



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2010

**Daniela Fernanda
Arpa de Pinho**

**O Realismo Maravilhoso em *Terra Sonâmbula* de Mia
Couto**



**Daniela Fernanda
Arpa de Pinho**

**O Realismo Maravilhoso em *Terra Sonâmbula* de Mia
Couto**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Dr.^a Maria Eugénia Tavares Pereira, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à minha mãe e ao João pelo incondicional apoio.

O júri

Presidente

Doutor António Manuel dos Santos Ferreira
Professor Associado com Agregação da Universidade de Aveiro

Vogais

Doutora Lola Geraldés Xavier
Professora Adjunta Convidada da Escola Superior de Educação de Coimbra

Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Agradecimentos

À minha orientadora, pela paciência e pela atenção que teve comigo, pois nunca desistiu de me apoiar, mesmo nos momentos mais difíceis.

Ao João, pelo apoio moral, pela paciência e sobretudo pelo ânimo que me transmitiu quando eu mais precisava.

A todos aqueles que, de alguma forma, me apoiaram nesta minha jornada.

palavras-chave

Início do século XX, pintura europeia, Franz Roh, realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, cultura latino-americana, cultura africana, literatura africana de língua portuguesa, Mia Couto, escrita, imaginário.

resumo

Este trabalho tem por objectivo o estudo do realismo maravilhoso no romance *Terra Sonâmbula* de Mia Couto.

Numa primeira parte, propusemo-nos a clarificar a origem do conceito realismo mágico, para, de seguida, abordar a sua proliferação na literatura europeia e latino-americana. Numa outra etapa, definimos o conceito de realismo maravilhoso e a sua adaptação quer à realidade sul-americana, quer à realidade Africana.

Numa segunda parte, procedemos à análise da obra seleccionada, pretendendo demonstrar que as técnicas de construção usadas por Mia Couto eram inspiradas no realismo maravilhoso.

Finalmente, abordámos o imaginário africano em *Terra Sonâmbula*, procurando demonstrar que, também ele, tem características dessa tendência literária definida por Irlemar Chiampi.

keywords

European painting, Franz Roh, magic realism, marvellous real, marvellous realism, Latin-American culture, African culture, African literature from Portuguese language, Mia Couto, writing, imaginary.

abstract

The present work aims the study of the marvelous realism with high visibility in *Terra Sonâmbula* of Mia Couto. In the first section, we have provided an elucidatory approach to the origin of the concept referred to as magical realism. In view of the extensive literary production, both European and Latin American, we have taken it as the starting point to disentangle the terminological complexity embedded on it. We have also defined the concept of marvelous realism and its adjustment to Latin American and African reality. In the second section, we have developed a thorough analysis of the selected literary work, aspiring to demonstrate the construction of the marvelous realism, which supported the writing process of Mia Couto. Lastly, we have demonstrated that Irlemar Chiampi has provided inspiration for the African imaginary in *Terra Sonâmbula*.

INDICE

INTRODUÇÃO.....19

1ª. PARTE

RESENHA HISTORICO-LITERÁRIA DO REALISMO MARAVILHOSO

1. O Realismo mágico europeu como fonte de inspiração.....31

 1.1 A origem do conceito31

 1.1.1 Franz Roh e a produção pictórica pós-expressionista33

 1.1.2 A promoção do oximoro na literatura europeia.....36

 1.1.3 O processo de esvaziamento conceptual hispano-americano.....40

1.2 O Real maravilhoso como reflexo da natureza hispano-americana.....44

 1.2.1 *El Reino de este mundo*: obra emblemática do real maravilhoso.....45

 1.2.2 Real maravilhoso versus surrealismo.....47

 1.2.3 Realismo mágico e real maravilhoso: uma coexistência difícil?.....50

2. O Realismo maravilhoso de Irlemar Chiampi.....55

 2.1 A origem do conceito.....55

 2.2 O realismo maravilhoso no novo romance latino-americano.....59

 2.3 Dois anfitriões incómodos.....65

 2.3.1 O realismo maravilhoso versus realismo mágico.....65

 2.3.2 Realismo maravilhoso versus fantástico.....67

3. Da literatura hispano-americana à literatura luso-africana: duas realidades o mesmo maravilhoso?.....71

 3.1 Do continente latino-americano ao continente africano: duas realidades o mesmo maravilhoso.....71

 3.2 A identidade africana: o passado e o futuro.....77

 3.3 A importância da literatura no panorama cultural africano.....78

 3.3.1 A literatura pós-colonial.....81

2ª PARTE

A CONSTRUÇÃO DO REALISMO MARAVILHOSO EM *TERRA SONÂMBULA* DE MIA COUTO

1. Entre a lucidez e a evasão: o reflexo do maravilhoso no real.....	93
1.1 A voz da narrativa.....	95
1.1.1 O encantamento do leitor.....	96
1.2 A (re)construção linguística.....	102
1.2.1 A (re)criação lexical.....	105
1.2.2 Formação de palavras por Derivação.....	106
1.2.2.1 Derivação por prefixação.....	107
1.2.2.2 Derivação por sufixação.....	107
1.2.3 A amálgama.....	108
1.2.4 A expressão da oralidade na escrita	110
1.2.4.1 O conto.....	113
1.2.4.2 O provérbio.....	117
1.3 A polifonia do discurso	120
1.4 A dissolução espácio-temporal.....	121
1.4.1 O tempo em <i>Terra Sonâmbula</i>	121
1.4.2 O tempo mítico na obra.....	123
1.4.3 A circularidade temporal.....	124
2. As Estórias dentro da Estória:	125
3. O imaginário africano em <i>Terra Sonâmbula</i>.....	129
3.1 A guerra	129
3.2 A morte	133
3.3 A influência da cultura tradicional e dos velhos	137
3.4 Dualismo do sonho: esperança/fuga à realidade	141
CONCLUSÃO.....	145
BIBLIOGRAFIA.....	152

INTRODUÇÃO

O presente estudo, intitulado *O realismo maravilhoso em Terra Sonâmbula* de Mia Couto, foi influenciado por um tema por nós estudado, aquando da frequência do Seminário de Literatura Francesa, no quinto ano da Licenciatura em Ensino de Português e Francês, na Universidade de Aveiro. O realismo mágico surgiu-nos, desde o início, como uma tendência interessante que, segundo a nossa opinião, deveria ser mais aprofundada. Este facto, aliado ao sentimento nutrido pelo prazer da leitura de Mia Couto, incentivou-nos a avançar e a realizar o presente trabalho.

Inicialmente, este estudo tinha outra designação, mas com o avançar da investigação descobrimos que nem sempre os conceitos são tão lineares quanto aquilo que aparentam. Sentimos, então, necessidade de fazer uma retrospectiva e de analisar o conceito de realismo mágico e os que surgiram posteriormente, fossem estes por influência directa ou não.

No início do século XX, surgiu, na Alemanha, um novo termo que visava designar a nova tendência pictural do período entre as duas Grandes Guerras, o realismo mágico. Após a devastação causada pela Primeira Guerra Mundial, os artistas deste país tentaram, através da sua pintura, manifestar-se contra a degradação e a miséria em que o país se encontrava. Este termo foi, então, utilizado por Franz Roh para caracterizar, por exemplo, as obras de Carrá, de Schrimpf ou de Chirico. Esta tendência expandiu-se ao resto da

Europa e, em alguns países, passou do domínio pictural para o domínio literário, através da adaptação levada a cabo por Bontempelli.

Este termo foi, à posteriori, adaptado à realidade latino-americana, sofrendo um esvaziamento conceptual, na medida em que não existia uma definição precisa do conceito e em que, conseqüentemente, cada escritor tentava adaptar esta tendência à sua escrita. A produção literária latino-americana das décadas de 30 e 40 foi marcada por esta tendência, surgindo, paralelamente, um outro termo designado real maravilhoso. Este conceito apareceu pela primeira vez no célebre prólogo da obra *El Reino de este mundo* de Alejo Carpentier, onde o autor afirma que o maravilhoso, que presenciara aquando da sua visita ao Haiti, se encontra em toda a realidade do continente latino-americano, daí a atribuir-lhe a designação de real maravilhoso. Tanto o realismo mágico como o real maravilhoso coexistiram na literatura latino-americana durante a segunda metade do século XX, e ainda hoje se pode verificar a presença de ambos na produção literária desse continente. Autores como Gabriel García Márquez e Isabel Allende, mundialmente conhecidos pela originalidade das suas obras, são qualificados como sendo mágico-realistas, corroborando, assim, a presença do realismo mágico na América Latina.

Um dos temas predominantes do real maravilhoso é a afirmação cultural e identitária daquele continente face ao continente europeu. Neste sentido, este carácter reivindicativo e cultural, que visava a afirmação da identidade latino-americana, tornou-se não só num meio de distinção face às outras culturas mundiais, mas também num exemplo a seguir por outras culturas com a mesma ambição.

Com Irlemar Chiampi surge um outro conceito, muito semelhante ao real maravilhoso, mas que se distingue pela forma como o autor articula o real com o irreal. O realismo maravilhoso pretende ser uma forma de transmissão da cultura latino-americana e da sua multiculturalidade, onde elementos reais interagem com elementos sobrenaturais, de forma natural sem qualquer questionamento por parte do leitor.

Tal como o continente latino-americano, também o continente africano é marcado pelo exotismo da sua cultura, pelo respeito da tradição dos antepassados e pela forte presença das crenças religiosas no quotidiano. Todos estes aspectos estão presentes na produção literária africana e cada autor vai desenvolvê-los consoante o envolvimento que mantém com a sua própria cultura. Um aspecto que está bem patente na produção literária africana de expressão portuguesa, tal como acontece nas obras latino-americanas, é a busca

da identidade cultural dos países que vivenciaram o difícil processo da descolonização e que conseguiram ultrapassar conflitos internos com o intuito de alcançar a independência.

Debruçar-nos-emos, neste estudo, num autor moçambicano que é, actualmente, um dos escritores africanos de língua portuguesa mais lidos e traduzidos em todo o mundo, Mia Couto. Através das suas obras, este autor contribuiu, grandemente, para a busca da identidade de Moçambique, reflectindo sobre a influência da cultura portuguesa durante a ocupação dos colonizadores e o mísero estado em que o país ficou após a guerra colonial e a guerra interna que o devastaram. Tal contributo deve-se à peculiar forma de Mia Couto transmitir as suas histórias, manobrando com habilidade os diferentes tipos de discurso e até a própria língua portuguesa. É a magnífica capacidade de manobrar a língua que torna este autor um autêntico criador de «estórias»¹. A escrita de Mia Couto prima pela aliança entre a recriação linguística que o autor efectua a partir do português falado em Moçambique e a forma como recupera a tradição ancestral do povo moçambicano. Este autor tenta através das suas palavras transmitir todo o exotismo e multiculturalidade que caracteriza o seu país. É esta peculiar forma de representar a cultura moçambicana nas suas obras que nos leva a afirmar que Mia Couto é influenciado pelo realismo maravilhoso. Neste trabalho, tentaremos evidenciar qual a influência do realismo maravilhoso em *Terra Sonâmbula* e definir quais os processos utilizados pelo autor para transmitir o maravilhoso que se encontra na sua cultura. Surgem-nos, então, algumas questões pertinentes, as quais pretendemos responder com o presente estudo: qual a influência do realismo maravilhoso em Mia Couto? A que técnicas recorre o autor para nos demonstrar a miscigenação cultural que caracteriza o seu país? De que forma o autor contribui na divulgação da tradição cultural ancestral moçambicana nos outros continentes?

Este estudo encontra-se estruturado em duas partes, e pretende demonstrar a influência do realismo maravilhoso em Mia Couto, mais especificamente em *Terra Sonâmbula*.

Na primeira parte, estudaremos a origem do realismo maravilhoso, fazendo uma retrospectiva histórica, examinando os conceitos realismo mágico e real maravilhoso, indicando os artistas e autores representativos de cada tendência. Posteriormente, já na segunda parte, analisaremos a construção do realismo maravilhoso em *Terra Sonâmbula*,

¹ Em Mia Couto, o conceito estória refere-se às narrativas de carácter oralizante que o autor ouve e narra nas suas obras. Este conceito será mais tarde desenvolvido na segunda parte, demonstrando a sua importância na obra de Mia Couto.

descortinando as técnicas utilizadas por Mia Couto e identificando os temas mais recorrentes da sua obra, estes últimos traduzindo os valores e as crenças culturais moçambicanas. A dicotomia morte/vida, a guerra, a velhice, as tradições culturais e o sonho são temas retratados no seu corpus textual, que, articulados com a recriação linguística levada a cabo pelo autor, lhe conferem um carácter singular na esfera literária moçambicana.

PRIMEIRA PARTE

**RESENHA HISTÓRICO-LITERÁRIA
DO REALISMO MARAVILHOSO**

O nascimento de uma literatura é coincidente com o nascer de um sentimento de nacionalidade, com o forjar de um mundo que encontra o seu chão na lógica da escrita.

Mia Couto

1. O REALISMO MÁGICO EUROPEU COMO FONTE DE INSPIRAÇÃO

Na segunda década do século XX surge, na Alemanha, uma nova produção pictórica, como reacção dos artistas ao clima desolador em que se vivia, resultante da Primeira Guerra Mundial. Esta nova forma de expressão, mais tarde apelidada de realismo mágico, viria a marcar a primeira metade do século no continente europeu. Este conceito que, inicialmente, caracterizava a produção pictórica da época, iria desenvolver-se e alcançar um impacto maior ao ser adaptado à literatura, sobretudo às narrativas latino-americanas. Iniciaremos, neste capítulo, uma breve análise deste conceito, demonstrando a sua evolução e conseqüente adaptação à literatura latino-americana. Após a introdução na América latina, o conceito foi utilizado indiscriminadamente, sendo, por vezes, confundido com o real maravilhoso. Posteriormente, analisaremos a influência da produção literária da América latina na literatura moçambicana de expressão portuguesa.

1.1 A origem do conceito «realismo mágico»

O conceito realismo mágico é antagónico, uma vez que é composto por dois termos distintos: realismo e mágico. O primeiro refere-se à forma como o escritor representa a realidade e o segundo alude aos elementos insólitos e mágicos que estão presentes no quotidiano.

O realismo mágico é uma tendência difícil de classificar, uma vez que não é o produto de um manifesto, mas o fruto de algumas declarações individuais.

Jean Weisgerber define o realismo mágico como sendo um conceito que tenta descrever a realidade através de elementos insólitos e sobrenaturais. Obtemos, pois, diferentes perspectivas da mesma realidade e todas elas são apreendidas pelo espírito e pela imaginação do artista. Assim, o crítico não define o realismo mágico como um movimento vanguardista, mas antes como uma tendência que engloba um grupo de autores, isolados no vasto campo do realismo que caracterizou grande parte do século XX. Neste sentido, o realismo mágico deve ser encarado como:

(...) un simple courant littéraire groupant des écrivains isolés et qui s'insère dans le réalisme élargi du XX^e siècle. Tout en étant très attentif à l'aspect sensible des choses, il professe une conception totalisante de l'univers, ne fût-ce qu'en soulignant leurs «correspondances». De plus, il s'efforce d'appréhender par l'intellect, l'intuition ou l'imagination leur fond ontologique (métaphysique, religieux, mythique), lequel soutient, informe, enrichit, selon le cas, la réalité empirique. Immanente aux objets, ou à l'observation, sa magie s'oppose aux postulats sur la réalité, la perception et la logique en honneur au milieu du siècle dernier, et jugés désormais trop étroits.²

Segundo Jean Weisgerber, os artistas do realismo mágico tentam descrever a realidade através de elementos maravilhosos e sobrenaturais.

Também Seymour Menton, na sua obra *História Verdadera del Realismo Mágico*, explica que, no realismo mágico, a visão objectiva da realidade se encontra aliada ao aparecimento de um elemento improvável que deixa o leitor desorientado:

El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca.³

² Jean Weisgerber, «La locution et le concept», in Jean Weisgerber (dir.), *Le réalisme magique : Roman. Peinture et cinéma*, Bruxelles, L'Age d'Homme, 1987, p. 27.

³ Seymour Menton, *Historia Verdadera del Realismo Mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 20.

Apesar de reconhecer existirem dificuldades em estabelecer uma definição precisa do termo, após ter efectuado vários estudos a partir da obra de Franz Roh, quer na pintura, quer na literatura europeias, Seymour Menton propõe uma definição para o realismo mágico.

Assim, procuraremos aprofundar, nos pontos seguintes, a noção de realismo mágico, demarcando a sua origem na produção pictural europeia e a sua posterior adaptação à literatura.

1.1.1 Franz Roh e a produção pictórica pós-expressionista

O Realismo Mágico surge, pela primeira vez, em 1925, com Franz Roh e a publicação da sua obra *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischer Malerei*⁴. O crítico de arte alemão utiliza este conceito para caracterizar a nova tendência pictural do pós-expressionismo alemão, com o intuito de assinalar como mágico o acto da percepção do pintor. Esta nova tendência emana entre as duas Grandes Guerras como fruto da manifestação dos artistas face ao clima desolador e pessimista que dominava na Europa, dado que os efeitos da guerra tinham sido devastadores e as suas consequências gravosas. Os artistas insurgiam-se, assim, contra as injustiças sociais e a inércia dos governos face à situação de degradação do país.

Segundo Roh, o rasgo primitivo desta nova estética é o que restabelece importância aos objectos, estes sendo representados através da imaginação e do subconsciente do artista. Na sua obra, o autor aponta vinte e duas características específicas a esta nova tendência, distanciando-a da pintura expressionista, que privilegiava a representação dos sentimentos íntimos à representação do mundo exterior. Para o crítico, o que mais se destaca na nova tendência é a qualidade mágica da percepção, que é vista como um foco de revelação de uma realidade superior, seguindo uma perspectiva fenomenológica. Os objectos do real são, assim, representados como o produto da criação interior do artista, dado que Roh define o conceito como sendo:

⁴ Por razões de interpretação, optámos por utilizar a tradução espanhola de Fernando Vela, *Realismo mágico: Problemas de a pintura europea más reciente*, *Revista de Occidente*, Nº XLVI, Madrid, 1927, pp. 274-301.

El procedimiento de realización de adentro hacia fuera para desentrañar el misterio que se esconde y palpita en el mundo.⁵

Esta arte pictórica pretende representar a realidade, mas sem fazer uma cópia fidedigna desta, uma vez que o artista, recorrendo à imaginação e aos sentimentos, procede a uma interpretação interior que conduz a uma figuração subjectiva e profunda da realidade, como o demonstra Roh:

(...) el post expresionismo pretende reintegrar la realidad en el nexo de la visibilidad. La alegría elemental de volver a ver, de reconocer las cosas, entra nuevamente en juego. La pintura vuelve a ser el espejo de la exterioridad palpable. O eso se ha hablado de un nuevo realismo: pero sin aludir para nada a esa actitud instintiva que estuvo vinculada a los últimos realismos del arte europeo.⁶

Esta nova visão surge do interior do artista, onde se origina a recriação da realidade e onde se desvenda o mistério escondido nos objectos concretos da vida quotidiana. Segundo Roh:

La pintura siente ahora – por decirlo así – la realidad del objeto y del espacio, no como copia de naturaleza, sino como una segunda creación. (...) Realizar no es retratar, copiar, sino – rigurosamente – edificar, construir los objetos que, en definitiva, se encuentran en la naturaleza en esa tan distinta forma primordial. El viejo concepto aristotélico de imitación había tenido ya un carácter espiritual. Tratase, en el nuevo arte, de representar ante nuestros ojos, de manera intuitiva, el rostro, la figura interior del mundo exterior existente. (...) Así, pues, no se quiere descubrir el espíritu, partiendo de los objetos, sino por el contrario, los objetos partiendo del espíritu (...).⁷

Entre os pintores da nova tendência pictural, Roh refere Schrimpf e o seu hábito de pintar dentro do estúdio sem recorrer a nenhum modelo. O pintor pretende pintar a natureza de forma real, partindo apenas da sua representação interior. Diz o crítico, acerca do pintor:

Un pintor como Schrimpf, que pretende realizar un mundo exterior con la mayor exactitud, concede gran importancia a que no se pinte ante la naturaleza, a que nunca

⁵ *Ibid.*, p. 274.

⁶ *Ibid.*, p. 279.

⁷ *Ibid.*, pp. 288-289.

se utilice modelo, a que todo brote de la representación interior y llegue al lienzo. (...) Quiere que sea «real», que nos impresione como algo corriente y familiar, y, sin embargo, pretende que sea un mundo mágico, es decir, que por virtud de aquel aislamiento en la habitación, hasta la última hierbecilla pueda referirse al espíritu. Tal és el propósito de este pintor...⁸

O pintor compõe os seus quadros a partir das suas leis de interpretação do real, baseando-se nas suas perspectivas interior e exterior e no conhecimento que tem do mundo. Este é um processo que é realizado no sentido de dentro para fora, do interior para o exterior e que, assim, confere ao artista uma originalidade impossível de imitar.

Henri Rousseau, conhecido também por «le Douanier», é apontado como sendo um dos pintores precursores do realismo mágico, este tentando sempre representar a realidade empiricamente, deixando-se levar pelo instinto e pela simplicidade dos elementos. Rousseau retrata a natureza simples, atribuindo-lhe uma áurea de mistério através de elementos maravilhosos. O seu objectivo é reproduzir, na tela, uma realidade circundante com a maior fidelidade possível e, ao mesmo tempo, de forma natural e fantasiosa. O pintor renunciou à perspectiva linear da arte clássica e conferiu à realidade uma aparência onírica, retratando temas pueris e inocentes. Devido à sua forma de encarar e representar a realidade, Henri Rousseau foi apelidado de «Naïf», uma vez que não possuía as técnicas dos artistas da época. Esta designação surge, então, associada a uma arte instintiva, ingénua, produzida por autodidactas que não possuem qualquer tipo de formação académica no campo das artes. Rousseau, que inicialmente era criticado por retratar temas pueris e inocentes, primou pela simplicidade, retratando uma realidade onírica, ao mesmo tempo natural e fantasiosa.

O realismo mágico e a sua forma de encarar a realidade influenciaram vários artistas, cada um deles representando o real segundo a sua percepção.

Maria Eugénia Tavares Pereira, que fez um minucioso estudo sobre o realismo mágico e a sua propagação na literatura, na pintura e no cinema na sua tese de Doutoramento, afirma que concorda com Roh, quando este refere que o realismo mágico é uma corrente que pretende superar as formalidades do realismo e do naturalismo:

⁸ *Ibid.*, p. 290.

Et, dans ce sens, nous sommes d'accord avec Roh: envisagé comme un courant, pictural ou littéraire, le réalisme magique doit être vu comme une mise en question, un renouvellement ou, pour être plus exacte, une régénération de la représentation de la réalité.⁹

Este conceito, ao ser transposto para a literatura, desenvolveu-se na produção literária europeia, passando fronteiras e influenciando as produções literárias da América latina.

Jean Weisgerber afirma que é através da tradução espanhola desta obra, na *Revista de Occidente*, que o conceito ganha eco em quatro zonas literárias, a Alemanha, a Itália, a Bélgica e a América Latina, formando-se, efectivamente, nestes países, como uma verdadeira tendência literária.

Traduit très partiellement en espagnol dans la célèbre *Revista de Occidente* (V, 48, Junio 1927, pp. 274-301) dès 1927 et publié séparément à Madrid la même année, il influence l'Amérique latine. (...) C'est en effet dans quatre zones littéraires – allemande, italienne, flamande et latino-américaine – que la locution est surtout employée et qu'elle désigne un véritable courant.¹⁰

Prosseguiremos, agora, com o estudo da divulgação e da adaptação do realismo mágico à literatura, retratando a divulgação do conceito na literatura europeia e o seu esvaziamento conceptual, quando adaptado à literatura sul-americana. Verificaremos que será nesta última que o realismo mágico atingirá as proporções de uma corrente literária.

1.1.2 A promoção do oxímoro na literatura europeia

Terminada a Primeira Guerra Mundial, a Europa encontra-se num estado catastrófico. As condições políticas e sociais são de tal forma instáveis que a visão subjectiva do Expressionismo evolui e, na Alemanha, alguns artistas manifestam, através das suas obras, o seu desagrado e desilusão perante as condições em que o país se encontra. A Primeira Guerra Mundial destruiu a Europa. O sentimento e o orgulho dos europeus de pertencerem a uma civilização superior sofreram um golpe irreparável. A guerra abalou tudo, deixando atrás de si um rasto de destruição e morte.

⁹ Maria Eugénia Tavares Pereira, *Le Réalisme Magique: Une dimension des lettres françaises du XX^e siècle*, Tese de Doutoramento, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2005, p. 63.

¹⁰ Jean Weisgerber, *op. cit.*, p. 13.

Na década de 20 surge, na Alemanha, um movimento pictural com forte acento realista, que pretende romper com as inclinações abstractas dos movimentos anteriores. Em 1923, Gustav Hartlaub, numa carta aos jornais, menciona a intenção de realizar uma exposição intitulada *neue sachlichkeit* – nova objectividade, que pretende reunir obras relativas à realidade positiva¹¹. A exposição é realizada dois anos mais tarde, no Kunsthalle de Munique e dá nome a uma tendência figurativa da arte alemã das décadas de 20 e 30: a *neue sachlichkeit*¹². Esta foi a primeira a afastar-se, com a linha principal da vanguarda, em busca de uma nova objectividade para a Europa.

A produção dos artistas desta nova tendência inscreve-se numa linha de forte conotação social, aproximando-se do expressionismo e da caricatura, tendo em comum o tom de denúncia e de sátira social, a crítica mordaz à sociedade burguesa e à guerra. A nova objectividade afasta-se do cubismo e do expressionismo pela nova forma de se expressar, reflectindo o quotidiano e os efeitos devastadores da guerra. É este o cenário geral onde brotou a nova objectividade, uma aproximação entre o realismo cruel e o cinismo. Esta tendência apareceu paralelamente à do realismo mágico, chegando, ambas, a serem confundidas. Porém, o seu carácter contestatário e denunciador levou à perseguição dos artistas pelo governo nazi e à consequente dissipação desta tendência na década de 30.

Os artistas desta tendência encontravam-se espalhados pelas diferentes cidades alemãs, contrariando a unidade do movimento e originando estilos diferentes. Porém, todos tinham o mesmo objectivo: pelo seu olhar pessimista, sarcástico e crítico, pretendiam apresentar uma imagem crua da sociedade alemã depois da guerra de 1914. Os pintores alemães Otto Dix e George Grosz são considerados os pioneiros deste movimento.

O pintor Otto Dix, nas suas obras, responde ao clima de violência do pós-guerra, utilizando um realismo preciso, denunciador e cruel, recorrendo, frequentemente, à caricatura dos governantes e da própria sociedade. À condenação moral da sociedade burguesa decadente soma-se a desilusão diante dos horrores da guerra, esta sendo um dos motivos centrais de sua obra. É visível no seu célebre *Vendedor de Fósforos* (1920), a crítica às pessoas que caminham no passeio, ignorando o sofrimento de um ex-soldado cego e parálítico.

¹¹ Como obras de realidade positiva, subentendem-se aquelas que deixam transparecer a crítica e a sátira social. O artista cria a sua obra de arte, esperando, através dela, contribuir para a mudança da sociedade.

¹² Por questões de interpretação, optámos por utilizar, futuramente, a tradução portuguesa do conceito «nova objectividade».

Já George Grosz, na sua pintura, utiliza toda a liberdade introduzida pelo cubismo, analisando criticamente a realidade política e social da Alemanha durante a República de Weimar e denunciando os efeitos da guerra no país. Marcado pela experiência da Primeira Guerra Mundial, na qual participou como membro do exército alemão, Grosz produz caricaturas e ilustrações satíricas que denunciam, não apenas as tragédias da guerra, mas também a sociedade e as classes dirigentes alemãs. A guerra foi especialmente satirizada nas suas pinturas como se pode verificar, por exemplo, em *Apto para o serviço* (1918), onde se pode ver um médico declarar um esqueleto apto para o serviço militar. Além de denunciar as catástrofes da guerra, a sua pintura também é caracterizada pela presença da natureza-morta e pelas paisagens urbanas.

Franz Roh reflecte sobre a forma como estes dois autores criticam a sociedade da sua época e também sobre a passividade da burguesia e das classes dominantes face ao clima desolador que caracterizava a sociedade alemã no período entre as duas Grandes Guerras. Sem pretensões políticas, ao criticar a passividade dos governantes, estes dois artistas apenas pretendiam denunciar as injustiças sociais.

En Gross y Dix este miniaturismo pretende presentarnos con la mayor crudeza el aspecto horrible del mundo hasta en sus poros, pero todavía sin ninguna intención política. Más tarde darnos una imagen microscópica de las lacras sociales, ponerlas ante las mismas narices del burgués, que suele sustraerse cómodamente a estas visiones desagradables.¹³

Como podemos verificar, a nova objectividade tinha uma grande influência na Alemanha em meados da década de 20. O conceito realismo mágico também já existia na época, e também para designar uma certa produção pictural, mas era praticamente inexistente no domínio literário. Maria Eugénia Tavares Pereira diz-nos que na década de 20 surgiram vários termos para definir os mesmos pintores, denotando sobretudo a importância da nova objectividade e do realismo mágico, que acabaram por se expandir a outros países:

De fait, d'autres termes, très proches de celui-ci, étaient utilisés, en Allemagne, pour définir les mêmes peintres et pour marquer la réaction contre l'expressionnisme: Néo-Naturalisme, Nouveau Naturalisme, Nouveau Réalisme, Nouvelle Objectivité, Post-

Expressionisme, Réalisme Idéal, Objectivité et Réalité. Mais deux d'entre eux s'avérèrent avoir plus de vigueur, dans la mesure où, l'un, la Nouvelle Objectivité, continua à servir de titre à différentes expositions: en Allemagne, en 1925, au Canada, en 1928 et 1932, et en Hollande, en 1929; l'autre, le réalisme magique, fut répandu par Roh lui-même en Allemagne, en Italie, en Hollande et en France, et par le traducteur de son œuvre, Fernando Vela, en Amérique du Sud.¹⁴

Mas, em 1927, Ernest Jünger opta pelo conceito *Magischer Realismus* para descrever a produção pictural da época, retomando, uma vez mais, o conceito apresentado por Roh:

Imagens do realismo mágico, onde cada linha do mundo exterior é conjurada com a precisão de uma fórmula matemática, cuja frieza ilumina e aquece, inexplicavelmente, mas de forma determinante, por um plano de fundo maravilhoso.¹⁵

Relativamente ao domínio pictural, verificamos que o conceito realismo mágico era utilizado para definir pinturas de grandes artistas da época, porém, o termo ainda não tinha sido aplicado ao domínio literário.

