

UNIVERSIDADE ABERTA



**O Mundo Maravilhoso dos Animais nos Contos de Mia Couto:
Mitos, Ritos e Mistérios**

Paula Maria Lopes Gomes

Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa

2021

UNIVERSIDADE ABERTA



**O Mundo Maravilhoso dos Animais nos Contos de Mia Couto:
Mitos, Ritos e Mistérios**

Paula Maria Lopes Gomes

Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa

Dissertação orientada pela Professora Doutora Ana Rita de Sá
Soveral Padeira

2021

Resumo

Palavras-chave Mia Couto, literatura moçambicana, fantasia, maravilhoso, sobrenatural, mito, memória, animais, deuses, antepassados, feiticeiros, metamorfose, sonho.

Resumo O presente trabalho propõe-se fazer uma reflexão sobre o maravilhoso na narrativa breve de Mia Couto, em especial sobre o papel central dos animais e a forma como estes interagem com os deuses e os antepassados, revelando-se os tradutores das suas palavras, das suas mensagens, junto dos vivos. Vagueando entre o real e o onírico, entre a vida e a morte, sofrem metamorfoses, indicam presságios, participam nos feitiços da comunidade, estabelecendo, assim, pontes entre a tradição e a modernidade. No primeiro capítulo, pretendemos apontar as diferentes fases da literatura moçambicana e as suas principais linhas, nela inserindo a obra de Mia Couto. No segundo capítulo, tentámos traçar o percurso de vida do escritor, desde a sua infância, passada na Beira até aos dias de hoje e abordámos, de forma breve, o percurso histórico-geográfico do conto e a sua importância no continente africano, onde o conto oral busca as suas raízes nas origens mais profundas das culturas africanas. No terceiro capítulo, partindo do conceito de “fantasia literária”, esboçámos uma aproximação teórica do maravilhoso, incidindo sobretudo na sua faceta de sobrenatural aceite e naturalizado e na sua articulação com o natural e o real. Refletimos sobre a importância do mito na construção da história e da identidade dos povos, concretamente no continente africano. Ainda neste capítulo, abordámos a importância e a simbologia dos animais neste continente. No capítulo quarto, analisámos o papel e a importância dos animais presentes nos contos, partindo da visão do mundo que o maravilhoso encerra e que nos remete para uma representação literária do imaginário tradicional dos vários povos que constituem o mosaico moçambicano. O maravilhoso torna-se assim um processo através do qual se afirma a identidade, se constrói a moçambicanidade, recuperando os ritos, as crenças e as concepções do mundo, marcados pelo mito e pelo sagrado.

Abstract

Keywords Mia Couto, Mozambican literature, fantasy, wonderful, supernatural, myth, memory, animals, gods, ancestors, sorcerers, metamorphosis, dream.

Abstract This work proposes to reflect on the marvellous in Mia Couto's short narrative, in particular on the central role of animals and the way they interact with Gods and ancestors, revealing themselves as the translators of their words, of their messages, to the living. Wandering between the real and the oneiric, between life and death, they undergo metamorphoses, indicate omens, participate in the community's spells, thus establishing bridges between tradition and modernity. In the first chapter, we intend to point out the different phases of Mozambican literature and its main lines, including the work of Mia Couto. In the second chapter, we tried to trace the writer's life path, from his childhood, spent in Beira to the present day, and briefly discussed the historical-geographic path of the short story and its importance in the African continent, where the oral tale seeks its roots in the deepest origins of African cultures. In the third chapter, starting from the concept of "literary fantasy", we sketched a theoretical approach to the marvellous, focusing mainly on his dimension of the accepted and naturalised supernatural and articulation with the natural and the real. We reflect on the importance of myth in the construction of the history and identity of peoples, specifically on the African continent. Also in this chapter, we discussed the importance and symbolism of animals on this continent. In chapter four, we analyse the role and importance of animals present in the tales, starting from the vision of the world that the marvellous encloses and which leads us to a literary representation of the traditional imagination of the various peoples that make up the Mozambican mosaic. The marvellous thus becomes a process through which the identity is affirmed, the Mozambicanity is built, recovering the rites, beliefs and conceptions of the world, marked by myth and the sacred.

Dedicatória

À Catarina, a menina que sonha com a lua
e faz brilhar o sol todos os dias na minha vida!

Ao povo de Moçambique, pela coragem,
força, magia, autenticidade e resistência!

Agradecimentos

Expresso o meu agradecimento à minha orientadora, Prof^a Doutora Ana Rita de Sá Soveral Padeira, pela disponibilidade e orientação e, sobretudo, pelo apoio incondicional, amizade e sábios conselhos.

Aos meus pais, Jaime e Cecília, sempre presentes em todos os momentos da minha vida. Relembro com saudade o tempo em que ainda não sabia ler e esperava, ansiosamente, atrás da porta, o seu regresso a casa, com um livro na mão, para me contarem histórias.

À minha filha Catarina, por tantos sorrisos, histórias, cumplicidades e aventuras partilhadas e porque, sem ela, a vida não tinha encantamento!

Ao meu companheiro, Carlos, pelo seu sentido de humor, algumas vezes incompreendido, pelo amor e apoio em todas as fases de elaboração deste trabalho.

Às mulheres da minha família, que sempre me contaram histórias e me fizeram acreditar que existe um outro mundo com o qual é possível sonhar: a minha bisavó Caetana, a minha avó Gertrudes, a minha avó Lurdes e a minha tia Maria.

A todos os meus amigos, que enchem a minha vida de alegria e me proporcionam momentos tão especiais e felizes.

À Biblioteca Municipal de Lagos, em especial ao Dr. Luís Bordalo, pelo enorme profissionalismo e amabilidade com que sempre atendeu os meus inúmeros pedidos.

À direção do Agrupamento de Escolas Júlio Dantas, pela compreensão e apoio demonstrados na elaboração do meu horário.

Ao povo de Moçambique, pelo carinho com que me recebeu e especialmente ao Mia Couto, porque sem eles este projeto não faria sentido.

Por último, e porque foi de alguma forma a minha paixão pelos animais que despoletou o tema deste estudo, tenho de agradecer à minha família de quatro patas: o Turco, o Snoopy, o Pompom, o Kiko, a Mia, o Bob, o Pety, o Tiquinho, a Raposinha e a Kika.

Khanimambu!

Índice

Resumo	ii
Dedicatória.....	iv
Agradecimentos	v
Introdução	1
Capítulo 1 - Um olhar sobre a Literatura Moçambicana.....	6
1.1 Da origem e fundação à emancipação colonial	7
1.2 Da luta armada à atualidade	13
Capítulo 2 - Mia Couto, contador de histórias	19
2.1 Entre o Real e a Ficção - do biólogo e do escritor.....	20
2.2 Raízes do conto moçambicano	26
Capítulo 3 - O Maravilhoso: mito, memória, identidade	33
3.1 Para uma aproximação teórica ao Maravilhoso.....	34
3.2 O mito e a construção da memória e da identidade.....	40
3.3 A simbologia dos animais em África	47
Capítulo 4 – Os Animais nos contos de Mia Couto	52
4.1 Mensageiros dos deuses	53
4.2 Intérpretes dos antepassados.....	62
4.3 Feiticeiros e adivinhos	72
4.4 Metamorfoses e dualidades	82
4.5 Sonho e resistência	92
Conclusão.....	101
Bibliografia	107

Abreviaturas Usadas

Dada a frequência com que as obras de Mia Couto aparecem no presente estudo, considerámos conveniente elaborar uma lista de abreviaturas, que utilizaremos sempre que convocarmos essas obras:

<i>Vozes Anoitecidas</i>	<i>Vozes</i>
<i>Cada Homem É Uma Raça</i>	<i>Cada Homem</i>
<i>Estórias Abensonhadas</i>	<i>Estórias</i>
<i>Contos do Nascer da Terra</i>	<i>Contos do Nascer</i>
<i>Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos</i>	<i>Na Berma</i>
<i>O Fio das Missangas</i>	<i>O Fio</i>
<i>A Varanda do Frangipani</i>	<i>A Varanda</i>
<i>Raiz de Orvalho e Outros Poemas</i>	<i>Raiz de Orvalho</i>
<i>O Último Voo do Flamingo</i>	<i>O Último Voo</i>
<i>Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos</i>	<i>Na Berma</i>
<i>Um Rio Chamado Tempo Uma Casa Chamada Terra</i>	<i>Um Rio</i>
<i>O Universo num grão de areia</i>	<i>O Universo</i>
<i>O Mapeador de Ausências</i>	<i>O Mapeador</i>

Ave

Seria um pássaro

No sono das asas

ondulava

toda a solidão do céu

Terrestre,

só a fugitiva sombra

Paisagem nenhuma

lhe dava abrigo

Pousado,

o corpo

de si mesmo se exilava

Nos ensinava

a deslumbrância da viagem

a nós que só na morte

olharemos os céus de frente¹

Junho 1987

¹ COUTO, Mía (2009). *Raiz de Orvalho e Outros Poemas* (4ª ed.). Lisboa: Caminho, p. 57.

Introdução

*No auge da tempestade
há sempre um pássaro para nos tranquilizar
É a ave desconhecida
Que canta antes de voar²*

Karingana ua Karingana³ ...

A presente dissertação nasceu de uma paixão antiga pela obra de Mia Couto, que, apesar de ter estado adormecida durante vinte anos, renasceu, tal como a Fénix⁴, e partiu em busca do seu sonho, rumo ao coração de África. Consiste num estudo teórico-analítico, no qual nos propomos fazer uma reflexão sobre o mundo maravilhoso dos animais, ou seja, a sua importância e relevância na obra de Mia Couto, mais particularmente nos contos⁵, *corpus* textual selecionado.

Consideramos que os animais ocupam um papel de relevo na construção da narrativa, sendo a sua presença uma constante no dia a dia da comunidade, bem como na ficção moçambicana. Vagueando entre o real e o onírico, entre a vida e a morte, interagem com os vivos, com os antepassados e com os deuses, sofrem metamorfoses, estabelecendo, assim, pontes entre a tradição e a modernidade. Eles são muitas vezes a voz esquecida da nação e, através deles, Mia Couto recupera o imaginário e os valores ancestrais de um passado pré-colonial, caracterizado pelo mito.

Algumas das questões que nos surgiram, logo no início, foram: Qual o papel dos animais (mitológicos e reais) nos contos de Mia Couto? Qual a sua importância na construção da narrativa, tendo em conta o contexto da literatura moçambicana, em particular, e africana, em geral? Consideramos este tema fundamental para a compreensão da obra do escritor, uma ponte entre o passado e o presente, a tradição e a modernidade, ou mesmo a tradição e a ciência. Através dos mitos e da simbologia associada aos animais é recuperado todo o passado, História e tradição do povo moçambicano, ao mesmo tempo

² René Char, *apud* COUTO, Mia (2009). *Raiz de Orvalho e Outros Poemas* (4ªed.). Lisboa: Caminho, p. 9.

³ Expressão em língua ronga que significa “Era uma vez”.

⁴ “A Fénix, segundo o que disseram Heródoto ou Plutarco, é uma ave mítica, de origem etíope, de um esplendor sem igual, dotada de uma extraordinária longevidade, e que tem o poder, depois de se ter consumido pelo fogo, de renascer das suas próprias cinzas. Quando se aproxima a hora da sua própria morte, constrói um ninho de raminhos perfumados onde se consome no seu próprio calor. Os aspectos do simbolismo aparecem, pois, claramente: ressurreição e imortalidade, emergência cíclica.” CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, p. 319.

