton, A. 1965. *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, Paris.
- Camus, A 1942. *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris.
- Chiampi, I. 1983. *El Realismo Maravilloso*, Monte Avila Editores, Caracas.
- Coalla, F.S. 1994. *Lo Fantastico en la Obra de Adolfo Bioy Casares*, Universidad Autónoma del Estado de México, Estado de México.
- Corizzi, L. 1978. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*, Ática, São Paulo.
- Eco, U. 1998. *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*, Presença, Lisboa.
- Eliot, S. & Owens, W.R. (ed.) 1998. *A Handbook to Literary Research*, The Open University, London.
- Flores, A. 1985. *El Realismo Mágico*, Premià, México.
- Foster, E.M. 1987. *Aspects of the Novel*, Penguin Books, Harmondsworth.

- Furtado, F. 1980. *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Livros Horizonte, Lisboa.
- Imbert, E.A. 1976. *El Realismo Magico y Otros Ensayos*, Monte Avila Editores, Caracas.
- Kayser, W. 1985. *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Arménio Amado Editora, Coimbra.
- Leedy, P.D. 1993. *Practical Research-Planning and Design*, Macmillan, New York.
- Lovecraft, H.P. 1945. *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications.
- Monard, J. & Rech, M. 1974. *Le Merveilleux et le Fantastique*, Librairie Delagrave.
- Mouton, J. 2001. *How to Succeed in your Master's & Doctoral Studies. A South African Guide and Resource Book*, Van Schaik, Pretoria.
- Ponnau, G. 1997. *La Folie dans la Littérature Fantastique*, P.U.F, Paris.
- Rabkin, E.S. 1976. *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, New Jersey.
- Reis, C. 2001. *O Conhecimento da Literatura*, Almedina, Coimbra.
- Reis, C. & Lopes, A.C. 2000. *Dicionário de Narratologia*, Almedina, Coimbra.
- Rice & Waugh (ed.) 1996. *Modern Literary Theory, A Reader*, Arnold, London.
- Sá, M.C. 2003. *Da Literatura Fantástica (Teorias e Contos)*, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Sartre, J.P. 1947. *Situations I*, Gallimard, Paris.
- \_\_\_\_\_ 1989. *Que é a literatura?*, Ática, São Paulo.
- Todorov, T. 1970. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Éditions du Seuil, Paris.
- \_\_\_\_\_ 1979. *As Estruturas Narrativas*, Editora Perspectiva, São Paulo.
- Turabian, K.L. 1973. *A Manual for Writers of Term Papers, Theses, and Dissertations*, The University of Chicago Press, Chicago.

### 3.2. Artigos (jornais, revistas e portais da Internet)

- Bellemin-Noel, J. 1972. “Notes sur le fantastique”, *Littérature* N°8, Larousse, Paris.
- Braz, J.C. “Algumas considerações sobre literatura fantástica”, *Literatura Fantástica*, <<http://www.literaturafantastica.hpg.ig.com.br/braz.htm>> [página consultada em 25/03/2003]
- Dupuis, M. 1987. “Flandre et Pays-Bas”, *Le Réalisme Magique*, Editions l’Age d’Homme, Centre d’Étude des Avant-Gardes Littéraires de l’Université de Bruxelles.
- Dupuis, M. & Mingelgrün, A. 1987. “Pour une poétique du réalisme magique”, *Le Réalisme Magique*, Editions l’Age d’Homme, Centre d’Étude des Avant-Gardes Littéraires de l’Université de Bruxelles.
- Gallo, M. 1987. “Panorama du réalisme magique en Amérique Hispanique”, *Le Réalisme Magique*, Editions l’Age d’Homme, Centre d’Étude des Avant-Gardes Littéraires de l’Université de Bruxelles.
- Milaneze, E. “Resenhas sobre as teorias mais usadas por nós”, *Literatura Fantástica*, <<http://www.literaturafantastica.hpg.ig.com.br/resenhas.htm>> [página consultada em 25/03/2003]
- Nunes, S. “O fantástico na literatura brasileira”, *Etcetera – Revista Eletrônica de Literatura e Arte*, <http://www.revistaetcetera.com.br/01/litera/sandra1.htm> [página consultada em 25/03/2003]
- Oliveira, C. “Estudos das diversas modalidades de textos infantis”, *Graudez*, 2005, <<http://www.graudez.com.br/itinf/textos.htm>> [página consultada em 20/02/2006]
- Ziolkowski, T. 1978. “Otherworlds: Fantasy and the Fantastic”, *The Sewanee Review*, Vol.86, The University of the South, Tennessee.
- Weisgerber, J. 1987. “Bilan Provisoire”, *Le Réalisme Magique*, Editions l’Age d’Homme, Centre d’Étude des Avant-Gardes Littéraires de l’Université de Bruxelles.