Alguns anos depois, em 1931, em Itália, Massimo Bontempelli, um escritor italiano, usa o termo realismo mágico, na revista *Novecento*, para se referir ao dualismo realidade/mistério que encontrava nas obras de alguns pintores, tais como Carlo Carrá, Metzinger, Schrimpf, Kanoldt, Mens e De Chirico. Segundo o autor, este tipo de arte pretendia superar o futurismo vigente na altura e, também, escapar ao realismo novecentista. O futurismo pretendia enaltecer o movimento, a vida moderna, a inovação tecnológica, ao passo que o realismo mágico representava o insólito e o mistério escondido no real, dando ao artista uma certa liberdade de criação. Assim, as obras pictóricas destes últimos artistas retratam a vida quotidiana, representando o real e, ao mesmo tempo, o reflexo da atmosfera mágica que se faz sentir em torno dos objectos. Bontempelli afirma que este conceito brota da mente e do espírito do criador por intermédio da imaginação,

¹³ Franz Roh, *Realismo mágico : Problemas de la pintura europea más reciente*, *Revista de Occidente*, Nº XLVI, Madrid, 1927, pp. 298-299.

¹⁴ Maria Eugénia Tavares Pereira, *Le Réalisme Magique: Une dimension des lettres françaises du XX^e siècle*, Tese de Doutoramento, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2005, pp. 56-57.

¹⁵ «Bilder des Magischen Realismus (...) in deren Rahmen jede Linie der äusseren Welt mit der Bestimmtheit einer mathematischen Formel gebannt ist, und deren Kälte doch auf unerklärliche Weise, gleichsam durchschneinend, ein zauberhafter Hintergrund erleuchtet und durchwärmt». Ernest Jünger, *Werke, Band 7. Essays III*, Stuttgart, Ernest Klett, s.d., p. 83. (A tradução é da nossa autoria).

impondo-se e dominando a natureza. Trata-se de pincelar a atmosfera mágica que circunda os objectos comuns da vida quotidiana, tal como faz De Chirico nas suas obras.

Ora, Bontempelli vai iniciar uma nova tendência literária, ao difundir nesta área as técnicas do realismo mágico pictural, utilizando-as também quer para caracterizar as suas próprias obras, quer as de outros escritores da época. Na narrativa, o autor diz que a técnica consiste na interacção entre a realidade e o mistério, ambos os conceitos estando interligados, um interagindo com o outro.

Com a transposição do conceito realismo mágico para o domínio literário, e aproveitando a iniciativa arrojada de Massimo Bontempelli, o flamengo Johan Daisne vai procurar adaptar o termo e estabelecer a sua própria visão da arte e do *magisch realisme*: ele afirma que existe uma verdade por detrás da realidade e que a magia que a envolve deve ser tornada visível graças à intervenção do homem¹⁶. O autor publica o seu primeiro romance em 1942, *De trap van steenen wolken* (*A Escada de pedra e nuvens*), que é definido no posfácio como sendo «fantástico-realista»¹⁷. Só alguns anos mais tarde, Daisne adoptará o termo *magisch realisme*, afirmando que este é o conceito adequado para representar a nova tendência literária europeia.

Criado por Daisne, na Bélgica, o *magish realisme* tornou-se conhecido nos países francófonos através da adaptação cinematográfica do seu romance *Un soir, un train*, por André Delvaux. Neste género literário, a realidade, a imaginação ou o sonho, considerados, à partida, como conceitos distantes, entrecruzam-se e influenciam-se mutuamente.

Após a sua divulgação em alguns países da Europa, o realismo mágico expande-se para a América latina, sofrendo importantes transformações. Neste continente, o conceito é aplicado directamente à literatura, contrariamente ao que se passou na Europa, onde inicialmente havia sido utilizado para caracterizar a produção pictórica.

1.1.3 O processo de esvaziamento conceptual hispano-americano

É a partir da tradução espanhola da obra de Franz Roh por Fernando Vela, em 1927, na *Revista de Occidente*¹⁸, que o conceito realismo mágico passa do domínio pictural para o domínio literário sul-americano. A tradução em espanhol facilitou a sua divulgação

¹⁶ Cf. Maria Eugénia Pereira, «*Le Passe-muraille* de Marcel Aymé: uma marca do realismo mágico em França», *Rumos da Narrativa Breve*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2003, p. 172.

¹⁷ Johan Daisne, *De trap van steen en wolken*, Brussel-Rotterdam, Manteau-Nijgh & Van Ditmar, 1941, pp. 353-354.

no continente americano e a sua assimilação no meio literário e intelectual hispano-americano.

Maria Eugénia Pereira¹⁹ afirma que o conceito realismo mágico não teve grande repercussão em França devido à presença do surrealismo, movimento predominante no país, liderado por André Breton. Quando a tradução de Fernando Vela entrou em França, encontravam-se então exilados em Paris alguns autores latino-americanos, entre eles, o venezuelano Arturo Uslar Petri, o equatoriano Demetrio Aguilera Malta, o guatemalteco Miguel Ángel Asturias e o cubano Alejo Carpentier. Estes autores identificavam-se com os pressupostos do surrealismo francês, porém, quando tiveram contacto com a tradução da obra de Roh, decidiram apropriar-se do termo realismo mágico e adaptá-lo à realidade da América Latina.

A entrada do realismo mágico no continente americano decorre na década de quarenta, quando a narrativa latino-americana sofre importantes alterações e inicia a busca da sua própria identidade. Os autores latino-americanos recorreram ao realismo mágico para revelar a singularidade do seu continente, qualificando a nova produção literária hispano-americana sob essa mesma designação. Contudo, ao ser aplicado à América latina, o conceito europeu sofreu um esvaziamento conceptual, dado que não existia, na altura, uma definição precisa do termo. Vários críticos²⁰ utilizaram, indiscriminadamente, este conceito, usando-o para caracterizar obras de vários autores, como, por exemplo, Jorge Luis Borges, Enrique Anderson Imbert, Gabriel García Márquez, María Luisa Bombal, Ernesto Sabato, Isabel Allende, José Bianco, Eduardo Mallea, entre outros. Neste sentido podemos afirmar que o conceito realismo mágico funcionou como uma espécie de rótulo que permitia classificar a produção literária da época.

O primeiro autor a incorporar o termo na crítica do romance hispano-americano foi Uslar Pietri²¹, em 1948, na sua obra *Letras y hombres de Venezuela*. Acerca do conto venezuelano das décadas de trinta e quarenta, diz o crítico:

¹⁸ *Revista de Occidente*, nº 16, Madrid, 1927, pp. 274-301.

¹⁹ Cf. Maria Eugénia Tavares Pereira, *Le Réalisme Magique: Une dimension des lettres françaises du XX^e siècle*, Tese de Doutoramento, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2005, p. 82.

²⁰ Vejam-se as obras de José Antonio Portuondo, Ángel Flores e Seymour Menton.

²¹ O autor, em 1945, já havia tecido algumas considerações acerca da singularidade da literatura latino-americana, utilizando a expressão «realismo primitivo» num ensaio sobre o crioulo nesta literatura («Lo criollo en la Literatura», *Las Nubes*, Santiago do Chile, Editorial Universitaria, S.A., 1956, pp. 66-78.). Este realismo primitivo iria, três anos mais tarde, convergir para realismo mágico na sua obra *Letras y hombres de Venezuela*.

Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico.²²

Esta afirmação explica que a realidade pode ser encarada como maravilhosa e prosaica, cabendo ao narrador adivinhá-la e negá-la. Para o autor, esta nova narrativa viria a integrar o mistério e a adivinhação poética da realidade, colmatando, assim, os limites da poética do realismo. Mas segundo Irlemar Chiampi a definição de Uslar Pietri revela-se claramente ambígua:

A consequência mais óbvia dessa definição ambígua é que Uslar Pietri vacila em resolver quanto à atitude do narrador: o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade).²³

Mas é a Angel Flores que se deve a divulgação do termo realismo mágico na América latina, quando este o utiliza na conferência «Magical Realism in Spanish American Fiction»²⁴, realizada em Nova York, no Congresso da Modern Languages Association, em 1954. O autor, na sua comunicação, tenta definir as raízes e as características da nova corrente e determina o ponto de arranque do realismo mágico com a publicação da *Historia Universal de la Infamia*, de Jorge Luís Borges, em 1935. Flores afirma que a nova literatura hispano-americana é um misto de realidade e fantasia, aparecendo cada um destes conceitos num determinado período de tempo:

(...) el interés en transformar lo común y cotidiano en tremendo e irreal; lo irreal acaece como parte de la realidad... el tiempo existe en una especie de fluidez temporal... una trama preñada de intensidad progresivamente escalonada que le lleva a un final ambiguo y confuso.²⁵

Como precursores europeus desta corrente, o crítico designa Franz Kafka, na literatura, e Giorgio de Chirico, na pintura. O primeiro distinguiu-se pela fusão entre

²² Arturo Uslar Pietri, *Letras y hombres de Venezuela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 162.

²³ Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980, p. 23.

²⁴ Ángel Flores, «Magical Realism in Spanish American Fiction», *Hispania*, Vol. XXXVIII, New York, Kraus Reprint, 1971, pp. 187-192.

²⁵ *Ibid.*, p. 190

fantasia e realidade nas suas obras e o segundo pelo efeito surpresa nas suas pinturas. No que diz respeito às obras hispano-americanas, o crítico denota os primeiros sinais de um realismo mágico nas obras de Borges e Mallea, cujos traços se assemelham.

Após o reconhecimento do realismo mágico por Ángel Flores, o conceito foi utilizado indiscriminadamente em toda a América Latina para designar a nova narrativa, sofrendo, no entanto, de um profundo esvaziamento conceptual.

Em 1967, o crítico Luis Leal faz uma síntese do artigo de Flores e rectifica alguns aspectos²⁶, começando por estabelecer uma breve cronologia do realismo mágico, partindo da obra de Franz Roh, de 1925, e relacionando este conceito ao de real maravilhoso apresentado por Alejo Carpentier. Para o crítico, o realismo mágico é, antes de mais, uma atitude face à realidade, e não a criação de um mundo mágico, como o podemos verificar na seguinte passagem:

(...) la actitud del escritor al enfrentarse a la realidad y tratar de desentrañarla, descubriendo lo que hay de misterio en las cosas, la vida, y las acciones humanas.²⁷

O autor designa como escritores mágico-realistas Arturo Uslar Pietri, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Juan Rudolfo, Julio Cortazar, entre outros. Leal considera que Flores confunde realismo mágico e fantástico quando o primeiro conceito não pode, e não deve, ser identificado nem com o segundo, nem com um outro, o de literatura psicológica. Para este crítico, o escritor mágico-realista deve reflectir o real, interpretando os mistérios que o envolvem, sem ter de justificar os acontecimentos, alegando que:

(...) en el realismo mágico los acontecimientos claves no tienen una explicación lógica o psicológica (...) trata (...) de captar el misterio que palpita en las cosas.²⁸

O envolvimento do autor com os factos que narra é muito importante, pois é através da sua visão que o leitor vai conhecendo a história. Segundo Leal, esta é a principal característica do realismo mágico, a do interesse do autor por aquilo que narra, uma vez que é essa relação entre o narrador e os factos narrados que dá a originalidade às obras.

A falta de uma definição concreta do conceito, o seu uso indiscriminado e a falta de diálogo entre os críticos hispano-americanos fizeram com que diversas obras fossem

²⁶ Veja-se Luis Leal, «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», *Cuadernos Americanos*, CLIII, N° 153, México, UNAM, 1967, pp. 230-235.

²⁷ *Idem.*, p. 232-233.

catalogadas como mágico-realistas, levando a um esvaziamento conceptual do realismo mágico. Seymour Menton refere ainda que, para os críticos latino-americanos, toda a obra literária que reproduzisse a cultura do seu país era indiscriminadamente catalogada como mágico-realista:

Para los americanistas, cualquier autor o artista desde la época de la Conquista, o antes, que logre captar la magia que predomina o, pelo menos, que se rezuma, en la cultura indígena de la Guatemala o en la cultura afroamericana de Haiti, por ejemplo, es mágicorealista.²⁹

A falta de consistência teórica entre os críticos conduziu a um desprestígio do realismo mágico, que, por desgaste, se tornou num conceito ambíguo e permitiu que outro se lhe sobrepusesse: o real maravilhoso.

No ponto seguinte, analisaremos, então, o conceito real maravilhoso criado por Alejo Carpentier, demonstrando as suas origens e relacionando-o com a realidade latino-americana.

1.2 O Real Maravilhoso como reflexo da natureza hispano-americana

Como pudemos verificar anteriormente, o realismo mágico surgiu na Europa para designar um movimento pictórico e posteriormente um movimento literário. Embora não tivesse tido um grande impacto nos países europeus, este conceito atingiu o seu esplendor na produção literária da América latina. A tradução da obra de Roh, por Fernando Vela, entrou na esfera literária sul-americana e influenciou vários autores, que se foram apropriando do conceito, adaptando-o aos seus objetivos.

Ora, eis que, paralelamente ao realismo mágico, surge um outro conceito na esfera literária do continente latino-americano, que pretende ser o reflexo da sua cultura. Este novo conceito aparece, pela primeira vez, referido no prólogo da obra *El Reino de este mundo* de Alejo Carpentier, escrita no seguimento de uma visita sua ao Haiti:

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Seymour Menton, *Historia Verdadera del Realismo Mágico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 163.

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso. (...) A cada paso hallaba lo real maravilloso.³⁰

Esta obra inaugura a tendência da literatura latino-americana em resgatar a história nativa do seu povo, opondo-se à história do velho continente europeu. Apesar de reconhecer as inovações do realismo mágico, Capentier demarca as diferenças culturais que existem entre os dois continentes, para justificar o novo conceito.

O autor, nesta obra, retrata os efeitos da miscigenação cultural do Haiti, resultante das culturas europeia e africana, afirmando que toda a cultura está envolta num ambiente único, exótico e maravilhoso. As ruínas dos palácios e fortalezas imponentes, resistentes ao tempo e à natureza, aliadas aos factos históricos, produziram no autor um encantamento que o levou a afirmar que o maravilhoso está presente em toda a América Latina, este não sendo uma característica exclusiva de Haiti:

Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías.³¹

Demonstraremos, de seguida, a influência da obra *El Reino de este mundo*, e do conceito real maravilhoso, no panorama literário latino-americano e o seu contributo para o desenvolvimento da nova literatura hispano-americana.

1.2.1. *El Reino de este mundo*: obra emblemática do Real maravilhoso.

Em 1943, Alejo Carpentier, no decorrer duma viagem sua ao Haiti, ficou entusiasmado ao visitar as ruínas da Ciudadela de la Ferrière. Neste local, o autor apercebeu-se da esfera maravilhosa que envolvia as ruínas, resultante da sua interacção com a natureza exótica. O autor descreve, na obra, vários elementos que lhe permitiram sentir o maravilhoso presente na cultura, na história e na realidade daquele país. Em *El Reino de este mundo* é-nos apresentada uma sucessão de factos insólitos, vividos por personagens reais e maravilhosas, figuras históricas e ficcionais, que se confrontam na luta dos escravos africanos, pela liberdade da antiga colónia francesa Saint Domingue.

³⁰ Alejo Carpentier, Prólogo de *El Reino de este mundo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2005, p. 9.

³¹ *Ibid.*

Carpentier narra acontecimentos de uma etapa histórica e importante do Haiti: a revolta dos escravos negros contra a presença ocidental. Os factos narrados são reais, pois baseiam-se num dos períodos históricos daquele país, e maravilhosos, na medida em que estão envoltos numa natureza exótica e num ambiente místico, onde prevalecem crenças religiosas e indígenas, tais como o vudu e o folclore. Verificamos, então, que o real maravilhoso americano está intimamente influenciado pelas crenças culturais, religiosas, pela fé na força humana e pelo miraculoso. Para Carpentier, o maravilhoso só pode ser perceptível e acessível àqueles que têm fé; a realidade tem de ser encarada com outros olhos, acreditando-se que há nela algo mais que tem de ser decifrado. O acesso ao maravilhoso, torna-se, assim, uma questão de percepção e não de representação do objecto, razão pela qual este conceito se torna um pouco ambíguo, na medida em que a fé varia de pessoa para pessoa e, conseqüentemente, a percepção do real também.

Com este livro, o cubano vinca definitivamente a narrativa latino-americana e inicia a busca do eu cultural, afirmando que o real maravilhoso está presente quer na cultura, quer na realidade da América Latina. Carpentier afirma que a singularidade da América Latina é exemplo do real maravilhoso, que pode ser visível:

(...) por la originalidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que proporcionó, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.³²

Carpentier contrapõe o racionalismo europeu ao misticismo maravilhoso americano, retratando um novo mundo, envolto numa realidade mágica, onde as crenças, os hábitos e os elementos maravilhosos interagem com a realidade. Neste prólogo, Carpentier critica as técnicas artificiais utilizadas pelos surrealistas para suscitar o maravilhoso, demonstrando que, na América Latina, tudo acontece naturalmente, basta observar a realidade para descobrir o maravilhoso que a envolve.

Carpentier explica que estamos perante o maravilhoso quando surge uma alteração inesperada da realidade:

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la

³² *Ibid.*, p. 11.

realidad, de una iluminación inhabitual de la realidad o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que conduce a un modo de «estado limite».³³

Para o autor, na realidade latino-americana podemos encontrar lugares mágicos que suscitam, naqueles que os visitam, admiração, sedução e encantamento, e afirma que são características próprias daquele continente e que em nada se comparam com as do continente Europeu. A própria história do continente Americano está repleta de factos históricos e extraordinários que suscitam o maravilhoso e que nada têm a ver com os artifícios utilizados pelos surrealistas. Segundo o autor, para acreditar no maravilhoso é necessário ter fé, pois é através das nossas crenças que conhecemos o mundo.

Carpentier diz-nos que o maravilhoso é parte integrante da realidade, e assegura que «lo real maravilloso que difiere del realismo mágico y del surrealismo (...) es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano».³⁴

Assevera-se importante, nesta altura do presente trabalho, distinguir o real maravilhoso do surrealismo francês, de forma a compreender a distinção entre os dois conceitos e a demarcar as fronteiras entre ambos.

1.2.2. Real Maravilhoso versus Surrealismo

No Prólogo de *El Reino de este mundo*, como já pudemos verificar, Carpentier distingue a realidade latino-americana da realidade europeia. O crítico afirma que o maravilhoso europeu era criado superficialmente, com truques e com técnicas artificiais, e que o maravilhoso invocado na incredulidade, não é mais que um subterfúgio literário. É esta artificialidade promovida pelos surrealistas que origina a crítica de Carpentier, que os aponta como sendo burocratas, devido ao recurso a técnicas para recriar o maravilhoso.

Torna-se pertinente debruçarmo-nos sobre o surrealismo, pois foi este o movimento que marcou a sociedade francesa nas primeiras décadas do século XX, e foi a partir deste conceito que Carpentier desenvolveu o real maravilhoso. Em França, o realismo mágico

³³ *Ibid.*, p. 7.

³⁴ Alejo Carpentier, «Lo Barroco y lo real maravilloso», *Razón de ser*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980, p. 68, *Apud* Alexis Márquez Rodríguez, *El barroco literario en Hispanoamérica*, Santa Fé de Bogotá, Tercer Mundo Editores, p. 125.

não teve o mesmo impacto que noutros países europeus devido à presença do surrealismo e do fantástico. Segundo Maria Eugénia Tavares Pereira:

En France, le réalisme magique n'eut pas grand nombre d'adeptes et se vit, ainsi, être repoussé par deux autres concepts qui, eux aussi, marquaient une réaction contre le réalisme mimétique du XIX^e siècle et l'abstraction expressionniste, c'est-à-dire, le fantastique et le surréalisme.³⁵

Com efeito, o surrealismo foi, por excelência, a corrente artística moderna da representação do irracional e do subconsciente. Na sua origem estiveram o movimento do dadaísmo, a psicanálise de Sigmund Freud e a pintura metafísica de Giorgio De Chirico. Este pintor representava a realidade, procurando captar os elementos insólitos nela presentes, de forma a tornar as suas obras surpreendentes. Foi com a publicação do *Premier Manifeste du Surréalisme*, assinado por André Breton em Outubro de 1924, que o movimento surrealista ganhou maior impacto.

Neste movimento artístico, a imaginação manifestava-se livremente, sem o freio do espírito crítico, bastando-lhe o impulso psíquico. Os surrealistas abandonavam o mundo real para penetrar no irreal através do sonho. Neste universo do insólito, os acontecimentos mais inverosímeis pareciam normais, o espírito crítico sendo abolido e os constrangimentos tendo desaparecido. Era este o campo do surrealismo. Esta corrente propunha a restauração dos sentimentos humanos e do instinto como ponto de partida para uma nova linguagem. O artista deixava-se envolver pelo seu inconsciente, pela atmosfera surreal, conseguindo desvendar o maravilhoso e representá-lo nas suas obras.

Uma das formas do artista se libertar dos constrangimentos formais era através da escrita automática e da exploração do inconsciente, pois só através do espírito e da imaginação se podia expressar livremente. Sendo o grande defensor deste tipo de escrita, André Breton escreveu, conjuntamente com Philippe Soupault, em 1920, uma obra intitulada *Les Champs magnétiques*, onde punha em prática a escrita automática.

No prólogo de *El Reino de este mundo*, Carpentier apresenta críticas às criações mecânicas dos surrealistas, com as quais tinha convivido e aprendido, aquando do seu exílio em França entre 1927 e 1939. Durante a sua estada em Paris, o crítico vinculou-se aos ideais surrealistas, alargando, assim, a sua visão da arte europeia e alterando a sua

própria visão da literatura sul-americana, uma vez que, mais tarde, o autor viria a integrar esses preceitos aos da cultura do seu continente nas suas próprias obras.

Porém, quando fez a viagem ao Haiti, o crítico despertou e apercebeu-se que tal não era possível, pois a natureza do continente latino-americano era maravilhosa por si só, não sendo necessário recorrer a artifícios para a demonstrar. Na arte surrealista as imagens apareciam como resultado de associações que tinham lugar na mente do artista e, por isso, para Carpentier, essa criação era artificial; propôs, então, um novo método baseado na representação da realidade latino-americana.

O crítico afirma que os surrealistas, ao quererem evocar o maravilhoso, através de elementos e personagens dos contos de fadas e de histórias medievais, se tornam burocratas:

(...) Lo maravilloso, pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria – no se cansarán los jóvenes poetas franceses de los fenómenos y paisajes de la *fête foraine*, de los que ya Rimbaud se había despedido en su Alquimia del Verbo? Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi lluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas (...). Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso o todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas.³⁶

Juan Barroso compartilha das ideias de Carpentier e, por isso, também considera que os surrealistas se tornam exagerados pelas fórmulas que empregam e pelas histórias artificiais que pretendem criar:

Los surrealistas para Carpentier se valen de ardides para la creación de lo irreal. Empleando fórmulas y encantamientos que alquilan de las viejas leyendas y crónicas, de la yuxtaposición de los objetos que raramente se encuentran juntos, o de exageración de rasgos en personajes y escenarios, los surrealistas crean un mundo irreal. A fuerza de querer maravillar, la sorpresa se hace mecánica, aportándose de lo verdadero y convirtiéndose en artificialidad que invierte la realidad por el escondido

³⁵ Maria Eugénia Tavares Pereira, *Le Réalisme Magique: Une dimension des lettres françaises du XX^e siècle*, Tese de Doutoramento, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2005, p. 82.

³⁶ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1976, p. 95.

propósito de sorprender y el advertido interés de rechazar lo que hasta entonces es aceptado como real.³⁷

A criação do maravilhoso pelos surrealistas é criticada por Carpentier, devido ao exagero demonstrado pelos artistas e às intersecções de elementos que raramente se encontram e que, ao invés de representarem o insólito presente no real, o afastam, gerando, assim, um mundo artificial. Vejamos, agora, quais as diferenças entre o realismo mágico de origem europeia e o real maravilhoso latino-americano.

1.2.3 Real maravilhoso e realismo mágico: uma coexistência difícil?

Com a introdução do termo realismo mágico na esfera literária latino-americana, por Uslar Pietri, e a posterior definição deste conceito por Ángel Flores, o panorama literário da América latina sofre importantes alterações na sua forma de demonstrar o real. É através do olhar do narrador que apreendemos os elementos mágicos presentes no real. É esta subjectividade do narrador, que lhe advém da sua imaginação e dos seus sonhos, que vai influenciar a nossa percepção da realidade. O real passa a ser subjectivado, variando de autor para autor, dando asas à imaginação de cada um. É esta ambiguidade que vai originar diferentes tipos de produção literária, onde o conceito realismo mágico é usado sem ter uma definição coerente e precisa.

Entre as formulações de Uslar Pietri e Ángel Flores houve um intervalo de sete anos, que permitiu que se produzissem imensas obras literárias caracterizadas como mágico-realistas e, para tal, também contribuiu a timidez da crítica hispano-americana. Irlemar Chiampi afirma que a inexistência de comunicação entre os autores e os críticos latino-americanos foi uma das causas do insistente emprego do conceito realismo mágico:

Na discussão do realismo mágico, como em outras importantes questões de literatura e cultura latino-americanas, a incomunicação ou o mero silêncio são responsáveis pela solução de continuidade que sofrem as propostas críticas. Se se houvesse criado (inventado) um espaço de debate, não estariam tão distanciadas no tempo as reflexões em torno do realismo mágico.³⁸

³⁷ Juan Barroso, «Realismo mágico» y «Lo real maravilloso» en *El Reino de este mundo y El siglo de las luces*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1977, pp. 51-52.

³⁸ Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980, p. 25.

Carpentier distingue os dois conceitos, dizendo que o real maravilhoso é o que mais se adequa ao seu continente. Este critica a forma como os autores mágico-realistas demonstram os elementos maravilhosos nas suas obras, dizendo que estes são obtidos de forma artificial e sem a crença em algo superior, tal como a fé e, não é, por isso, possível demonstrar o maravilhoso presente na realidade.

Apesar de haver uma distinção entre realismo mágico e real maravilhoso, é possível encontrar marcas da coexistência de ambos na América Latina e, por vezes, numa mesma obra, como, por exemplo, em *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez. Com efeito, e segundo Alexis Márquez Rodríguez³⁹, neste romance são visíveis características de ambas as correntes:

En Cien años de soledad es posible hallar la convivencia de **lo real maravilloso** con el **realismo mágico** más lo que se cree. Al lado de ejemplos como el señalado hallamos otros pasajes, donde incluso García Márquez no ha hecho sino trasladar a la trama novelesca hechos veraces, pero insólitos, sin despojarlos de su realidad ni convertirlos en inverosímiles. De Melquíades, por ejemplo, se conoce el referente real, y los hechos de este personaje no tienen en la novela nada de sobrenatural ni de mágico, pero sí son insólitos, y por tanto maravillosos.⁴⁰

Em *Cem Anos de Solidão*, Gabriel García Márquez retrata lugares ontologicamente maravilhosos, fala-nos de Macondo, um povo fora do próprio tempo, rodeado de paisagens exóticas e selvagens, usa elementos extraordinários e maravilhosos e conta episódios sobrenaturais, como, por exemplo, o da morte de José Arcádio, quando um fio de sangue corre a aldeia até casa deste para anunciar a sua morte. É a coabitação do folclore latino-americano, do maravilhoso e do sobrenatural que fazem desta obra um marco importante das literaturas sul-americana e mundial.

A coexistência dos dois conceitos na literatura latino-americana causa, por vezes, alguma confusão na sua distinção, havendo quem considere que o real maravilhoso é uma

³⁹Alexis Márquez Rodríguez, em *El Barroco Literario en Hispanoamérica. Ensayos de Teoría y Crítica*, afirma que um mesmo autor pode sofrer influências, quer do real maravilhoso, quer do realismo mágico: «Algunas veces, en las novelas latinoamericanas contemporáneas, que es donde más suelen encontrarse muestras de ambos fenómenos, predomina uno u otro. Por ejemplo, en *Cien años de soledad*, García Márquez, y en *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes, según ya vimos, lo predominante es el realismo mágico. (...) Pero ello no significa que en García Márquez o Fuentes no podamos hallar también ejemplos de lo real maravilloso, (...)» (Santa Fé de Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1991. Apesar de García Márquez ser, predominantemente, categorizado como mágico-realista, também é influenciado pelo real maravilhoso, sobretudo em *Ninguém escreve ao coronel* e *Crónica de uma morte anunciada*).

variante do realismo mágico, adaptada à realidade do Novo Mundo. Um desses casos é o de António Marques Martins que, na sua dissertação de Mestrado, ao abordar o realismo mágico, articula os dois conceitos como sendo um único:

O realismo mágico/real maravilhoso e os códigos estéticos que o acompanham têm uma duração de cerca de oito décadas. Durante este período, vários foram os autores que se debruçaram sobre este assunto e diferentes espaços geográficos (períodos) lhe foram associados.⁴¹

Segundo este autor, a partir do momento em que entra na esfera literária latino-americana, o conceito europeu é alterado, sendo-lhe atribuída outra designação em 1949: a de real maravilhoso. Carpentier, quando regressa ao continente latino-americano «descortina diferenças entre os contextos culturais da Europa e da América Latina»⁴² e decide alterar a designação do conceito europeu, mas sem nunca a suprimir totalmente. Ao contrário daquilo que, por nós, foi desenvolvido no presente trabalho, António Martins opta por condensar os dois conceitos num único, que designa por realismo mágico/real maravilhoso, afirmando que «a comparação entre os dois movimentos é uma tarefa muito difícil»⁴³. Julgamos que a junção dos dois conceitos não é adequada, pois, como já o referimos anteriormente, cada um deles tem as suas especificidades que os tornam únicos, embora haja críticos que os possam confundir.

Com o prólogo de *El Reino de este mundo*, explicava-se o novo romance latino-americano, onde o realismo dava lugar a um real maravilhoso, que visava representar a magia que envolvia a realidade.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 143 (negrito do autor).

⁴¹ António José Marques Martins, *O Universo do Fantástico na produção contista de Mia Couto: potencialidade de leitura em alunos do Ensino Básico*, dissertação para a obtenção de grau de Mestre em Ensino da Língua e Literatura Portuguesas, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2006, p. 53. (Negrito nosso).

⁴² *Ibid.*, p. 55.