⁵ O *corpus* selecionado abarca todas as coletâneas de contos de Mia Couto: *Vozes Anoitecidas* (4ªed.), (1987); *Cada Homem é Uma Raça* (2ªed.), (1992); *Estórias Abensonhadas* (3ªed.), (1997); *Contos do Nascer da Terra* (1ª ed.), (1997); *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos* (5ªed.), (2013) e *O Fio das Missangas* (1ª ed.), (2004).

que, através de uma perspectiva científica, o escritor integra-os no seio do mundo moderno. Estes dois aspetos coexistem no presente de Moçambique e são recorrentes ao longo de toda a sua obra. Pretendemos, ainda, abordar a narrativa breve de Mia Couto, dentro de um quadro mais amplo da Literatura Africana e atendendo às suas características e especificidades. Na sua obra, História e mito coexistem harmoniosamente criando um universo efabulatório, onde “a realidade” se torna plural. Real e maravilhoso cruzam-se e fundem-se, valorizando o pensamento mítico e chamando a atenção sobre os grandes temas sociais da nação. A ficção narrativa moçambicana, na qual se integra a obra de Mia Couto, é marcada pelo confronto entre a escrita da história, de influência ocidental, e a tradição oral, preservada na memória dos povos. É preciso analisar a sua obra num permanente diálogo entre a história passada e o presente da nação moçambicana. A tradição e o passado africano pré-colonial são recordados como forma de valorização da cultura, opondo-se ao estado pós-colonial, marcado pela guerra, pela miséria e pela desilusão, causadas por uma elite política e económica há décadas no poder. Explorar os mitos e os ritos africanos, considerados sagrados, concretamente os que envolvem animais, é uma chave para a interpretação da sua obra.

Começámos por fazer um enquadramento da obra do escritor, no primeiro capítulo, caracterizando, nas suas linhas gerais, esta ainda jovem literatura. Primeiramente abordámos o período que vai da origem e fundação à emancipação colonial e em seguida o período da luta armada à atualidade. Para a elaboração desta breve resenha histórica, recorreremos a várias obras de estudiosos conceituados, o que nos permitiu compreender o percurso desta literatura, numa relação de integração e de recusa do modelo ocidental. Na sequência deste enquadramento, procurámos entender de que forma o sobrenatural surge na literatura moçambicana e se articula, à imagem das literaturas pós-coloniais, num cruzamento constante entre história e ficção, o que permite aos autores colocar em confronto diversos olhares, propondo interpretações alternativas entre o passado recente e o presente, trágico e degradante, num confronto de épocas permanente.

Por outro lado, através de uma reflexão crítica sobre a história de Moçambique e a problemática da identidade e da moçambicanidade, considerámos que a história e a ficção se cruzam e interpenetram e os animais assumem um papel central neste projeto de definição de uma identidade moçambicana, que se caracteriza pelo hibridismo e pela complexidade de uma sociedade pós-colonial.

No capítulo dois, traçamos, embora de forma resumida, o percurso do ficcionista, desde a sua infância, passada na Beira até aos dias de hoje. Procurámos compreender qual a importância desse trajeto de vida na definição das principais linhas temáticas da literatura moçambicana, nomeadamente no que concerne à reflexão sobre a história recente de Moçambique, atendendo a que temas como o colonialismo, a moçambicanidade, a discriminação racial, a guerra civil e as suas consequências, o pós-guerra, a corrupção, a descaracterização cultural e a desestruturação social estão sempre presentes. Recorremos às próprias palavras do escritor, quer em entrevistas, quer em artigos por ele publicados em vários órgãos de comunicação social e a vários estudos e análises sobre a sua obra.

Procurámos, ainda, estudar o conto, enquanto género, tentando definir a sua categorização e estrutura, consultando e pesquisando as obras e autores de referência na matéria. Em seguida, tentámos definir em traços gerais as grandes linhas que distinguem o conto popular e o conto literário. Abordámos, de forma breve, o percurso histórico-geográfico deste género, desde o seu nascimento, entre o povo anónimo, em tempos muito remotos, que cultivava o hábito de contar histórias, transmitidas oralmente de geração em geração. Por último, tentámos perceber a importância do conto oral no continente africano, que busca as raízes nas origens mais profundas das culturas africanas. É através da oralidade que se transmite a herança cultural de uma comunidade, o conhecimento paradigmático da origem do mundo de forma a manter a sua harmonia e coesão. A herança tradicional africana e a matriz cultural ocidental dialogam numa relação nem sempre fácil de descortinar nos escritores moçambicanos da atualidade. Estes vão recuperar o imaginário e os valores tradicionais, num passado africano pré-colonial, de certa forma idealizado, com o objetivo de valorizar as culturas autóctones, vítimas, não só do longo processo de destruição e subalternização em relação ao modelo ocidental, levado a cabo pela máquina colonial, como também pelas novas elites pós-coloniais.

No terceiro capítulo, partimos do conceito de “fantasia literária”, esboçamos uma aproximação teórica do maravilhoso, incidindo sobretudo na sua faceta do sobrenatural e na sua articulação com o natural e o real. Analisámos de forma crítica alguns estudos sobre o fantástico e o maravilhoso de Todorov, Irène Bessièrre, Rosemary Jackson, Pierre Mabilille e Jean Fabre, entre outros autores que estudaram a relação entre o maravilhoso, o fantástico e o real.

Refletimos sobre a importância do mito na construção da história e da identidade dos povos, em Moçambique e em África. Os mitos e as crenças das culturas africanas refletem o hibridismo que caracteriza a sociedade moçambicana, fruto do cruzamento de várias culturas e civilizações, espelham uma realidade multifacetada e plural, que deve ser olhada sob vários prismas. Rejeitam-se, assim, as leituras hegemónicas e monolíticas que haviam sido impostas pelo colonialismo e buscam-se instrumentos adequados para analisar uma realidade própria e complexa. A narrativa moçambicana é um eco dessa multiplicidade, dessa complexidade de uma realidade que é feita do tangível e do real, mas também do sonho, do mítico e do sobrenatural, que coabitam pacificamente.

A exploração do maravilhoso presente nos mitos tradicionais africanos permite, assim, a representação literária das crenças ancestrais, “assumindo sem rodeios uma africanidade que é de facto uma arte de viver”⁶, recuperando desta forma a história de um povo, construindo a ideia de moçambicanidade, que se institui como protesto e reação contra o racionalismo e hegemonia, impostos pelos colonizadores de ontem, de hoje e de sempre.

Terminámos o terceiro capítulo com o estudo da simbologia dos animais em África. Na tradição africana, os contos e os mitos que envolvem histórias com animais são frequentes, servem para divertir, entreter, fornecer explicações sobre os fenómenos da natureza, regular as relações entre os membros da comunidade, transmitindo ensinamentos ao grupo. De simbologia diversificada, são muitas vezes respeitados, outras adorados, temidos e até mesmo utilizados na prática de feitiçaria e na elaboração de remédios e poções para a cura de males. Na África subsariana, são muitos os mitos que associam os animais à origem da Morte e da Vida e ao mito da separação entre o Céu e a Terra. No cosmos africano, as relações entre os homens e os animais fazem parte do quotidiano sob formas variadas, assumindo, não raras vezes, uma conotação religiosa. De acordo com as crenças populares, os mortos encarnam em certos animais, voltando, assim, ao mundo dos vivos para comunicar com eles. Por esse motivo é tabu matá-los, pois isso poderá provocar grandes desgraças. A reencarnação sob a forma de um animal é frequente e é aceite pela comunidade.

⁶ AFONSO, Maria Fernanda (2004). *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, p.351.

No quarto capítulo - Os Animais nos Contos de Mia Couto - que constituiu o âmago do trabalho de investigação realizado, pretendemos mostrar que esta presença nos contos, em particular, para além de refletir o contexto histórico-cultural moçambicano, é também uma estratégia de recuperação do imaginário tradicional, caracterizado pelo mito. Nesta conceção mítica do Universo e do Homem todos os seres encontram-se ligados numa rede de dependência que o Homem tem de respeitar sob pena de provocar um desequilíbrio gerador de tragédia. A expressão literária desse universo mágico, presente no imaginário tradicional africano adquire um papel central na obra de Mia Couto, permitindo a reabilitação de um substrato cultural que havia sido votado ao esquecimento pelo passado colonial e por algumas opções políticas do pós-independência. Através dos mitos, nomeadamente os que envolvem animais, este contador de histórias vai reabilitar a memória do povo moçambicano e afirmar a sua identidade, revelando traços de uma moçambicanidade, que se tornou tema recorrente da literatura feita neste país do Índico. Apoiando-se na arte dos *griots*⁷, ou contadores de histórias, os contos tentam captar as vozes, os símbolos e os ritos ancestrais, tornando o presente um tempo imemorial, da ordem do mito que ultrapassa a fronteira entre a escrita e a oralidade e entre o real e o sobrenatural.

Analisámos os contos partindo da visão do mundo que o maravilhoso constrói e que nos remete para uma representação literária do imaginário tradicional dos vários povos que constituem o mosaico etnográfico moçambicano. O maravilhoso torna-se, assim, um processo através do qual se afirma a identidade e a moçambicanidade, recuperando os ritos, as crenças e as conceções do mundo ancestrais, marcados pelo mito e pelo sagrado, que Mircea Eliade⁸ coloca no centro do pensamento do homem tradicional.

Na tentativa de perceber qual o papel dos animais nos seus contos, subdividimos este último capítulo em cinco partes, de acordo com o papel desempenhado por aqueles: Mensageiros dos deuses, Intérpretes dos antepassados, Feiticeiros e adivinhos, Metamorfoses e dualidades e Sonho e resistência.

⁷ De acordo com Ana Mafalda Leite, prestigiada estudiosa da literatura africana, o *griot* “ é um especialista, escolhido ou por linhagem, ou por profissão, e só ele detém o conhecimento dos textos mais longos e especiais, como a epopeia, as genealogias ou a crónica histórica.” In *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas* (2014), (2ªed.). Lisboa: Edições Colibri, p. 22.

⁸ Mircea Eliade (1907-1986) é considerado um dos maiores historiadores da História e da Filosofia das religiões do mundo. De entre as suas obras, destacamos *O Mito do Eterno Retorno* (1993), *Aspetos do mito* (s.d.) e *Le Sacré et le Profane* (1965).

Capítulo 1 - Um olhar sobre a Literatura Moçambicana

1.1 Da origem e fundação à emancipação colonial

A literatura eu a vejo com a deformação de um biólogo - simples ritual de aprendizagem de um animal caçador. O fascínio pelas histórias resulta dessa necessidade absoluta de brincar. [...] Como um gato perante o novelo, assim estamos ante o texto que nos encanta. A literatura não será mais que isso: um novelo fazendo de conta que é um rato perante um gato que finge que está a caçar.⁹

Não é objetivo deste trabalho realizar uma análise exaustiva da história da literatura moçambicana, no entanto, e para uma melhor compreensão de algumas das linhas diretrizes desta jovem literatura¹⁰, procurámos delinear os momentos mais importantes do seu percurso, desde a origem, até à atualidade. O facto de ser uma literatura ainda recente dificulta a definição de uma periodização literária tradicional, não só porque esta exige um distanciamento temporal e consequente maturação, mas também porque os caminhos percorridos pelos vários escritores foram diversos, ao longo da sua experiência literária. Alguns escritores que iniciaram a sua atividade ainda na época colonial continuam ativos até aos dias de hoje.