*Encyclopaedia Britannica do Brasil*, “Literatura fantástica”, “O maravilhoso na literatura”, <<http://orbita.starmedia.com/~stargate2/fantasti.htm>> [página consultada em 25/03/2003]

## 6. Anexo

### *Conversa com Mia Couto*

**Pergunta – Mia, o tema do meu trabalho é *O fantástico e o maravilhoso na narrativa de Mia Couto e a sua importância para a consolidação da literatura moçambicana*. Sei que não gostas de chavões literários. Vamos então ignorar termos como fantástico, maravilhoso, surrealismo, realismo maravilhoso, etc. Falemos sim do sobrenatural na tua obra (da *sobrenatureza*, como costumavas dizer), cuja presença penso ser inquestionável. Fala-me um pouco desta *sobrenatureza* e de como está presente no dia-a-dia dos moçambicanos.**

**Mia Couto** – O que quero sugerir é que existem percepções diferentes daquilo que chamamos realidade ou que chamamos natureza. Não se trata apenas de dar nomes diferentes a uma mesma coisa. Trata-se que essas “coisas” são os próprios nomes que lhes damos. Em nenhuma língua moçambicana de origem bantu existe, por exemplo, palavra para dizer “natureza”. Existem expressões que referem o mundo natural, mas sem essa fronteira clara entre sociedade humana e natureza, ou entre cultura e natureza. Para um leitor europeu a referência a um homem que, de noite, se transmuta em hiena pode ser do domínio do fantástico. Mas para um moçambicano rural (e para a maioria dos urbanos) esse detalhe é da ordem do “natural”. Isso coloca a questão não apenas das categorias de análise, mas do próprio lugar do escritor: o que é que ele inventa num universo em que essas coisas extraordinárias surgem como possíveis

**P. – Há nos teus livros a presença de dois tipos diferentes de sobrenatural. Há, por vezes, um sobrenatural que parece ser aceite por todos, que forma um mundo paralelo ao nosso e que se rege por leis alheias à nossa realidade. Mas, muitas vezes, esse sobrenatural irrompe no quotidiano da realidade**

**moçambicana, levando as personagens e o próprio narrador ao espanto, ao seu questionamento. Concordas?**

**M.C.** – Concordo. Porque, apesar das fronteiras serem diversas, existe uma ideia de ordem, de previsibilidade. Esse mundo outro não é descomandado. É, sim, comandado por forças de outra dimensão. Assim, os personagens que atravessam as minhas histórias são confrontados com a desordem, golpeados pela surpresa e pelo inesperado. Senão não poderia haver história.

**P.** – **Estou a lembrar-me de *A Varanda do Frangipani*, livro repleto de espíritos, de feiticeiros, de lendas, enfim, de tradição oral moçambicana. A acção situa-se num espaço não existente e é narrada por um xipoco. Não há qualquer questionamento deste sobrenatural, sendo, portanto, aceite por todos. Achas que este sobrenatural aceite pode ser o veículo, por excelência, da tradição oral moçambicana?**

**M.C.** – Toda a tradição se move por um terreno que é partilhado, códigos que são comungados sem questionamento. Mas eu vejo que, nas sociedades onde domina a oralidade, existe uma maior disponibilidade para aceitar, para estar disponível para o improvável. Chamamos a isso, geralmente, de ignorância. Mas eu creio que existe uma liberdade neste tipo de pensamento, que autoriza a que tudo possa ser acessível, sem receio, sem preconceito. Os pressupostos científicos foram um grande avanço para a história do pensamento humano mas, por vezes, esses pressupostos actuam como uma defesa, uma muralha de certezas e daí pode resultar uma certa incapacidade em viajar por outro tipo de lógicas.