⁴³ *Ibid.* Na primeira parte da sua dissertação, após ter abordado a perspectiva diacrónica do fantástico, o autor apresenta-nos os conceitos de realismo mágico e de real maravilhoso como sendo uma só tendência. Inicialmente, o autor faz uma abordagem ao realismo mágico europeu, desde a sua origem, no domínio pictórico, até à sua transposição para a literatura e a sua consequente expansão à América latina. Foi neste continente, segundo o autor, que o movimento terá tido mais impacto. Após ter entrado em contacto com o conceito, Alejo Carpentier terá criado uma nova designação para o realismo mágico latino-americano: o real maravilhoso. Para António José Marques Martins os termos realismo mágico / real maravilhoso são um só conceito que visa demonstrar a realidade latino-americana, e que, pela sua universalização, influenciou a produção literária africana. Discordamos com esta designação, que consideramos ambígua, pois como já o pudemos demonstrar, os conceitos realismo mágico e real maravilhoso têm as suas diferenças e não podem ser utilizados como sendo um único conceito.

Neste sentido, podemos afirmar que, quer o realismo mágico, quer o real maravilhoso caracterizaram a produção literária das décadas de 40 e 50 e marcaram para sempre o panorama literário da América latina, dando um novo fulgor à literatura produzida naquele continente.

No entanto, com Irlemar Chiampi, um outro conceito vem perturbar a esfera da crítica literária. Com efeito, esta autora pretende distanciar-se quer do realismo mágico, quer do real maravilhoso e, por isso, apresenta um conceito que, segundo ela, melhor se adapta ao novo romance da América Latina. Inspirando-se nestes dois conceitos, a autora cria um novo, o realismo maravilhoso, porque, segundo ela, este reflecte melhor a individualidade e a cultura do Novo Mundo. Neste sentido, e porque este é o conceito pelo qual iremos nortear a nossa análise da obra de Mia Couto, abordaremos, no seguinte capítulo, a concepção e as características do realismo maravilhoso.

2. O REALISMO MARAVILHOSO SEGUNDO IRLEMAR CHIAMPI

Irlemar Chiampi, na sua obra *O Realismo Maravilhoso*, faz um minucioso estudo dos conceitos realismo mágico e real maravilhoso na literatura hispano-americana, propondo um novo conceito: o realismo maravilhoso. Este termo, segundo a autora, é aquele que melhor reflecte a cultura do Novo Mundo, pois implica uma ideologia própria à América Latina. Este conceito centra o seu interesse na história dos povos americanos, nas suas crenças, nos seus costumes, no seu quotidiano e na forma como encaram o mundo.

Retratamos, nos pontos que se seguem, a origem e o desenvolvimento do realismo maravilhoso, estabelecendo, também, uma distinção entre os conceitos que lhe são próximos, o realismo mágico, o real maravilhoso e o fantástico. Em seguida, tentaremos demonstrar as razões pelas quais a autora afirma ser o realismo maravilhoso a corrente que melhor caracteriza a cultura latino-americana.

2.1 A origem do conceito

A autora inicia a sua obra, *O Realismo Maravilhoso*, referindo que o termo mais utilizado na crítica literária hispano-americana, nas décadas de 40 e 50, foi o realismo mágico. Este termo foi utilizado indiscriminadamente por vários autores, para designar a nova percepção da realidade e a sua representação no novo romance. Pretendia-se, com

esta nova orientação narrativa, um afastamento do tradicional discurso realista, que até então caracterizava toda a literatura da América Latina. Como já o referimos anteriormente, o realismo mágico tornou-se conhecido na esfera literária latino-americana pelas vozes de Uslar Pietri e a Ángel Flores e foi a partir dos trabalhos destes últimos que outros autores começaram a escrever sob os primórdios deste conceito. Aparece, então, uma nova narrativa, que surpreende pelos seus elementos maravilhosos, pela relação de proximidade entre o narrador e o leitor, esta levando a que este último se sinta familiarizado com o que lê.

Relativamente ao real maravilhoso, Irleamar Chiampi diz que a designação proposta por Alejo Carpentier não satisfaz, na medida em que não se refere a fantasias ou invenções dos narradores, «mas sim [a um] conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental»⁴⁴.

A autora, na sua obra *O Realismo Maravilhoso*, procede a uma comparação entre os pressupostos da corrente apresentada por Carpentier e os pressupostos surrealistas, chegando à conclusão de que o crítico teve inúmeras influências da corrente literária francesa, apesar de este defender que se devia marcar um profundo distanciamento com o que na Europa se produzia. Embora o escritor cubano não o admita, Chiampi insiste na influência das reflexões bretonianas em Carpentier. A autora apresenta o nome de Pierre Mabilie, como sendo aquele que, em 1940, com a obra *Le miroir du merveilleux*, terá influenciado a percepção do crítico cubano:

Uma leitura das reflexões surrealistas posteriores aos manifestos de Breton permite revelar até que ponto Carpentier estava impregnado das doutrinas europeias no seu famoso prólogo. Uma dessas reflexões está contida em *Le miroir du merveilleux*, volume que Pierre Mabilie publicou em 1940 e que permanece como «um monumento indispensável à elucidação do espírito surrealista», conforme testemunha Breton, no prefácio à segunda edição.⁴⁵

Na sua obra *Barroco e Modernidade*, Chiampi faz uma análise do barroquismo e da afasia em Alejo Carpentier, reforçando a ideia da influência de Pierre Mabilie na sua ideologia deste na América Latina. A diferença que subsiste é que, para Carpentier, o maravilhoso faz parte da realidade do continente americano, enquanto que no surrealismo

⁴⁴ Irleamar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980, p. 32.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 34-35.

este surge da criação do artista. Para o cubano, a realidade maravilhosa deixa de ser uma criação, para ser um elemento natural da cultura e da própria história do continente americano, mas que só é visível para os que crêem e têm fé.

Após analisar cada um dos conceitos apresentados, Irlemar Chiampi apresenta a sua proposta e explica a sua preferência pelo termo realismo maravilhoso:

À diferença do mágico, o termo maravilhoso apresenta vantagens de ordem lexical, poética e histórica para significar a nova modalidade da narrativa realista hispano-americana.

A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição, com o natural. Maravilhoso é o «extraordinário», o «insólito», o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano.⁴⁶

Chiampi prefere o termo maravilhoso ao mágico, pois o primeiro não contradiz o natural, e o verosímil da representação do maravilhoso depende da reprodução do real. Assim, o maravilhoso é representado naturalmente no decorrer da narrativa, produzindo um outro sentido, resultante do contacto entre o natural e o sobrenatural. Segundo a autora, toda a definição deve partir da representação na linguagem narrativa, sendo um dos aspectos importantes da sua teoria:

Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática (*o deus ex machina*). É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento).

Sendo um componente da narrativa de todas as épocas e culturas, o maravilhoso frequenta os estudos e os tratados de poética ou história literária.⁴⁷

Assim, tal como defendia Carpentier, para Chiampi, o termo maravilhoso é o mais adequado à cultura da América Latina e ao novo romance hispano-americano, dado que as possibilidades lexicais do termo maravilhoso são tão abrangentes quanto o tipo de produção literária deste continente. Relativamente à aceção do maravilhoso, a autora nomeia duas, dizendo que são ambas valiosas para a compreensão do romance hispano-

⁴⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 49.

americano: numa primeira acepção, Chiampi afirma que o maravilhoso tem algo de humano e, numa segunda, que o maravilhoso resulta da intervenção de seres sobrenaturais. Como podemos verificar, nos novos romances o termo maravilhoso poderá, então, estar relacionado com o insólito e com o sobrenatural. Esta nova proposta permite uma distinção precisa, em todos os níveis do discurso narrativo, entre os termos realismo, maravilhoso, fantástico e realismo maravilhoso.

Carpentier, ao utilizar o conceito de real maravilhoso, não se apercebeu de que utilizara um conceito cultural criado pelos europeus, o realismo mágico, para caracterizar uma realidade específica. O real maravilhoso é-nos apresentado como ambíguo, pois Carpentier valoriza o modo de percepção do autor, em que este acede ao universo do maravilhoso, da mesma forma que as suas propostas avançam para a fixação de uma essência mágica dos objectos e dos fenómenos.

O conceito realismo maravilhoso é por si só um oxímoro, dado que integra dois conceitos totalmente opostos, conquanto a sua valiosa vantagem é que o discurso realista maravilhoso se opõe aos discursos realista e maravilhoso que lhe são próximos no sentido lato da palavra. Chiampi explica esta preferência:

(...) a opção por definir o realismo maravilhoso pela combinação dos termos contraditórios visou acolher no seu bojo uma contrariedade inicial, se lembrarmos que os termos contêm as relações de implicação com os termos contraditórios contêm as relações de implicação com os termos contrários (\dot{S}_2 ----- S_1) e (\dot{S}_1 ----- S_2). Com a formulação adotada preserva-se, ainda, a oposição entre o discurso realista maravilhoso e os discursos realista e maravilhoso, além de marcar-se a vizinhança formal daquele código realista ($S_1 + \dot{S}_1$) e a outra o código do maravilhoso ($S_2 + \dot{S}_2$). (...) A existência de duas modalidades de realismo maravilhoso não quer dizer, obviamente, que um texto narrativo deva manifestar apenas uma delas e excluir as outras. O jogo dos níveis de combinatórias é possível, não só em segmentos diferentes da diegese, mas até no interior de um único.⁴⁸

Neste sentido, podemos afirmar que a existência de dois termos que se opõem e que se neutralizam e o ideograma de mestiçagem tornam o realismo maravilhoso um conceito universal que pretende transmitir, através de técnicas bastante peculiares, toda uma miscigenação cultural resultante do carácter mutável de cada cultura. O traço semântico do

⁴⁸ *Ibid.*, p. 145.

ideologema da mestiçagem é a não disjunção dos elementos culturais da América Latina que foram gerados pelo processo de colonização. Para a autora, o discurso do realismo maravilhoso pretende demonstrar com um certo realismo os elementos mágicos que povoam a cultura de um povo ou até de um continente. Trata-se de demonstrar que «“é possível que uma coisa seja e não seja” (ou pode ser S_1 e \dot{S}_1 ou pode ser S_2 e \dot{S}_2)»⁴⁹.

Ao contrário de Carpentier, Irleamar Chiampi não restringe o seu conceito à América Latina, pois considera que o realismo maravilhoso não é exclusivo à literatura latino-americana, nem à realidade deste continente, mas sim a todos os autores que se identifiquem com os seus pressupostos. Relativamente ao aspecto universal do realismo maravilhoso, a autora foca um termo interessante, a «unidade cultural»⁵⁰, que já havia sido referido por Umberto Eco, sendo da autoria de Schneider⁵¹. Segundo Chiampi, ao contrário do termo referente, que pressupõe a existência física de um objecto, o termo «unidade cultural»:

oferece a vantagem de abarcar toda e qualquer entidade que a cultura individua: pessoa, lugar, coisa, sentimento, estado de coisas, pressentimento, fantasia, alucinação, esperança ou idéia. Esta aceção de Schneider [cit. Eco, 16] permite deduzir que toda a cultura só existe na medida em que se constrói, pela linguagem, os seus «objetos de comunicação».⁵²

Podemos verificar que esta «unidade cultural» poderá estar presente em todas as culturas, dado que a cultura só poderá ser representada numa obra através da linguagem e da recriação desta, por parte do autor.

2.2 O realismo maravilhoso no novo romance latino-americano

A renovação ficcional que caracterizou a produção literária latino-americana das últimas décadas foi analisada pelos críticos tendo em conta dois critérios, um de ordem temática, o da representatividade, e um que se refere à prática de técnicas narrativas, o da experimentação. O primeiro critério relaciona-se com a capacidade do autor em expressar a sua cultura, integrando-a no real, e o segundo refere-se às técnicas narrativas utilizadas

⁴⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁵⁰ Aspas de Irleamar Chiampi.

⁵¹ Umberto Eco, *As formas do conteúdo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1974, pp. 12-16.

⁵² Irleamar Chiampi, p. 92.

pelos autores para romper com o realismo. No novo romance latino-americano tem sido visível o esforço dos autores no sentido de transporem para a narrativa a sua preocupação com a consciência histórica do homem latino-americano.

Segundo Chiampi:

Vista assim, a ficção se converte numa «busca de autenticidade» (J. Franco), numa «visão transcendente da realidade» (F. Alegria), numa «exploração incisiva de seres e situações» (J. Loveluck), num «impulso integrador» que rechaça os dualismos realistas (J. Ortega), num «afã totalizante» da complexidade do real (C. Fuentes). (...) Dentro deste esquema, o projeto geral do novo romance se configura como um questionamento sistemático da forma romanesca e da atividade escritural como crítica deliberada da tradição literária e dos seus meios expressivos que, em última instância visa a fundar uma linguagem totalizadora da experiência cultural específica dos latino-americanos.⁵³

Para a autora, o critério de representatividade é um pouco dúbio, no sentido em que o real é transposto para a narrativa, tornando-se no referente da ficção, não cumprindo esta o que supostamente seria o seu objectivo, ou seja, a ficção representar e fazer crer ao leitor que está perante a realidade daquele continente:

O critério da representatividade, mesmo quando se escuda na referência a um objeto genérico representado (realidade transcendente, real complexo, realidade integrada, etc.) ou no modo não mimético da expressão, deixa pressuposto que o referente da ficção é o “real”, ou seja, uma realidade não semiológica, passível de ser transposta para a narrativa. Além de ser desviada a questão mais interessante – saber como a ficção faz-nos crer que ela representa o real – tal qualificação do representado provoca a curiosa contradição de sustentar uma verdade objetiva (que fica do lado de fora do texto) para uma ficção “irrealista”, porque não reproduz, mas totaliza os níveis do real em espécie metafórica.

⁵³ *Ibid.*, pp. 135,136. A autora indica as obras dos referidos autores: J. Franco, *La cultura moderna en América Latina*, México, J. Mortiz, 1971, p. 228; F. Alegria, *Literatura y revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 9-31; J. Loveluck (ed.), *La novela hispanoamericana*, Santiago, Universitaria, 1972 (1ª ed. 1969), pp. 11-31; J. Ortega, *La contemplación y la fiesta*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 7-15; C. Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, J. Mortiz, 1969, pp. 9-22.

Esse modo de reverenciar o representativo em literatura, à força de querer salvar o compromisso dos escritores (mas sem admitir o realismo de sua empresa ficcional), torna insolúvel a própria questão referencial que lhe dá origem.⁵⁴

Chiampi refere, também, que este modo de representar o real, ao invés de uniformizar a produção literária, como era de esperar, continua a variar mediante a importância que a cultura tem em cada autor. Para fazer face a tal problemática, Irlemar Chiampi retoma um conceito que já havia sido utilizado por Carpentier, mas que permite o envolvimento do contexto cultural na narrativa sem prejudicar a sua harmonização, a mestiçagem. A autora justifica a escolha deste ideograma:

Assim, o ideograma da mestiçagem – reduzido para efeitos operacionais à unidade cultural “real maravilhoso” – serviu para reintroduzir a noção de referente do realismo maravilhoso como um discurso articulado com o significado básico da não disjunção. (...) A conformidade do realismo maravilhoso com um real já escrito orienta agora à indagação do seu modo de construção semântica dos sistemas real e maravilhoso ao nível do enunciado, cujo estatuto lógico será examinado nos termos da correlação com o significado cultural da não disjunção.⁵⁵

Durante vários anos, o prólogo de *El Reino de este mundo* foi considerado como o marco do novo romance latino-americano. Contudo, os aspectos defendidos por Carpentier referem-se à presença do maravilhoso na realidade latino-americana e ao modo de percepção deste por parte dos autores e não à sua representação no domínio literário.

Sendo o novo romance hispano-americano uma expressão poética do real, o termo maravilhoso adapta-se à sua realidade histórica, pois no seu ingresso na história, o Novo Mundo despertou a estranheza e a admiração do colonizador, que utilizou este termo para diferenciar do continente europeu. Como as realidades entre ambos os continentes eram totalmente diferentes, os colonos apelidaram a América Latina de Novo Mundo devido ao exotismo, à mestiçagem e à «inocência»⁵⁶ nela existentes.

A professora Irlemar Chiampi diz-nos:

Sendo o novo romance hispano-americano uma expressão poética do real americano é mais justo nomeá-lo com um termo afeito, tanto à tradição literária mais recente e

⁵⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 138.

influyente (realismo), como ao sentido que a América impôs ao conquistador: no momento do seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia.⁵⁷

Embora o conceito realismo maravilhoso nos pareça paradoxal, devido aos termos que o compõem, realismo e maravilhoso, ele define o tipo de narrativa de alguns autores latino-americanos, como, por exemplo, Gabriel García Márquez⁵⁸ e Juan Rulfo. Nas obras destes autores, coabitam elementos reais e elementos maravilhosos, sem que, por isso, haja qualquer tipo de questionamento sobre o aparecimento destes últimos. Ao contrário da literatura fantástica, em que o leitor fica surpreso perante os acontecimentos sobrenaturais, no realismo maravilhoso isso não acontece, o leitor deixando-se levar pela narrativa e assumindo como naturais os elementos maravilhosos e insólitos, tal como acontecia no realismo mágico. Diz a autora:

Ao contrário da «poética da incerteza», calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos.⁵⁹

Um outro aspecto inovador do realismo maravilhoso é a descontinuidade entre causa e efeito, dado que não há uma obrigatoriedade de sucessão temporal nos acontecimentos. Segundo Chiampi, enquanto que na narrativa realista a causalidade é nítida e que na fantástica ela é questionada, na narrativa maravilhosa ela não está presente, porque tudo pode acontecer, não existindo o impossível. A causalidade no realismo maravilhoso é ditada pela descontinuidade entre causa e efeito quer seja a nível temporal, quer a nível espacial. A autora afirma que o importante é representar o real para facultar ao discurso a sua legibilidade como sobrenatural. O encantamento do leitor é estimulado pela percepção de uma causalidade omnipresente, dado que se assiste a uma inversão do conteúdo desta, por vezes o efeito antecedendo a causa:

⁵⁶ Aspas nossas.

⁵⁷ Irleamar Chiampi, p. 50.

⁵⁸ Relativamente a este autor, é frequente encontrá-lo sob a designação de magico-realista, contudo, verificamos que na obra *Cem Anos de Solidão*, estão presentes, ambos os conceitos apresentados, o realismo mágico e o realismo maravilhoso. Este aspecto será por nós abordado no subponto em que faremos uma comparação entre os dois conceitos apresentados.

Na verdade, ela só se torna inteligível quando o leitor aceita o princípio narrativo do conto do retrocesso do tempo: é esta a transgressão inicial – da inversão da regra de consecução do relato (o efeito que antecede a causa) – que permite a alteração da regra da consequência (o efeito inadequado à causa ou vice-versa).⁶⁰

Neste sentido, o leitor apercebe-se da descontinuidade causal mas assume-a como sendo normal, inerente à narrativa. A autora refere também que, por vezes, a racionalização do sobrenatural se deve às raízes culturais de uma sociedade, e à influência desta no autor. Como exemplo, Chiampi apresenta uma obra de José Maria Arguedas, *Los Rios profundos*, de 1958, dizendo que o retorno aos valores culturais incaicos, reprimidos pela colonização espanhola, produz, no leitor, uma desinquietação na descrição dos objectos e dos vocábulos quéchuas⁶¹. O leitor deixa-se levar pela obra, identificando-se com o que está a ler, graças à forma como o narrador introduz os acontecimentos insólitos.

Relativamente aos aspectos culturais e à sua influência na causalidade omnipresente, Lauro Figueira afirma:

Por interligar realidades conflitantes, por dar importância à mitologia, às crenças religiosas e às tradições culturais como fator de redescoberta do que está reprimido pela racionalidade, o realismo maravilhoso supera a função estético-lúdica do fantástico.⁶²

Entre os autores que Chiampi apresenta como exemplos da conversão da realidade em maravilhoso e vice-versa, destaca-se Gabriel García Márquez. Na sua obra *Cem Anos de Solidão*, segundo Chiampi, o autor favorece o encantamento do leitor através da naturalização dos acontecimentos prodigiosos e maravilhosos, tais como a ascensão de Remedios la Bella, a levitação do padre Rena, as ressurreições dos mortos e até mesmo a personificação da morte. Nesta obra, a coexistência do realismo mágico com o realismo maravilhoso leva o leitor a assumir como naturais os elementos maravilhosos e insólitos como também a aceitar e, quem sabe, partilhar dos valores defendidos pelo povo de Macondo.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 59.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 62

⁶¹ Quíchua, quechua ou quéchua é uma língua indígena da América do Sul. É o idioma nativo mais antigo no continente latino-americano, e é uma das línguas oficiais do Peru, da Bolívia e do Equador.

⁶² Lauro Figueira, *MOARA – Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras*, UFPA, Belém, nº 14, jul./dez., 2000, p. 30.

Segundo a autora, os valores da nossa sociedade podem colocar o irracional e o racional de forma igualitária. As personagens do realismo maravilhoso não ficam surpresas perante o insólito, como acontece no fantástico, influenciando desta forma o leitor, levando-o a aceitar os acontecimentos insólitos como se de algo natural se tratasse. Aqui o narrador também tem um papel importante, na medida em que a sua voz encanta o leitor no decorrer da narrativa, incentivando-o a aceitar os factos narrados.

A autora designa um conjunto de processos recorrentes nas obras realistas maravilhosas latino-americanas, advertindo, porém, que não são apenas utilizados no realismo maravilhoso e que as características não são exaustivas ao ponto de permitir a delimitação precisa deste tipo de discurso:

Um conjunto de procedimentos recorrentes (obviamente não exclusivos do realismo maravilhoso) foram identificados ao longo das análises particulares e a partir da confrontação com outros tipos de discursos: a) narração tética (representação dos *realia*) como suporte da narração não tética (representação dos *mirabilia*); b) destonalização/asserção da mensagem para suspender a dúvida sobre o evento insólito, nos relatos de naturalização do maravilhoso; c) retórica barroquista (vocabulário técnico, comparações, referências eruditas, citações) que distorcem os significantes para dizer o «indizível», nos relatos de desnaturalização do real; d) causalidade interna, descontínua e meta-empírica (frequentemente da ordem mitológica) que rege a não antinomia da diegese; e) marcas de auto-referencialidade da enunciação, seja pela inserção de uma “poética da narrativa”, seja pela explicitação de uma crise de enunciação ou ainda pela multiplicação dos pontos de vista e das vozes.⁶³

Estas e outras técnicas serão analisadas no capítulo seguinte e, nesse sentido, para atender aos objectivos deste trabalho, decidimos optar pela concepção de realismo maravilhoso defendida por Irlemar Chiampi para analisar a obra de Mia Couto.

Verificaremos que em *Terra Sonâmbula* este conceito está, marcadamente, em toda a narrativa, nas atitudes das personagens perante o cenário desolador da terra, nas descrições feitas das paisagens, nas histórias narradas, nos valores culturais defendidos pelas personagens e, sobretudo, na linguagem utilizada pelo autor.

⁶³ Irlemar Chiampi, p. 158.

2.3 Dois anfitriões incómodos

Quando falamos em realismo maravilhoso, assevera-se importante estabelecer uma distinção entre os conceitos que lhe são próximos, o realismo mágico e o fantástico, dado que são frequentemente confundidos. Neste ponto, estabeleceremos a distinção entre o realismo maravilhoso e o conceito que está na sua origem, o realismo mágico, e o fantástico, conceito do qual ele se aproxima, chegando, por vezes, a causar alguma confusão quanto à sua classificação.

2.3.1 O realismo maravilhoso versus o realismo mágico

Como já o referimos anteriormente, o conceito de realismo mágico marcou a produção literária das décadas de 40 e 50 na América latina. Segundo Irlemar Chiampi, este novo conceito aplicado ao novo romance hispano-americano opunha-se ao modelo realista «envelhecido»⁶⁴ dos anos 20, que visava representar fidedignamente a realidade. Irlemar Chiampi diz-nos que o realismo das obras acabou por se tornar monótono e mecanizado:

A descrição documental e informativa dos valores autóctones ou telúricos da América convertera-se em monótono folclorismo pitoresco sobre o llano, a pampa, a selva, etc.; os conflitos do homem na sua luta contra a natureza ou as forças de opressão social perdiam o impacto inicial devido a um simbolismo estereotipado; (...) ⁶⁵

As descrições pormenorizadas, as temáticas sociais, a antinomia exploradores *versus* explorados, entre outros aspectos, levaram os autores a romper com o realismo exacerbado e a encarar o real de forma diferente. Com o surgimento de obras tais como as de Jorge Luís Borges, *Ficciones* (1994), de Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz* (1949), de Alejo Carpentier, *El Reino de este mundo* (1949), entre outros, começava uma nova era no panorama literário da América Latina. Com efeito, os autores mostravam ser detentores de uma nova forma de encarar a realidade, procurando evidenciar a singularidade do Novo Mundo. Para tal, recorreram a diversas estratégias que tornaram estas obras importantes no panorama do novo romance hispano-americano. Irlemar Chiampi refere algumas das inovações destas obras:

⁶⁴ Aspas nossas.

⁶⁵ *Idem.*, p. 20.

(...) a desintegração da lógica linear de consecução e de consequência do relato, através de cortes na cronologia fabular, da multiplicidade e simultaneidade dos espaços da ação; caracterização polissêmica dos personagens e atenuação da qualificação diferencial do herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário, o relato e o discurso, através da diversidade das focalizações, da auto-referencialidade e do questionamento da instância produtora da ficção.⁶⁶

Estas técnicas permitiam aos autores afastar-se do realismo puro e demonstrar uma nova atitude perante o real, que encaravam, agora, como mágico. Chiampi afirma que a utilização do conceito realismo mágico demonstrava a preocupação em constatar uma nova atitude do narrador face ao real, dado que este representava nas suas obras os elementos insólitos existentes no real. Estes autores utilizaram várias estratégias para realçar o exotismo e a magia que existia no continente latino-americano, gerando, assim, uma maior dinâmica na narrativa. Contudo, a autora apresenta uma crítica à definição apresentada por Ángel Flores:

Sem penetrar nos mecanismos de construção de um outro verosímil, pela análise dos núcleos de significação da nova narrativa ou pela avaliação objetiva de seus resultados poéticos, a crítica não pôde ir além do “modo de ver” a realidade. E esse modo estranho, complexo, muitas vezes esotérico e lúcido, foi identificado genericamente como sendo a “magia”.⁶⁷

A magia é, normalmente, definida como sendo a arte da fascinação, recorrendo a seres ou forças sobrenaturais, com o intuito de agir sobre a ordem natural dos acontecimentos. Como já o pudemos verificar no início deste capítulo, Irlemar Chiampi afirma que prefere o termo maravilhoso ao mágico, dado que esteve sempre presente na literatura, desde os seus primórdios, e permite uma articulação com outros tipos de discursos, nomeadamente o fantástico e o realista. Outra diferença relativamente ao termo mágico é o facto de o maravilhoso apresentar vantagens de ordem lexical, poética e histórica, que permitem distinguir a nova realidade latino-americana.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

2.3.2 O realismo maravilhoso versus o fantástico

O termo fantástico é de difícil definição, uma vez que há vários estudos sobre este conceito que não têm opiniões consensuais. Este tornou-se bastante abrangente, havendo, até hoje, dificuldade em estabelecer as suas fronteiras. Entre os estudos efectuados, são de realçar os de Roger Caillois, de Tzvetan Todorov, de Irène Bessière, de Louis Vax, e de Filipe Furtado. Estes estudiosos mantêm, no entanto, aspectos comuns, tais como a hesitação, a incerteza e o medo que o leitor sente perante os acontecimentos sobrenaturais.

Segundo Tzvetan Todorov, o efeito principal do fantástico é o da hesitação que o leitor sente face a um acontecimento dito sobrenatural. Este sentimento é demonstrado pelas personagens, no decorrer da acção e, sobretudo, pelo narrador. A hesitação do leitor é, assim, a condição primeira do fantástico: segundo o autor, um acontecimento sobrenatural não pode ter uma explicação racional, pois, se tal acontecer, ele deixa de ser fantástico para se tornar estranho, ou ainda, se for aceite sem estranheza, estarmos no mundo do maravilhoso.

Assistimos, frequentemente, à confusão entre realismo maravilhoso e fantástico, tornando-se importante, para nós, tentar balisar estes dois conceitos.

Em 1966, Roger Caillois, na sua *Anthologie du fantastique*, faz uma distinção entre o maravilhoso e o fantástico, salientando o efeito de surpresa que os acontecimentos insólitos provocam no leitor. O autor diz que o universo maravilhoso se adequa ao mundo real sem o alterar ou lhe destruir a coerência; em contrapartida, o fantástico é apresentado como sendo uma ruptura da coerência universal, acrescentado:

La démarche essentielle du fantastique est l'apparition (...). Tout semble comme aujourd'hui et comme hier: tranquille, banal, sans rien d'insolite, et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'inadmissible.⁶⁸

Em 1970 surge Tzvetan Todorov que analisa o fantástico do ponto de vista estrutural e tipológico, afirmando que, para ele, a literatura fantástica está relacionada com a atitude do leitor perante o insólito. Para Todorov, o leitor «doit opter pour l'une des deux solutions possibles (...) la réalité ou l'irréalité du fait»⁶⁹. É importante referir que a concepção do maravilhoso tem sentido de fantástico quando lido à luz de Todorov.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Roger Callois, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, p. 11.

⁶⁹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

O realismo mágico e o real maravilhoso partilham alguns traços, tais como o jogo verbal, que capta a atenção do leitor, a problematização da racionalidade, a imprecisão temporal e, sobretudo, os elementos: demónios, personagens sobrenaturais e estranhas, metamorfoses, acontecimentos insólitos, entre outros. No entanto, o que nos permite definir o fantástico é o efeito psicológico que os seus elementos têm sobre o leitor.

Segundo Irleamar Champi, no fantástico surge uma inquietação física como consequência de uma inquietação intelectual:

O ponto chave para a definição do fantástico é dado pelo princípio psicológico que lhe garante a percepção do estético: a fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida). (...) O medo é entendido aqui em acepção intratextual, ou seja, como um efeito discursivo (um modo de...) elaborado pelo narrador, a partir de um acontecimento de duplo referencial (natural e sobrenatural).⁷⁰

O fantástico apenas suscita, no leitor, hipóteses possíveis, sacudindo as normas culturais, sem lhe oferecer nada de concreto, criando, assim, a incerteza. Em contrapartida, o realismo maravilhoso afasta quaisquer sentimentos de incerteza e de dúvida perante os acontecimentos insólitos. Ao invés de suscitar o medo no leitor, este introduz o encantamento como efeito discursivo, o que ajuda o leitor a interpretar os acontecimentos estranhos e inesperados. O insólito deixa de ser algo estranho para se tornar parte integrante do real, isto é, da realidade maravilhosa. Enquanto que no fantástico há uma relação metafórica entre a emoção do leitor e o acontecimento insólito, no realismo maravilhoso, assistimos a um deslocamento da figuração para o conceito de sistema do leitor: este não se questiona acerca dos acontecimentos insólitos dado que estes fazem parte da realidade. O medo e a dúvida deixam de ter lugar no consciente do leitor, para dar lugar à aceitação de um estado extranatural, de encantamento⁷¹.