De acordo com Pires Laranjeira¹¹, professor especializado nas Literaturas Africanas, só depois da IIª Guerra Mundial se começou a forjar uma literatura verdadeiramente moçambicana.

Até aos finais da II Guerra Mundial, os escassos textos (e escassíssimos escritores) que se consideram pertencentes à literatura moçambicana, entidade fragmentária, não chegam para formar um *corpus* alargado, nem pressupõem uma instituição literária a funcionar em pleno, com suas editoras, prémios, crítica, leitores, ensino, etc.¹²

O fim da IIª Guerra Mundial e as eleições presidenciais em Portugal (1948) são aceites, pelos estudiosos em geral, como um marco da literatura moçambicana, associado às descolonizações africanas e à ascensão de movimentos independentistas. Os escritores,

⁹ COUTO, Mía. “O gato e o novelo”, Auto-retratos. In *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 1997-10-08, p.59.

¹⁰ Patrick Chabal refere a importância da definição das ‘origens’ quando se estuda o desenvolvimento da literatura escrita em Moçambique: “O estudo do desenvolvimento de uma literatura escrita em países como Moçambique ou São Tomé e Príncipe levanta duas questões fundamentais. O primeiro tem a ver com as ‘origens’ de uma literatura, isto é, o processo pelo qual a escrita dentro de uma área geográfica específica passa a ser considerada como a literatura dessa área. O segundo está relacionado com o papel que a literatura pode desempenhar - e, na maioria das vezes, desempenha - no desenvolvimento da identidade cultural e política de um Estado-nação moderno.” *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa* (1996). London: Hurst & Company, p.3. (tradução nossa)

¹¹ Para uma melhor compreensão e clarificação sistematizada deste assunto, tomamos como referência o estudo de Pires Laranjeira sobre a periodização literária moçambicana, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (1995). Lisboa: Universidade Aberta, pp. 255 a 262.

¹² *Ibidem*, p. 256.

libertos do jugo colonial, insurgem-se contra as situações de injustiça, vividas na então colónia, assistindo-se ao despertar de uma consciência nacional. Segundo ainda Pires Laranjeira, a literatura de Moçambique foi marcada por dois períodos preparatórios, que caracteriza da seguinte forma:

- Um primeiro período de “Incipiência”¹³ que vai do início da presença lusa nesta região do Índico até 1924, considerado “um quase deserto secular “e marcado pelo carácter fragmentário e descontínuo da produção literária, que apesar da introdução do prelo, em 1854, não obteve os resultados esperados, comparativamente com Angola.

Neste período destacam-se a fundação do jornal *O Africano* (1908-1920), publicado em português e em ronga, por João e José Albasini, seguindo-se *O Brado Africano* (1918-1974), por João Albasini e Ferdinand Bruheim, nos quais participam vários autores, sobretudo assimilados¹⁴, que desenvolveram uma intensa atividade cultural e política.

Os textos denunciam o trabalho forçado, as carências do sistema educativo e, de uma maneira geral, a opressão da política colonial. A par de artigos de contestação, *O Brado Africano* publica textos literários de escritores que rompem com uma escrita colonial dominada pelo exotismo, visando ridicularizar os africanos [...].¹⁵

Segundo um estudo recente, a consciência da moçambicanidade começou a surgir nos jornais suprarreferidos *O Africano*, *O Brado Africano* e também na década de 40, *O Itinerário* (1941-1955). O conceito de moçambicanidade “tenta ressalvar o que é autêntico, a cultura ancestral moçambicana, o culto dos antepassados, a vida tribal e indígena, entre outros aspectos, preponderando as formas de vida originais deste país africano sobre o mundo racional europeu.” (Faria, 2005, p. 16)

¹³ Fátima Mendonça, renomada estudiosa da literatura africana, não refere esta fase na sua periodização da literatura moçambicana. De acordo com a autora, a literatura moçambicana tem o seu início, em 1925, com a publicação do *Livro da Dor*, de João Albasini. *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas* (1988). Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, pp. 34-35.

¹⁴ De acordo com Fernanda Afonso, outra prestigiada estudiosa da Literatura Africana, “O estado colonial defendia uma política de assimilação, cujo objectivo era a criação, no seio dos colonizados, de uma pequena elite, educada segundo as normas da cultura ocidental, que asseguraria o funcionamento do poder colonial. Ora, em Moçambique, os antagonismos sociais eram tão exacerbados que as diferentes comunidades raciais constituíram, no princípio do século XX grupos compartimentados de intelectuais: os assimilados, mestiços e negros fundaram, em 1920, o Grémio Africano, a primeira associação cultural de Moçambique- mais tarde Associação Africana-, que os negros acabaram por abandonar, formando, em 1932, o Centro Associativo dos Negros; os brancos, nascidos na colónia, criaram, em 1935, a Associação dos Naturais de Moçambique. Apesar da existência de rivalidades entre estes grupos, favorecida pela influência negativa da Rodésia e da África do Sul que não cessavam de atizar os conflitos raciais nesta região da África Austral, os intelectuais insurgem-se contra as situações de injustiça vividas na colónia, assistindo-se ao despertar de uma consciência nacional.” *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais* (2004). Lisboa: Caminho, pp.122-123.

¹⁵ *Ibidem*, pp.123-124.

A Imprensa, à semelhança do que sucedeu nas outras colónias, vai desempenhar em Moçambique, um papel de denúncia de todo o tipo de discriminação e de abusos de que os africanos eram vítimas, lançando simultaneamente as bases de uma produção literária enraizada nas realidades quotidianas, dando assim início ao projeto de reivindicar a identidade própria, de construção da moçambicanidade.

- Um segundo momento, designado por período de “Prelúdio¹⁶”, segundo Pires Laranjeira, situa-se entre a publicação póstuma de *O Livro da Dor*, contos e crónicas, de João Albasini¹⁷, em 1925, e o final da IIª Guerra Mundial. Recorde-se que em 1926 é publicada a Lei de Imprensa para as colónias, a chamada Lei João Belo e inicia-se então uma época de repressão à liberdade dos jornalistas. Este período foi marcado também pela publicação de grande parte dos poemas de Rui de Noronha (1909-1943)¹⁸, embora de uma forma dispersa. Estes só foram recolhidos e publicados em livro em 1946. Esta poesia, fortemente marcada pela terceira geração romântica portuguesa, denota já alguma preocupação com a realidade e os costumes moçambicanos, ao tratar “temas relacionados com tradições nativas de Moçambique”, de que são exemplos os poemas *Surget et ambula* (1936), onde o poeta recorre a metáforas com animais, como as feras e os corvos, para denunciar os abusos do colonialismo e também *Quenguelequêzê* (1936) que significa lua nova e descreve a cerimónia de apresentação de um recém-nascido à irmã Lua. Pires Laranjeira considera que já são visíveis na poesia de Noronha “os primeiros contornos de uma moçambicanidade”. (1995, p. 258) De acordo com Fátima Mendonça, este período da literatura moçambicana plasma “a convergência de índices reveladores de uma consciência de ser diferente, da afirmação de pertença a um grupo – étnico e social – diferenciado do grupo que exerce o poder numa relação de colonizador *versus* colonizado.” (1988, p. 36) As publicações periódicas continuam a ter extrema importância, destacando-se ainda *Itinerário* (1941), revista que tinha como objetivo “apontar o caminho a seguir pela nova poesia moçambicana.” (Motta, *Op. Cit.*, p. 31) Alguns autores como Guilherme de Melo,

¹⁶ LARANJEIRA, *Op. Cit.*, p. 257.

¹⁷ Entre a tradição e a modernidade, encontramos já nos textos de João Albasini uma reflexão sobre as crenças e os mitos das comunidades rurais, onde a presença dos animais é uma constante, chamando-lhes o escritor “superstição indígena”: “Há também jacarés, o que não obsta que quase toda a gente vá ao rio banhar-se, com água pelo peito, como vi. É que, segundo a superstição indígena, só por feitiçaria é que alguém pode ser vítima de tal monstro. De modos que, volta e meia há uma desgraça; uma perna que se vai e algumas vezes com o dono dela também. Mas nem assim se convencem e continuam atirando culpa aos feiticeiros.” ALBASINI, João. In *O Brado Africano*, 1934- 03-10.

¹⁸ Segundo José Ferraz Motta, Rui de Noronha é o pioneiro da poesia moçambicana. In *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*, (2004) Braga: Edições APPACDM de Braga, p.10.

Orlando Albuquerque, Orlando Mendes, Rui Nogar, Alda Lara, Fonseca Amaral, Glória de Sant'Anna, José Craveirinha, Kalungano, Noémia de Sousa, Rui Knopfli e muitos outros, participaram ativamente nesta revista, durante os seus catorze anos de existência.

Segue-se o período de “Formação da literatura moçambicana”¹⁹ (Laranjeira, *Op. Cit.*, p. 260), terceiro período, que se inicia entre 1945/48 e vai até 1963. A vitória dos Aliados na IIª Guerra Mundial foi, uma vez mais, determinante para o surgimento dos primeiros movimentos independentistas: “Pela primeira vez, uma consciência grupal instala-se no seio dos (candidatos a) escritores, tocados pelo Neo-realismo e, a partir dos primeiros anos de 50, pela Negritude.” (*Ibidem*, p. 260)

A ‘Negritude’, conceito muito importante no contexto de todas as literaturas africanas, teve as suas raízes nos movimentos culturais protagonizados por negros e mestiços que, desde as primeiras três décadas do século passado, vinham lutando por um ‘Renascimento Negro’, ou seja, pela busca e pela revalorização das raízes culturais africanas, crioulas e populares.

Os anos do pós-guerra foram muito importantes, porque ligaram Moçambique a uma cultura europeia, principalmente a Paris, proporcionando o ressurgimento do continente africano, nomeadamente da sua cultura e, sobretudo, pela emergência de uma consciencialização cultural negra. É nesta época que Leopold Senghor, escritor e crítico senegalês, publica *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948), com prefácio de Jean-Paul Sartre. Esta obra irá colocar em evidência África, como um continente com uma cultura e uma consciência próprias da Negritude, até então esquecidas ou repudiadas pelo colonialismo.