**P.** – **Nesta obra estão presentes alguns episódios, quase bíblicos, referentes à criação do homem, da mulher, dos animais, das plantas, etc, e que o colonialismo português tentou substituir (“*O que aconteceu é que nós, moçambicanos, acreditámos que os espíritos dos que chegaram eram mais antigos que os nossos.*”, pág.67). Os velhos do asilo, num diálogo muito**

**importante, dizem que “...estão a matar o antigamente”. Estes episódios fazem mesmo parte do espiritualismo moçambicano ou tu criaste alguns?**

**M.C.** – Foram criados por mim. A espiritualidade moçambicana assenta sobre uma concepção circular do tempo e as questões metafísicas sobre a origem do mundo e da humanidade estão bastante ausentes. A ideia sobre a origem dos homens resume-se num quadro sumário que aponta um pântano ou a margem de um rio como o local de criação, sendo o Homem um caniço transformado.

**P.** – **Achei bastante curiosa uma passagem de *O Último Voo do Flamingo*, em que o narrador, que é moçambicano, ajuda o italiano a pisar o chão. Isto tem uma simbologia importante, não tem? Os estrangeiros não têm ligação à terra?**

**M.C.** – É o sentido do próprio corpo, o modo como se faz uso do corpo, a relação nossa com o andar, com o estar, tudo isso faz com que pisemos o chão de diferente modo. O moçambicano, ao caminhar, toma posse da terra. O passo do estrangeiro traduz todas as suas incertezas, culpabilidades e, sobretudo, o sentimento que está tocando num universo alheio e estranho.

**P.** – **Mas estas divisões entre tipos de sobrenatural não são assim tão fáceis na tua escrita. Gostas de esbater barreiras, não é? De derrubar fronteiras entre mundos e misturar tudo: mortos e vivos, sonho e realidade, homem e natureza, homem e mulher, etc. Tens consciência de que a riqueza do que escreves reside exactamente neste poder de deixar o leitor completamente atordado com esta mistura?**

**M.C.** – A minha vida me converteu num ser de fronteira: entre África e a Europa, entre a religião católica e o culto dos antepassados, entre o Ocidente e o Oriente, entre as raças negra e branca, entre a cidade e o campo. Vivi em cima dessa linha, desse limiar, Aprendi as línguas de um e de outro lado. Posso funcionar como

uma espécie de tradutor, não de línguas mas de intimidades. Tenho a *password*, tenho acesso a esses universos e, muitas vezes, sinto-me como um contrabandista.

**P. – Em *Na Berma de Nenhuma Estrada*, no conto “O escrevido”, derrubas também a fronteira entre o mundo real e o mundo da ficção, quando um homem se liberta do mundo real passando a existir somente como personagem de ficção. Escrever é, para ti, também uma forma de libertação?**

Existem zonas da minha alma que só se sentem existindo quando escrevo. Não sou daqueles que dizem que só podem viver se escreverem. Mas eu não vivo todo se não escrever.

**P. – Fascina-te o lado menos visível das coisas, não é? E a transgressão?**

**M.C. –** A escrita é sempre uma insubordinação. Transgride-se sempre qualquer coisa, porque o escritor vive a descoberta da sua própria individualidade. Ele transgride contra as forças normativas que nos forçam à diluição, a que usemos a língua como um instrumento utilitário, convencionado e regulamentado. O escritor tem que criar uma língua dentro dessa língua, um veículo de proclamação do seu Eu naquilo que é uma fábrica de socialização

**P. – “*Em África, os mortos não morrem nunca. (...) Afinal, a morte é outro nascimento.*”**

**“*Não é enterrar. É plantar o defunto. Porque o morto é coisa viva.*” (Citações de *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*)**