Irleamar Chiampi diz acerca dos dois conceitos:

O realismo maravilhoso se qualifica pela relação entre o efeito de encantamento (o discurso) e o relato. A diferença introduzida é que, em vez de assinalar-se a constituição não-antitética dos acontecimentos como o segundo termo da relação, preferimos designá-lo como «componentes diegéticos», a fim de ampliar a correlação

⁷⁰ Irleamar Chiampi, p. 53.

subsequente entre o aspecto semântico (fusão natureza/sobrenatureza) e o aspecto sintático (causalidade interna).⁷²

Assim, podemos concluir que o realismo maravilhoso é uma forma de escrita que visa fazer parte da natureza e, enquanto a causalidade é questionada no fantástico, no realismo maravilhoso está ausente, ou seja, não tem de haver uma justificação viável para os acontecimentos. Não existe nenhuma explicação racional para os fenómenos insólitos, uma vez que estes são parte integrante do real.

Ambos os conceitos têm temas semelhantes, mas a essencial diferença encontra-se na atitude do leitor face aos acontecimentos sobrenaturais, no fantástico, este sente-se incomodado com o que lê, tendo dúvidas e, por vezes, medo, enquanto que no realismo maravilhoso o leitor assume como natural os elementos maravilhosos, sentindo-os como parte integrante do real.

⁷¹ Palavras de Irleamar Chiampi.

⁷² *Ibid.*, p. 59.

3. DA LITERATURA HISPANO-AMERICANA À LITERATURA LUSO-AFRICANA: DUAS REALIDADES O MESMO MARAVILHOSO?

Não é nossa intenção fazer aqui uma análise aprofundada das literaturas hispano-americana e africana, uma vez que não é esse o âmbito do nosso trabalho. Porém, julgamos imprescindível traçar linhas em comum e delinear os vários momentos que, de certa forma, possam ter influenciado a literatura africana, sobretudo a moçambicana.

Neste ponto, iremos retratar as realidades de ambos os continentes e tentar perceber se há uma mesma realidade, ou se cada continente tem as suas realidades e as suas particularidades. Faremos também uma breve repercussão no percurso literário moçambicano, no sentido de compreender algumas das linhas directrizes desta «recente»⁷³ literatura.

3.1 Do continente latino-americano ao continente africano: duas realidades o mesmo maravilhoso?

Segundo Carpentier, o mágico e o maravilhoso estão presentes na América Latina, sobretudo na multiculturalidade que a caracteriza. A percepção mágica, responsável pelo maravilhoso, é tipicamente americana, e está sobretudo presente nas culturas indígena e

negra desse continente. Estas culturas possuem um passado semelhante, que foi, não só influenciado pela presença do colonizador, como também pelas crenças e rituais que possuíam. O autor cubano associa o barroco à América latina, afirmando que este deriva da mestiçagem própria deste continente, que prima pela miscigenação cultural devido ao contacto entre os indígenas, os colonos, os escravos e outras pequenas etnias, durante o período colonial. O maravilhoso encontra-se no exótico, na beleza, na fealdade e até na disformidade.

Na época do colonialismo, tanto as colónias africanas como as sul-americanas adoptaram as línguas europeias para se exprimirem e se sentirem integradas no regime colonial. Quando os colonizadores chegaram às novas terras, que se tornariam suas colónias, as línguas autóctones eram apenas faladas pelos indígenas. Este facto foi um entrave à comunicação, porque nem os colonos nem os autóctones sabiam falar as línguas do Outro. Desde logo, houve uma imposição por parte dos descobridores para que se utilizasse a sua língua como meio de comunicação. Esta realidade foi comum quer no continente latino-americano, quer no africano.

No panorama literário africano não havia grande formação ao nível do romance, dado que a produção literária era marcada, sobretudo, por uma poesia de forte conotação social, que visava denunciar a opressão exercida pelo colonizador.

Carpentier na sua obra *Tientos y diferencias* diz que, tal como nos países africanos, na América do Sul não havia tradição *novelística*⁷⁴ e, nesse sentido, os autores tomavam, como modelo, os autores europeus:

La novela es género tardío. Países hay, actualmente del Asia, del África, que, poseyendo una poesía milenaria, apenas si empiezan a tener una novelística. Por eso hay el peligro de que las novelísticas incipientes, las que están naciendo hoy, se produzcan por proceso de imitación. Se toma el modelo francés – por lo general –y se adapta al ambiente propio con técnica ancilar y de remedo. (...) debemos admitir que sus mecanismos eran muy poco originales, respondiendo a una tendencia, una onda, que mucho se hacía sentir en Europa dese hacia algunos años.⁷⁵

⁷³ Aspas nossas.

⁷⁴ Entenda-se *novela* em espanhol por romance em português.

⁷⁵ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1976, p. 10.

O crítico cubano manifesta algumas dúvidas na influência que os modelos franceses poderiam ter nos escritores africanos, pois, estes, ao copiá-los, em vez de reflectirem o maravilhoso presente na sua cultura, podiam cair no erro de criar uma realidade artificial, que em nada se pareceria com a sua. Para Carpentier, os autores devem ter um elo de ligação entre si, que só a consciência cultural lhes poderá fornecer, sobretudo através da partilha de valores, da fé e da crença no maravilhoso presente na natureza. O autor faz, em *Tientos y diferencias*, uma síntese das características dos modelos latino-americanos, contrapondo-os aos dos europeus, e analisando-os à luz da sua (recente) história, afirma, mais uma vez, que os autores latinos reflectem o maravilhoso presente na própria natureza, revelando assim a sua originalidade face às produções europeias. Neste sentido, apercebemo-nos de que, entre o continente americano e o africano, há elementos que deixam antever uma similaridade entre duas culturas tão distantes e, ao mesmo tempo, tão semelhantes, sobretudo nos seguintes aspectos:

- a) **contextos raciais:** nestes continentes coexistem homens de várias etnias e de várias culturas, embora partilhem a mesma nacionalidade. A colonização foi a origem da miscigenação cultural em que negros, brancos e indígenas partilharam os mesmos espaços e se influenciaram mutuamente;
- b) **contextos económicos:** são marcados por uma instabilidade financeira, que resulta da descolonização e de uma má gestão dos colonizadores. São países extremamente ricos em recursos naturais, razão pela qual os colonizadores se mantiveram tantos anos a dirigi-los e demonstraram tantos obstáculos em abandoná-los;
- c) **contextos culturais:** ambos os continentes possuem culturas tradicionais bastante vincadas, nas quais a fé e a crença na tradição ancestral estão bem patententes, assim como a importância da oralidade, o respeito pelos mais velhos como fontes de sabedoria, e também a prática de rituais sagrados, como o vudu.

Ambos os continentes possuem bastantes semelhanças, tendo em conta os contextos referidos anteriormente, que derivam, sobretudo, da presença colonial dos portugueses. Durante vários anos, os colonos governaram as colónias em benefício próprio, em detrimento da cultura e dos valores do indígena ou do negro. Consequentemente, em alguns países a descolonização não foi pacífica, tendo sido necessário recorrer às forças

armadas para alcançar a independência. O processo de descolonização foi muito conflituoso, sobretudo nas colónias africanas, cujas consequências levaram ao descontentamento do povo africano. Os efeitos nefastos da descolonização originaram uma vaga de afirmação nacional nos autores africanos, que utilizaram a literatura como forma de demarcação face aos europeus, promovendo uma ideia de africanidade.

Todos estes factores aproximaram os escritores dos dois continentes, tendo alguns autores latino-americanos influenciado a produção literária africana de expressão portuguesa, sobretudo os autores brasileiros. A literatura que mais impacto teve no continente africano foi certamente a brasileira, devido ao facto de esta também ser escrita em língua portuguesa. Autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa foram influências notáveis para os escritores africanos. Costa Andrade, na sua obra *Literatura Angolana*, demonstra bem o contacto com as obras destes autores:

Entre a nossa literatura e a vossa, amigos Brasileiros, os elos são muito fortes. Experiências semelhantes e influências simultâneas se verificaram. É fácil, ao observador corrente, encontrar Jorge Amado e os seus Capitães de Areia nos nossos melhores escritores. Drummond de Andrade e Graciliano, Jorge de Lima, Cruz e Sousa, Mário Andrade e Solano Trindade, Guimarães Rosa têm uma presença grata e amiga, uma presença de mestres das jovens gerações de escritores angolanos. (...) A vossa literatura influenciou a nossa. É um facto. Forjou-a a mesma identidade e o híbrido resultou das mesmas coordenadas.⁷⁶

Todos estes autores influenciaram não só a literatura angolana, como todas as outras produzidas no continente africano.

Na literatura moçambicana, a influência da literatura brasileira teve proporções mais reduzidas, mas nem por isso deixou de estar presente, dado que há referências a autores brasileiros nos registos de alguns portugueses radicados em Moçambique, como, por exemplo, Carlos Alberto Lança, Afonso Ribeiro ou Augusto dos Santos Abranches. Fortes sinais dessa influência podem ser encontrados nos jornais literários da época, como o *Itinerário*, e nos suplementos literários de a *Voz de Moçambique*. Além de registos nos periódicos, há mesmo referências a certos autores brasileiros nas obras poéticas moçambicanas, como o refere Manuel Filipe de Moura Coutinho, radicado em

⁷⁶ Costa Andrade, *Literatura Angolana (Opiniões)*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 26.

Moçambique, na sua obra, *Direito de Cantar*, onde há um poema intitulado «Um igual a um», fazendo referência a Jorge Amado:

Conheci hoje o negro que há em mim
E que vive no meu peito ignorado
Sob uma pele branca de europeu.
Aquele negro que se deu ao Jorge Amado
E que hoje se me deu.⁷⁷

Este poema, segundo Manuel Ferreira⁷⁸, revela a assunção da Negritude por parte do branco, que se sente solidário com o negro e com os seus constrangimentos raciais e socioculturais.

Também Mia Couto teve influências de dois autores brasileiros, nomeadamente, Jorge Amado e Guimarães Rosa. O autor sentiu-se seduzido com a forma como, nas suas obras, Jorge Amado transmitia a sua cultura e o seu país:

Jorge não escrevia livros, ele escrevia um país. E não era apenas um autor que nos chegava. Era um Brasil todo inteiro que regressava a África. Havia pois uma outra nação que era longínqua mas não nos era exterior. E nós precisávamos desse Brasil como quem carece de um sonho que nunca antes soubéramos ser. Podia ser um Brasil tipificado e mistificado mas era um espaço mágico onde nos nascíamos criadores de histórias e produtores de felicidade. (...) O Brasil – tão cheio de África, tão cheio da nossa língua e da nossa religiosidade – nos entregava essa margem que nos faltava para sermos rio.⁷⁹

Esta influência revelou-se profícua nas obras de Mia Couto, dado que o autor se deparou com uma forma de descrever a realidade, bastante semelhante à do seu país. Mas a principal dádiva de Amado foi, sobretudo, o contacto com a língua portuguesa, como nos diz o autor:

E há, ainda, uma outra razão que poderíamos chamar de linguística. No outro lado do mundo se revelava a possibilidade de um outro lado da nossa língua.

⁷⁷ Manuel Filipe de Moura Coutinho, «Um igual a um», *Direito a Cantar*, Lourenço Marques, Oficina Gráfica Augusto Costa & Ca. Limit., 1957, p. 15.

⁷⁸ Manuel Ferreira, *O discurso no percurso africano I*, Lisboa, Plátano, 1989.

⁷⁹ Mia Couto, *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*, Editorial Caminho, Janeiro 2009, pp. 68-69.

Na altura, nós carecíamos de um português sem Portugal, de um idioma que, sendo do Outro, nos ajudasse a encontrar uma identidade própria. Até se dar o encontro com o português brasileiro, nós falávamos uma língua que não nos falava. E ter uma língua assim, apenas por metade, é um outro modo de viver calado. Jorge Amado e os brasileiros nos devolviam a fala, num outro português, mais açucarado, mais dançável, mais a jeito de ser nosso.⁸⁰

A mesma língua, mas falada de forma diferente, deu ânimo aos africanos para criarem a sua própria língua, com as suas particularidades. Jorge Amado concedeu-lhes o direito de serem inteiros, pois ao dar-lhes a possibilidade de conhecer o português do Brasil, provou-lhes que também os africanos poderiam mostrar África através da sua língua. Mia Couto é o perfeito exemplo de como a língua que cria demonstra a cultura de Moçambique.

Porém, não foi só Jorge Amado que influenciou Mia Couto. Guimarães Rosa também foi uma referência valiosa para as obras do moçambicano, se não a mais importante. A forma como o autor contava as suas «estórias», manobrando habilmente a oralidade e a escrita, influenciou Mia Couto, que começou também a utilizar a palavra «estória»⁸¹ para designar as histórias que escrevia. Na sua obra *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*, Mia Couto diz-nos que Guimarães Rosa foi uma grande influência para ele, sobretudo na transposição das regras linguísticas, ou seja, no predomínio da oralidade:

Eu já bebia na poesia um gosto pela desobediência da regra, mas foi com o autor da Terceira Margem do Rio que eu experimentei o gosto pelo namoro entre língua e pensamento, o gosto pelo poder divino da palavra.⁸²

Relativamente à oralidade que caracteriza a produção literária moçambicana, esta será abordada na segunda parte do presente estudo, sendo directamente relacionada com Mia Couto.

⁸⁰ *Idem.*, p. 70.

⁸¹ Guimarães Rosa foi o primeiro autor a utilizar o termo «estória» e este foi recuperado por Luandino Vieira e Mia Couto, que o adaptaram às suas obras. Este termo distingue-se do outro termo parónimo «história» pelo seu teor e contornos mágicos. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, estória é uma narrativa de cunho popular e tradicional. Atrevemo-nos a acrescentar: de carácter oralizante, uma vez que a maioria da população não dominava a escrita e transmitia as histórias através da oralidade.

⁸² Mia Couto, *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*, Editorial Caminho, Janeiro 2009, p. 115.

3.2 A identidade africana: o passado e o futuro.

Os portugueses chegaram ao continente africano nos finais do século XV, e aí permaneceram até ao século XX. O seu domínio em África passou por várias fases, algumas das quais bastante conturbadas. Os colonos europeus nunca conseguiram compreender os costumes e as crenças dos povos africanos, por conseguinte, tentaram impor os seus próprios costumes aos nativos, tornando o período de ocupação portuguesa no território bastante problemático. Manuel Ferreira mostra-nos alguns aspectos que levavam à incompreensão dos africanos por parte dos europeus:

Organização social e estruturas económicas diferentes, práticas mágico-religiosas estranhas a um espírito educado segundo as práticas judaico-cristãs; estruturas familiares complexas de relação ao modelo europeu; estilos de vida distantes uns dos outros – tudo isso levou os europeus, com excepções honrosas, a considerarem a sociedade africana um mundo mergulhado na obscuridade do tempo e dominado pelo caos.⁸³

Esta situação prolongou-se por décadas e apenas os mais velhos tentaram preservar as tradições culturais, ao contrário dos mais novos que, para serem aceites pelos colonizadores, abraçaram a cultura destes, tornando-se assimilados⁸⁴. De facto, ao adoptarem a cultura europeia, os jovens foram deixando que o legado cultural africano fosse sendo esquecido, desaparecendo com os mais velhos. Porém, após a descolonização o panorama social alterou-se. Os jovens que combatiam o poder colonial, durante a presença portuguesa, enveredaram por uma procura da nacionalidade, do sentimento de ser africano e decidiram fazê-lo através da fusão entre a tradição cultural e a modernidade. O panorama literário africano das últimas décadas tem sido marcado por esta fusão, não só no sentido de estabelecer uma demarcação face aos outros continentes, mas também como recuperação da tradição ancestral. O nosso estudo centrar-se-á em Moçambique, país natal de Mia Couto.

Actualmente, Moçambique é um país independente, caracterizado por uma miscigenação cultural, resultante da presença dos colonizadores no território e do seu contacto com os negros. Daí advém a necessidade de uma demarcação cultural e social,

⁸³ Manuel Ferreira, «Uma perspectiva do romance colonial vs. Literaturas africanas», *O discurso no percurso africano: contribuição para uma estética africana*, Lisboa, Plátano, 1989, p. 223.

que se baseia num regresso às origens, numa tentativa de definição da cultura moçambicana.

3.3 A importância da literatura no panorama cultural africano.

A literatura tem sido, ao longo dos séculos, um instrumento valioso para veicular opiniões, posições, sentimentos, políticas, entre outros. No panorama literário africano, a literatura era utilizada para denunciar o conflito entre colonizador e colonizado, transmitindo a opressão que o primeiro exercia sobre o segundo. Segundo Patrick Chabal, a literatura tem um papel importante na identidade cultural e política de um estado-nação:

A Literatura é uma componente central na identidade cultural de todos os estados-nação, apesar de evidentemente ser muito mais que isso. Nesta perspectiva, a moderna literatura é melhor entendida historicamente como uma das mais importantes formas de produção cultural através das quais um estado-nação pode ser identificado.⁸⁴

A literatura africana de língua portuguesa tem vindo a formar-se e a desenvolver-se, timidamente, no panorama cultural africano, há mais de um século. Contudo, é necessário recordar que essa produção literária passou por períodos de hesitação e indefinição, baseando-se nos modelos europeus dos colonizadores.

Embora mencionemos a literatura africana num sentido lato, concederemos maior importância à literatura moçambicana, dado que é de vital interesse para o presente estudo. Neste sentido, faremos uma breve repercussão histórica, de forma a caracterizar o panorama literário moçambicano.

A imprensa chegou a Moçambique em 1854 e foi nesse ano que se publicou o *Boletim do Governo* da Província de Moçambique, o primeiro jornal da colónia. Neste período destaca-se um homem, José Pedro da Silva Campos e Oliveira. Este jornalista-escritor foi importante no panorama literário Moçambicano, porque foi o primeiro autor a escrever uma poesia, em português, algo inédito na altura, pois eram raros os moçambicanos a escrever nesta língua. Com o passar do tempo, o interesse pela imprensa foi-se desenvolvendo em várias cidades e, a partir de 1868, a cada dois anos, deu-se o aparecimento de um jornal em língua portuguesa.

⁸⁴ Chamavam-se assimilados a todos os africanos que abraçavam a cultura do colonizador, em detrimento da sua.

⁸⁵ Patrick Chabal, *Vozes Moçambicanas, Literatura e Nacionalidade*, Lisboa, Vega, 1994, p. 15.

No século XIX, literatura e jornalismo conviviam, a ponto de se influenciarem mutuamente. A crónica e o panfleto de estilo doutrinário eram frequentes e o folhetim narrativo agradava aos colonizadores que obrigavam a que fossem reeditados na imprensa da metrópole.

Em 1908, assiste-se a uma fase de associação entre jornalismo e literatura que, posteriormente, levaria à presença de textos africanos nos jornais. Alguns autores escreviam poesias, e outros textos, que publicavam nos jornais da época. A imprensa tornava-se um meio de difusão das ideias político-culturais, uma vez que, a par da imprensa política, também surgia a imprensa religiosa, a imprensa operária, a imprensa cultural, entre outras. Na altura, começava-se, então, a ter noção do peso político-cultural dos jornais. Aliás, Ungulani Ba Ka Khosa, um grande escritor moçambicano, utilizava a imprensa como uma arma política:

Há um elemento que todos nós obliteramos: a nossa literatura, desde os anos vinte, nasceu sob o signo Nação. Não é por acaso que as primeiras manifestações nacionalistas tiveram o timbre literário. Não é por acaso que a revolta encontrou eco na poesia. E este dado jamais poderia regionalizar-se, pois o canto só teria o seu impacto se projectasse à dimensão do país que somos.⁸⁶

A necessidade de denunciar a opressão exercida pelos colonos, na época, mobilizou alguns intelectuais, que utilizavam a literatura para expor a realidade das colónias. Esta necessidade de denunciar a opressão era sentida por todo o continente africano, sobretudo nas colónias ocupadas pelos europeus. Surgia, assim, uma literatura comprometida com a cultura e a sociedade, nos diversos países africanos. Este movimento de denúncia foi privilegiado pela Negritude de autores como Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Léon Gontran Damas, que percorreu o globo, dando voz ao mundo dos colonizados. Sendo uma reacção à cultura europeia, que era imposta pelos colonizadores, este movimento pretendia ser a voz daqueles que queriam mostrar ao mundo a sua própria cultura e defender o seu próprio modo de vida. A valorização das culturas primitivas, da vida tribal e da tradição eram os temas centrais desta corrente.

Durante a presença dos portugueses em África a produção literária passou por várias designações, «literatura africana», «literatura colonial» e também «literatura

⁸⁶ Ungulani Ba Ka Khosa, «O país e a escrita», *Jornal Lua Nova. Letras, Artes e ideias*, Maputo, 1997.

ultramarina». Esta última, foi contestada por muitos escritores, pois o adjectivo que a compunha detinha, para além de política, uma conotação geográfica. José Craveirinha e Luandino Vieira insurgiram-se contra esta designação, pois, segundo eles, o conceito de literatura ultramarina remetia a literatura para o local geográfico de onde era originária, o então Ultramar, e não propriamente para o seu conteúdo literário.

É a partir dos anos 60 que a situação política se agrava em Moçambique e escritores e jornalistas decidem utilizar a escrita para combater o regime colonial fascista. Uma grande parte dos jornalistas e poetas novos pertencia à FRELIMO, um movimento de forças armadas que visava obter a independência de Moçambique e, dissimuladamente, veiculava as suas ideias através dos textos que escrevia.

A 25 de Abril de 1974, caiu a ditadura em Portugal e, conseqüentemente, a 25 de Junho de 1975, foi proclamada a independência da República Popular de Moçambique. Após um largo período de ocupação portuguesa, o país estava livre e começava uma nova etapa, a busca e a afirmação da identidade nacional e cultural. Esta ideia é corroborada com algumas palavras de Patrick Chabal, quando refere que, em Moçambique, assim como em Cabo Verde e Angola, surgiu um movimento de escritores que ambicionava criar uma literatura da africanidade. Em Moçambique, surgem autores que sugerem um novo termo: a moçambicanidade.

Refiro-me aos escritores que estavam cientes de querer escrever uma literatura especificamente moçambicana, e que equacionaram os meios literários para o fazer, orientando-se para o que podemos, em termos gerais, designar por cultura(s) de Moçambique.⁸⁷

Na construção da moçambicanidade, Chabal destaca autores como:

Noémia de Sousa, José Craveirinha, Orlando Mendes, Rui Nogar, Malangatana (como pintor), Jorge Viegas, Sebastião Alba, Luís Carlos Patraquim, Mia Couto, Heliodoro Baptista e Albino Magaia. Mais uma vez não é uma lista exaustiva, mas antes uma simples ilustração da literatura significativa para a compreensão da moçambicanidade.⁸⁸

⁸⁷ Patrick Chabal, *Vozes Moçambicanas, Literatura e Nacionalidade*, Lisboa, Vega, 1994, p. 53.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 54.

É a partir desta fase que se vai intensificar a produção literária em Moçambique, visando a sua afirmação enquanto cultura e enquanto nação. Estes autores tentarão através das suas obras demonstrar a tradição cultural do seu país e a miscigenação que o caracteriza, no sentido de afirmar que a futuro cultural de Moçambique só poderá ser entendido como uma fusão entre a tradição e a modernidade.

3.3.1 A literatura pós-colonial.

A literatura africana sofreu uma profunda evolução após a descolonização, tendo como objectivo primeiro a reivindicação identitária e cultural do continente africano face ao europeu. Contudo, com o fim da ocupação portuguesa, surgiu um grave problema: o da definição da língua de comunicação dos Moçambicanos. Esta era uma cultura predominantemente oral e asseverou-se difícil encontrar uma língua comum a toda a população. Na realidade, a língua portuguesa era a única solução dado que tinha sido, durante vários anos, a única língua de comunicação oficial. Com a oficialização da língua portuguesa como língua primeira, estava em causa a unidade nacional e a cultura moçambicana, pois apesar da língua utilizada ser a mesma, as crenças culturais eram bem diferentes. Importava definir e construir uma identidade nacional e valorizar a cultura tradicional, partindo à procura da essência de Moçambique.

Maria Fernanda Afonso⁸⁹, acerca da importância da literatura pós-colonial afirma que este é um terreno fértil no que diz respeito à hibrididade cultural e linguística, destacando o trabalho de Mia Couto neste campo:

Dentro do debate pós-colonial, a literatura tem uma função primordial na descolonização cultural e espiritual, originando interações entre sistemas linguísticos, religiões bíblicas e crenças animistas, encontros e desencontros entre imaginários que impregnam o racionalismo ocidental do poder sobrenatural dos espíritos. (...) De todos os escritores moçambicanos, é talvez Mia Couto o que mais procura um espaço literário intermédio, marcado pela hibrididade de sistemas culturais e linguísticos. As suas histórias reflectem esta intenção.⁹⁰

⁸⁹ Maria Fernanda Afonso, *O Conto Moçambicano: Escritas Pós-Coloniais*, Lisboa, Editorial Caminho, 2004. Nesta obra, a autora faz um extensivo estudo sobre o conto moçambicano, traçando o seu percurso, enumerando as suas características e os autores que mais produzem este género.

⁹⁰ *Idem.*, p. 241.

A literatura africana de expressão portuguesa é uma literatura de alteridade, pois os autores tentam anular-se de um *outro* colonizado, para se tornarem um *eu* africano, que partilha os valores tradicionais da sua cultura. Relativamente às literaturas africanas e à sua criação, Ana Mafalda Leite diz que estas não seguiam nenhum modelo em especial, baseando-se, apenas, no seu património cultural:

As literaturas africanas emergentes procedem, de certa forma, do mesmo modo; recorrem aos seus próprios espaços culturais, periféricos do ponto de vista do centro, em busca não de uma mítica ou pretensa “autenticidade” pré-colonial, mas do material poético nativo, passado e presente (e sujeito a descrição e re-orientação), que lhes garanta a “invenção” de um campo literário diferente, sujeito à recuperação, integração eventual hibridação também de modelos outros, estrangeiros.⁹¹

Vários escritores apropriaram-se da língua portuguesa, adaptando-a à especificidade de cada cultura, originando recriações linguísticas, que deram origem a neologismos e a um hibridismo linguístico. Exemplos dessa apropriação são as obras de Luandino Vieira, José Craveirinha, Uanhenga Xitu e Mia Couto. Segundo Ana Mafalda Leite, através destes autores, podemos verificar que:

(...) as literaturas africanas de língua portuguesa encontraram maneiras próprias de dialogar com as «tradições», intertextualizando-as, obtusamente, no corpo linguístico.⁹²

Mia Couto tenta, através das suas obras, recriar a língua portuguesa, partindo do português falado em Moçambique, dando-nos a conhecer a cultura e a realidade do seu país. Esta recriação revela-se profícua na transmissão da realidade cultural moçambicana, pois uma realidade em que coabitam naturalmente elementos insólitos e reais necessita de uma linguagem que seja capaz de transmitir aquilo que não é possível descrever.

Phillip Rothwell, acerca da criação linguística realizada pelo autor, diz:

In reality, Couto is much more radical than many critics have hitherto realized. He undoubtedly contributes to the creation of a Mozambican national imaginary, particularly for consumption outside Mozambique. But as a white with Portuguese

⁹¹ Ana Mafalda Leite, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p. 28.

⁹² *Ibid.*, p. 21.

heritage, he chooses to subvert and exploit European paradigms in order to fashion a complexity analogous to that of his nation. (...) The resulting identity is one that floats, defying fixation and allowing for a multiplicity of reinterpretations and reinscriptions. Couto's radicalism resides in his ability to transform a European heritage into an identity that respects diversity and exile dogma. His technique strategically exploits and distorts, and leads to the most compelling and idiosyncratic depiction of his nation.⁹³

Este autor refere que Mia Couto prima pela articulação entre a sua herança portuguesa e a nacionalidade moçambicana, utilizando a língua portuguesa para contribuir para a formação do sentimento de nacionalidade moçambicano, reflectindo nas suas obras a multiculturalidade do seu país.

Os autores africanos, ao se apropriarem da língua portuguesa e ao adaptá-la à realidade da sua cultura, estão a levar a cabo uma fusão entre a tradição e a modernidade. Patrick Chabal afirma que não deve ser feita uma distinção entre a literatura moderna e a tradição cultural, dado que ambas se devem complementar, ao invés de se oporem:

Na realidade, toda a cultura é uma constante fusão transformativa do tradicional e do moderno. Deste modo, modernidade não é o inverso de tradição, mas antes tradição tal como mudou e modernizou. Este é um ponto importante, dado que muita discussão acerca da literatura africana tem sido viciada pela perspectiva assumida deste falso contraste entre tradição e modernidade.⁹⁴

O hibridismo linguístico é uma das características mais vincadas da literatura africana de expressão portuguesa. O contacto entre colonizador e colonizado foi bastante importante na produção literária dos países africanos, uma vez que daí resultou a emergência de novas nacionalidades literárias. Os autores africanos tentam, através da literatura, dar a conhecer ao mundo a sua cultura e as suas tradições. Ana Mafalda Leite⁹⁵ aponta como exemplos, Luandino Vieira e José Craveirinha, que através dos seus diferentes registos, demonstram que é possível promover o diálogo entre a língua portuguesa e as tradições culturais de cada um, uma vez que transpõem essas tradições para as suas obras. Nesta fase, o género mais adequado para promover a transmissão

⁹³ Phillip Rothwell, *A Postmodern Nationalist, Truth, Orality, and Gender in the work of Mia Couto*, Cranbury, Bucknell University Press, 2004, p. 25.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 23.

cultural de Moçambique é o conto, pois, sendo uma cultura de tradição oral, é comum contarem-se histórias. Segundo Chabal:

Os jovens escritores que procuram novas maneiras de escrever prosa, no contexto de uma tradição de cultural oral, recuperam a mais comum forma de arte: contar estórias.⁹⁶

Ao lermos as obras dos autores africanos, vemos, claramente, que estamos perante textos oralizados, ou seja, os textos são construídos baseando-se no português falado, pois é a oralidade que lhes confere a sua coesão linguística. A riqueza textual destas obras prende-se com o facto de o texto ser construído à volta da língua ou dialecto que o escritor fala, variando de autor para autor.