Entre 1948 e 1951, ano em que partiu para Portugal, Noémia de Sousa, poetisa moçambicana, (1926-2002) escreve todos os seus poemas (conhecidos até hoje), “ainda sem conhecer a Negritude francófona, mas estando a par dos negrismos americanos (Black Renaissance, Indigenismo Haitiano e Negrismo Cubano, entre outros), visto que dominava o inglês e o francês.” (*Ibidem*, p. 260) Os quarenta e três poemas que escreveu circularam em livro policopiado, surgindo, apenas, quase cinquenta anos mais tarde, a primeira edição de *Sangue Negro*, em 2001. A poetisa recorre muitas vezes à simbologia dos animais, tais como a formiga, o orangotango, a gaivota, a mosca, o galagala, o beija-flor, a jiboia, entre outros, denunciando a onipotência do mundo colonial, numa tentativa de recuperação dos

¹⁹ De acordo com Fátima Mendonça, este é o 2º período da literatura moçambicana. *Op. Cit.*, p. 36 e ss.

valores africanos. Neste período, foram também publicados os primeiros textos poéticos de Fonseca Amaral, na *Seara Nova*; destacaram-se “Cinco poesias do Mar Índico”, de Orlando Mendes e, ainda, a Casa dos Estudantes do Império²⁰ organizou uma edição póstuma do volume *Godido e Outros Contos*, de João Dias que, “tomando consciência da dicotomia cultural vivida pelo assimilado, reivindica para a sua escrita os modelos tradicionais da cultura africana, denunciando a exploração do homem negro.” (Afonso, *Op. Cit.*, pp.135-136)

Tal é o caso de Godido, um menino de onze anos que, para não se tornar vítima de abusos sexuais, por parte do patrão branco, possivelmente o seu pai, segue o conselho da mãe e foge da aldeia. Para o rapaz, a cidade representa o sonho de liberdade, onde “Os pretos não estariam mais puxando carroças, como na quinta”, humilhados e tratados como animais. (Dias, 1972, p. 187) A personagem representa o sofrimento do povo moçambicano e denuncia a discriminação e o racismo praticados pelos colonos, ao mesmo tempo que alerta para o facto da tão sonhada liberdade só poder vir a ser conquistada através da resistência.

Nos anos 50²¹, organizada por Luís Polanah, Orlando de Albuquerque e Victor Evaristo, surge uma antologia de *Poesia em Moçambique*, importante marco na atividade cultural, que vinha sendo preparada pela Casa dos Estudantes do Império. Nesta década²² sobressaem nomes como Noémia de Sousa, Rui Nogar, Rui Knopfli, Orlando Mendes, Fonseca Amaral e José Craveirinha. Neste contexto colonial bastante complexo, “a identidade literária moçambicana definiu-se através do discurso poético, reflectindo a condição de sujeitos de escrita enraizados no continente africano”, alguns, porém, foram “estigmatizados por referentes da tradição ocidental”. Apesar disso, a poesia que se faz nos

²⁰ Criada durante a ditadura salazarista, a Casa dos Estudantes do Império devia apoiar e controlar os estudantes das colónias, no entanto virou-se o feitiço contra o feiticeiro e a Casa teve um papel fundamental nas lutas de independência.

²¹ “A partir dos anos 50, a contestação da política de Salazar torna-se mais acrimoniosa em textos que pululam em novos jornais e revistas, [...] entre os quais *Msafo*, uma folha de poesia que teve um único número em 1952, *Moçambique 58/59*, folha literária quinzenal inserta no jornal *Notícias*, *A Voz de Moçambique* (1960-1975), que juntou contistas e poetas, destacando-se a colaboração de Rui Nogar, Rui Knopfli, Eugénio Lisboa, Craveirinha, e a revista *Caliban* (1971-1972), sob a coordenação de Grabato Dias e Rui Knopfli, apostada essencialmente na realização de um projecto eminentemente estético realizado por *Caliban*, o escravo que se apodera da língua do senhor.” Cf. MENDONÇA, 1988, p. 42.

²² Na Beira, a atividade literária só começa a desenhar-se com a revista *Paralelo 20* (1957-61), com Nuno Bermudes como um dos principais responsáveis que juntamente com Fernando Couto, vai ter um papel importante na dinamização da vida literária da cidade ao criar as coleções “Poetas de Moçambique” e “Prosadores de Moçambique”, com o intuito de divulgar os autores moçambicanos.

anos 50 “representa um compromisso explícito dos seus autores com a terra e o povo de Moçambique.” (Afonso, *Op. Cit.*, pp. 126-127)

No poema *Gado mamparra-Magaíza*, Craveirinha²³, o grande bardo da poesia moçambicana, à semelhança dos poetas seus antecessores, exprime a tragédia do seu povo, oprimido e tratado de forma desumana, comparando o transporte dos homens negros para as minas, ao transporte do gado:

O gado está escolhido
contado e marcado
vai no comboio o gado mamparra
Nos currais da administração
ficam só as fêmeas. [...]
Ah! Gado de raça nos currais d'África.
Ah! Gado-gente de todo Moçambique.
Gado comprado!
gado marcado
gado vendido.²⁴

Craveirinha aproxima-se dos movimentos da negritude, ao recuperar os valores esquecidos da cultura africana, como um *griot* enuncia as formas encantatórias das narrativas da tradição oral, *Karingana ua Karingana*, título que deu ao seu primeiro livro. O mesmo Craveirinha, no prefácio que escreveu para *Vozes Anotecidas*, irá colocar em relevo a ficção de Mia Couto, colocando o seu autor como marco importante da trilogia literária moçambicana, a par de João Dias e de Luís Bernardo Honwana. No prefácio à edição portuguesa da obra escreveu: “Ou equívoco nosso ou este *Vozes Anotecidas* imbuiu-se de um referencial algo importante para nós moçambicanos [...]” (Craveirinha, 1987, p. 9) José Craveirinha chama a atenção para o contributo incontornável que esta obra acrescenta à construção da identidade moçambicana.

²³ Considerado o maior poeta de Moçambique, José Craveirinha nasceu a 28 de maio de 1922, em Lourenço Marques (atual Maputo), e faleceu a 6 de fevereiro de 2003, na África do Sul. Foi jornalista, poeta e escritor. Como jornalista, contribuiu para numerosas revistas e jornais moçambicanos, incluindo *Voz de Moçambique*, *Voz Africana*, *O Brado Africano*, entre outros. Entre 1964 e 1968 esteve preso, em virtude da sua ligação à Frelimo, mas teve a oportunidade de conhecer na prisão o pintor Malangatana. Em 1991, tornou-se o primeiro autor africano galardoado com o Prémio Camões. Mia Couto, aquando da sua morte, reconhece-o como uma figura cimeira não só a nível nacional, como internacional do conceito de moçambicanidade. “Mas este filho de algarvio e de uma moçambicana ronga, conduziu a poesia ao estatuto de alicerce do país. E hoje os meninos de todos os subúrbios moçambicanos sabem poemas seus de cor. À boa maneira do continente vozes anónimas de Moçambique encontram em José Craveirinha a figura de um pai, de alguém que nos fez nascer, cidadãos de um país nascente. Com a sua morte, uma vez mais Moçambique se encontrou órfão, sem o amparo daquele que olhava para além do tempo.” In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* n° 845, 2003- 02- 19, p.12.

²⁴ CRAVEIRINHA, José (1980). *Xigubo*. Lisboa: Edições 70, pp. 63-64.

1.2 Da luta armada à atualidade

*Todas as manhãs a gazela acorda sabendo que tem que correr mais veloz que o leão ou será morta. Todas as manhãs o leão acorda sabendo que deve correr mais rápido que a gazela ou morrerá de fome. Não importa se és um leão ou uma gazela: quando o Sol desponta o melhor é começares a correr.*²⁵

O quarto período da Literatura Moçambicana inicia-se com a luta armada de libertação²⁶, em 1964, e vai até 1975, o ano da independência²⁷. De acordo com Laranjeira, este é o período de “Desenvolvimento da literatura”, caracterizado “pela coexistência de uma intensa actividade cultural e literária no *hinterland*, no *ghetto*”, durante a qual surgem textos de cariz não político de escritores e artistas, bem como poemas “anti-colonialistas que teciam loas à revolução e tematizavam a luta armada.” (1995, p. 261) Já Fátima Mendonça²⁸ considera a existência de um outro grupo, produtor também de uma literatura de afirmação da “ideologia colonial na sua expressão luso-tropicalista”, constituído por Eduardo Paixão, Rodrigues Júnior, Agostinho Caramelo, Guilherme de Melo e Amândio César, entre outros. (1988, p. 43)

Em 1964, Luís Bernardo Honwana publica a coletânea única de contos *Nós Matámos o Cão Tinhoso*²⁹, na qual a figura do cão é usada alegoricamente para representar as camadas da população marginalizadas, e é esta obra que marca o início da ficção narrativa moçambicana. Os sete contos que reuniu denunciam os abusos e as humilhações sofridas pelo povo moçambicano durante o regime colonial. Honwana dá voz àqueles que se encontram amordaçados: os indianos, provenientes da Índia e do Paquistão, os mestiços e os negros que viviam amedrontados e eram alvo do autoritarismo e brutalidade do homem branco. No primeiro conto, que dá o título à obra, o narrador, um menino negro, faz parte

²⁵ Provérbio africano citado por Mia Couto. In COUTO, Mia (2013). *A Confissão da Leoa* (7ª ed.). Lisboa: Caminho, p.87.

²⁶ Como nos dá conta Fernanda Afonso “Animados pelas experiências políticas dos países limítrofes de Moçambique, e no quadro geral do movimento de descolonização em África, os moçambicanos constituíram, com a ajuda do presidente da Tanzânia, Julius Nyerere, a Frelimo – Frente de Libertação de Moçambique-, um movimento apoiado militarmente pela China e pela URSS e beneficiando do apoio tácito da comunidade internacional.” *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais* (2004). Lisboa: Caminho, pp. 25-26.

²⁷ LARANJEIRA, Pires (1995). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, p.262. Para Fátima Mendonça, este é o terceiro período da literatura moçambicana. Cf. MENDONÇA, Fátima (1988). *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, p. 40 e ss.

²⁸ Este novo período é caracterizado, segundo Fátima Mendonça, pela ocorrência de três grandes linhas de força: a literatura produzida nas zonas libertadas, na qual é visível a ação ideológica da Frelimo; a literatura produzida nas cidades por intelectuais distantes do posicionamento ideológico do poder colonial; e a literatura produzida para afirmar a ideologia colonial. *Ibidem*, pp. 40-43.