**Nas tuas histórias, a *sobrenatureza* manifesta-se, muitas vezes, através da morte. A morte é algo de muito positivo para a tradição moçambicana? É símbolo de renascimento?**

**M.C. –** Não é que seja positiva, a morte. Ela é chorada, sentida como uma mágoa, uma perda. Não se trata, porém, de um golpe definitivo. Os mortos passam a viver noutra condição mas mantêm-se presentes, influenciando as nossas vidas. Eles

estão vivendo connosco. Não creio que isto seja muito diferente das filosofias europeias. O que marca a diferença é que os africanos colocam a tónica na construção de harmonias. O que se passa no mundo dos viventes é resultado do respeito dessas harmonias.

**P. – Há inúmeras passagens em que referes uma notícia de jornal ou de rádio, uma citação, uma transcrição de relatos/depoimentos recolhidos e até o relato de uma história de um amigo da Ilha de Inhaca. Foi mesmo assim, recolheste relatos nas tuas andanças pelo país? São mesmo citações ou notícias de jornal e rádio? Há a preocupação de alguma verosimilhança ou é o mesmo gosto pela mistura da realidade com a fantasia?**

**M.C.** – Não, quase nunca recorro à realidade factual. Mas o que quero mostrar é que essa fronteira, entre facto e fictício, entre real e fantasia, é artificial e ténue. A referência ao real está lá, mas como um marco para assinalar que existe “este” e “outro” lado e que os leitores são convidados a despromover a linha de fronteira.

**P. – O conto é a tua forma preferida de contar *estórias*? Será a forma ideal de transformar o oral em escrito? Reparei que, mesmo nos teus romances, há sempre pequenas *estórias* dentro da *estória principal*.**

**M.C.** – Absolutamente, eu sou, primeiro, um poeta que conta histórias. Tenho alguma reserva sobre a validade dessas categorias: conto, romance, prosa, poesia. Mas a verdade é que existem contos que são romances condensados. Existem romances que serão contos dilatados.

**P. – A cidade aparece associada à corrupção, ganância, ambição, oportunismo e novo-riquismo. Quer isto dizer que, aumentando o espaço da cidade e destruindo o campo e a natureza, estamos a destruir as nossas raízes e tudo o que é autêntico?**

**M.C.** – Não pretendo estabelecer essa dicotomia assim à moda de Rousseau. A bondade e a pureza não habitam um lado, que seria, no caso, o mundo rural. Existem diálogos entre estes dois mundos. A única coisa “boa” é essa troca entre universos.

**P.** – **Para além do sobrenatural, recorres muito ao cómico, à ironia, por vezes até mordaz. O sobrenatural e o cómico estão de mãos dadas na tua narrativa? Não serão escapes ao absurdo da realidade à nossa volta?**

**M.C.** – O cómico deriva do efeito de surpresa. Esse é o estratagema da anedota, recorrer a um final da pequena história que se localiza no terreno do inesperado, fora da lógica comum. A capacidade de nos surpreendermos (melhor, o gosto no inesperado) é algo que sobrevém da nossa infância. A nossa conversão em adulto, o nosso ajustamento à realidade, sugere a acomodação ao senso comum, àquilo que é rotina e pode, portanto, ser expectável.

**P.** – **Dizes, em *Cronicando*, que “Afinal das contas, quem imagina é porque não se conforma com o real estado da realidade”. Com o que é que não se conforma o Mia?**

**M.C.** – Com a arrumação do mundo, seja ela esta ou outra. A aceitação da realidade, tal como é, a primeira e mais grave das opressões.

**P.** – **Há episódios teus que, de tão absurdos, me fazem lembrar o “homem-absurdo” de Sartre e Camus, um homem que vive esmagado num mundo de interesses políticos e económicos, de rotina, de burocracia. Por exemplo: os refugiados que morrem de fome, sabendo que, mesmo ao lado, há comida que está a apodrecer (*Terra Sonâmbula*); o homem que se deixa atropelar para poder conversar com alguém (*Contos do Nascer da Terra*); o velho que assalta pessoas para roubar conversa (*Na Berma de Nenhuma Estrada*); uma guerra que começa devido a uma luta entre dois palhaços (*Estórias Abensonhadas*). Não será este absurdo uma maneira de propores um retorno ao humano?**

**M.C.** – Aprendi que o absurdo é, para outros, a absoluta normalidade. A diversidade de juízos é aquilo que me prende. A revelação de outros critérios que podem olhar como absurdo aquilo que para mim é o mais lógico. Olhar “este” mundo como uma coisa plural, produtora de pluralidades.