Cada texto oferece vastas possibilidades de análise, que vinculam as obras de literatura oral com outros aspectos da mesma cultura. Cada autor tem a sua forma de recriar e manobrar a língua, que, juntamente com as suas crenças tradicionais, conferem originalidade às suas obras. Acerca dos textos oralizados, Ana Mafalda Leite diz:

(...) a ideia de que a oralidade é a resultante de um colectivo permitiu a difusão de um outro preconceito: o de que as tradições orais são acessíveis a todos, são universalmente mais igualitárias, pelo acesso à voz, ao passo que a escrita e a tecnologia a ela associada, requerem uma preparação especial e, naturalmente, são mais selectivas.⁹⁷

A literatura pós-colonial é um fenómeno marcado pelo hibridismo linguístico e cultural. É um tipo de escrita de questionamento, de procura e de demarcação face aos modelos literários europeus, pois é neste período que se questiona o discurso europeu e os modelos literários que, até então, serviam de directrizes.

Inicia-se, então, uma nova era em que os escritores vão tentar definir o seu próprio discurso e a sua própria cultura. Novas temáticas surgem como, por exemplo, a recriação linguística, a desilusão face ao estado em que o continente se encontra após as guerras colonial e civil; a prevalência do sonho e do sonambulismo sobre a realidade; a miscigenação cultural resultante do contacto entre vários povos, entre outras.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁹⁶ Patrick Chabal, *Vozes Moçambicanas, Literatura e Nacionalidade*, Lisboa, Vega, 1994, p. 66.

⁹⁷ Ana Mafalda Leite, *Oralidades & Escritas nas literaturas africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 21.

Partindo de *Terra Sonâmbula*, analisaremos, na parte seguinte, a reconstrução linguística, o hibridismo linguístico que caracterizam a obra coutista, como uma das técnicas utilizadas para transmitir ao leitor a singularidade da tradição oral e da cultura moçambicana. Posteriormente, debruçar-nos-emos, também sobre as temáticas utilizadas por Mia Couto.

SEGUNDA PARTE

**A CONSTRUÇÃO DO REALISMO MARAVILHOSO EM *TERRA*
SONÂMBULA DE MIA COUTO**

Indo afoitamente remexer as tradicionais raízes do Mito, o narrador concebe uma tessitura humano-social adequada a determinados lugares e respectivos quotidianos. Mia Couto faz-se (transfigura-se) vários seus personagens pela atentar escuta de pessoas e incidentes próximos de si, porque o homem-escritor quer-se testemunha activa e consciente, sujeito também do que acontece e como acontece, já que desde a infância pôde saber-se objecto.

José Craveirinha, Prefácio à Edição Portuguesa de *Vozes Anoitecidas*

1. ENTRE A LUCIDEZ E A EVASÃO: O REFLEXO DO MARAVILHOSO NO REAL

Para nos transmitir o ambiente mágico e o maravilhoso que caracterizam o quotidiano e a natureza do seu país, Mia Couto recorre a técnicas que lhe permitem demonstrar a coexistência entre o real e os elementos insólitos que caracterizam a sua cultura. Apesar de ser difícil para nós situar a produção de Mia Couto no panorama literário, devido à amálgama de géneros narrativos e à presença da tradição oral nas suas obras, atrevemo-nos a inseri-lo na tendência do realismo maravilhoso, dado que pretende difundir o imaginário cultural moçambicano naquilo que escreve. As suas obras apresentam-nos um universo de mitos, rituais sagrados, estórias, lendas, provérbios e alegorias, envoltos num misticismo cultural e numa linguagem habilmente trabalhada, que visam seduzir o leitor desde o início ao fim da sua leitura.

O autor, na sua escrita, retoma a tradição cultural moçambicana, defendendo que esta deve ter um papel importante na modernização que ocorre no seu país, não de forma inflexível como outrora, mas adaptando-se aos tempos modernos, de forma a que os moçambicanos tomem consciência da sua riqueza cultural ancestral e afirmem a sua moçambicanidade. É neste sentido que se baseia a nossa definição de realismo maravilhoso quando aplicada a Mia Couto. Com efeito, o autor tenta, através da sua peculiar forma de

contar histórias, demonstrar a riqueza cultural e histórica do seu país, onde o real e o insólito interagem naturalmente. Jacques Stephen Alexis, afirma que é nestes pressupostos que o realismo maravilhoso se fundamenta:

(...) artists made use of the marvelous in a dynamic sense before they realized that they were creating a Marvelous Realism. (...) Creating realism meant that the artists were setting about speaking the same language as their people. (...) The treasure of tales and legends, all the musical, choreographic and plastic symbolism, (...) are there to help the nation in solving its problems and in accomplishing the tasks which lie before it.⁹⁸

É no sentido de encaminhar o país na busca da sua verdadeira identidade, resgatando os seus valores e tradições culturais, que a escrita de Mia Couto prima pela sua singularidade. Partiremos, então, para o estudo da obra seleccionada, demonstrando os aspectos que nos permitem considerar o autor como sendo realista-maravilhoso.

Em *Terra Sonâmbula*, assistimos a histórias de várias personagens que fogem das atrocidades da guerra, tentando sobreviver e encontrar um rumo para as suas vidas. A fuga aos horrores dos confrontos armados só é possível através da evasão e do sonho das personagens, pois embora a guerra tenha terminado, as suas marcas ficarão eternamente presentes quer nos destroços que deixou, quer na memória dos moçambicanos.

Neste capítulo, partiremos para a análise das técnicas discursivas utilizadas pelo autor no romance seleccionado, tendo em conta as temáticas recorrentes. As personagens que aparecem nas suas obras são o reflexo dos habitantes de Moçambique, que partilham os mesmos valores e a mesma cultura que o autor.

Uma das inovações do autor é a reconstrução linguística partindo do português falado em Moçambique. Mia Couto revela-se um grande conhecedor da língua portuguesa e das suas normas, manobrando habilmente as palavras de forma a atribuir-lhes o sentido que pretende. Este facto está relacionado não só com o hábito dos moçambicanos em contar histórias, mas também com o apanágio da oralidade, em detrimento da escrita. Sendo a cultura moçambicana de cariz predominantemente oral, é natural que Mia Couto

⁹⁸ Cf. Jacques Stephen Alexis, *Of the Marvellous Realism of the Haitians* in *The Post-colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1995, p. 197, *apud* Joana Daniela Martins Vilaça de Faria, *Mia Couto – Luandino Vieira: uma leitura em travessia pela escrita criativa ao serviço das identidades*, Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa, Universidade do Minho, 2005, pp. 30-31.

queira transmitir esta particularidade nas suas obras. O autor pretende contar histórias e, para tal, recorre a estratégias discursivas que permitem o envolvimento do leitor no que está a narrar e a tornar-se parte delas.

1.1 A voz da narrativa

É pela voz do narrador que o leitor toma conhecimento da interação entre dois mundos aparentemente distintos: o mundo real e o mundo maravilhoso. O narrador relata os efeitos da guerra e da destruição do país, mas também foca a capacidade das personagens em sonhar. Será pela capacidade de evasão e pelo sonho que as personagens poderão sobreviver ao caos instalado no país e ao sonambulismo em que se encontram.

Terra Sonâmbula inicia-se com a descrição dos efeitos assoladores e lúgubres da guerra civil que fustigava o país, e assistimos à deambulação de duas personagens que tentam fugir às atrocidades da guerra: um velho chamado Tuahir e um miúdo a quem o velho chamara Muidinga. Este jovem fora acolhido quando se encontrava doente num campo de refugiados. O velho tomou conta dele quando já todos tinham perdido a esperança, ensinando-o a andar, a falar e a pensar. Porém, o instinto de sobrevivência fora mais forte e ambos decidiram sair do campo de refugiados para encontrarem a família de Muidinga e, de certa forma, fugirem à morte.

Os dois viajantes deambulam pela estrada até encontrarem um autocarro que havia sido incendiado. Após inspeccionar o local, Tuahir decide ficar no autocarro para desespero do pequeno Muidinga, que receava que a proximidade da estrada lhes trouxesse problemas com os bandos, e que ainda pairassem por lá os espíritos dos corpos carbonizados. Após a insistência de Muidinga, Tuahir acede ao seu pedido e enterram os mortos numa única campa. No regresso ao autocarro, os dois encontram mais um cadáver, que havia sido baleado e não queimado como os outros. Junto a ele estava uma mala fechada e intacta, que decidiram abrir, após enterrarem o corpo. Nesta mala, além de algumas roupas e caixas com alimentos, encontram vários cadernos manuscritos. Será com a descoberta destes cadernos que o rumo da vida das personagens se irá alterar.

Os cadernos que Muidinga guardou debaixo do banco para os proteger do fogo, são o diário do homem que tinha sido baleado. Para combater o medo e a solidão, o jovem vai lendo todas as noites uma parte do diário, que é composto por dez cadernos.

Pela voz de Muidinga surge Kindzu, o autor dos cadernos, que narra a sua vida, desde a sua infância até ao momento da sua morte. A estrutura dos diferentes planos das narrativas vai sendo alternada, ora um capítulo sobre a história de Tuahir e Muidinga, ora sobre o relato biográfico de Kindzu. Assistimos, assim, à presença de dois narradores na obra: o narrador da primeira narrativa e o da segunda, que é Kindzu. Estes têm papéis diferentes, pois o da primeira não participa na história e o da segunda é a personagem principal daquilo que narra. Nos capítulos relativos à jornada dos dois viajantes, o narrador é heterodiegético, enquanto que nos cadernos de Kindzu, este é autodiegético, colocando-se ao nível intradiegético, dado que é a personagem principal da história que narra. O discurso vai sendo articulado e conduzido a duas vozes, de forma harmoniosa, demonstrando a universalidade do discurso. Embora os dois narradores possuam diferentes posições na narrativa, ambos têm um amplo conhecimento dos factos narrados, sobretudo o narrador dos capítulos da história de Muidinga e Tuahir, que, por vezes, penetra nos pensamentos e na mente das personagens, como é o caso do velho Siqueleto:

Era por causa do cansaço que ele não abria os dois olhos de uma só vez. O idoso homem tinha, apesar de tudo seus pensamentos futuros. Para ele só havia uma maneira de ganhar aquela guerra: era ficar vivo, teimando no mesmo lugar.⁹⁹

Apesar do narrador dos capítulos não participar na história, podemos verificar que este tem um perfeito conhecimento das personagens e dos seus sentimentos. Esta estratégia utilizada pelo autor, é uma forma de envolver o leitor na estória, levando-o a identificar-se com as personagens e a partilhar os seus dilemas.

1.1.1 O encantamento do Leitor

Ao longo da obra, vão sendo narrados acontecimentos que encantam o leitor, fazendo-o aceitar os acontecimentos insólitos sem os questionar, nem a duvidar da credibilidade do narrador.

Segundo José Craveirinha¹⁰⁰, Mia Couto transpõe para a sua prosa o ritmo poético que lhe é tão característico, envolvendo desta forma o leitor nas suas estórias:

⁹⁹ Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992 (1ªed.), p. 72. Todas as referências relativas a esta obra reportar-se-ão à presente edição e, por tal facto, só colocaremos a indicação da página.

¹⁰⁰ José Craveirinha, Prefácio à Edição portuguesa de *Vozes Anotecidas*, Lisboa, Editorial Caminho, 1987.

E como? Inserindo-nos no ritmo do poeta que já era e no modular sóbrio, conciso – tributo à tarimba de jornalista ou seu estilo? – do narrador recreando-se no prazer de contador de estórias. Dando-se até a exigência de não se autorizar – nem a ele nem aos seus leitores – a fácil sonolência, o bocejo, o monótono ou o ambíguo escorregadio, o que vale, afinal, como aquele objectivo da coisa literária que muitos aprendizes despidoradamente tentam mas que só os eleitos vão conseguindo.¹⁰¹

A linguagem poética do autor é um poderoso instrumento na sua arte de contar estórias, dado que lhe permite introduzir um ritmo peculiar à narrativa, que envolve o leitor e o seduz na sua leitura.

Nós concordamos quando Irlemar Chiampi afirma que o leitor do realismo maravilhoso é envolto no ambiente sobrenatural e que tal facto se deve à articulação que o autor faz do real e do irreal. Mia Couto transmite os factos irrealis de forma tão precisa e pormenorizada que o leitor não consegue (e nem quer) questioná-los:

É provocado pela percepção da contiguidade entre as esferas do real e do irreal – pela revelação de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja. (...) as personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito.¹⁰²

A aceitação do insólito e do maravilhoso por parte das personagens, e até do próprio leitor, é possível no realismo maravilhoso, devido às crenças que estes têm e à sua fé. Os ritos, as práticas de vudu, as manifestações religiosas tão típicas do continente africano produzem uma certa sedução no leitor, que se deixa levar por aquilo que lê.

Segundo Chiampi:

No realismo maravilhoso, o objetivo de problematizar os códigos sócio-cognitivos do leitor, sem instalar o paradoxo, manifesta-se nas referências frequentes à religiosidade, enquanto modalidade cultural capaz de responder à sua aspiração de verdade supraracional.¹⁰³

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰² Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980, p. 61

¹⁰³ *Ibid.*, p. 63.

Para encantar o leitor, o autor suprime a causalidade dos acontecimentos, de forma a consolidar o maravilhoso presente no real, como podemos verificar no episódio em que acontece a descida de um tchóti à canoa de Kindzu.

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.

Certa vez, um lhe caiu em pleno mato. O súbito anãozito lhe acertou, quase lhe partiu em partes. Sempre eu desconfiava das invencionices do velho. Porém, agora em meu próprio barco passageirava um desses descendentes. (p. 64)

Ainda no seguimento do aparecimento do anão, a personagem Kindzu reflecte sobre o que este lhe dizia, sentindo-se impotente, dado que lhe obedecia sem sequer o questionar:

Nem sei o que me fazia crer nas suas falagens. Dentro de mim, já nem tinha jeito de negar. (p. 64)

Neste capítulo, a personagem principal denota um certo espanto perante aquela aparição, porém esta dissipa-se de imediato, pois seu pai já lhe havia falado acerca destes seres mágicos. É a herança cultural que permite às personagens aceitar o insólito e o maravilhoso como sendo natural.

Em *Terra Sonâmbula* deparamo-nos com vários acontecimentos insólitos que poderiam causar no leitor alguma dúvida ou incerteza, porém, é precisamente o efeito contrário que é suscitado. O autor, pela sua peculiar forma de manobrar as palavras, consegue seduzir o leitor, levando-o a aceitar descidas de anões do céu, metamorfoses de pessoas em animais, aparições de fantasmas, entre outros acontecimentos. Podemos verificar, ao longo da obra, a influência das crenças tradicionais moçambicanas que interagem com o normal decorrer da narrativa.

No primeiro caderno de Kindzu, intitulado «O tempo em que o mundo tinha a nossa idade», ficamos a conhecer esta personagem e a sua modesta família, que tentava sobreviver aos perigos da guerra. Certo dia, o velho Taímo, o pai de Kindzu, após uma noite de sonhos, anunciou que um dos seus filhos iria morrer, pois a sua família ainda não tinha derramado sangue na Terra. Após ter indicado o pequeno Junhito como sendo a

vítima, o velho sentenciou que este deveria ser mudado para o galinheiro para não ser levado pelos bandos:

A morte vai pousar daqui, tenho a máxima certeza, sentenciou o velho Taímo. Quem vai receber esse apagamento é um de vocês, meus filhos. E rodou os olhos vermelhos sobre nossos ombros encolhidos.

- É ele. É ele quem vai falecer!

(...) O velho ergueu a bengala suspendendo as gerais tristezas.

- Calem! Não quero choraminhices! Este problema já todo eu pensei. Em diante, Junhito vai viver no galinheiro!

Fez seguir ordens de seu mandamento: o miúdo devia mudar, alma e corpo, na aparência de galinha. Os bandos quando chegassem não lhe iriam levar Galinha era bicho que não despertava brutais crueldades. (pp. 20-21)

Talvez nos choque a decisão que o velho Taímo tomou, porém, o autor consegue transmitir toda esta situação de forma natural, como se de algo banal se tratasse. O pai de Kindzu leva a cabo a sua decisão tão seriamente que ensina o seu filho a viver como uma galinha:

Meu velho lhe arrumou um lugar no galinheiro. No cedinho das manhãs, ele ensinava o menino a cantar, igual aos galos. Demorou a afinar. Passadas muitas madrugadas, já mano Junhito cocoricava com perfeição, coberto num saco de penas que minha mãe lhe costurara. (p. 21)

Após algum tempo da mudança de Junhito para o galinheiro, este desaparece, deixando a sua família desconcertada. Embora o procurassem, o irmão de Kindzu não aparecia.

Terra Sonâmbula apresenta, não só elementos insólitos que são naturalizados pelo autor, como também elementos fantásticos, como podemos verificar no sexto caderno, no desenlace do mistério do desaparecimento de Junhito. Só mais tarde, no sexto caderno de Kindzu é que o leitor fica a saber que o galo que Kindzu encontra na capoeira de Assane, em Matimati, poderá ser Junhito, transformado em verdadeiro galo:

Uma noite eu despertei todo transpirado. Meu coração batia em tempestade. Eu escutava a canção de embalar de minha mãe! A melodia vinha de fora, em irreal verdade. Saí embrulhado no lençol. Agora, já não tinha dúvidas. Eram os embalos

com que eu e os meus irmãos tínhamos sido adormecidos. A canção chegava do tanque militar. Me aproximei, cauteloso. Quando cheguei à capoeira se instalou o total silêncio. Vislumbrei então um enorme galo. O bicho me fitou surpreso. O olhar dele quase me fez cair. Aqueles olhos eram de uma tristeza que eu já conhecera.

- Junhito!

O galo entortou a cabeça, duvidando-me. Cócóricou, esgravatando o chão, em exibição de mandos. Agora, ele parecia um real bicho, ave de nascimento e vocação.

Não podia ser Junhito, meu irmão. Mesmo assim, me deixei ficar, olhando no relento, parado, nidificável. (...) Me cheguei junto do galo em quase despedida. Então, outra vez, aqueles olhos se mostraram humanos, capazes de lágrimas. Meus dedos passaram entre a rede e lhe acariciei as asas. Posso jurar ter ouvido, nas minhas costas, o embalo da minha infância. (pp. 129-130)

Neste capítulo Kindzu julga ver o irmão na figura daquele galo, martirizando-se por procurar Gaspar, um estranho, e não procurar o seu próprio irmão. Porém, ninguém sabia o que tinha acontecido a Junhito, o mais provável seria ter sido levado pelos bandos e ter sido morto. Kindzu fica intrigado, na dúvida se seria ou não o seu irmão, porém, abandona a ideia e decide voltar para dentro de casa. Nas narrativas de Mia Couto é frequente coexistirem elementos insólitos, maravilhosos e elementos fantásticos, que se tornam fulcrais na transmissão do imaginário moçambicano. Contudo, embora haja elementos fantásticos na obra, consideramos que esta pertence ao realismo maravilhoso, devido à forma como o autor nos transmite esse imaginário através de uma linguagem marcada pela influência da oralidade moçambicana. O realismo maravilhoso está presente não só na natureza e na cultura, como também na própria linguagem do país e Mia Couto sabe evidenciar este aspecto nas suas obras.

Relativamente à naturalização do irreal na narrativa, assistimos, no segundo caderno de Kindzu, à metamorfose desta personagem, no início da sua viagem, quando se depara com a oposição das forças do «aquém»¹⁰⁴:

Estava preparado para essa batalha com as forças do aquém. Em cada pegada deitei uma pluma branca. No imediato, da pluma nascia uma gaivota que, ao levantar voo,

¹⁰⁴ Expressão do autor, p. 43.

fazia desaparecer o buraco. O voo das aves que eu semeava ia apagando o meu rasto. Dessas artes, eu vencia o primeiro encostar de ombros com os espíritos.

Mas não imaginava o tanto que me faltava vencer. (...) Continuei remando com minhas próprias mãos e tanto as usei que, entre os dedos, me nasceram peles sobressalientes. (...) Lembrei as palavras do feiticeiro: no mar, serás mar. E era: eu me peixava, cumprindo sentença. (pp. 43-44)

Kindzu partira na sua demanda dos naparamas sob a ameaça do fantasma de seu pai, que se opunha a esta viagem por crer que o filho se estava a afastar dos costumes e da sua terra. Ao abandonar a sua família e ao deixar de fazer os rituais tradicionais ao espírito do seu pai para ser livre e fugir à guerra, Kindzu é acusado de abandonar os costumes da sua cultura. Mia Couto demonstra de que forma as tradições ancestrais se encontram enraizadas nos mais velhos, que, por sua vez, têm a função de aconselhar os mais novos a aceitar as crenças do seu povo. Kindzu, ao longo da sua viagem, vai-se recordando das palavras do feiticeiro que visitara antes da sua partida e apercebe-se de que o velho tinha razão naquilo que antevira.

Ao longo do romance, vamos assistindo a outros episódios que vêm mostrar que o autor naturaliza os acontecimentos maravilhosos e insólitos que vão acontecendo, de forma a induzir o leitor a aceitá-los naturalmente.

O exemplo que se segue aparece no final da obra e deve de ser lido à luz das crenças do povo moçambicano, e como resultado dos efeitos que a guerra causou na vida dos habitantes:

Depois, desceu do morro e fez pingar a cabaça sobre cada um dos presentes. Então se deu o mais extraordinário dos fenómenos e todos os presentes tombaram no chão, agitando-se em espasmos e berros, e se seguiu uma orgia de convulsões, babas e espumas e, um por um, todos foram perdendo as humanas dimensões. Penugens e escamas, garras e bicos, caudas e cristas se espalharam pelos corpos e todo aquele plenário de gente se transformou em bicharada. (p. 216)

A guerra transformou os homens em animais, e estes, para voltarem à sua condição humana, têm de despir a sua faceta de animais, libertando-se de todos os vestígios da guerra. Mia Couto pretende demonstrar os efeitos que as guerras colonial e civil tiveram no seu país e nos habitantes, retomando a tradição cultural, não só como forma de ultrapassar os danos provocados pelos confrontos armados, mas também como afirmação do

sentimento de ser moçambicano. É necessário que o povo se recorde da sua história para conseguir lidar com o presente e construir um futuro melhor.

Através da justaposição das duas narrativas, que surgem aliadas a outras histórias, o autor labora habilmente o texto, conseguindo captar a atenção do leitor, envolvendo-o na história e fazendo-o identificar-se com os dramas das personagens. Desta forma, quem lê os seus textos assimila de forma totalmente natural aquilo que está a ser narrado, sendo seduzido pela linguagem manobrada pelo autor.

1.2 A (re)construção linguística

Um dos traços característicos da escrita de Mia Couto é precisamente a recriação que o autor faz da língua portuguesa. Como já pudemos verificar no subponto anterior, o autor envolve o leitor pela sua linguagem, de forma a levá-lo a aceitar os acontecimentos maravilhosos e insólitos como sendo naturais.

Segundo Patrick Chabal, os autores que enveredaram pela reconstrução linguística, como é o caso do autor, procuravam novas formas de expressão escrita capazes de reflectir a linguagem da sua cultura ou do seu país:

... os escritores estão menos preocupados em misturar o oral e o tradicional, e muito mais preocupados em criar novas formas linguísticas, de modo a reflectir as realidades da linguagem do dia-a-dia, e a criar um corpo da moderna literatura «nacional»¹⁰⁵.

Este autor demonstra que Mia Couto consegue modelar um tipo de escrita que assenta em dois aspectos bastante importantes: o primeiro prende-se com o facto do autor escrever sobre gente vulgar e acontecimentos quotidianos e o segundo está intimamente ligado às próprias histórias que conta, que se apoiam, sobretudo, na linguagem popular, falada pelos moçambicanos. Há, assim, uma tentativa de harmonização entre a literatura moderna e a cultura oral tradicional, que ainda se encontra presente na maioria das sociedades africanas. Concordamos com Chabal, pois verificamos que, através da sua surpreendente capacidade de criar uma nova língua, Mia Couto consegue demonstrar o imaginário africano, retomando os valores ancestrais para promover a consciência cultural.

Sobre a sua transformação da língua portuguesa, o próprio autor moçambicano afirma:

¹⁰⁵ Patrick Chabal, *Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*, Palavra Africana, 1994, p. 26.

(...) alguns dos mecanismos que eu uso para subverter a norma são inspirados na forma como os moçambicanos se apropriam da língua portuguesa, como casam e descasam – como é que eles, usando uma língua europeia, moldam nessa língua os traços da sua cultura africana. Portanto, eu procuro encontrar muitas vezes essa lógica, não tanto reproduzir o que é feito, mas compreender a lógica de como é que isso é feito.¹⁰⁶

Chabal refere, ainda, que esta inovação linguística visa transmitir a linguagem popular dos moçambicanos, e que, mais do que o acto de inovar, Mia Couto pretende dar a conhecer ao mundo a linguagem que é utilizada na sua cultura:

Por outro lado, Mia Couto está a «inventar» uma nova linguagem. (...) Uma linguagem que dá corpo à voz popular, um eco da realidade com a qual a nova linguagem está em empatia. (...) Couto tenta acima de tudo dar voz literária à cultura oral actual de Moçambique.¹⁰⁷

Ao reconstruir a linguagem nas suas obras, Mia Couto recorre a vários processos, tornando a sua linguagem única e inconfundível. A partir do português falado em Moçambique, ele cria uma nova linguagem que pretende evidenciar o maravilhoso presente na realidade moçambicana.

Aquando da publicação de *Vozes anoitecidas*, vários foram os autores que criticaram a sua linguagem, pois atribuíram-lhe um sentido pejorativo, pensando que o seu objectivo era troçar com o português (mal) falado em Moçambique. José Luís Cabaço, um histórico da FRELIMO, defendeu a criação linguística de Mia Couto, num texto intitulado *Mia Couto: A transgressão legítima*, que foi, também, utilizado como introdução à edição italiana de *Vozes Anoitecidas*, e que foi publicado, em duas edições devido à falta de espaço, na revista *Tempo*, na «Gazeta de Artes e Letras», nos dias catorze e vinte e um de Outubro de mil novecentos e noventa. Nesse texto, Cabaço defende Mia Couto, dizendo que este não copiou a forma de falar do povo moçambicano, mas que apenas recriou uma linguagem onde coexistissem o português de Moçambique e o português padrão:

Com inteligência e grande sensibilidade, ele colheu e identificou a estrutura do discurso popular tanto na maneira como as palavras são reconstruídas, como na ironia

¹⁰⁶ Entrevista a Michel Laban, *Moçambique – Encontro com escritores* III vol., Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998, pp. 1017-1018.

subtil do comentário, na cadência suave da fala, na própria forma de organizar a frase. O autor recusou tentar copiar a maneira como fala o povo. Ele decidiu, e justamente, recriar literariamente uma linguagem de sabor popular nos limites das regras que tão bem domina...¹⁰⁸

O próprio autor também reagiu às duras críticas que lhe foram tecidas:

Houve alguém que publicou um artigo no jornal dizendo que seria conveniente que eu fosse enviado para as aldeias comunais para ver como é que o povo vivia. E era uma espécie de abordagem não só racista, mas de incompreensão total do que é fazer literatura. No fundo, o importante não era eu, não era a maneira como eu estava a ser ofendido, mas a maneira como a literatura – no sentido da possibilidade de criar, de recriar livremente, de não fazer simples cópias, reproduções da realidade – estava a ser posta em causa.¹⁰⁹

A sua capacidade de recriar a língua, além de ter um carácter inato, também se deve a influências de autores brasileiros e de autores africanos. O autor teve contacto com as obras dos escritores Guimarães Rosa, Luandino Vieira e, tal como eles, procede a uma recriação da tradição oral da cultura moçambicana nas suas estruturas narrativas. Na sua obra *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*, Mia Couto fala sobre a influência de Guimarães Rosa na sua escrita:

É preciso estar livre para mergulhar no lado da não-escrita, é preciso capturar a lógica da oralidade, é preciso escapar da racionalidade dos códigos da escrita enquanto sistema de pensamento. Esse é o desafio de desequilibrista – ter um pé em cada um dos mundos: o da escrita e o da oralidade. Não se trata de visitar o mundo da oralidade. Trata-se de deixar-se invadir e dissolver pelo universo das falas, das lendas, dos provérbios. (...) Eu já bebia na poesia um gosto pela desobediência da regra, mas

¹⁰⁷Patrick Chabal, *Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*, Palavra Africana, 1994, p. 68.

¹⁰⁸ José Luís Cabaço, «Mia Couto: A transgressão Legítima (I)», Prefácio à edição italiana de *Vozes Anoitecidas*, in *Tempo*, 1990-10-14: pp. 42-46, *apud* Fernanda Maria Cavacas, *Mia Couto: Um moçambicano que diz Moçambique em Português*, Dissertação de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, p. 109.

¹⁰⁹ Michel Laban, *Moçambique: Encontro com Escritores, III vol.*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998, p. 1027.

foi com o autor da Terceira Margem do Rio que eu experimentei o gosto pelo namoro entre língua e pensamento, o gosto do poder divino da palavra.¹¹⁰

Nos próximos pontos analisaremos as transformações e as alterações levadas a cabo pelo autor, que nos permitem afirmar que o realismo maravilhoso está presente na forma como o autor transmite a cultura do seu país.

1.2.1 A (re)criação Lexical

A (re)criação lexical é uma característica singular de Mia Couto. O autor constrói um novo léxico a partir da língua portuguesa de Moçambique, adaptado à realidade do seu país, unindo as raízes culturais de Moçambique à língua portuguesa.

Numa entrevista dada a Michel Laban¹¹¹, o autor conta que estivera, acidentalmente, em Inhambane e que lhe contaram uma lenda sobre baleias. Mais tarde, quando um grupo de amigos o incentivou a recontar a história, o autor apercebeu-se que com o português padrão não seria possível contá-la com toda a carga poética que ela tinha. Sentiu, então, a necessidade de (re)criar uma linguagem que revelasse o ambiente mágico que envolvia as histórias que lhe contavam, como ele nos diz:

E aí comecei essa experiência e, interessantemente, eu fui de repente projectado para a infância, para os tais momentos (...) em que os tais velhos contavam as tais histórias. Naquele momento em que eles contavam a história havia uma coisa quase religiosa, um sentimento de fascínio, de magia, em que de repente o mundo deixava de existir e aqueles sujeitos se transformavam em deuses. Era impossível tu não acreditares, tu não estares completamente presente e preso naquela fantasia que eles criavam. (...) E eu pensei: seria necessário transportar para o domínio da escrita, do papel, este ambiente mágico que esses contadores de histórias criam. Então foi aí que eu comecei, de facto, a experimentar os limites da própria língua e a transgredir no sentido de criar um espaço de magia.¹¹²

O autor começa, então, a manobrar o português através da experimentação, da recriação vocabular, dos jogos de palavras, dos neologismos, criando uma língua que

¹¹⁰ Mia Couto, *e se Obama fosse africano? E outras interinvenções*, Editorial Caminho, Janeiro, 2009, pp. 114-115.

¹¹¹ Michel Laban em *Moçambique: encontro com escritores*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998, pp. 999 – 1039.