²⁹ De acordo com Fátima Mendonça, esta obra de Honwana pertence ao final da fase anterior. *Ibidem*, p. 39.

de um grupo multirracial de crianças (mestiços, brancos, chineses e negros), que apesar das brincadeiras próprias da idade, reflete a mentalidade da sociedade colonial e da pesada herança que deixou. O Cão Tinhoso, produto de inúmeros cruzamentos e raças, reproduz e mimetiza características humanas da miséria e sofrimento, aproximando-se do universo efabulado. É na expressão do seu olhar triste que se encontra a violência do silêncio, devida à exploração e à segregação racial perpetrada pelo colonialismo:

O Cão-Tinhoso tinha uns olhos azuis que não tinham brilho nenhum, mas que eram enormes e estavam sempre cheios de lágrimas, que lhe escorriam pelo focinho. Metiam medo aqueles olhos, assim tão grandes, a olhar como uma pessoa a pedir qualquer coisa sem querer dizer.³⁰

O ficcionista personifica também outros cães, dando-lhes nomes próprios, personalidade, sentimentos, voz, razão e estabelecendo um paralelo entre a sociedade dos cães e a dos homens. O autor descreve e crítica o comportamento da classe política, incumbindo a literatura do seu papel de denúncia e de arma de combate dos problemas sociais:

Depois, o cão do senhor Sousa, o Bobi, disse qualquer coisa aos outros e avançou devagar até onde estava o Cão-Tinhoso. O Cão-Tinhoso fingiu não o ver e nem se mexeu quando o Bobi lhe foi cheirar o rabo: olhava sempre em frente. O Bobi, depois de ficar uma data de tempo a andar em volta do Cão-Tinhoso, foi a correr dizer qualquer coisa aos outros – o Leão, o Lobo, o Mike, o Simbi, a Mimosa e o Lulu – e puseram-se todos a ladrar muito zangados para o Cão-Tinhoso.³¹

Persuadidos pelo veterinário, um homem pouco escrupuloso, o grupo de rapazes decidiu, um dia, matar o cão. Ginho, uma criança do grupo, hesita, demonstrando o conflito vivido, entre o desejo de ser independente e os medos herdados, devido à repressão e censura vigentes na época colonial. Apesar de estar afetivamente ligado ao animal, irá executar essa tarefa, para provar a sua masculinidade. A opressão, perpetrada por aqueles que são, eles mesmos, oprimidos, reproduz o *modus operandi* dos colonizadores em relação aos colonizados. Ao matarem o cão tinhoso, as crianças estão a matar a própria identidade, a destruir a ideia de moçambicanidade. Também no conto *Papá cobra e Eu é* mais uma vez tratado o tema da discriminação social e racial e os dois cães, Lobo e Totó, representam os donos, bem como as suas diferenças, num mundo onde convivem colonos, assimilados e não assimilados. Na obra de Honwana, tal como anos mais tarde, nos contos de Mia Couto, vamos encontrar um ‘mundo outro’, onde se esbatem

³⁰ HONWANA, Luís Bernardo (2014). *Nós matámos o cão Tinhoso*. Maputo: Alcance Editores, p.23. (sublinhado nosso)

³¹ *Ibidem*, p. 24.

as fronteiras entre real e fantasia, onde os animais se assemelham aos homens e estes adquirem um comportamento animal, por força das duras circunstâncias em que vivem, agindo de forma desumana, cruel e selvagem, denunciando, desta forma, um poder e um regime corruptos e tiranos que destroem e renegam a identidade do povo. Na esteira de Honwana e após a independência, surgem autores como Anibal Aleluia, Aldino Muianga, Calane da Silva, Albino Magaia, Hélder Muteia e Marcelo Panguana que irão retomar a temática do colonialismo.

Em 1966, é publicado o romance *Portagem*, de Orlando Mendes, considerado, por muitos, como o primeiro grande romance moçambicano. Nesta obra é feita uma forte crítica à estrutura colonial e ao drama do mulato, ou mestiço, inserido numa sociedade formada por brancos e negros, sob o jugo do europeu e, já na década de 70, *Contos e Lendas*, de Carneiro Gonçalves (1975), obra publicada após a morte do seu autor. Entre 1971 e 1972, dá-se um acontecimento importante com o surgimento dos três números da revista *Caliban*, organizada por Grabato Dias e Rui Knopfli. Nos seus textos é visível uma grande preocupação com a divulgação de autores moçambicanos. Nesta altura, a Frelimo edita o primeiro volume da *Poesia de Combate*, uma escrita ‘empenhada’ com a realidade e que, tal como o nome sugere, denuncia o seu propósito de contestação ao regime colonial. Deste período, para além de José Craveirinha, fazem parte poetas como Kalungano/Marcelino dos Santos, Armando Guebuza, Rui Nogar, Sérgio Vieira, Fernando Ganhão e Jorge Rebelo, entre outros.

Segue-se o denominado “Período da Consolidação”, quinto período, que se situa entre a Independência³² e 1992 e é caracterizado pela afirmação da autonomia da jovem literatura moçambicana:

Esta é uma geração de escritores que se afirma numa época dominada por uma forte inquietação produzida num contexto histórico, político, social e cultural moçambicano novo. A literatura é, indubitavelmente, um dos instrumentos de questionação deste mesmo processo e uma das pedras angulares na construção de uma identidade nacional.³³

³² De acordo com Francisco Noa “O período que se segue imediatamente à independência de Moçambique, em 1975 será dominado por um grande fervor revolucionário que contaminará as artes, a literatura moçambicana, em particular, e que fará com que haja uma produção maciça de textos literários, sobretudo através da imprensa, mas de pouca relevância estética. Aliás, este período que se estende até meados da década de 80, será particularmente fértil em polémicas, nos jornais e páginas culturais, onde calorosamente se opunham os que defendiam uma literatura política e ideologicamente alinhada e aqueles que se batiam pelos insubordináveis universais estéticos.” “Literatura Moçambicana: os trilhos e as margens”. In RIBEIRO, Margarida Calafate e MENESES, Maria Paula (Orgs.) (2008). *Moçambique Das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, p. 41.

³³ SAÚTE, Nelson (2001). *As Mãos dos Pretos. Antologia do Conto Moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote, pp. 17-18.

Com a criação da AEMO (Associação de Escritores Moçambicanos) que o Comité Central da Frelimo promoveu, no início dos anos 80, surgem novas coletâneas de obras literárias, tanto de poesia como de ficção: *Timbila* (poesia), *Karingana* (ficção), *Início* (destinada aos jovens autores), e vários livros também foram publicados nessa década. A imprensa continua a desempenhar um papel determinante no estímulo da criação literária, promovendo o surgimento de novas publicações. A edição do livro de poemas *Raiz de Orvalho*, de Mia Couto, em 1983, “ [...] e sobretudo a revista *Charrua* (a partir de 1984, com oito números), [...], abriu novas perspectivas fora da literatura empenhada, [...] de que o culminar foi o livro de contos *Vozes anoitecidas* (1986)³⁴, de Mia Couto, provocando polémica e discussão aceras”. (Laranjeira, *Op. Cit.*, p. 262)

A geração de novos poetas e contistas possui fortes preocupações sociais, comprometendo-se com a história da sua nação; encontram-se divididos entre um passado que tentam recuperar e um presente, marcado pelos conflitos internos e pelas lutas fratricidas. A par da literatura de exaltação patriótica dos feitos da luta pela libertação, marcadamente doutrinária e planfetária, encontramos uma outra que privilegia o texto lírico e as emoções individuais. No entanto, é no texto narrativo que os novos autores refletem sobre a realidade, o presente do país, de uma forma estética e criativa, pouco experimentadas anteriormente, na literatura moçambicana.

Como se verá, o conto vai ocupar lugar de destaque na prosa ficcional, dando-se especial atenção à literatura da tradição oral. O escritor recorre ao legado das formas orais, transmitido pelos anciãos, detentores da oratura, dos contos, das lendas e de imaginários míticos e maravilhosos e simultaneamente ao reportório literário proveniente da escrita, visto a sua formação contemplar estas duas realidades. É, sem dúvida, a partir da década de 80, que se deu a explosão da narrativa, com ficcionistas como Lília Momplé (1935) e Paulina Chiziane (1955), de que se destaca *Niketche: Uma História de Poligamia*³⁵ (2002), um romance sobre séculos de tradição e de costumes, a crueldade da vida e as diferenças abissais de cultura entre o norte e o sul de Moçambique, numa simbiose perfeita entre o comportamento dos homens e o dos animais, como iremos também encontrar na obra de

³⁴ Data da publicação em Moçambique.

³⁵ "O vermelho atrai os búfalos, os touros. [...] O segredo da sedução reside na cor. Imita a natureza e veste-se de flor, para atrair todos os olhos e despertar desejos escondidos. Homem é bicho sonoro. [...] No canto do pássaro se encanta. [...] No silvar de uma serpente se espanta. Faz a tua armadilha sonora. Tira dessa tua flauta a voz que embala, assim meiga, sussurrada, cantada, pausada. Tira desse pinhal o sibilar divino para repousar o seu cansaço. Se gritas como serpente espantas a caça." CHIZIANE, Paulina (2002). *Niketche uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, pp. 42-43.

Mia Couto. Entre os grandes escritores que tentam recuperar a cultura tradicional do país, encontra-se Suleiman Cassamo (1962), autor de, entre outras obras, *O Regresso do Morto* (1989) e *Amor de Baobá* (1997), bem como Ungulani Ba Ka Khosa que, com *Ualalapi* (1987), trouxe para a literatura moçambicana a inovação da ficção histórica. São também deste período as antologias de contos de Mia Couto *Vozes Anoitecidas* (1987), *Cada Homem É uma Raça* (1990), *Estórias Abensonhadas* (1994), bem como os romances *Terra Sonâmbula* (1992) e *A Varanda do Frangipani* (1996).

No grupo de escritores suprarreferidos, já é visível uma preocupação profunda com o presente de Moçambique, cujas transformações históricas acompanharam de perto. As narrativas espelham, regra geral, o modo como cada escritor compreende e representa a realidade que o cerca, recuperando valores das tradições e das crenças ancestrais próprias da cultura em que vivem e da identidade moçambicana. Ao mesmo tempo denunciam o regime que pretende destruir valores autóctones e a sua identidade, tal como se pode observar no discurso profético e anticolonialista, do antigo imperador de Gaza, na célebre narrativa histórica de Ungulani Ba Ka Khosa, *Ualalapi*: “Estes homens da cor de cabrito esfolado que hoje aplaudis entrarão nas vossas aldeias com o barulho das suas armas e o chicote do comprimento da jiboia. Chamarão pessoa por pessoa, registando-vos em papéis que enlouqueceram Manua e que vos aprisionarão.” (1991, p.118) Também na nota de abertura do romance *No reino dos abutres* (2002), Khosa, de igual modo, reflete esta maneira tão singular de ver o mundo e de o representar, própria do homem africano. Para ele os moçambicanos são como os pirilampos, têm a mesma forma de estar na vida, a mesma inconstância, conseqüentemente são responsáveis pelo carácter efémero da independência de Moçambique, como se depreende da citação a seguir:

O que sempre me fascina, nas noites africanas, são os pirilampos, esses animais de vida intermitente. Por entre as árvores, eles adquirem a sua plenitude em breves segundos. [...] Depois é o breu, a escuridão. Momentos depois vem a luz. São animais de vida inconstante. E nós, chamados animais superiores, tivemos, em tempos, o mesmo comportamento, melhor, o modo de estar na vida que os pirilampos. A nossa independência foi sempre coarctada.³⁶

Encontramos ainda na obra de Ba Ka Khosa, tal como na literatura moçambicana em geral, muitas outras associações entre homens e animais que denunciam os abusos do colonialismo, numa “terra sonâmbula” regida por abutres. Na sua obra, serpentes, formigas, baratas e outros insetos contemplam estupefactos os seres humanos

³⁶ BA KA KHOSA, Ungulani (2002). *No reino dos abutres*. Maputo: Imprensa Universitária, p. 1. (sublinhado nosso)

bestializados, como Armando, considerado um lagarto pré-histórico, que só se aproxima da condição humana quando se droga com a “suruma ou, na falta desta, com merda seca de elefante”. (*Ibidem*, p. 22)

Numa tentativa de regresso aos tempos ancestrais, onde as fronteiras entre o mundo visível e invisível se esbatem, os ficcionistas moçambicanos procuram recuperar o equilíbrio e a harmonia perdidas. O escape a um real quotidiano que é considerado trágico e desumano neste pós-guerra está também presente na obra de Mia Couto que, através do recurso à tradição e aos valores ancestrais, recupera a história e a identidade do povo moçambicano, ameaçadas e negadas pelo colonialismo e pelos conflitos internos que se seguiram. Assim, no seu romance *Terra Sonâmbula*, no qual retrata toda a miséria e a devastação da nação, após os dezasseis anos de guerra civil, a personagem do feiticeiro profetiza grandes desgraças que advirão com a luta armada, sendo uma delas a animalização, ou a ‘bestialização’, do povo de Moçambique:

- Chorais pelos dias de hoje? Pois saibam que os dias que virão serão ainda piores. Foi por isso que fizeram esta guerra, para envenenar o ventre do tempo, para que o presente parisse monstros no lugar da esperança [...] Vós vos convertêsteis em bichos, sem família, sem nação. Porque esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de dentro de vós.³⁷

Nelson Saúte, um poeta da atualidade e também estudioso da literatura moçambicana, antologiou e prefaciou *As Mãos dos pretos*, uma importante coletânea de contos moçambicanos, onde a marca da violência, da contestação e da denúncia social confirmam os objetivos que guiam a imaginação literária moçambicana. Considera que esta geração de escritores, que viveu neste período de grandes conflitos, “externos e internos” do país, têm em comum uma profunda preocupação, o sentido da responsabilidade e o comprometimento com o presente de Moçambique. A corrupção política e social, a guerra e conseqüentemente a miséria e a fome transformam a narrativa num “espaço para a catarse que a sociedade provavelmente ainda não cumpriu nestes últimos anos.” (2001, pp.18-19)

³⁷ COUTO, Mia (1996). *Terra Sonâmbula* (2ª ed.). Lisboa: Caminho, p. 215.