**P.** – **Mesmo no meio do caos (como em *Terra Sonâmbula*), surgem sempre sinais de esperança. Esperança de um Moçambique melhor? De um mundo melhor?**

**M.C.** – Esperança, primeiro, em nós mesmos. Na capacidade de sermos outros, de nos podermos sonhar a partir de fora de nós. A minha maior esperança é esse assumir da nossa própria pluralidade. Como digo numa história das *Vozes Anoitecidas*: “*eu somos tristes*”.

**P.** – **Há personagens que costumam valorizar: os pobres, os idosos, os loucos, as crianças, as mulheres, os animais. Não são estes considerados como “os mais fracos”, os marginalizados? Mas não são exactamente estes que veiculam o que há de mais humano?**

**M.C.** – Não sei. Não sei o que é o “mais” humano. Esses, os marginalizados, podem abrir janelas para domínios pouco visíveis da nossa humanidade.

**P.** – **As personagens femininas parecem mover-se mais facilmente na fronteira entre o mundo real e o sobrenatural. Lembro-me, por exemplo, de duas fascinantes personagens: Temporina, de *O Último Voo do Flamingo*, e Farida, de *Terra Sonâmbula*. Porquê esta maior facilidade por parte das mulheres?**

**M.C.** – A mulher ocupa, na Vida, um lugar vital, uma espécie de centro de gravidade de todos os processos sociais e biológicos. Homens e mulheres sabem disso. Os homens receiam a mulher, sabem que lhe roubaram o lugar das divindades antigas. Do ponto de vista literário, passa-se como se as mulheres



fossem (não interessa se são realmente) portadoras de segredos sobre o tempo, detentoras de mistérios que fascinam e atemorizam.

**P. – Achas que através da recuperação da tradição oral podes contribuir para o fortalecimento de uma identidade nacional, se é que esta existe? De que maneira a recuperação do passado pode ajudar a reconstruir o futuro?**

**M.C.** – Aceitar que existem versões do passado que foram fabricadas (e, por isso, ficcionadas) é um primeiro passo para se evitar assumir a identidade nacional como uma verdade absoluta. Evita-se assim a construção de identidades-refúgio. Só nos interessa a construção de uma identidade nacional se ela nascer desse à vontade com aquilo que tomamos como sendo a História (com maiúscula).

**P. – Penso também introduzir no meu trabalho a ideia de que esta *sobrenatureza*, que te chegou por via oral, é fundamental para a consolidação da literatura moçambicana. Concordas?**

**M.C.** – Não existe um caminho para a consolidação da nossa literatura. Há várias escolas, várias correntes e só assim a literatura pode dizer as várias coisas a que se propõe.

**P. – Muita gente se admira com as tuas duas actividades: literatura e biologia. Penso, no entanto, que são duas facetas de uma mesma característica tua: a preocupação em conservar aquilo que estamos em risco de perder. A conservação do meio ambiente moçambicano, enquanto biólogo, e a conservação da tradição moçambicana, enquanto escritor. Queres comentar?**

**M.C.** – Eu não quero preservar nem tradição nem natureza. Quero que se reconheça que isso que chamamos de tradição é uma invenção. Que gostemos dela, sim, mas como algo que se pode construir e reconstruir e que resulta de uma fabricação social e histórica. O mesmo se passa com o património natural. A

natureza é, mais que tudo, uma ideia sobre o mundo. Aceitar que existem outras ideias, outras concepções de natureza, é isso que me move. Só depois se podem criar situações de relação, de diálogo entre os vários mundos deste mundo.

*Maputo, Junho de 2004*