¹¹² *Ibid.*

chega a ser só sua, para transmitir o ambiente mágico que envolve as histórias do seu povo. Alguns dos mecanismos utilizados por Mia Couto para subverter a norma são inspirados na forma como os moçambicanos se apropriaram da língua portuguesa, moldando-a com traços da sua própria cultura, por exemplo através da distorção e da ductilidade que é imposta à língua portuguesa. Ora, ao lermos as obras de Mia Couto, não nos basta compreender a língua portuguesa padrão, pois a cada momento nos aparecem novas expressões e vocábulos que nos levam a questionar o seu emprego no texto, sendo necessário deixar-nos levar pela história e adaptar-nos ao seu ritmo e à linguagem utilizada.

Para o autor, a criação de uma nova linguagem não está apenas relacionada com a literatura, pois a língua não é só um instrumento de comunicação, deveria ser também uma fonte de prazer:

E havia uma outra condição: o português de Moçambique, sendo o mesmo do de Portugal, não fala àquela cultura. Senti desde sempre a necessidade de desarranjar aquela norma gramatical, para deixar passar aquilo que era a luz de Moçambique, uma cultura de raiz africana.¹¹³

1.2.2 Formação de palavras por Derivação

Mia Couto demonstra possuir um grande conhecimento da língua portuguesa, como se pode verificar ao estudarmos a (re)criação linguística efectuada nas suas obras.

Ao (re)criar a linguagem, Mia Couto recorre a determinados processos que lhe permitam representar a língua portuguesa utilizada pelos moçambicanos. Como já o referimos anteriormente, o autor não pretende parodiar a maneira de falar dos moçambicanos, mas sim transmitir a forma como eles se exprimem. Um dos processos mais utilizados é a formação de palavras por derivação, seja por prefixação ou sufixação. Este processo é bastante proveitoso, dado que permite um melhor manejo da língua, embora as palavras nos pareçam estranhas. Ao longo da obra podemos verificar que abundam palavras originadas por este processo, as quais fomos salientando para melhor ilustrar a nossa explicação.

¹¹³ Entrevista de Mia Couto a *Isto É - Independente*, «Não à reforma ortográfica» edição nº. 1978, 26 de Setembro de 2007.

1.2.2.1 Derivação por prefixação:

Um dos processos utilizados pelo autor para recriar a sua linguagem é a derivação por prefixação. Com a introdução de um prefixo no início das palavras, o autor consegue alterar-lhes o sentido, atribuindo-lhes o valor que pretende. Destacámos as seguintes palavras, pois julgamos pertinente a sua alusão, devido ao facto do autor lhes atribuir, na sua maioria, um prefixo que transmite uma ideia contrária àquela que a palavra primitiva possui

- Desconsigo (p. 14)
- Desconhecíveis (p. 20)
- Encaseirar (p. 26)
- Emparvalhou (p. 29)
- Despenteamento (p. 45)
- Tresvairados (p. 46)
- Desvizinham-se (p. 47)
- Mirabolava (p. 82)
- Desemudecia (p. 88)
- Excrescente (p. 93)
- Desdizia (p. 104)
- Esbarrigados (p. 119)
- Descomando (p. 124)
- Desconcerto (p. 128)
- Desvalido (p. 134)
- Descuidavam (p. 140)
- Desimportou (p. 140)
- Despreguiçou (p. 164)
- Bidiomática (p. 172)
- Tresloucuras (p. 172)
- Desconvenceu (p. 172)
- Descaminhei (p. 208)
- Desexistir (p. 216)

1.2.2.2 Derivação por sufixação:

Este processo revela-se bastante interessante porque permite ao autor construir novas palavras, de forma a revelar a riqueza lexical do português falado em Moçambique.

Os vocábulos que se seguem foram retirados da obra em análise e demonstram a criação que o autor faz a partir dos nomes comuns:

- Caminheiros (p. 12)
- Dorminhoso (p. 18)
- Medonháveis (p. 20)
- Tremedroso (p. 20)
- Infinitara (p. 22)
- Bichorão (p. 25)
- Escrevinhador (p. 27)
- Roubador (p. 28)
- Palavraram (p. 33)
- Viajeiros (p. 34)
- Gatinhoso (p. 38)
- Meninagem (p. 40)
- Estranheira (p. 45)
- Imovente (p. 46)

- Ratazanar (p. 48)
- Africandade (p. 61)
- Fugistas (p. 72)
- Sozinhandando (p. 74)
- Barrigava (p. 84)
- Cabedaloso (p. 118)
- Discursatas (p. 182)
- Brancalhada (p. 182)

1.2.3 A amálgama

Um outro processo utilizado pelo autor na sua recriação linguística é a amálgama. Uma nova palavra é formada, quer a alteração seja feita no início, quer a meio das palavras. Segundo um estudo efectuado por Ana Margarida Nunes e Rosa Lúcia Coimbra¹¹⁴, o recurso à amálgama por Mia Couto tem como objectivo tornar a leitura das suas obras mais atractiva.

(...) as amálgamas de Mia Couto têm a capacidade de exprimir vários sentimentos, atitudes, características, estados de espírito e sentidos e uma só vez, ou seja, são vocábulos que assumem uma enorme capacidade descritiva e de condensação de ideias. De outra forma, não seria possível ao autor dar-nos a conhecer a essência do povo moçambicano numa profundidade que é difícil de exprimir em palavras (...) E consegue-o não só pelas palavras que “inova”, (recria) ou (brin)cria mas, também, em tudo o que descreve e que é natural, humano e inerente ao povo do qual ele faz parte, quase que pintando à frente do leitor as vivências e preocupações de uma cultura e identidade muito particular.¹¹⁵

Estamos inteiramente de acordo com as autoras deste estudo quando afirmam que é através da recriação da língua que Mia Couto consegue transmitir a essência do seu povo e da sua cultura. É a sua capacidade de recriar a linguagem que torna as suas obras tão apetecíveis e, ao mesmo tempo, originais.

Este processo de formação de palavras, embora seja muito usual no português padrão, torna-se muito importante em Mia Couto, porque através das palavras recriadas o autor consegue transmitir-nos a áurea presente no seu país e nas suas personagens e também toda a expressividade que detêm.

¹¹⁴ Ana Margarida Belém Nunes & Rosa Lúcia Coimbra, «Um estudo da amálgama e do seu valor metafórico em Mia Couto», in Pablo Cano Lopezo (coord.), *Actas del VI Congreso de Lingüística General*, vol.2 Tomo 1, Madrid, Arco Libros, 2007, p. 167, 168.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 167.

Os vocábulos que se seguem foram retirados da obra *Terra Sonâmbula*, e julgámos pertinente o seu levantamento porque, de certa forma, nos ajudam a compreender um pouco mais a situação retratada e os sentimentos das personagens. Conquanto o nosso objectivo não seja fazer um estudo linguístico formal, decidimos apresentar os vocábulos que comprovam os estados de espírito das personagens e também o ambiente presente na sociedade e na cultura:

- Brincriações (p. 12)
- Boquinhaberto (p. 17)
- Treslouqueceu (p. 22)
- Vagueando (p. 24)
- Marmulhar (p. 25)
- Raivabundo (p. 28)
- Antepassados (p. 34)
- Maistravez (p. 35)
- Sonhatriz (p. 35)
- Aranhaçar (p. 38)
- Saltinhadores (p. 52)
- Xicalamidades (p. 61)
- Maremoinhando (p. 64)
- Cabritoteava (p. 65)
- Abismalham (p. 70)
- Colajoso (p. 86)
- Desencorpa (p. 93)
- Rodopeões (p. 98)
- Fidamãe (p. 99)
- Sozinhidão (p. 104)
- Gesticalada (p. 107)
- Carinhenta (p. 107)
- Bichanando (p. 108)
- Fantasiática (p. 115)
- Constreitinhob (p. 116)
- Perninulo (p. 118)
- Milibrilhos (p. 119)
- Carantanhoso (p. 40)
- Troteando (p. 43)
- Prantochão (p. 44)
- Esmiudar (p. 45)
- Prosapiar (p. 47)
- Temedroso (p. 48)
- Trapalhosa (p. 49)
- Telesféricos (p. 49)
- Troperando (p. 51)
- Espalhafarto (p. 51)
- Boquiaberturas (p. 120)
- Abismaravilhado (p. 120)
- Desenadrilho (p. 121)
- Atrapalhoadamente (p. 127)
- Estatuado (p. 129)
- Irmãodade (p. 130)
- Estrondeou (p. 142)
- Exactamesmo (p. 142)
- Esmãozinhado (p. 143)
- Contrabandalheiras (p. 143)
- Patifaristando (p. 145)
- Luaminosas (p. 160)
- Satisfeição (p. 161)
- Cambalinhando (p. 162)
- Tresloucuras (p. 170)
- Administraidor (p. 183)
- Miraginações (p. 202)

Podemos concluir, dizendo que todos os processos aqui referidos são importantes na recriação lexical elaborada pelo autor e que, aliados à oralidade, tornam a leitura das obras de Mia Couto um deleite.

1.2.4 A expressão da oralidade na escrita

Como já o pudemos aferir, anteriormente, a literatura africana é de cariz marcadamente oral, facto que influencia a escrita dos autores que tentam incorporar nas narrativas aspectos linguísticos da sua comunidade. Segundo Maria Fernanda Afonso, a oralidade é importante, quando integrada nos textos, para transmitir a herança cultura africana. A autora afirma que:

O espólio de saberes, mitos e tradições, veiculado ao longo de gerações pelos mestres africanos, frequentemente chamados *griots*, tem consequências nas escritas literárias que emergiram no século XX. A relação entre texto escrito e tradição oral manifesta-se em diversas marcas que vão desde os símbolos às estruturas textuais e linguísticas. Verifica-se que, enquanto as literaturas ocidentais se limitam a contar mitos, as literaturas africanas integram as estruturas mentais do mito dentro da escrita.¹¹⁶

As narrativas de tradição oral têm a particularidade de demonstrar os valores culturais de uma comunidade com características e personalidade regionais, que tentam sobreviver no panorama literário dito moderno. Contudo, este tipo de narrativa conserva uma importante vantagem, uma vez que tem um carácter universal, isto é, independentemente do tempo ou do lugar em que o leitor entra em contacto com a obra, esta suscita nele uma certa empatia com os problemas com que as personagens se defrontam.

Ao longo de toda a obra coutista, assistimos a um empenhamento por parte do autor em tornar o discurso escrito num discurso oralizante. A tradição oral ocupou, desde os primórdios, um lugar importante no seio da sociedade africana, dado que era através da oralidade que os mais velhos transmitiam os seus ensinamentos aos mais novos. Estas crenças tradicionais e costumes locais marcaram a literatura produzida nos diferentes países africanos, sobretudo a literatura moçambicana, que é, em parte, o nosso objecto de estudo. Segundo Ana Mafalda Leite, a literatura tem a sua origem na oralidade e defende

¹¹⁶ Maria Fernanda Afonso, *O Conto Moçambicano: Escritas Pós-Coloniais*, Lisboa, Editorial Caminho, 2004, p. 207.

que o conceito de literatura apresentado por Paul Zumthor¹¹⁷ é uma mais-valia no estudo das literaturas africanas, pois envolve as problemáticas entre a oralidade e a escrita. A autora diz-nos:

Esta postura crítica atenta e, de certo modo, nostálgica, do medievalista Paul Zumthor, revela-se de grande utilidade para o estudo das literaturas africanas, nomeadamente pelas diversas problemáticas desenvolvidas entre as relações da oralidade com a literatura.¹¹⁸

É importante referir que, neste tipo de literatura, os escritores entendem a escrita como uma continuidade da oralidade, e não o contrário, pois esta assume um papel de extrema importância em toda a produção literária. Alguns poetas africanos bastante conhecidos, como é o caso de Leopold Sédar Senghor, defendem a continuidade entre a tradição oral e a literatura africana, exprimindo uma ideia de «continuidade» entre ambas. Ana Mafalda Leite diz, acerca deste conceito:

Esta ideia de herança oral, radicada nos “Mestres” africanos, os “griots”, vai levar a criar uma noção de continuidade entre a tradição oral e a literatura. Criadores e críticos inferem essa relação como uma procura dos traços reveladores da *passagem* da oralidade para a escrita.¹¹⁹

A predominância de aspectos de cariz oral e tradicional nas literaturas africanas está intrinsecamente ligada à demarcação desta literatura com a literatura colonial, isto é, os escritores africanos pretendem evidenciar a singularidade do seu continente através do seu legado e das suas raízes culturais. Contudo, segundo a estudiosa Ana Mafalda Leite, não nos podemos debruçar sobre a interacção entre a oralidade e a literatura, sem abordarmos a noção de intertextualidade. Quando pretendemos debruçar-nos sobre determinados textos, temos de ter em conta o seu contexto e a sua base cultural. Na sua obra *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Ana Mafalda Leite retoma o conceito de

¹¹⁷ Cf. Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix*, Paris, Ed. du Seuil. 1987. Nesta obra, o autor estuda a relação entre a oralidade e a escrita, na literatura europeia, durante a Idade Média, afirmando que a oralidade possui um papel de relevo no estudo da escrita.

¹¹⁸ Ana Mafalda Leite, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p. 43.

¹¹⁹ Ana Mafalda Leite, *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p.14 (Itálico da autora).

«interdiscursividade» defendido pelo ensaísta nigeriano Alto Quayson, que pretende explicitar a relação entre a literatura africana e os contextos da oralidade. Vejamos:

O texto literário deve ser olhado já não como um espelho reprodutor de elementos culturais, mas antes como um campo prismático de interacção entre discursos culturais e literários. *A esta luz pode descrever-se a literatura como um processo de meditação sobre a cultura. As configurações entre oralidade e escrita, em cada obra, e cada literatura africana, ganham assim as diferenças necessárias.*¹²⁰

O leitor, ao tomar contacto com determinada obra, deve ter em consideração os contextos culturais que se articulam com esta, pois, na cultura africana, é através dos valores culturais e da mundividência que o mundo é encarado e compreendido. A língua tem um papel importante na percepção do mundo, porque é através dela que conhecemos e nos damos a conhecer ao mundo. Guimarães Rosa, um grande autor que prima pela sua reconstrução linguística, afirma que necessitamos de uma língua viva, no sentido que é através dela que podemos contar as nossas estórias:

Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. O que chamamos hoje linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichés e não ideias; por isso está morta, e o que está morto, não pode engendrar ideias.¹²¹

Este aspecto de reconstrução da língua é retomado por Mia Couto, uma vez que ele pretende recriar uma língua que seja acessível e perceptível a qualquer leitor, seja este europeu ou africano.

Concordamos com Phillip Rothwell quando este refere que Mia Couto parte daquilo que ouve para escrever as suas estórias, mas sempre com o seu cunho pessoal:

Couto changes the language that he hears, rendering it more complex through very literary devices, and this process mirrors the complexity of Mozambican society. (...) Couto does not allow himself to fall into the trap of claiming that he represents anything other than himself. At the same time, he is prepared, implicitly at least, to

¹²⁰ Ana Mafalda Leite, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p. 46.

¹²¹ João Guimarães Rosa, «Entrevista a Günter Lorenz», *apud* Mia Couto, *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*, Editorial Caminho, 2009, p. 121.

accept that the appeal of what he writes is partly due to the Mozambican local flavor that his world readership happily assigns to his texts.¹²²

Relativamente à representação dos géneros orais da literatura moçambicana, apercebemo-nos da existência de técnicas narrativas bastante características, como, por exemplo, o recurso às lendas, aos mitos ou aos provérbios, mas é sobretudo o conto o grande género privilegiado na literatura africana. O recurso a estes géneros, aliado à presença de certas expressões de cariz popular, ou ao uso de declarações de intenção nas introduções, títulos ou subtítulos, revela o propósito do próprio autor em comentar ou até mesmo criticar aspectos por ele focados no decorrer da narrativa.

O romance *Terra Sonâmbula* organiza-se através de uma sucessão de episódios, baseados, também eles, em géneros orais, sobretudo no conto. Na obra, assistimos a dois géneros narrativos diferentes, um encaixado no outro. Na literatura africana, o género narrativo predominante foi sempre o conto, pois é comum a todas as culturas e continentes, sobretudo nas áreas rurais, onde a taxa de analfabetismo é bastante significativa. As estórias que os mais velhos contavam seduziam sempre os mais novos e foi sempre este género oralizante que acompanhou a cultura moçambicana.

1.2.4.1 O conto

Como já referimos anteriormente, a literatura moçambicana não era muito rica em obras em prosa, mas a partir do início da década de 90, este género começou a ser desenvolvido por autores que começaram a escrever ficção, nomeadamente, novelas, pequenas estórias, contos e até romances. Contudo, o conto foi desde sempre o género privilegiado na sociedade africana, devido à sua intrínseca relação com a tradição oral, fomentada, essencialmente, pelos mais velhos.

Segundo Maria Fernanda Afonso, o conto oral era muito importante na sociedade africana, pois tinha como função transmitir os valores e a tradição cultural da sociedade:

Em conclusão, podemos dizer que o conto oral se enraíza nas origens mais profundas das culturas africanas de que representa verdadeiramente a permanência e o movimento. (...) O conto tem uma função didáctica explícita porque o seu objectivo é educar o indivíduo e preservar a ordem, o bem-estar da comunidade. Absorve os

¹²² Phillip Rothwell, *A postmodern Nationalist: Truth, Orality and Gender in the work of Mia Couto*,

temas e a moralidade da tradição, criando um universo ambíguo onde ombreiam, sem contradição, o real e o irreal, o mundo dos homens e o mundo dos animais, sendo-lhe permitido integrar toda a espécie de elementos, segundo a fantasia e o talento do contador.¹²³

Os autores moçambicanos ao procurarem novas formas de escrever prosa, aliaram o aspecto oral da cultura moçambicana à sua literatura, preservando a sua essência: a arte de contar histórias. Segundo Patrick Chabal, a preferência pelo género conto, deve-se, sobretudo, a dois factores: o primeiro, devido à maioria dos escritores já ter experiência em textos em prosa, dado que mantinham actividades ligadas ao jornalismo e, o segundo, por se julgar que o conto seja a forma mais apropriada de escrever prosa:

Os jornalistas por vezes acham as histórias ou contos mais adequados à sua maneira de escrever – como se demonstra pela colecção de histórias de Mia Couto em *Cronicando* (1991). (...) Finalmente, há o facto indubitável de que, no contexto histórico e cultural de um país como Moçambique, o conto ou a história é provavelmente a mais apropriada e mais popular forma de escrever prosa.¹²⁴

Também Maria Fernanda Afonso, acerca da preferência dos autores pelo conto, refere que:

O conto aparece como um texto de predilecção para exprimir o olhar do escritor africano face a um mundo em transformação em que se debatem quase às cegas homens anónimos. Permitindo fazer experiências de estilo ou de forma, assume-se como enunciado eminentemente moderno, livre dos constrangimentos que pesavam sobre o contador tradicional, solicitados pela tradição ou pela reacção de um público que podia interromper a narração ou manifestar, quer o seu entusiasmo quer o seu desacordo.¹²⁵

E acrescenta:

Lewisburg, Bucknell University Press, 2004, pp. 56-57.

¹²³ Maria Fernanda Afonso, *O conto Moçambicano: escritas pós-coloniais*, Lisboa, Editorial Caminho, 2004, pp. 67,68.

¹²⁴ Patrick Chabal, *Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*, Lisboa, Vega, 1994, p. 68.

¹²⁵ Maria Fernanda Afonso, *O Conto Moçambicano: escritas Pós-Coloniais*, Lisboa, Editorial Caminho, 2004, p. 68-69.

O conto representa a escolha de uma escrita que traduz a ruptura e o regresso ao passado, a herança oral da África arcaica e os conhecimentos resultantes da evolução técnica de uma sociedade que ganhou novas exigências. (...) A memória é, portanto, o verdadeiro motor da identificação de cada referência intertextual que permite ao conto africano ler o invisível no visível, esbatendo fronteiras rígidas entre o oral e o escrito, a tradição e a modernidade, os interesses da colectividade e a liberdade criativa individual, a África milenária e o mundo Ocidental.¹²⁶

Mia Couto é um dos autores que privilegia este género, tendo começado desde cedo a escrever este tipo de textos, e publicado vários livros de estórias ao longo da sua carreira de escritor. Nos seus contos, Couto narra estórias vulgares e populares, que decorrem no dia-a-dia, e que apesar da estranheza que nos possam suscitar, pretendem ser o reflexo da cultura moçambicana. Segundo António José Marques Martins, o conto tem um papel importante no panorama literário africano pois:

representa, ao mesmo tempo, uma ruptura e um regresso ao passado na medida em que o autor africano preserva essa herança oral mas transforma-a de modo a dar resposta a uma sociedade que apresenta novos contornos e novas exigências, uma sociedade em crescente complexidade e em rápida mutação.¹²⁷

Estes contos ou estórias, como são designadas pelo autor, são fáceis de imaginar, sobretudo devido à forma como são escritos, facilitando, assim, a reconstrução dos cenários possíveis por parte do leitor.

Em *Terra Sonâmbula*, apesar de estarmos perante um romance, o género conto aparece inúmeras vezes, sobretudo quando as personagens narram as suas estórias, que aparecem intercaladas umas com as outras. Estas pequenas estórias encontram-se quer na primeira quer na segunda narrativa e ambas se fundamentam, sobretudo, em crenças culturais. Ao analisarmos a obra, deparamo-nos com várias personagens que contam as suas histórias, e em todas elas há elementos maravilhosos que se misturam com a realidade, como, por exemplo, as histórias de Kindzu, de Surendra, de Assane, de Farida, de Siqueleto, de Nhamataca e do pai deste, de Carolinda, de Romão Pinto ou da velha

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 69,70.

¹²⁷ António José Marques Martins, *O Universo do Fantástico na produção contista de Mia Couto: potencialidade de leitura em alunos do Ensino Básico*, dissertação para a obtenção de grau de mestre em Ensino da Língua e Literatura Portuguesas, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2006, p. 37.

Virgínia. Na segunda narrativa, assistimos à viagem de uma das nossas personagens principais, Kindzu, que tinha como intuito juntar-se aos guerreiros naparamas¹²⁸. Ao longo da sua viagem, este vai deparar-se com elementos maravilhosos, fundamentados na crença dos Tsonga, do sul de Moçambique. O seu pai defunto, para evitar que este fizesse a viagem, anuncia o aparecimento do *mampfana*, uma ave mítica que mata as viagens. Esta ave, quando aparece no caminho do viajante de asas bem abertas, alerta-o para o perigo de morte e para a incerteza do caminho:

Eu e a terra sofríamos de igual castigo. Depois, avançou ameaças: já que eu tanto queria a viagem, num dado entardecer, me haveria de aparecer o mampfana, a ave que mata as viagens. *Estará de asas abertas, pousado sobre uma grandíssima árvore*, disse ele. (p. 149)

No final da obra, apercebemo-nos que este prenúncio do pai de Kindzu estava relacionado com a morte da personagem.

Uma outra história importante, que vai influenciar o percurso de Kindzu, é a de Farida. Esta história surge encaixada na segunda narrativa e também se baseia nas crenças dos Tsonga, no que concerne o céu. À volta desta personagem estão ligadas crenças bastante enraizadas acerca do nascimento de gémeos. Este tipo de nascimento, nesta cultura, era considerado uma calamidade, tendo, um dos gémeos, de ser sacrificado, enquanto o outro era marginalizado pela sociedade e a mãe submetida a diversos rituais para ser purificada.

No romance, o acto de contar histórias é muito importante, pois é através destas que as crianças conhecem a sua cultura. Após Kindzu nos ter contado a história de Virgínia, ficamos a saber que esta tinha por hábito contar estórias aos meninos da vila, que a rodeavam, pedindo sempre as mesmas:

O certo é sabido: na seguinte manhã os meninos regressam, subitamente calados, e se envoltam nela:

- Cuidado, crianças. Não me pisem os sapos.

Uns lhe penteiam as névoas, outros lhe cortam as unhas, outros ainda lhe corrigem os cuspos no queixo. Ela se deixa, dissolvida, sonambulada num fecha-te sésamo. Os

¹²⁸ Os guerreiros naparamas eram camponeses persuadidos pelo seu líder, Manuel António, de que eram invencíveis, devido à protecção de magias tradicionais. Começaram a combater com uma grande força de vontade e alcançaram um alto estatuto em 1991, como movimento de apoio ao governo.

meninos lhe pedem: avó conta história. Virgínia sorri. Eles lhe chamam avó. Como ela se embeleza com aquela palavrinha: avó!

- Qual querem, meus filhos?

- Conta aquela do pai de seu pai. (p. 174)

Na busca de Gaspar, Kindzu descobre que Virgínia encontrou o jovem quase morto e, que a pedido das outras crianças, cuidou dele só para que pudessem ouvir a história que ele teria para contar:

- Ai de ti se não gostarmos da tua estória.

Gaspar começou a medo. Contou a sua estória, sem esconder detalhe. Desfiou prosa por tempo. Quando se calou a chuva tinha parado. Os miúdos se entreolharam. Não tinham gostado, era uma estória triste. Nos dias de hoje, quem quer fantasiar desgraças? Um coro de estridências se levantou clamando para que o contador fosse punido. (p. 178)

Na obra, o conto aparece-nos aliado a outro género oral, o provérbio, sendo o primeiro apresentado como uma macro-estrutura e o segundo como uma micro-estrutura.

No seguinte subponto, abordaremos a presença dos provérbios na obra e a importância da sua utilização.

1.2.4.2 O provérbio

Nas várias obras de Mia Couto, inúmeros provérbios são utilizados, quer sejam portugueses, quer sejam moçambicanos, e estes são introduzidos segundo variados processos, mas aparecendo, frequentemente, desconstruídos, devido à recriação linguística levada a cabo pelo autor. O seu intuito é utilizar estas máximas para reforçar as ideias apresentadas, como um sinal de sabedoria ou de crença cultural. Sendo o provérbio um tipo de manifestação marcadamente oral, é-lhe atribuída grande importância, sendo maioritariamente utilizados pelos mais velhos, que estabelecem uma ponte entre a tradição e a modernidade.

Segundo Ana Mafalda Leite:

Este tipo de género revela-se uma importantíssima forma de educação, de filosofia, permitindo o seu uso fazer a ponte entre a sabedoria dos mais velhos e o mundo moderno.¹²⁹

Os provérbios têm, assim, uma função pedagógica e podem ser interpretados como sendo a voz do povo africano, reflectindo a tradição ancestral.

A autora acrescenta que em *Terra Sonâmbula* a utilização de provérbios permite ao narrador ser uma espécie de iniciador da história:

O provérbio parece ser uma das formas ideais para preencher o papel de iniciador, que assume o escritor africano, à maneira do contador de histórias, e ao mesmo tempo serve-lhe para caracterizar a mundividência dos mais-velhos, em especial do mundo rural.¹³⁰

A utilização dos provérbios pelo autor tem a função de testemunhar e transmitir aos mais novos, ou até mesmo a quem não conhece essas crenças, os valores e a cultura tradicionais africanas. O próprio autor, Mia Couto, afirma-se como um «ser de fronteira»¹³¹ entre dois mundos totalmente opostos: o europeu, onde residem os seus antepassados, e o moçambicano, ao qual ele pertence quer pela nacionalidade, quer por se identificar com a cultura e as histórias transmitidas pelos mais velhos. É curiosa a forma como o autor manobra a língua portuguesa, de maneira a que algumas expressões populares e alguns provérbios portugueses apareçam na obra com sentidos diferentes, mas mantendo o carácter moralizante. Podemos ver, nos exemplos abaixo indicados, as alterações efectuadas:

- A barçaça não resistia, o caudal do rio a ver com quantos paus se **desfaz** uma canoa. (p. 96)¹³²
- Lembrei meu pai, sua palavra sempre azeda: *agora somos um povo de mendigos, nem temos onde cair vivos*. (p. 119)
- Mas no actual presente o prometido é **de vidro**. (p. 125)
- *São bebedeiras politicamente incorrectas*. (p. 141)
- *Do menos o mal: de grão a grão o papa se enche de galinhas*. (p. 141)

¹²⁹ Ana Mafalda Leite, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, p. 53.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹³¹ Palavras de Mia Couto, in *O estorinhador Mia Couto. A poética da diversidade*, conversa com Celina Martins, in <http://revistabrasil.org/revista/artigos/celina3.html>

- *No **papar** é que está o ganho!* (p. 141)
- *Você sabe: em terra de cego quem tem olho **fica sem ele**.* (p. 142)
- Nunca fui **mancha-prazeres**: tristeza sempre eu tratei no remédio de uma canção. (p. 148)
- Comem um morto enquanto o diabo esfrega o **olho-zarolho** (...). (p. 159)
- (...) contra **argumentos não há factos**. (p. 182)

Embora o autor inverta a ordem das palavras ou até o sentido dos provérbios, a sua intenção é sempre a de transmitir uma moral, de forma a que se possa aprender com as mais variadas situações.

Na obra, o autor também recorre a alguns provérbios moçambicanos que pretendem demonstrar o valor e a importância das máximas culturais no quotidiano da população. As personagens proferem-nos decoretes de situações ou acontecimentos problemáticos, onde assumem um sentido orientador da acção, como se pode verificar nos seguintes excertos:

- A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. (p. 19)
- O sonho é o olho da vida. (p. 19)
- Quem não tem amigo é que viaja sem bagagem. (p. 36)
- A dor, afinal, é uma janela por onde a morte nos espreita. (p. 75)
- A formiga incomoda é dentro das roupas. (p. 86)
- E adianta a lição: nenhum rio separa, antes costura os destinos dos vivos. (p. 96)
- O homem é como a casa: deve ser visto por dentro! (p. 97)
- Muita gente, acreditando ter a certa direcção, nasce já equivocada. (p. 99)
- A morte, afinal, é uma corda que nos amarra as veias. O nó está lá dentro desde que nascemos. (p. 134)
- Me diziam: *você, miúdo, faça como o galo que mostra as penas do rabo. Quanto mais belas as penas, menos você cai na panela.* (p. 195)

A utilização de provérbios não só reverte a favor da transmissão da cultura tradicional moçambicana, como também é uma preciosa ferramenta para transpor na narrativa as marcas da oralidade.

¹³² Negrito nosso.

1.3 A polifonia do discurso

Mia Couto opta por não utilizar um único tipo de discurso nas suas obras, oscilando entre os discursos directo, o discurso indirecto e o discurso indirecto livre, dado que lhe permitem assegurar uma maior fluência narrativa. Os interdiscursos, uma variedade de ritmos e, sobretudo, uma ligação psicológica sensível entre narrador–personagem–narrador, que intervém frequentemente, e que assume o papel de consciência moral, reconstruindo a vida real.