Capítulo 2 - Mia Couto, contador de histórias

2.1 Entre o Real e a Ficção - do biólogo e do escritor

*Desde menino eu sonhava trabalhar com bichos, ser parceiro de Noé na salvação dos seres vivos.*³⁸

Mia Couto, de seu nome completo António Emílio Leite Couto, nasceu em julho, de 1955, em Moçambique, na cidade da Beira, província de Sofala, território de senas e shonas. O seu pai, Fernando Couto, era jornalista e, apesar de ter nascido em Rio Tinto, nos arredores do Porto, viveu quase toda a sua vida em Moçambique. As suas convicções políticas e o interesse pela vida dos africanos tiveram grande influência na formação da personalidade do escritor. De acordo com Fernanda Cavacas, prestigiada estudiosa da sua obra, com o pai, Mia “vai aprender a relatividade das coisas e o segredo escondido na aparência enganadora do real, o sonho e o sentimento de dúvida como forma de alicerçar certezas na vida e na crença do Homem.”³⁹ A mãe⁴⁰, como conta numa entrevista a Loja Neves, era uma excelente contadora de histórias, traço que certamente o escritor terá herdado: “A minha mãe era ao mesmo tempo a avó, o avô e todos os personagens com quem fomos construindo a constelação familiar. [...] era uma contadora de histórias fantástica, ainda hoje com as netas é assim.” (2001, p.48)

Filho do meio, entre um irmão mais velho dois anos, e outro mais novo, sete, nem sempre foi uma criança fácil de entender:

Na minha infância era tido como o menos hábil, o que prometia provavelmente menos. Em certos momentos tinham dúvidas se era realmente...inteligente. [...] Às vezes me chamavam com ternura “atrasadeco”, mas era evidentemente com grande amor. Perdia tudo, esquecia-me de tudo. Apesar de ser fácil de temperamento, devo ter sido um filho que dá trabalho e chatice.⁴¹

A infância do escritor foi tranquila, a sua timidez e a pouca propensão para as atividades físicas, levam-no a deambular pela cidade natal e a observar todo um mundo que o rodeava. Apesar de a sua língua materna ser o português, comunicou em sena durante a infância e mais tarde adquiriu alguns conhecimentos básicos de ronga (língua do

³⁸ COUTO, Mia (2008). “Os sete pecados de uma ciência pura”. In *Pensatempos* (3º ed). Lisboa: Caminho, p.115.

³⁹ CAVACAS, Fernanda (2015). *Mia Couto: Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Lisboa: Clássica Editora, p.103.

⁴⁰ Maria de Jesus, a quem chamavam carinhosamente Mizus, era a “trave mestra da casa”, desdobrando-se em múltiplas tarefas para proporcionar o bem estar dos filhos. Mia “bebeu nela a seiva de uma oralidade criadora”. *Ibidem*, p.10.

⁴¹ RIBEIRO, Anabela Mota. “Entrevista: Mia Couto”. In *Diário de Notícias* [Suplemento DNA], nº 129, 1999- 05-15, p. 13.

Sul). Os seus amigos pertenciam a mundos diversos: “[...] na escola e em casa, a um mundo maioritariamente branco e com fortes marcas europeias; na rua, à periferia social africana composta sobretudo por negros, indianos e chineses.” (Cavacas, *Op. Cit.*, p.106) Esta convivência irá ser determinante na consciencialização sociopolítica do jovem escritor e orientar a sua participação ativa na construção de uma sociedade que respeita os diversos grupos étnicos que compõem o mosaico cultural moçambicano.

Desde a sua infância, o escritor sempre demonstrou um carinho especial pelos animais, figuras que mais tarde estarão sempre presentes na sua obra, quer na narrativa, quer na poesia. Numa entrevista concedida a Mota Ribeiro, Mia desvenda o mistério do seu nome, o menino que queria ser gato:

Os meus pais contam que quando tinha dois, três anos vivia com os gatos, misturava-me com os gatos, achava que era um gato. Temos em casa fotografias em que estou comendo com os gatos. Disse que queria ser chamado de Mia⁴²; os meus pais aceitaram e ficou.⁴³

Na Beira, Mia Couto contacta com realidades que se tornarão mais tarde temas recorrentes da sua escrita ficcional: o colonialismo, a guerra civil, a relação entre as diferentes culturas e o imaginário popular tradicional. O ambiente⁴⁴ de tensão que existia na época leva-o a considerar a cidade natal um “lugar de fronteira”:

Os colonos bem desejavam empurrar os africanos para longe. Mas os negros ficavam sempre ali, do outro lado da rua. A minha cidade estava condenada a ser lugar de fronteira – entre o mar e o continente, entre a Europa e a África, entre o catolicismo e a religião dos antepassados.⁴⁵

⁴² A importância do nome não é um mero jogo ficcional, na verdade, o próprio autor tem justificado o seu pseudónimo como parte da sua capacidade de sonhar, viajar de identidade: “Na infância, eu acreditava ser gato. Eu não pensava, eu era um gato. Fui ensinado a afastar-me do gato que desejava tomar posse de mim. Depois inventei-me outros bichos: um pequeno leopardo que tivemos uns dias, no nosso quintal, me fez ser felino. [...] Estava, porém, escrito que eu havia de ser homem: educaram-me, isto é, fui aprendendo a ter medo de querer ser outra coisa. Encontrei refúgio nas pequenas histórias: sonhar, sonhar-me, esquecer-me. Vencer sem ter que lutar contra nada, através do sonho eu já havia viajado de identidade: já fora gato, leopardo e até já me iniciara pessoa. Sem saber, eu já estava escritor, portador sintomático dessa doença chamada «poesia».” COUTO, Mia. «Por uma lusofonia partilhada». In MARTINS, Celina (2006). *O Entrelaçar das Vozes Mestiças*. Lisboa: Ed. Princípiã, pp. 420-421.

⁴³ RIBEIRO, Anabela Mota. “Entrevista: Mia Couto”. In *Diário de Notícias* [Suplemento DNA], nº 129, 1999-05-15, p. 15.

⁴⁴ Numa entrevista concedida a Patrick Chabal, Mia recorda: “Era um ambiente muito racista, ao mesmo tempo que sucedia este contacto, ou talvez até por causa disso mesmo. Os brancos da Beira eram profundamente racistas. Quando eu saí da Beira para Lourenço Marques, em 1971, parecia-me que estava noutro país, porque na Beira havia quase *apartheid* em certas coisas. Não podiam entrar negros nos autocarros, só no banco de trás... Enfim, era muito agressivo. No Carnaval os filhos dos brancos vinham com paus e correntes bater nos negros...” *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. (1994) Lisboa: Vega, p. 276.

⁴⁵ COUTO, Mia (2008). “Águas do meu princípio”. In *Pensatempos*, p.150.

Aos catorze anos publica os primeiros poemas na Beira, cidade onde o escritor irá também conhecer e conviver com os velhos contadores de histórias e com a magia dos seus relatos:

Cresci nesse ambiente de mestiçagem, escutando os velhos contadores de histórias. Eles me traziam o encantamento de um momento sagrado. Filho de um poeta ateu, aquela era a minha missa, aquele era o recado do divino. Eu queria saber quem eram os autores daquelas histórias e a resposta era sempre a mesma: ninguém. Quem criara aqueles contos haviam sido os antepassados, e as histórias ficavam como herança dos deuses. Naquele mesmo chão estavam sepultados os mais velhos, conferindo história e religiosidade àquela relação. Nessa moradia, os antepassados se convertem em entidades divinas.⁴⁶

Queria ser psiquiatra, mas o espírito revolucionário levou-o a tomar outros caminhos: “Em 1972, eu saí da Beira para estudar Medicina em Lourenço Marques. Instalei-me nesse lugar como quem desembarca da sua própria adolescência.”⁴⁷

No início dos anos 70, a Associação Académica é encerrada, bem como todos os locais de concentração estudantil. A PIDE prende todos os dirigentes estudantis, deporta-os para o interior e proíbe-os de estudar. Nesta época, aproxima-se da Frelimo, assim, no 3º ano de Medicina, abandona a Universidade para se dedicar ao jornalismo e desta forma participar ativamente na construção de um novo Moçambique, independente a partir de 1975. Neste período, Mia Couto trabalha no periódico *A Tribuna* com Rui Knopfli e mais tarde passa para a direção da Agência de Informação Nacional. Nesta altura tem a oportunidade de viajar pelo país “para cobrir celebrações nas províncias e para formar quadros e redes de correspondentes.” (Cavacas, *Op. Cit.*, p. 118) Com a demissão do diretor da revista *Tempo*, é também escolhido para esse cargo, onde permaneceu até 1981. Mais tarde, passa para o jornal *Notícias*, pedindo, todavia, a demissão em 1985, por não se identificar com aquele tipo de jornalismo.

Em 1983, publica o seu primeiro livro de poesia, *Raiz de Orvalho*, que representa uma contestação contra a poesia panfletária, militante. Regressa à Universidade, em 1985, mas, desta vez, para ingressar em Biologia. Mia Couto, biólogo e ecologista, decide aproximar-se da natureza, relação esta que lhe permite descobrir, explorar os laços que unem o homem à terra e aos animais, explorar a cultura da África milenar, impregnada de profunda religiosidade animista e repleta de forças que habitam e animam todas as criaturas, de acordo com o ritmo e os ciclos do tempo. Numa comunicação apresentada no Iº Encontro

⁴⁶ *Ibidem*, pp.150-151.