O discurso indirecto livre é uma mais-valia na articulação dos discursos, pois, ora fala o narrador, ora a personagem, tendo o autor o cuidado de colocar em itálico as falas das personagens para não confundir o leitor. No episódio em que Kindzu se encontra no barco encalhado, com Farida, verificamos que o autor utiliza o discurso indirecto livre para evitar que o diálogo fosse formal:

Ela negou: não podia abandonar aquele navio. *Mas é um destroço, Farida. Aqui só há outroras, isto é água riscando fósforos.* Ela não recusava a ideia. *Aqui, Kindzu, é o meu ninho. E depois, tenho a certeza, me hão-de vir buscar (...)*

Tanta ilusão não se concebia. Gritei, em desespero: vais é morrer aqui, apodrecer sozinha. Ela girou, furiosa. (p. 107)

Também no episódio em que o fantasma de Romão Pinto conversa com o administrador da cidade, os constrangimentos formais são eliminados com o recurso ao discurso indirecto livre:

Dás umas discursatas contra a brancalhada. Só para disfarçar.

Para não chocar nas vistas, até dava graça. *Um regime ganha validade, caro Estêvão, é quando contra argumentos não há factos. Mas uma coisa devemos acertar: o povinho discursa lá nas banjas mas decidimos nós é aqui, neste mesmo lugar, compreendes Estêvão Jonas?* (p. 182)

Para transmitir a oralidade nos seus textos, o autor constrói frases curtas e simples, que conferem à narrativa um ritmo oralizante. As frases curtas tornam o texto natural, traduzindo o ritmo do pensamento das personagens, ou seja, o autor utiliza períodos pequenos para demonstrar a construção do pensamento, tijolo a tijolo¹³³:

¹³³ Cf. Fernanda Maria Cavacas, *Mia Couto: Um Moçambicano que diz Moçambique em Português*, Lisboa, Dissertação de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, Universidade Nova de

- Não mexa miúdo!

- Porquê? É gente que está vir. Vêm para nos tirar daqui...

Não termina a frase. A mão do velho se calca sobre os seus lábios, impondo um grave silêncio. Então, por entre os altos capins, assoma um elefante. O bicho se arrasta, cansado do seu peso. Mas há no demorar das pernas um sinal de morte caminhando. E, na realidade, se vislumbra que, em plenas traseiras, está coberto de sangue. (p. 41)

Assistimos, assim, à perfeita junção dos diferentes tipos de discurso, que, inicialmente, nos pode parecer um pouco estranha, mas, depois, habituamo-nos, à medida que vamos evoluindo na leitura.

1.4 A dissolução espacio-temporal

O tempo e o espaço são características muito importantes em qualquer narrativa, dado que influenciam a sua estrutura. Na obra seleccionada, verificamos que estes dois aspectos são manobrados de forma peculiar para permitir a coesão das duas narrativas principais.

1.4.1 O Tempo em *Terra Sonâmbula*

O romance é composto por duas narrativas encaixadas uma na outra, que possuem tempos distintos, que vão sendo alternados mediante a articulação entre elas. Contudo, há um elemento que vai despoletar as diferentes histórias e os tempos correspondentes: o machimbombo¹³⁴ queimado.

A primeira narrativa, do velho Tuahir e do jovem Muidinga, é mais lenta, pois a terra encontra-se sonâmbula, num estado adormecido, e, tal como as duas personagens, espera um novo tempo, no qual possa rejuvenescer. No início da obra, a descrição da terra é desoladora e revela o mísero estado em que esta se encontra, como consequência da guerra:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas

Lisboa, 2002, A autora, neste estudo, utiliza esta expressão quando se refere ao ritmo das frases na narrativa de Mia Couto.

¹³⁴ Autocarro.

nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. (...) A estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. (p. 11)

A estrada é-nos descrita, pelo narrador, como estando morta, contudo, está apenas adormecida. Assim como as personagens, também a terra está à procura da sua verdadeira essência, mas para tal vai sofrendo transformações. O jovem Muidinga apercebe-se dessas transformações à medida que o tempo vai passando, e questiona-se acerca das mesmas:

(...) Procura nas redondezas um ramo à altura de receber um nó. Então se admira: aquela árvore, um djambalaeiro, estava ali no dia anterior? Não, não estava. Como podia ter-lhe escapado a presença de tão distinta árvore? E onde estava a palmeira pequena que, na véspera, dava graça aos arredores do machimbombo? Desaparecera! (...) Seria coisa de crer aquelas mudanças na paisagem? (p. 39)

Na narrativa, a terra movimenta-se lentamente, sem grandes alterações, assim como Tuahir e Muidinga vão vivendo o dia-a-dia calmamente, tentando sobreviver à guerra.

É durante a procura da família do jovem Muidinga que as duas personagens encontram o machimbombo. É neste ponto que as duas narrativas se vão entrecruzar: Muidinga e Tuahir descobrem mais um cadáver, desta vez perto do autocarro, e, ao seu lado, uma mala cheia de papéis. Depois de enterrarem todos os cadáveres, ambos tentam abrir a mala para ver o que tinha, e encontram papéis. Apesar de Tuahir ordenar ao miúdo para utilizar os papéis para fazer uma fogueira, Muidinga esconde os caderninhos para os ler mais tarde.

É com a leitura destes caderninhos que se inicia a segunda narrativa. Nesta, o tempo movimenta-se rapidamente, dado o passado rumar freneticamente ao futuro, uma vez que os acontecimentos narrados já aconteceram antes do tempo de Muidinga e de Tuahir. É o tempo da memória, pois é esta última que permite a articulação entre todas as histórias. Ao narrar o seu passado, Kindzu torna-se presente através do processo de analepse:

Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz. (p. 17)

A memória vive do passado, e depende dele e das recordações. Aqui surgem o antes e o agora. Kindzu está a narrar as suas histórias do passado, no presente, havendo uma supressão da sequência temporal.

Só recordo esta inundação enquanto durmo. Como as tantas outras lembranças que só me chegam em sonho. Parece eu e o meu passado dormimos em tempos alternados, um apeado enquanto outro segue viagem. (p. 23)

É nesta supressão temporal que surge, aliada à memória, outra noção de tempo no romance: o tempo mítico. Será através do sonho que se atingirá esta percepção temporal.

1.4.2 O tempo mítico na obra

O tempo mítico, na obra, remete-nos para a tradição cultural de Moçambique. Nas sociedades africanas os mais velhos têm um papel fundamental, dado que são eles que transmitem a sabedoria, através das histórias que contam. É através das suas memórias que os velhos transmitem a tradição e toda a vivência dos seus antepassados. O contacto com as tradições ancestrais das culturas africanas faz com que o tempo sofra alterações para além da realidade física, o que não acontece nas sociedades ocidentais, nas quais a sequência temporal é rectilínea. Nas sociedades africanas não há uma noção do futuro, vive-se o presente, relembrando o passado. Há a coexistência de dois mundos, o mundo real e o mundo mítico e ancestral, e a ponte entre eles é efectuada através dos mais velhos, e dos valores e histórias que transmitem. No romance, Kindzu diz-nos que o seu pai quando sonhava trazia notícias do futuro através dos antepassados, revelando a existência destes dois mundos:

Táimo recebia notícia do futuro por via dos antepassados. Dizia tantas previsões que nem havia tempo de provar nenhuma. Eu me perguntava sobre a verdade daquelas visões do velho, estorinhador como ele era.

- Nem duvidem, avisava mamã, suspeitando-nos.

E assim seguia nossa criancice, tempos afora. Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre os dois mundos. (p. 18)

Este mundo mítico, dos sonhos, é habitado pelos espíritos dos antepassados, pois estes estão presentes através das histórias que são contadas, e a morte não é nenhum

obstáculo à sua importância e autoridade na sociedade. A morte, que será abordada posteriormente no capítulo seguinte, é apenas um estado transitório, pois os espíritos daqueles que morreram continuam entre nós, e são eles que aconselham os mais velhos.

Continuando o nosso estudo acerca do tempo em *Terra Sonâmbula*, encontramos uma outra noção de tempo, que culmina no final da obra: o tempo circular.

1.4.3 A circularidade temporal

Esta noção temporal surge quando as duas narrativas principais se entrecruzam. O facto de Muidinga encontrar os cadernos de Kindzu é o ponto de partida da segunda narrativa. Quando o jovem os começa a ler, surge Kindzu a narrar as suas aventuras e, a partir do primeiro caderno, as narrativas vão-se intercalando, seguindo-se paralelamente, até colidirem no final do romance, quando Muidinga descobre que ele próprio poderá ser o filho desaparecido de Farida. Kindzu, no último caderno, revela-nos que sonha com a sua morte e avista Gaspar e o machimbombo. No final, a história remete-nos para o início do romance, quando Tuahir e Muidinga chegam ao machimbombo.

Assim, o romance inicia-se no machimbombo, terminando também nesse espaço, fechando-se, assim, o círculo. Afinal, o que julgávamos ser uma recta temporal faz parte de um círculo que termina no ponto de partida. Mia Couto brinca com a noção de temporalidade no romance, ao narrar diferentes histórias encaixadas umas nas outras e ao manobrar cuidadosamente os diferentes tipos de tempo existentes.

2. AS ESTÓRIAS DENTRO DA ESTÓRIA

Terra Sonâmbula é, essencialmente, um romance de esperança e de procura. Muidinga quer conhecer as suas origens e a sua identidade, enquanto Kindzu quer encontrar os guerreiros naparamas e Gaspar. Ao longo do texto, cruzam-se estas duas histórias que, no final, acabam por se ligar e provar que ainda se pode acreditar no futuro: Moçambique descobrirá a sua identidade, tal como Muidinga descobrirá as suas raízes. Ambas as personagens têm um desejo em comum: fugir às atrocidades da guerra e dos seus efeitos nefastos. Tanto Kindzu como Muidinga perderam a família, em consequência da guerra, e é este elemento comum que vai fazer com que Muidinga se identifique com as aventuras de Kindzu. É através da leitura dos cadernos de Kindzu que Muidinga «esquece» as atrocidades da guerra, preenchendo o vazio que esta lhe deixou na sua existência, pois sente-se levado para um mundo à parte, vivendo as aventuras de Kindzu como se fossem as suas:

Os cadernos de Kindzu se tinham tornado o único acontecer naquele abrigo. Procurar lenha, cozinhar as reservas da mala, carretar água: em tudo o rapaz se apressava. O tempo ele o queria apenas para mergulhar nas misteriosas folhas. (...) Mas o miúdo resiste, tem medo do escuro. A fogueirinha ajuda a vencer o medo. Ler os escritos do morto é um pretexto para ele não enfrentar a escuridão. (pp. 37, 38)

No romance, a organização macroestrutural do texto narrativo obedece a um plano bipartido de onze capítulos e onze cadernos, que, alternadamente, vão contribuindo para a construção e a desocultação da narrativa. A história de Muidinga e Tuahir começa a desenvolver-se em paralelo com a de Kindzu. Assim, dentro de uma acção principal, encontramos outras secundárias, que acabam por se cruzar e no final do romance se complementar. Neste sentido, *Terra Sonâmbula* organiza-se segundo os paradigmas de coordenação e de encaixe, sendo a segunda narrativa, a de Kindzu, uma segunda história, contada por episódios, a partir da primeira, a de Tuahir e Muidinga. Ana Mafalda Leite analisa e explica esta construção discursiva:

O processo de alternância e de justaposição das duas macro-narrativas permite singularizar, a maioria das vezes, cada capítulo como uma unidade fabular independente, episódio que se continua acrescentado de outro episódio-conto. O romance é organizado como uma sequência de contos, ligados por coordenação, e simultaneamente por encaixe. No final do romance, a primeira narrativa conflui na segunda, e a narrativa imaginária dos cadernos integra-se na primeira história.¹³⁵

Nas narrativas marcadas pela oralidade, verificamos que existe uma certa maleabilidade, onde o autor viaja de uma narrativa para a outra, sem causar qualquer confusão ao leitor. Com efeito, as aventuras de Kindzu, narradas por Muidinga, assemelham-se a pequenos contos que se encaixam na narrativa principal, unindo-se a esta no final do romance, quando o miúdo descobre que poderá ser o filho de Farida. Estes pequenos contos permitem às duas personagens refugiarem-se no sonho e na fantasia, esquecendo as atrocidades da guerra. As histórias de Farida, Gaspar, ou de Dona Virgínia, dão às personagens um novo alento e incentivam-nos a contar a sua história. Ao longo da obra apercebemo-nos que é através do relato das suas vivências que as personagens se dão a conhecer aos outros e que é desta forma que conseguem viver, contando as suas histórias.

Existe na obra uma relação entre a *mise en abîme* e a guerra civil em Moçambique. Assim como as personagens andam em busca da sua verdadeira identidade, também o país está à procura das suas raízes. Após a ocupação portuguesa, a guerra civil destruiu aquilo que tinha restado da guerra colonial, deixando, para sempre, marcas dos seus efeitos na

¹³⁵ Ana Mafalda Leite, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p. 50.

sociedade moçambicana. A obra inicia-se com a descrição lúgubre da paisagem e nada melhor que esta descrição para revelar as suas marcas nos moçambicanos:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte. (p. 11)

Em *Terra Sonâmbula* a ficção e a história do povo moçambicano cruzam-se nas aventuras e no sofrimento das personagens. Mia Couto manobrou, cuidadosamente, a narrativa, de forma a veicular uma crítica à guerra civil e a transmitir que todos devemos respeitar a diversidade do Outro e que Moçambique só se reerguerá do seu estado de apatia se valorizar as tradições, articulando-as com a modernidade.

3. O IMAGINÁRIO AFRICANO EM *TERRA SONÂMBULA*

Como se pode verificar ao longo de *Terra Sonâmbula*, Mia Couto é profundamente influenciado pela cultura do seu país, e tem como principal objectivo dá-la a conhecer aos leitores, transmitindo-a principalmente através da sua linguagem. Baseando-se na cultura moçambicana e nas histórias que ouve, Mia Couto consegue demonstrar-nos o imaginário africano nas suas obras. *Terra Sonâmbula* é a prova viva da preocupação do autor com o seu país. Esta retrata temas que marcaram e que continuam a marcar a cultura moçambicana e que, dificilmente, serão esquecidos.

Iremos abordar os temas que são retratados na obra, relacionando-os com a mensagem que o autor pretende transmitir com este romance.

3.1 A guerra

Logo nas primeiras palavras do romance, deparamo-nos com um cenário desolador, resultante da guerra. Os dois primeiros parágrafos da obra, com a sua descrição lúgubre de tristeza, sujidade, morte, onde os verbos desflorir, apodrecer, incendiar nos dão conta dos resultados destruidores da guerra, aumentam o interesse do leitor e indiciam a natureza do livro: a procura da identidade de um país apesar do seu constante estado ruinoso.

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte. (...) Pelas bermas apodrecem carros incendiados, restos de pilhagens. (p. 11)

A guerra é um tema frequente na narrativa de Mia Couto, pois o autor tem o intuito de revelar os seus efeitos na sociedade moçambicana durante os vários anos que fustigou o país. Durante este tempo, o povo moçambicano sofreu, vitimizado, tendo de fugir e abandonar a casa, a família, os seus pertences, e de se abrigar em campos de refugiados. As crianças eram, frequentemente, raptadas para irem lutar, ou então perdiam-se das famílias quando estavam em fuga. A fome, a falta de condições humanitárias e a morte transformaram os homens em animais, tendo estes de agir como tal, pelo instinto de sobrevivência. A guerra tornou os homens selvagens, levando-os a esquecer os seus valores para conseguirem sobreviver.

Logo no Primeiro Caderno de *Kindzu*, quando é narrada a história de Junhito, assistimos a uma inversão de estatutos entre homem e animal. Com o início da guerra civil, o pai de *Kindzu* prevê a morte de um membro da família: o seu filho mais novo, Junhito, estava condenado. Esta suposta morte representa não só o começar da dissolução familiar, como também a fragmentação nacional. Porém, o pai de *Kindzu* encontra uma alternativa para não lhe levarem o filho: aloja-o no galinheiro e dá-lhe aspecto de galinha. Assim, «*os bandos quando chegassem não lhe iriam levar. Galinha era bicho que não despertava brutais crueldades*» (p. 21). Inicialmente, a ideia pode parecer absurda, mas não o é, dado que corporiza uma importante metáfora que irá acompanhar todo o desenvolvimento da acção: o único estatuto que permitirá ao homem sobreviver ao período de guerra será o de animal. Esta atitude do pai de *Kindzu*, o velho Taímo, revela ser um acto de desespero, pois para proteger o filho mais novo da guerra, coloca-o no galinheiro e ensina-o a comportar-se como um galo.

Segundo *Kindzu*, a guerra é como uma cobra que nos morde com os nossos próprios dentes, contaminando o nosso corpo, levando-nos, por vezes, à total degradação. Diz-nos, ele, acerca dos seus efeitos na sua família:

Aos poucos, eu sentia a nossa família quebrar-se como um pote lançado no chão. Ali onde eu sempre tinha encontrado meu refúgio já não restava nada. Nós estávamos mais pobres que nunca. (...) Mesmo para nós, que tínhamos bens, a vida se poentava, miserenta. Todos nos afundávamos, menos meu pai. Ele saudava nossa condição, dizendo: a pobreza é a nossa maior defesa. (p. 19)

A degradação da estrutura familiar está patente na obra e ganha ênfase através de Kindzu e do inexplicável desaparecimento do irmão da capoeira, que provoca o enfraquecimento e a morte do pai, assim como a tristeza infinita da mãe. «*O desaparecimento de meu irmão treslouqueceu toda nossa casa. Quem mais mudou foi meu pai*» (p. 22). O velho Taímo foi definhando, dia após dia, até falecer:

O estado dele se foi reduzindo até ficar menos de uma lástima: carapinhoso, aguardando nos bafos. A sura¹³⁶ era o seu único conteúdo. (...) Foi vazando como um saco rompido e, quando já só era pele, tombou sobre o chão com educação de uma folha. (p. 22)

Após a morte do pai, esta personagem vai iniciar uma longa jornada para se juntar aos guerreiros naparamas, narrando as suas aventuras e desventuras, que surgem pela voz de Muidinga, que lê os cadernos de Kindzu.

Na obra, a guerra deixa um rasto de miséria e de destruição por onde passa. Todas as personagens estão sujeitas aos seus efeitos nefastos, sendo obrigadas a procurar a sua identidade e a essência do seu país.

Ao longo de toda a obra, está bem presente a ruína urbana, fruto da guerra. As descrições feitas pelos dois narradores, Muidinga e Kindzu, comprovam esse cenário.

A guerra crescia e tirava dali a maior parte dos habitantes. Mesmo a vila, sede do distrito, as casas de cimento estavam agora vazias. As paredes, cheias de buracos de balas, pareciam a pele de leproso. (...) E agora, sem residentes, as casas de cimento apodreciam como a carcaça que se tira a um animal. (pp. 25-26)

A descrição da vila, feita por Kindzu, no segundo capítulo, demonstra o estado ruinoso em que esta se encontrava, comparando o estado das casas à pele de um leproso. Ainda no mesmo capítulo, o narrador dá-nos a conhecer a morte do Pastor Afonso e

¹³⁶ sura – aguardente feita de rebentos de Palmeira

também a destruição da escola onde este leccionava: «*A escola tinha sido queimada, restavam ruínas de cinza. (...) O professor tinha sido assassinado*» (p. 31). Os bandos armados tinham queimado a escola, morto o pastor, cortado as suas mãos, pendurando-as numa árvore.

No sétimo caderno de *Kindzu*, ficamos a saber que este foi a um bar com Antoninho e que houve uma grande explosão. Um homem que estava no bar falou sobre a guerra e os seus efeitos e do proveito que muitos tinham à sua custa, sobretudo aqueles que estão no poder:

(...) Eu sei quem está a matar aqui. Não são só bandos. Há outros, também.

Os bebedeiros se encolheram: as palavras de Quintino soaram como a explosão de há pouco. Quintino insistia: há coisas que todos sabem mas ninguém diz.

- Agora, em Moçambique, a guerra é como se fosse uma machamba.

E se explicou: a guerra gerava altos tacos, cada um semeava uma guerra particular.

Cada um punha as vidas dos outros a render. (p. 142)

Nessa mesma noite, também no bar, *Kindzu* fala com *Juliana Bastiana*, que o aconselha a arranjar uma arma e a ensinar *Gaspar* a utilizá-la, caso encontre a criança.

Para fazerem face à guerra, os moçambicanos têm de arranjar meios para se defenderem:

- Tens uma arma, estrangeiro? Não tens? É muita pena: porque era bom que ensinasses a esse menino maneiras de matar, bons métodos de roubar. (...) Entras o miúdo, mas ficas proibido de lhe dar caneta ou enxada. Isso não dá vida para ninguém. Vale a pena uma arma, estrangeiro. Nestes dias, uma arma é que faz a vida. Rápida e boa. (p. 145)

Kindzu, após a sua estada no barco naufragado, acede ao pedido de *Farida* e vai procurar o filho desta, *Gaspar*, em *Matimati*. Ao regressar a esta vila, ele apercebe-se que o sentimento que nutria por *Farida* o fazia ver as coisas de forma diferente. O estado da vila já não lhe parecia tão sinistro, pois a felicidade e o ânimo de *Kindzu* faziam-no ter outra perspectiva da cidade.

Ao avistar a praia de *Matimati*, comprovei como são nossos olhos que fazem belo. Meu estado de paixão puxava um novo lustro àquela terra em ruínas. (...) A vila era mais pequena do que parecia, suas casas estavam mais inteiras que as da minha terra.

Havia, no entanto, excessivos refugiados. Dormiam nas ruas, nos passeios. Por todo o lado, se viam corpos estendidos, esteirados ao sol. (pp. 116-117)

Mia Couto, ao escrever esta obra, também acreditava que Moçambique pudesse superar todas as dificuldades, sarar as suas feridas e reerguer-se das cinzas, como a Fénix renascida. Mia Couto, através das palavras do feiticeiro que aparece no sonho de Kindzu, pretende anunciar que a paz é possível de alcançar e que um novo mundo renascido está para breve:

No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente. E surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Esse acanto, sim será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar. Essa voz nos dará a força de um novo princípio e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingénuo entusiasmo dos namorados. Tudo isso se fará se formos capazes de nos despirmos deste tempo que nos fez animais. Aceitemos morrer como gente que já não somos. Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu. (p. 218)

Para poderem avançar para um futuro melhor, os moçambicanos têm de despir a sua condição de animais em que a guerra os transformou e procurar nas suas raízes culturais o alento para criar um novo país.

3.2 A morte

A morte é uma das temáticas mais retratadas na obra, sobretudo como resultado devastador da guerra. No primeiro caderno de *Kindzu* tomamos conhecimento da morte do velho pastor Afonso. A escola onde ensinava as lições havia sido queimada e o pastor assassinado. Tinham-no morto, amarrando-o a uma árvore, cortado as suas mãos, pendurando-as num ramo. Segundo o narrador, estas simbolizavam uma aprendizagem sobre a exclusiva lei da morte. A morte tem um valor importante na cultura moçambicana, na medida em que esta é apenas um estado transitório para a imortalidade. Mia Couto diz-nos acerca da morte:

(...) A morte é uma espécie de passagem, de transição: os mortos ficam presentes depois. É o que se passa em África, a morte é simplesmente uma mudança de estado:

os mortos, não são arrumados num lugar inacessível, eles ficam presentes no nosso seio. (...) Também é preciso dizer que Moçambique é um país em que a morte hoje é frequente. Não é possível separar qualquer ficção que se faça hoje em Moçambique da morte.¹³⁷

Segundo a tradição, e para que o espírito do morto fique tranquilo, há que enterrá-lo dignamente e respeitar os rituais ancestrais.

Na obra há várias referências à morte, a rituais fúnebres e aos espíritos dos mortos que deambulam entre os vivos.

No primeiro capítulo, o narrador diz-nos que o machimbombo onde Tuahir e Muidinga montaram acampamento estava contaminado pela morte e que os espíritos daqueles que morreram queimados ainda por lá pairavam. Para evitar conflitos com os falecidos, os dois viajantes decidiram enterrar os mortos:

Tuahir se instala no banco traseiro onde o fogo não chegara. O miúdo continua receoso, hesitando entrar.

O velho encoraja:

- Venha, são mortos limpos pelas camas.

Muidinga vai avançando, pisando com mil cautelas. Aquele recinto está contaminado pela morte. Seriam precisas mil cerimónias para purificar o autocarro.

- Não faça essa cara, miúdo. Os falecidos se ofendem se lhes mostramos nojo.

(...)

O miúdo estremece. A tragédia, afinal, é mais recente que ele pensava. Os espíritos dos falecidos ainda por ali pairavam. Mas Tuahir parece alheio à vizinhança. Enterraram o último cadáver. (pp. 13-14)

É com o aparecimento deste último cadáver que a história vai tomar um novo rumo, pois junto dele estava uma mala que continha os cadernos de Kindzu.

No primeiro caderno de Kindzu assistimos ao funeral de seu pai, que teve a sua cerimónia fúnebre na água, sendo sepultado nas ondas. Mais tarde, quando quiseram saber qual tinha sido a causa da morte de Taímo, Kindzu e sua mãe consultaram um feiticeiro. Este mandou-os construir uma casa bem afastada e disse-lhes para colocarem lá dentro o barco do velho:

¹³⁷ Michel Laban, *Moçambique: Encontro com escritores, III vol.*, Lisboa, Fundação António de Almeida, p. 1026, 1027.

À noitita, junto da fogueira, me explicaram a tradição. Motivo do barco, dentro de casa: meu pai poderia regressar, vindo do mar. E assim, todas as noites passei a levar para a casinha solitária uma panela cheia de comida. No dia seguinte, a panela estava vazia, raspadinha. (p. 23)

Nas sociedades patriarcais, como é o caso da moçambicana, há certos rituais/ritos que têm de ser cumpridos para permitir a continuação da vida após a morte física de um espírito. Neste sentido, é necessário preservar os ensinamentos dos mais velhos e recorrer a eles quando se pretende saber algo sobre um defunto, pois mesmo após a morte é necessário prestar respeito aos mortos através de rituais que lhes permitam descansar em paz. Vejamos o exemplo do pai de Kindzu: este morreu e as suas cerimónias fúnebres foram realizadas no mar, onde passou grande parte da sua vida. Após a sua morte, e para o seu espírito sossegar, a sua família continuou a levar a cabo alguns rituais, porém, ele volta do reino dos mortos para ameaçar ou alertar o seu filho dos perigos que este corre na sua viagem.

No décimo caderno de Kindzu, tomamos conhecimento do *Campo da Morte*: um campo de refugiados, onde a miséria e a fome estão bem patentes. A descrição do campo de refugiados é lúgubre e marca o próprio estado da Nação. As pessoas sofrem enquanto estão à espera de comida e de assistência que não vem, e a única certeza é a morte.

...era coisa de pasmar a tristeza. O centro se espalhava como ruínas da própria terra, castanhas da cor do chão. Aquela gente dormia ao relento, sem manta, sem côdea, sem água. Se cobriam com cascas de árvores, vegetantes cheios de poeira. (pp. 197-198)

Podemos verificar que existem dois tipos de morte na obra, a física e a psicológica, com maior ênfase na primeira. O pai de Kindzu, embora já tenha morrido, surge perante o filho inúmeras vezes, sobretudo em sonhos, quando este exprime o desejo de partir para se juntar aos Naparamas. O pai não queria que o filho deixasse a sua terra e a sua herança cultural para ir ter com os guerreiros, abandonando os costumes do seu povo, para lutar com estranhos:

Ele me comparou aos mortos. Eles andavam com ossos descontraídos; eu andava com alma de outro.

- Podes ter certeza: minhas ordens não são. Lá, só ouço teus passos. O que procuras afinal?

- Vou ajudar a acabar com esta guerra. Me acredita pai.

Ele sorriu, desprezador. Eu, se me pensava esperto, não descobrira a razão da vida estar a correr às mil porcarias? Tudo aquilo era castigo encomendado por ele, meu legítimo pai. Minhas desavenças, os tropeços que sofria, provinham de eu não ter cumprido a tradição. Agora sofria castigos dos deuses, nossos antepassados. Lamentava-se da cansativa morte:

- Sou um morto desconsolado. Ninguém me presta cerimónias. Ninguém me mata galinha, me oferece uma farinhinha, nem panos, nem bebidas. Como te posso ajudar, te livrar das tuas sujidades? Deixaste a casa, abandonaste a árvore sagrada. Partiste sem me rezar. Agora, sofres as consequências. Sou eu que ando a ratazanar teu juízo. (pp. 47-48)

O facto de Kindzu ter abandonado o seio familiar e ter deixado de fazer os rituais ao pai irritou o velho Taímo, este surgindo do mundo dos mortos para assombrar a viagem do filho. Mais uma vez, verificamos que as tradições ancestrais e os seus ritos são importantíssimos na cultura africana, pois permitem a continuidade dos espíritos dos antepassados e, conseqüentemente, a protecção destes contra os perigos que possa surgir. Ana Ferreira¹³⁸, acerca das aparições dos mortos, afirma que:

As visitas que os mortos fazem aos seus familiares constituem-se parte do papel tutelar que os antepassados exercem como protectores da família e dos seus membros. Através desta capacidade, oferecem guia e conselho aos vivos, são considerados por estes e dirigem-se a eles de maneira muito semelhante à que fazem os mais novos com os membros mais velhos do grupo.¹³⁹

E continua:

A relação entre os vivos e os mortos encontra-se plasmada num sistema de ritos rigorosamente codificado, revelador de ampla natureza do papel que têm os antepassados e que é, em grande medida, disciplinador. (...) E essa relação assume aspectos variados que vão da dependência unilateral (defuntos que é preciso apaziguar a todo o custo) à troca mútua de serviços: os vivos, pelas suas ofertas, levam alimento

¹³⁸ Ana Maria Teixeira Soares Ferreira, *Traduzindo Mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto*, tese apresentada à Universidade de Aveiro para a obtenção do grau de Doutor em Literatura, Universidade de Aveiro, 2007. Esta autora, na sua tese de doutoramento, fez um estudo sobre os mortos na narrativa de Mia Couto, demonstrando a importância destes na cultura africana e, conseqüentemente, nas obras do autor.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 345.

aos mortos e estes, pelo seu saber e poder, protegem os vivos contra o infortúnio e a doença, dão-lhes sábios conselhos, facilitam-lhes a realização dos seus projectos.¹⁴⁰

Neste sentido, podemos afirmar que em *Terra Sonâmbula* o velho Taímo está inquieto devido à falta de cumprimento dos ritos ancestrais, mas também pelo afastamento do seu filho, que decide partir para lutar contra a guerra.

Um outro exemplo da aparição de espíritos é o de Romão Pinto, que dez anos após a sua morte, ressurge do mundo dos mortos para continuar com os seus negócios em Matimati:

O colono roubava o lustro da iniciativa do administrador. Naquele solene assento, o português lhe prometia coisa grossa, choruda. A ideia sendo a seguinte: que ele mesmo, óbito reconhecido, ainda por cima carregado de raça e nacionalidade, não mais podia reaver seus antigos negócios.

- Já bastava ser branco, ainda por cima portuga. Agora, tudo isso e falecido é que não vale a pena. (p. 181)

Na cultura moçambicana, como já referimos anteriormente, os espíritos daqueles que já faleceram são reverenciados, sendo encarada como normal a aparição destes em momentos importantes na vida das personagens. Mia Couto narra-nos o aparecimento dos mortos sem manifestar quaisquer hesitações ou receios, naturalizando esses acontecimentos, dado que é comum na tradição moçambicana.

3.3 A influência da cultura tradicional e dos velhos

No mundo actual, assevera-se difícil conciliar a tradição de uma cultura com o avanço da modernidade. Contudo, tal como Patrick Chabal nos diz, toda a cultura é o resultado da junção entre tradição e modernidade:

Na realidade, toda a cultura é uma constante fusão transformativa do tradicional e do moderno. Deste modo, modernidade não é o inverso de tradição, mas antes tradição tal como mudou e se modernizou.¹⁴¹

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 247.

¹⁴¹ Patrick Chabal, *Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*, Lisboa, Veja, 1994, p. 23.

Na cultura africana, a tradição tem bastante influência devido aos rituais religiosos e ao facto de estar relacionada com os mais velhos. Na sociedade primordial moçambicana, os idosos eram respeitados e olhados com deferência, pois constituíam as maiores fontes de sabedoria, e todos os consultavam. Na sociedade africana, os mais velhos são os transmissores da tradição e da cultura, e fazem-no de forma oral, por vezes contando histórias aos mais novos. Segundo Ana Ferreira, o velho permanece:

O garante da tradição, logo, da estabilidade social, quer pela virtude do seu exemplo, quer pelo poder da palavra. Daí o seu poder inspirador, de juiz, de chefe religioso, decifrador de presságios e sonhos, de poeta. A experiência que transmite, o saber, o discernimento, a equidade, a abnegação, o sangue frio, fazem dele o árbitro por excelência.¹⁴²

Porém, em período de guerra tudo se altera. Aqueles que não ajudam só atrapalham e os velhos são abandonados como um fardo pesado, à primeira oportunidade. Esta situação contrasta com os ideais antigos. Estamos perante uma degradação dos valores morais e culturais. Para Mia Couto, é importante que os anciãos voltem a ser ouvidos, porque o retomar de tradições ancestrais é a chave para iniciar o renascimento do país. A recuperação está na conjugação do passado com o presente e é esse o seu objectivo, demonstrar, através das suas obras, que a tradição ancestral pode andar de mãos dadas com a modernidade.

Esta conjugação está presente no romance, com Muidinga e Tuahir. Com efeito, em *Terra Sonâmbula* assistimos ao diálogo de duas gerações, que tentam sobreviver à guerra e encontrar uma solução para os seus problemas. As personagens principais encontram uma mala repleta de cadernos junto a um cadáver e reconstroem o seu quotidiano em torno da leitura das aventuras de Kindzu. Tuahir pede a Muidinga para ler os cadernos, uma vez que o velho não sabe ler. A criança lê e o velho ouve. Nesta relação há uma inversão de papéis, pois, na sociedade tradicional moçambicana, eram os mais velhos que transmitiam os conhecimentos aos mais novos. O facto de Tuahir não saber ler é considerado normal, dado que grande parte da população não sabe ler, nem domina a escrita. Então, cabe ao jovem Muidinga devolver a oralidade aos escritos de Kindzu, pois é pelas palavras do primeiro

¹⁴² Ana Maria Teixeira Soares Ferreira, *Traduzindo Mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto*, tese apresentada à Universidade de Aveiro para a obtenção do grau de Doutor em Literatura, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2007, p. 351.

que a escrita do segundo ganha vida. Através das aventuras do falecido, tanto o velho como a criança aprendem a ter esperança num novo futuro, num país unido e coeso.

Nesta obra, o autor pretende demonstrar que a tradição é um conceito maleável que deve ter em conta a multiculturalidade e a mestiçagem que caracterizam a cultura moçambicana. A tradição não é um conceito imutável, pois o diálogo entre os mais novos e os mais velhos torna-se vital para a busca da verdadeira identidade do país.

Já noutra episódio, assistimos à presença de rituais levados a cabo por um grupo de velhas. Estas estavam a meio de uma cerimónia quando foram interrompidas pelo miúdo e, como castigo, violaram-no. A descrição das velhas por Muidinga demonstra claramente a influência do peso da idade no seu corpo. Vejamos:

À frente, vem uma velha, corcunda, esbafurada. Muidinga grita para ser notado. Há um alvoroço. (...) Então, a mais velha se coloca de pernas abertas sobre o seu corpo derrubado e, num puxão, se desfaz da capulana. Aparecem as usadas carnes, enrugadas até aos ossos, os seios pendentes como sacos mortos. (...) Muidinga nem se quer inteirar da sucedência: estava a ser violentado. A primeira se sacia, abusa e lambuzo. Depois, as outras se seguem, num amontanhado de corpos, gorduras e pernas. (pp. 112-113)

Neste episódio Muidinga perde a sua inocência devido a um confronto de gerações, pois não entendia a importância daquela cerimónia e nem sabia que era interdita a homens.

Há na obra um episódio onde a inversão de valores aparece associada à degradação física, quando Euzinha está a trabalhar no campo de refugiados. Esta não aceita ajuda de ninguém quando vai apanhar lenha, argumentando que não queria ser um fardo para os outros e ser largada como uma inútil.

No arvoredo peguei a catana, tentando aliviar Euzinha do peso daquele trabalho. Mas ela, brusca, me arrancou o instrumento das mãos. Nunca poderei esquecer os zangados olhos que me dedicou:

- Sou eu sozinha que trabalho!

E a velha golpeou o tronco, por horas suadas.

(...) Só já quando atávamos a lenha cortada é que Euzinha explicou aquele seu comportamento: as velhas ali não eram queridas. Sua carga era um indesejado fardo. (p. 204)

A guerra muda a mentalidade das pessoas e aquelas que anteriormente tinham o seu valor reconhecido, como era o caso dos mais velhos, tornam-se, agora, num fardo que atrasa o desenvolvimento do país, originando um conflito de gerações.

Referindo-se ao velho na sociedade, Simone de Beauvoir, através das suas sábias palavras, diz:

Inválido, inútil, ele é também o intercessor, o mago, o sacerdote, alguém ou além da condição humana, e muitas vezes ambas as coisas ao mesmo tempo.¹⁴³

Há na obra outro exemplo dos efeitos nefastos da guerra nos mais velhos, o de Siqueleto. O autor demonstra-nos que ainda há velhos que querem manter as tradições e que se agarram a elas, não desistindo:

Era por causa do cansaço que ele não abria os dois olhos de uma só vez. O idoso tinha, apesar de tudo, os seus pensamentos futuros. Para ele só havia uma maneira de ganhar aquela guerra: era ficar vivo, teimando no mesmo lugar. Não desejava nenhuma felicidade, nem sequer se deliciar com doces lembranças. Lhe bastava sobreviver, restar como um guarda daquela aldeia em ruínas. (...) Pontapina nas redes, insultando-os: vocês são fugistas, vosso mal está nos dentes. São os dentes que convidam a fome. É por isso que eu tirei toda a dentaria. Estão aqui, nesta lata. (pp. 72-73)

Este velho acredita que a guerra irá acabar, mas para isso tem de prescindir de todos os confortos e manter-se na sua aldeia, talvez para não desaparecerem os ensinamentos da sua cultura. Mas, para se manter inflexível, o velho tem de ter esperança de que um dia a guerra acabará e com ela todos os males que trouxe. Constatamos que na obra há um confronto entre o povo e o seu próprio passado, e que o futuro só poderá ser promissor se houver harmonia entre a herança cultural e a comunidade.

O facto de haver escritores como Mia Couto, que se preocupam em denotar os efeitos que a guerra teve no país, torna-se muito importante, pois é pelas palavras que transmite a sua cultura ao mundo. É esse o compromisso dos escritores da actualidade, difundir a tradição cultural dos seus países, demonstrando a multiculturalidade que os caracteriza, para que a busca da identidade nacional baseie na harmonia entre a tradição e a actualidade. O futuro será construído tendo em conta os novos e os velhos.

¹⁴³ Simone de Beauvoir, *La vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970.

No seguinte subponto, retrataremos o sonho como o fio condutor da obra, por um lado, como fuga à realidade que circunda as personagens, por outro, como esperança para acreditar num futuro melhor.

3.4 O dualismo do sonho: esperança / fuga à realidade

Como já o pudemos verificar anteriormente, em *Terra Sonâmbula*, o real e o imaginário fundem-se, tornando a narrativa num espaço onde o maravilhoso e o insólito interagem normalmente com a realidade. Nessa interacção encontramos também o sonho, que se apresenta como sendo a única fuga das personagens à atroz realidade em que vivem. Até a própria terra se encontra sonâmbula, sonhando com um futuro melhor, na esperança de conseguir sobreviver aos efeitos das guerras e reencontrar-se consigo mesma para despertar para uma nova realidade. O tema central da obra é a viagem, mas esta só é possível através do sonho das personagens, uma vez que a estrada está a morrer. O sonho apresenta-se como o único caminho para o futuro:

Por isso o sonho se transformou na única hipótese de viajar. Era como se o sonho fizesse a substituição, a sublimação desta viagem impossível uma vez que as estradas tinham sido mortas.¹⁴⁴

Mia Couto ambiciona um futuro melhor para o seu país e crê que o sonho e a esperança são os meios que podem tornar esse futuro possível, como ele próprio o diz:

Em Moçambique nós vivíamos e vivemos ainda o momento épico de criar um espaço que seja nosso, não por tomada de posse, mas porque nele podemos encenar a ficção de nós mesmos, enquanto criaturas portadoras de história e fazedoras de futuro. Era isso a independência nacional, era isso a utopia de um mundo sonhado.¹⁴⁵

Na obra, Tuahir e Muidinga sonham para fugir às atrocidades da guerra. Todas as noites, o velho pede ao jovem para lhe ler mais um pouco dos cadernos de Kindzu e, desta forma, ambos são transportados para um universo irreal, abandonando a existência física marcada pela dor e pelo sofrimento. O jovem Muidinga é o próprio a admitir que «...*nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu*» (p.

¹⁴⁴Entrevista a Michel Laban. Michel Laban, Moçambique: Encontro com escritores, III vol., Fundação António de Almeida, Lisboa, p. 1036.

¹⁴⁵ Mia Couto, *e se Obama fosse africano? E outras interinvenções*, Editorial Caminho, 2009, p. 116

107). A capacidade de evasão promovida pela leitura dos cadernos incentiva as personagens a sonharem e a desejarem um futuro melhor.

O sonho é apresentado pelo autor como um mecanismo de fuga que permite às personagens superar o doloroso presente e almejar um futuro melhor. O velho Tuahir acredita que a terra está em constante movimento e que o que a faz mover é o sonho. Mas de que sonho se trata? A imagem de um país restabelecido da guerra, que saiba preservar a sua essência e a sua tradição.

Muidinga é frequentemente levado para o mundo dos sonhos com a leitura dos cadernos de Kindzu, porque, assim, consegue abstrair-se da dura realidade e identificar-se com a história de Gaspar. Ao sonhar, o tempo vai passando e o miúdo revisita o seu passado:

O tempo passa sem solução e os dois adormecem, cada um para seu lado. Muidinga sonha, agitado. Lhe surgem, confusas, imagens de um tempo que ele nunca foi capaz de tocar. Muidinga se revê menino, saindo de uma escola. Mas nenhum rosto é legível, mesmo a escola não possui fachada. Confusas vozes lhe afluem: chamam por si! Lhe chamam um outro nome. Tentou desesperadamente entender esse nome. Mas os sons se desfocam, em eco de cacimbo. Depois, tudo de esfuma, anoitece dentro do seu sonho. (...) Aquela noite lhe dera a certeza: os sonhos são cartas que enviamos a nossas outras, restantes vidas. Os cadernos de Kindzu não deveriam ter sido escritos por mão de carne e ossuda mas por sonhos iguais aos dele. (p. 71)

Mia Couto ao possibilitar que as suas personagens sonhem, dá-lhes a hipótese de superarem as tragédias de que são alvo, dado que, para ele, as pessoas nunca devem deixar de sonhar, pois só o sonho as pode libertar dos constrangimentos da vida.

O sonho adquire também uma dimensão premonitória na obra, sobretudo quando relacionados com a viagem de Kindzu. As aparições do velho Taímo nos sonhos de Kindzu têm um sentido de premonição, pois o velho avisa o filho dos perigos que irá encontrar, ameaçando atormentá-lo caso não desista da viagem.

Qualquer que fosse minha escolha uma coisa era certa: eu tinha de sair dali, aquele mundo já me estava matando. A primeira vez que duvivei no assunto nem dormi. Meu pai me surgiu no sonho, perguntando:

- Queres sair da terra?

- Pai, eu já não aguento aqui. Fecho os olhos e só vejo mortos, vejo a morte dos vivos, a morte dos mortos.

- Se tu saíres terás de me ver a mim: hei-de-te perseguir, vais sofrer para sempre as minhas visões...

- Mas, pai...

- Nunca mais me chames de pai, a partir de agora serei teu inimigo.

Eu queria falar-lhe mas ele saiu-me do sonho. Acordei transpirado do lençol à cabeça.
(p. 32)

Os elementos maravilhosos que aparecem no decorrer da sua viagem têm uma conotação onírica, dado que a viagem iniciática que a personagem faz associa-se à viagem que a terra terá de fazer para o seu reconhecimento enquanto Nação. Assim como a terra, também Kindzu se apercebe que está num estado de sonambulismo:

Afinal, eu contrariava suas mudanças. Fossem os naparamas, fosse o filho de Farida: eu não estava a deixar o tempo quieto. Talvez, quem sabe, cumprisse o que sempre fora: sonhador de lembranças, inventor de verdades. Um sonâmbulo passeando entre o fogo. Um sonâmbulo como a terra em que nascera. Ou como aquelas fogueiras por entre as quais eu abria caminho no areal. (p. 119)

O autor dos cadernos, Kindzu é uma das personagens que mais sonha, sobretudo com o seu falecido pai, que através dos sonhos vai avisando-o dos perigos que corre e ameaçando-o por abandonar a sua terra e os valores tradicionais:

A primeira vez que duvidei no assunto nem dormi. Meu pai me surgiu em sonho, perguntando:

- Queres sair da terra?

Pai, eu já não aguento aqui. Fecho os olhos e só vejo mortos, vejo a morte dos vivos, a morte dos mortos.

- Se tu saíres terás que me ver a mim: hei-de-te perseguir, vais sofrer para sempre as minhas visões...

- Mas, pai...

- Nunca mais me chames pai, a partir de agora serei teu inimigo.

Eu queria falar-lhe mas ele saiu-me do sonho. (p. 32)

Verificamos que é frequente a aparição de mortos ou de espíritos nos sonhos das personagens, como forma de os prevenir ou avisar de um determinado assunto. Ao contrário de outras culturas, em que a morte é o fim da vida, na cultura africana esta é apenas a mudança do estado físico para o espiritual, pois os antepassados comunicam com as pessoas através de sonhos, quer para as proteger, quer para as orientar na sua vida. Podemos afirmar que mesmo depois de mortos, estes têm a função de proteger os que ainda estão vivos.

Mia Couto consegue através da sua linguagem peculiar transmitir toda a influência da tradição ancestral moçambicana na vida do seu povo, levando o leitor a identificar-se com essas crenças e a assumi-las como sendo suas.

CONCLUSÃO

Esse é o desafio de desequilibrista – ter um pé em cada um dos mundos: o do texto e o do verbo. Não se trata apenas de visitar o mundo da oralidade. É preciso deixar-se invadir e dissolver pelo universo das falas, das lendas, dos provérbios

Mia Couto¹⁴⁶

¹⁴⁶ Mia Couto, *Pensatempos: textos de opinião*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005, p. 107.

Com o presente estudo foi nossa intenção demonstrar a influência do realismo maravilhoso na narrativa de Mia Couto, mais precisamente em *Terra Sonâmbula*. Para tal, revelou-se necessária uma retrospectiva histórica para conhecermos a origem do termo.

Iniciámos este estudo demarcando a origem do conceito realismo mágico, na Alemanha, no século XX, por volta de 1925, para designar uma nova tendência pictural que manifestava um arrojo que até então não existia. Do domínio pictural, esta tendência vai alastrar-se ao domínio literário e influenciar as produções literárias de vários países europeus. Partindo da Europa, o conceito vai ultrapassar fronteiras e adaptar-se ao continente latino-americano. É neste continente que o realismo mágico vai encontrar um terreno fértil para se propagar e assumir todo o seu fulgor. As produções literárias latino-americanas da segunda metade do século XX vão ser marcadamente influenciadas por esta tendência, e o uso indiscriminado do conceito realismo mágico vai favorecer um esvaziamento conceptual do termo.

Paralelamente ao realismo mágico surge na América latina surge um novo conceito, criado por Alejo Carpentier, que pretende demonstrar o maravilhoso que se encontra na realidade latino-americana. Este crítico cubano, numa viagem que fez ao Haiti, ficou surpreso com o exotismo da natureza e da história daquele país e apercebeu-se de que toda a América latina estava envolta numa áurea de mistério e de elementos insólitos.

Carpentier afirma que ao contrário do que os europeus defendiam, o maravilhoso não era uma criação, mas sim a realidade do continente latino-americano. Consideramos que este conceito tem características importantes no que diz respeito à caracterização da América-Latina, contudo, apenas centra a sua problemática no acto de percepção do real pelo autor.

Para colmatar essa lacuna, Irlemar Chiampi sugere um outro conceito, o realismo maravilhoso, que visa centrar o estudo deste termo na dimensão cultural e literária, pois a autora considera que a literatura é um instrumento de transmissão, não só do maravilhoso presente no real, mas também da cultura, seja ela qual for.

Nas suas obras, Mia Couto reflecte o maravilhoso existente no continente africano através de uma perfeita reconstrução linguística que torna a sua escrita bastante peculiar. A originalidade da sua obra relaciona-se com a sua brilhante capacidade de se apropriar e de reconstruir a língua portuguesa. O autor parte do português falado em Moçambique e manobra-o, recorrendo vários processos de formação de palavras para que nós, leitores, nos apercebamos da riqueza linguística existente no país. O autor, apesar das suas raízes portuguesas, assume a cultura moçambicana como sendo a sua, actuando como um intermediário entre a língua portuguesa e a cultura moçambicana. Na escrita, o autor projecta a atenção dos leitores para a história de Moçambique, centrando-se em *Terra Sonâmbula* na viagem iniciática das personagens, que assim como o país, também procura o seu lugar e a sua identidade.

Para transmitir a essência da cultura moçambicana, Mia Couto recorre a técnicas do realismo maravilhoso para reflectir a áurea maravilhosa que envolve toda a cultura daquele país. Aliados ao real, surgem-nos elementos insólitos e maravilhosos que só têm sentido quando entendidos à luz da cultura moçambicana. O leitor não estranha o aparecimento de tais elementos ou acontecimentos porque o autor apresenta-os de forma natural e hábil, seduzindo-o e levando-o a aceitar naturalmente os acontecimentos narrados.

A escrita em Mia Couto surge, então, como um espaço de convívio entre a tradição e a modernidade e como um meio de transmitir a riqueza cultural de Moçambique. Para tal, o autor recupera as crenças culturais, os mitos e toda uma herança ancestral e alia-os à modernidade, que se caracteriza pela multiculturalidade e pela miscigenação que descrevem o continente africano.

O realismo maravilhoso está presente em *Terra Sonâmbula*, pois é através da sua peculiar forma de escrever que Mia Couto reflecte o maravilhoso existente no seu país. A

escrita não se torna apenas um testemunho, mas também um instrumento desta tendência. A literatura, sendo um produto social, tem uma importância fulcral na cultura, pois ao lermos um texto entramos em contacto com a dinâmica determinada cultura e cabe ao leitor saber discernir quais os aspectos reais e os ficcionais criados pelo autor.

Consideramos que a análise deste tema se revela importante no estudo das obras de Mia Couto, na medida em que verificamos que a sua produção literária é um importante contributo na divulgação da cultura moçambicana.

Dada a complexidade deste tema, julgamos que este poderá ser aprofundado posteriormente, numa tentativa de compreender melhor a influência do realismo maravilhoso no corpus literário do autor estudado.

BIBLIOGRAFIA

Activa

- ✓ **Couto, Mia**, *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Editorial Caminho, 2004.

De e sobre Mia Couto

- ✓ **Cavacas, Fernanda Maria**, *Mia Couto: Um moçambicano que diz Moçambique em Português*, Lisboa, Dissertação de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Universidade Nova de Lisboa, 2002.
- ✓ **Couto, Mia**, *e se Obama fosse africano? E outras interinvenções*, Editorial Caminho, Janeiro, 2009.
- ✓ _____, *Pensatempos, textos de opinião*, Lisboa, Editorial Caminho, 2ª ed. 2005.
- ✓ _____, *Vozes Anoitecidas*, Lisboa, Editorial Caminho, 1987.
- ✓ **Ferreira, Ana Maria Teixeira Soares**, *Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto*, Dissertação para a obtenção do grau de Doutor em Literatura, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2007.
- ✓ **Martins, António José Marques**, *O Universo do Fantástico na produção contista de Mia Couto: potencialidade de leitura em alunos do Ensino Básico*, dissertação para a obtenção de grau de mestre em Ensino da Língua e Literatura Portuguesas, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2006.
- ✓ **Rothwell, Philip**, *A Postmodern Nationalist: Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*, Bucknell University Press, 2004.

Sobre a Literatura Africana

- ✓ **Afonso, Maria Fernanda**, *O Conto Moçambicano: Escritas Pós-Coloniais*, Lisboa, Editorial Caminho, 2004.
- ✓ **Andrade, Costa**, *Literatura Angolana (Opiniões)*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- ✓ **Ba Ka Khosa, Ungulani**, «O país e a escrita», *Lua Nova. Letras, Artes e ideias*, 1997.
- ✓ **Chabal, Patrick**, *Vozes Moçambicanas Literatura e Nacionalidade*, Lisboa, Vega. 1994.

- ✓ **Coutinho**, Manuel Filipe de Moura, *Direito a Cantar*, Lourenço Marques, 1957.
- ✓ **Faria**, Joana Daniela Martins Vilaça de, *Mia Couto – Luandino Ferreira: uma leitura em travessia pela escrita criativa ao serviço das identidades*, Tese de Mestrado, Universidade do Minho, 2005.
- ✓ **Ferreira**, Manuel, *O discurso no percurso africano I*, Lisboa, Plátano, 1989.
- ✓ **Laban**, Michel, *Moçambique : encontro com escritores*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998.
- ✓ **Laranjeira**, Pires, *Ensaaios Afro-Literários*, Lisboa, Novo Imbondeiro, 2005.
- ✓ **Laranjeira**, Pires, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995.
- ✓ **Leite**, Ana Mafalda, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, Lisboa, Edições Colibri, 2003.
- ✓ **Leite**, Ana Mafalda, *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa, Edições Colibri, 1998.
- ✓ **Margarido**, Alfredo, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.
- ✓ **Motta**, José Ferraz, *Literatura Moçambicana dos séculos XIX e XX*, Braga, Edições APPACDM de Braga, 2004.
- ✓ **Moura Coutinho**, Manuel Filipe de. «Um igual a um» in *Direito a Cantar*, Lourenço Marques, 1957.
- ✓ **Noa**, Francisco, *Império, Mito e Miopia: Moçambique como invenção literária*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002.
- ✓ **Nunes**, Ana Margarida; **Coimbra**, Rosa Lídia, «Um Estudo da Amálgama e do seu valor Metafórico em Mia Couto», in **Cano Lopez**, Pablo (coord.), *Actas del VI Congreso de Lingüística General*, vol.2 Tomo 1, Madrid, Arco Libros, 2007, pp. 1465-1474.
- ✓ **Rosário**, Lourenço Joaquim da Costa, *A Narrativa Africana*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.
- ✓ **Secco**, Carmen Lúnia Tindó Ribeiro, «Mia Couto e a “Incurável Doença de Sonhar”», *África & Brasil: letras em laços*, Rio de Janeiro, Ed. Atlântica, 2000, pp. 261-283.

- ✓ **Trigo**, Salvato, *Ensaios de Literatura comparada Afro – Luso – Brasileira*, Lisboa, Veja, 1986.
- ✓ **Venâncio**, José Carlos, *Literatura e Poder na África Lusófona*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa do Ministério da Educação e Ciência, 1992.

Sobre o realismo mágico, o real maravilhoso, o fantástico, o surrealismo e o realismo maravilhoso

- ✓ **Arroyo**, Anita, *Narrativa hispanoamericana actual*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1º. ed. 1980.
- ✓ **Barella**, Julia, «El realismo mágico: un fantasma de la imaginación barroca», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 481. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990, pp. 69-78.
- ✓ **Barroso VIII**, Juan, «*Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso*» en *El reino de este mundo y El signo de las luces*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1977.
- ✓ **Bertonati**, Emílio. *Realismo in Germania: Nuova Oggettività – Realismo Mágico*, Milano, Fratelli Fabri Editori, 1969.
- ✓ **Bouvet**, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures: essai sur l'effet fantastique*, L'Univers des discours, 1998.
- ✓ **Callois**, Roger, *Anthologie du fantastique*, Gallimard, 1966.
- ✓ **Carpentier**, Alejo, *El Reino de este mundo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2005.
- ✓ **Carpentier**, Alejo. *Razón de ser*. La Habana, Letras Cubanas, 1984.
- ✓ **Carpentier**, Alejo, *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1976.
- ✓ **Chiampi**, Irleamar, *Barroco e Modernidade*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.
- ✓ **Chiampi**, Irleamar, *O realismo Maravilhoso*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.
- ✓ **Daisne**, Johan, *De trap van steen en wolken*. Brussel-Rotterdam, Manteau-Nijgh & Van Ditmar.
- ✓ **Faggiolo Dell'Arco**, Maurício, *Realismo Mágico*, Milano, Mazzota, 1988.

- ✓ **Figueira**, Lauro, «Realismo mágico ou realismo maravilhoso?» in *MOARA – Revista dos Cursos Pós-Grad. Em Letras UFPA, Belém, n.14, pp. 1-167, JUL./dez., 2000.*
- ✓ **Flores**, Angel. «Magical Realism in Spanish American Fiction», *Hispania*, XXXVIII, Mayo, 1955.
- ✓ **Goorden**, Anne B, *Les Origines du «réalisme magique» dans la littérature ibéroaméricain*, Bruxelles, Recto-verso, 1981.
- ✓ **Gutierrez**, Gloria Bautista, *Realismo mágico, Cosmos Latinoamericano: teoria y práctica*. Santafé de Bogotá, Editorial América latina, 1991.
- ✓ **Jünger**, Ernest, *Werke, Band 7. Essays III*, Stuttgart, Ernest Klett.
- ✓ **Llarena**, Alicia, *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: una coestion de verosimilitud*. Ediciones Hispamérica. Gaithersburg. 1997.
- ✓ **Llarena**, Alicia, «Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)», in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 26, Universidad Complutense, Madrid, Servicios de publicaciones, 1997.
- ✓ **Leal**, Luis “El realismo mágico en la literatura hispanoamericana”, *Cuadernos Americanos*, CLIII, julio-agosto, 1967.
- ✓ **Machado**, Álvaro Manuel, *Introdução à Literatura Latino-Americana Contemporânea*, Lisboa, Editorial Presença, 1979.
- ✓ **Márquez Rodriguez**, Alexis. *El barroco literario en Hispanoamérica*, Ensayos de Teoría y Crítica, Santa Fé de Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1991.
- ✓ **Márquez**, Gabriel Garcia. *Cem Anos de Solidão*, (Tradução integral de Margarida Santiago) Lisboa, Dom Quixote, 1997.
- ✓ **Menton**, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*. México, Fondo de Cultura Económico. 1998.
- ✓ **Menton**, Seymour, *Magic Realism Rediscovered, 1918-1981*, London and Toronto, Associated Press, 1983.
- ✓ **Pereira**, Maria Eugénia Tavares, *O Realismo Mágico: Uma dimensão da Literatura Francesa do Século XX*, Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro, 2005.

- ✓ **Rogmann**, Horst. «'Realismo mágico' y 'negritude' como construcciones ideológicas», in *Ideologies & Literature*, Vol. II, Nº 10. University of Minnesota. Minnesota. 1979.
- ✓ **Roh**, Franz. «Realismo mágico: Problemas de la pintura europea más reciente», Madrid, *Revista de Occidente*, Nº XLVI, 1927. pp. 274-301.
- ✓ **Rojas Guardia**, Pablo, *La realidad mágica*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- ✓ **Rozas**, Ricardo Romera, *Introduction à la littérature fantastique hispano-américaine*, Paris, Nathan, 1995.
- ✓ **Sanchez Ferrer**, José Luís, *El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Anaya. 1990.
- ✓ **Todorov**, Tzvetan, *Introduction á la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, 1970.
- ✓ **Uslar Pietri**, Arturo, *Letras y hombres de Venezuela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- ✓ **Uslar Pietri**, Arturo, *Letras y hombres de Venezuela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- ✓ **Weisgerber**, Jean, *Le réalisme magique : Roman. Peinture et cinéma*, Bruxelles, L'Age d'Homme, 1987.

Outras referências

- ✓ **Beauvoir**, Simone de, *La vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970.
- ✓ **Zumthor**, Paul, *La Lettre et la Voix*, Paris, Ed. du Seuil, 1987.

Sítios da Internet

<http://flip2007.wordpress.com/2007/06/30/o-prazer-quase-sensual-de-contar-historias-entrevista-com-mia-couto/>

http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2007/06/entrevista-de-m.html

<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1393,1.shl>

<http://ww1.rtp.pt/icmblogs/rtp/comunidades/index.php?k=MIA-COUTO---A-VOZ-DESANOITECIDA-Por-Urbano-Bettencourt-12.rtp&post=12051>

<http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=359&sec=&secn=>

<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/EXISTE%20O%20MUNDO%20QUE%20O%20PORTUGUES%20CRIOU.pdf>

<http://www.macua.org/miacouto/index.html>

<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/3467/2/Rosto,%20%C3%ADndice.pdf>

http://www.geocities.com/ail_br/entreosagradoeoprofano.html?20065

<http://revistabrasil.org/revista/artigos/celina3.html>