⁴⁷ *Ibidem*, p.151.

de Biólogos da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), Mía Couto refere a importância que esta ciência tem tido no seu percurso como escritor:

A Biologia ensinou-me coisas fundamentais. Uma delas foi a humildade. Esta nossa ciência me ajudou a entender outras linguagens, a fala das árvores, a fala dos que não falam. A Biologia me serviu de ponte para outros saberes. Com ela entendi a Vida como uma história, uma narrativa perpétua que se escreve não em letras mas em vidas. [...] A Biologia me alimentou a escrita literária como se fosse um desses velhos contadores não de histórias mas de sabedorias. E reconheci lições que já nos tinham sido passadas quando ainda não tínhamos sido dados à luz. No redondo do ventre materno, já ali aprendíamos o ritmo e os ciclos do tempo.⁴⁸

Foi também o responsável pela preservação da reserva natural da Ilha de Inhaca, em 1992. Realizou trabalhos de pesquisa em diversas áreas, especialmente em áreas costeiras.⁴⁹ É por isso transversal a toda a sua obra uma enorme vontade de “contar aos outros as histórias das suas gentes – as gentes que fazem parte/ farão parte de um país em construção”⁵⁰, tarefa esta que se reveste de particular dificuldade quando essas histórias, plenas da riqueza criadora da oralidade, são narradas numa língua europeia, que vai ser sujeita a uma apropriação, a partir de mutações e adaptações, que a tornam “africana”, até porque, “as pessoas todas já estão falando outro português, há toda uma corrente de imagens, lindas, que as pessoas já estão fazendo, na rua”⁵¹ e a literatura não pode ignorar esse facto. Este trabalho de ‘apropriação e manipulação’ da língua portuguesa levou a que no início da sua vida literária fosse alvo de críticas e de alguma incompreensão, motivadas pela inovação linguística trazida pela sua condição de escritor moçambicano branco:

Como outros brancos nascidos e criados em África, sou um ser de fronteira. Como todos os passadores de fronteira, aprendi a contornar as imposições dos polícias da identidade. [...] Dou-me bem com essa dualidade, sou um impuro que descobre nessa sujidade a sua primeira fonte de aprendizagem. Para melhor sublinhar a minha condição periférica, eu deveria acrescentar: sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar da reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. Necessito tecer um tecido africano e só sei fazer usando panos e linhas europeias. O gesto de bordar me ensina que estou inventado numa outra ordem e nessa ordem esses valores iniciais de nacionalidade já pouco importam.⁵²

Para além das obras literárias publicadas, colabora assiduamente, tal como suprarreferido, em diversos periódicos moçambicanos e estrangeiros, como por exemplo, o jornal moçambicano *Domingo*, a revista angolana *África* e o jornal *Público*. São também

⁴⁸ COUTO, Mía (2008). “Os sete pecados de uma ciência pura”. In *Pensatempos*, pp.123-124.

⁴⁹ Atualmente, Mía é diretor da empresa Impacto, que realiza avaliações de impacto ambiental e é também professor da cadeira de Ecologia em diversas faculdades da Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo.

⁵⁰ CAVACAS, *Op. Cit.*, p.122.

⁵¹ CHABAL, Patrick, *Op. Cit.*, p. 290.

⁵² COUTO, Mía. “O gato e o novelo”, Auto-retratos. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 1997-10-08, p. 59. (sublinhados nossos)

dele vários textos adaptados e representados por diversos grupos teatrais e algumas das narrativas foram ainda adaptadas ao cinema.⁵³ Entre outros, ganhou em 1989, o Prémio Anual de Jornalismo Areosa Pena, em Moçambique, com o livro *Cronicando* (1991); em 1990, foi-lhe atribuído o Prémio Vergílio Ferreira, da Universidade de Évora. Recebeu também em 1995, o Prémio Nacional de Ficção da Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), com o romance *Terra Sonâmbula*, considerado por um júri especialmente criado para o efeito, pela Feira Internacional do Zimbabwe, um dos melhores romances africanos do Século XX. Foi merecedor do Prémio de ficção Mário António, da Fundação Calouste Gulbenkian, com *O último Voo do Flamingo* (2000), em 2001; segue-se o Prémio União Latina de Literaturas Românicas, em 2007; o Prémio Passo Fundo Zaffari e Bourbon de Literatura, com o romance *O Outro Pé da Sereia* (2006), em 2007; o célebre Prémio Eduardo Lourenço, em 2011; o Prémio Camões, em 2013 e em 2014 foi galardoado com o Prémio Internacional de Literatura Neustadt, da Universidade de Oklahoma.⁵⁴ Finalmente, em 2020, venceu o prémio literário Jan Michalski com a trilogia *As Areias do Imperador*. O conjunto destes três livros, *As mulheres de Cinza* (2015), *A Espada e a Azagaia* (2016) e *O Bebedor de Horizontes* (2017) conta a história do Estado de Gaza, onde se ergueu em tempos o segundo maior império em África, dirigido por Ngungunhana⁵⁵.

Após a passagem do ciclone Idai, pela Beira, em 2019, Mia não consegue ficar indiferente a esta catástrofe e o seu amor pela terra natal leva-o a viajar até lá, onde lhe vêm à memória recordações da infância, nomeadamente a da passagem de um outro ciclone, chamado Claude, em 1962, que, segundo o escritor, lhe deu a primeira lição da condição efémera e frágil do homem. (Couto, *O Universo*, p.12) A cidade da Beira, construída sobre um pântano, é frequentemente cenário de catástrofes naturais.

Tantas vezes disse: uns têm uma terra natal. Eu tenho uma água natal. Não foram os meus amigos que me abraçaram. Foi a Beira que me abraçou, um braço de terra, outro de água. A minha cidade tinha-me revelado que guardava raízes fundas num chão que era feito mais de afeto que de terra. Os territórios onde nascemos são sempre infinitos. Nenhum ciclone me

⁵³ Três contos de *Vozes Anoitecidas* foram adaptados ao cinema, “A fogueira” e “Saíde, o Lata de Água”, por João Ribeiro, com os títulos *Fogata* (1992) e *O olhar das estrelas* (1997) e ainda *O Dia Em Que Explodiu Mabata-bata* (2016), por Sol de Oliveira. Foram também adaptados ao cinema, os romances *O último voo do flamingo*, em 2010, por João Ribeiro e em 2007, *Terra Sonâmbula*, pela realizadora Teresa Prata.

⁵⁴ Mia Couto Oficial Website <https://www.miacouto.org/> [consultado em 21/12/2019].

⁵⁵ Ngungunhana foi o último dos imperadores que governou toda a metade Sul do território de Moçambique. Derrotado em 1895 pelas forças portuguesas, comandadas por Mouzinho de Albuquerque, o imperador foi deportado para os Açores, onde veio a morrer em 1906. Os seus restos mortais terão sido trasladados para Moçambique em 1985.

poderia roubar essa pertença.⁵⁶

No seu último romance publicado, *O Mapeador de Ausências*, o ficcionista revisita, uma vez mais, a Beira natal, através da personagem principal: “Nestes dias, caminhei pelos lugares da minha infância como quem passeia num pântano: pisando o chão com as pontas dos pés. Um passo em falso e corria o risco de me afundar em escuros abismos.” A personagem Diogo Santiago, também ele poeta e professor universitário, filho de pai jornalista e poeta e de mãe sempre omnipresente no lar, reflete sobre as suas fragilidades e sobre o seu papel, enquanto escritor: “Eis a minha doença: não me restam lembranças, tenho apenas sonhos. Sou um inventor de esquecimentos.” (*O Mapeador*, p. 16) Denunciando as atrocidades perpetradas pelas forças armadas portuguesas durante a guerra colonial, a personagem narra episódios como o massacre de Inhaminga, em 1973 e acusa a igreja católica de ter sido conivente com a ditadura. Mia Couto, numa entrevista recente ao *Diário de Notícias*, considera que todos estes factos históricos não podem cair no esquecimento:

A memória é sempre uma escolha. Em Moçambique vivemos uma história em que tudo parece ainda recente. Ainda não aprendemos a apagar os nossos esquecimentos. Um desses esquecimentos foi a guerra de libertação nacional que, no lado português, toma o nome de guerra colonial. [...] Onde está a memória das crueldades que aconteceram depois, durante os quase vinte anos da guerra civil em Moçambique?⁵⁷

Através da memória, mais uma vez, o escritor recupera as vozes esquecidas da nação moçambicana, a sua identidade, os seus mitos e crenças, a moçambicanidade, tal como teremos oportunidade de referir adiante na presente dissertação, porque ele é considerado “Um Mapeador de Ausências” que regata para a posteridade a história do seu povo.

⁵⁶ COUTO, Mia (2019). *O Universo num Grão de Areia*. Lisboa: Caminho, p.17. (sublinhados nossos)

⁵⁷ CÉU e SILVA, João. “Mia Couto. DNEntrevista”. In *Diário de Notícias*, 2020-11-14. (sublinhado nosso)

2.2 Raízes do conto moçambicano

*En Afrique, chaque vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle.*⁵⁸

O conto nasceu entre o povo anónimo que, desde tempos muito remotos, cultivava o hábito de contar histórias de geração em geração. Pensa-se que todos os povos, em todas as épocas, cultivaram e transmitiram os seus contos. Estes possuem numerosos elementos que não sofrem nenhuma variação.

Segundo Mohamadou Kane estes elementos, sejam temas, valores morais, filosóficos ou religiosos, mantêm pela sua invariabilidade os laços entre as gerações passadas, os antepassados, e os vivos, facilitando a inserção dos indivíduos no seu grupo social e valorizando a apologia da harmonia criada pela submissão do indivíduo no grupo.⁵⁹

Tendo como objetivo o fortalecimento da coesão comunitária, o conto tem como função primordial transmitir não só conhecimento, mas também certos preceitos comportamentais, que sobrevivem graças ao exercício da memória na qual se inscrevem.

De acordo com Reis e Lopes, o conto tem as suas raízes em ancestrais tradições culturais que faziam do ritual do relato um fator de sedução e de aglutinação da comunidade. Originalmente esteve ligado a situações narrativas elementares, nas quais um narrador, numa atmosfera quase mágica instaurada pela expressão “Era uma vez...”, [*Karingana ua Karingana*...expressão equivalente em língua ronga] levava um auditório a interessar-se “por acções relatadas num único acto de narração [...]” Para além da função lúdica, estas narrativas também tinham como função moralizar. No conto os eventos surgem concentrados e a sua ação “baseia precisamente nessa concentração e nessa linearidade a sua capacidade de seduzir o receptor [...]” Quando existe uma intriga com um mistério para resolver, esta sedução é mais intensa e conseguida. “Noutros casos [...] é um simples incidente do quotidiano, com algum significado humano, que suporta o desenrolar da acção.”⁶⁰

O conto apresenta duas modalidades distintas: o conto popular, visto “como forma simples, expressão do maravilhoso, linguagem que fala de prodígios fantásticos, oralmente

⁵⁸ Contemporâneo de Senghor, o malinês Amadou Hampaté Bâ, num discurso proferido em 1960, na UNESCO, dissertou sobre a importância da tradição oral em África, enunciando esta célebre máxima: “ Em África, cada ancião que morre é uma biblioteca que arde.” (tradução nossa)

⁵⁹ Kane, *apud* AFONSO, Maria Fernanda (2004). *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, pp.67-68.

⁶⁰ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina (1987). *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina, pp. 76-77.

transmitido de geração em geração.” Assim como o conto literário, que adquire “uma formulação artística, literária, escorregando do domínio colectivo da linguagem para o universo do estilo individual de um certo autor.”⁶¹

Na América do Sul e no continente africano, o conto literário ocupa lugar de privilégio, não só refletindo sobre os problemas do homem moderno, mas também recorrendo ao imaginário e às tradições de culturas míticas. Os dois continentes possuem um passado comum, decorrente da opressão exercida pelos respectivos países colonizadores, sem esquecer a existência de comunidades sul-americanas que descendem de africanos, levados para lá como escravos. Deste modo, é natural uma proximidade entre a literatura na América e em África. Ainda na perspectiva de Fernanda Afonso “As literaturas africanas instituem traços discursivos que decorrem da imbricação de culturas várias, de contaminações linguísticas múltiplas, de práticas de géneros literários que rebatem os cânones ocidentais.” (2004, p.51)

No Brasil, surgem nomes que se destacam na ficção, como Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa. Este último debruça-se sobre a realidade do sertão brasileiro, “um universo de tal maneira afastado da civilização que todas as experiências são possíveis, aceitando-se com naturalidade a emergência do irreal, da poesia”. (Afonso, 2004, p.60) O autor de *Grande Sertão: Veredas* adotou, pela primeira vez, o termo “estória” que apresenta, de certa forma, contornos mágicos. Este termo foi igualmente adotado por Luandino Vieira (1935), escritor angolano da atualidade, e por Mia Couto⁶², ambos considerados seus discípulos.

O conto africano, à semelhança do sul-americano, dos autores supracitados, surge como resposta a um mundo em transformação, assumindo uma forma moderna e inovando em termos de estilo e forma. Entre a tradição e a modernidade, os escritores moçambicanos procuram através do conto dar resposta ao emaranhado de todas as convulsões sociais sofridas nos seus países, e temas como o colonialismo, a guerra civil, a fome e a miséria tornam-se recorrentes nas suas obras. Cada escritor moçambicano é, a seu modo,

⁶¹ REIS, Luzia de Maria (1987). *O que é o conto*. São Paulo: Editora Brasiliense, p.10.

⁶² Mia Couto adotou o termo “estórias” no título da coletânea de contos *Estórias Abensonhadas*, datada de 1994, contudo, já em 1986, aquando da publicação, em Moçambique, de *Vozes anoitecidas*, o autor utilizou o termo “estórias” no «Texto de abertura»: “Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo.” *Vozes*, p.19.

testemunha de um passado⁶³ vivido durante a ditadura colonial, logo a sua escrita não pode ficar indiferente à construção da nação. Apesar disso, o contista não abandona a tradição oral, pelo contrário, ele sente “o dever de fazer ressurgir os mitos, as histórias antigas, os heróis tradicionais, a encantação deslumbrante da narrativa tradicional.” (Afonso, 2004, p. 69)

Os motivos privilegiados dos textos tradicionais orais⁶⁴ vão ressurgir na escrita, dando vida aos princípios e às crenças ancestrais da cultura africana, ameaçados pela cultura ocidental. É neste contexto que os laços entre o mundo animal e o sagrado são percebidos pelas personagens dos contos⁶⁵, segundo a observação de regras que respeitam os valores tradicionais africanos. Assim, num conto de Lília Momplé, quando uma cobra verde aparece à velha Facache, esta percebeu que a longa Guerra Civil, entre a Frelimo e a Renamo, iria terminar e que a harmonia entre os homens seria restabelecida. (1997, p. 21) Os próprios títulos dos contos, regra geral, escritos em Moçambique, testemunham o enraizamento na cultura do continente onde a presença dos animais é uma constante. Por exemplo, “Mambo” título de um dos contos de *Mbelele*⁶⁶ e *Outros Contos* de Aníbal Aleluia designa, na metempsicose nhúngue, a transformação do espírito de um animal, normalmente o leão, em homem que, por sua vez, depois da morte se apodera do espírito de uma outra pessoa, que passará a possuir a força do animal que encarna.

Para Madeleine Borgomano, estudiosa da literatura africana, o conto utiliza frequentemente esquemas próprios da literatura oral, no entanto as personagens são “projectadas num mundo completamente diferente do dos contos tradicionais, um mundo cruel, com valores instáveis.” A narrativa curta torna-se, assim, segundo a mesma fonte,

⁶³ No Prefácio que escreveu para a obra *O Entrelaçar das Vozes Mestiças*, de Celina Martins, Mía considera que “Ter raiz parece ser condição para estarmos vivos, termos história e não perdermos ligação com o passado. Só tendo raiz somos de um lugar e de um tempo. O escritor aspira a ser terra e tempo. Mas ele enfrenta um desafio: ter demasiada raiz pode impedir que lhe nasça a asa. E o escritor não vive sem esse «voo impossível rumo a nada»”. 2006, p.7.

⁶⁴ O senegalês Birago Diop (1906-1989) escreveu o livro *Os contos de Amadou Koumba*, um velho *griot*, em 1947, importante coletânea de narrativas ouvidas por ele na infância e encontradas nas regiões onde trabalhou como veterinário no Sudão, em Mali, em Burkina Fasso, na Costa do Marfim e como embaixador na Tunísia.

⁶⁵ De acordo com Ana Mafalda Leite, a maior parte das recolhas de contos africanos estabelece uma distinção temática entre contos maravilhosos, contos de costumes e contos de animais, no entanto existem contos que partilham diversas categorias, porque atribuem as mesmas ações a homens e a animais. As classificações estabelecidas pelos africanos distinguem as histórias verdadeiras (mitos, lendas históricas, narrativas exemplares, didáticas ou edificantes) e inventadas (narrativas humorísticas ou fábulas). 2019, p. 42.

⁶⁶ Trata-se de um rito para trazer a chuva realizado pelas mulheres.

“um testemunho da degradação das condições de vida e das relações humanas sentidas pelos povos africanos.” (1992, p. 12)

Num depoimento registado por Patrick Chabal, Mia Couto considera que o conto é o tipo de escrita que melhor corresponde a um país como o seu, em que prevalece a tradição oral, tornando-se um discurso adaptado à expressão de uma realidade, proveniente de culturas várias e linguagens muito diversas:

[...] há o facto indubitável de que no contexto histórico e cultural de um país como Moçambique, o conto ou a estória é provavelmente a mais apropriada e a mais popular forma de escrever prosa. Apropriada porque adapta-se bem à captação da realidade multifacetada de um país em construção e com uma diversa tradição cultural.⁶⁷

O escritor considera, ainda, que este género literário possui características que lhe permitem captar fragmentos da realidade, momentos vividos, mas também sentimentos e emoções:

O conto é feito de pinceladas. É um quadro sem moldura, o início inacabado de uma história que nunca termina. O conto não segue vidas inteiras. É uma iluminação súbita sobre essas vidas. Um instante, um relâmpago. O mais importante não é o que revela mas o que sugere, fazendo nascer a curiosidade cúmplice de quem lê. No conto o que vale não é tanto o enredo mas o surpreender em flagrante a alma humana. No conto (como em qualquer género literário) o mais importante não é o seu conteúdo literário mas a forma como ele nos comove e nos ensina a entender não através do raciocínio mas do sentimento (será que existem estas categorias, assim separadas?).⁶⁸

Nas literaturas africanas contemporâneas instaura-se uma relação dialógica⁶⁹ entre os textos orais tradicionais e os textos escritos, ligados aos modelos culturais ocidentais. Esta relação é fundamental à própria instituição do carácter de “africanidade” da obra literária, através do retorno às vozes de um passado durante muito tempo silenciado, desvalorizado e afastado das referências da elite urbana culta que produz literatura. A oralidade torna-se portanto uma característica fundamental da literatura moçambicana, afastando-a definitivamente dos modelos e cânones ocidentais. De acordo com Afonso:

A representação da oralidade faz-se pela reterritorialização da escrita, fazendo surgir no interior do português fragmentos das línguas bantas. [...] Os contistas não hesitam em semear o texto de palavras bantas, necessárias, já que representam a cosmogonia africana, os valores e

⁶⁷ CHABAL, Patrick (1994). *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, p.66.

⁶⁸ COUTO, Mia (2008). “Uma palavra sem conselho e um conselho sem palavras”. In *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, p.46.

⁶⁹ A noção de dialogismo, introduzida por M. Bakhtine, designa as relações que um enunciado estabelece com outros enunciados, com os quais interage e “dialoga”. Cf. BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard, p.100.

os ritmos, as crenças e os objetos, criando um mosaico de linguagens que coabitam polifonicamente.⁷⁰

Um certo número de escritores moçambicanos vive na cidade, sem contacto direto com as línguas africanas, ou com a população do interior do país, outros, como é o caso de Mia, embora tenham ascendência europeia, são africanos e é por via das profissões que exercem que conhecem as periferias e a vida das comunidades que residem em zonas mais afastadas. Na opinião de Ana Mafalda Leite, a relação destes escritores com as tradições orais e com a oralidade é “uma relação em segunda mão, resultante, na maioria dos casos, não de uma experiência vivida, mas filtrada, apreendida, estudada”. Na génese do fenómeno literário da obra de Mia Couto, vamos encontrar, à semelhança do que acontece com a ficção de Guimarães Rosa, a “modelação da língua, instrumento privilegiado da contaminação, mestiçagem e entrosamento das culturas, orais e escritas.” (Leite, 2014, p. 32) Por vezes, o autor de *Terra Sonâmbula* cita provérbios da literatura oral das comunidades moçambicanas⁷¹, outras, cria ele próprio, fórmulas gnómicas, que tentam reproduzir o sistema de composição de um provérbio, a sua sabedoria, resultado da observação da natureza e dos animais, através de uma linguagem própria da oralidade, tal como sucede na coletânea de contos *Cada Homem é uma Raça*: “O escaravelho dá duas voltas antes de entrar no buraco.” (*Ibidem*, p. 33), ou “A vida é uma teia tecendo a aranha.” (*Ibidem*, p. 103), ou ainda “Como eu sempre digo: carreiro de formiga nunca termina perto.” (*Ibidem*, p.73) e também “O velho proverbizou: o homem é como o pato que, no próprio bico, experimenta a dureza das coisas.” (*Ibidem*, p.136)

Desde muito cedo, como se tem procurado demonstrar, Mia Couto compreendeu que a norma do português europeu não lhe permitia recriar o clima mágico das narrativas da sua infância, tal como confirma numa entrevista que deu a Laban, pelo que era preciso transgredir os limites da língua, para fazer reviver a magia dessa arte ancestral dos contadores de histórias:

Era preciso recriar uma linguagem que trouxesse aquele ambiente de magia em que a história me foi contada. E aí comecei essa experiência e, interessadamente, eu fui de repente projectado para a infância, [...] 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

⁷⁰ AFONSO, *Op. Cit.*, pp. 423-424.

⁷¹ Fernanda Afonso cita Koné a propósito do uso destes provérbios, dizendo que: “É na ocasião de momentos importantes vividos pelas comunidades africanas que os homens velhos, os que são a memória, a voz do passado e também do presente, que conhecem a história do clã e do reino, podem afrontar-se, esgrimindo provérbios, histórias antigas ou míticas.” *Ibidem*, p. 423.

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.⁷²

A maneira coutiana de escrever gerou, inicialmente, incompreensão, por parte de alguns dos seus compatriotas, que o acusaram de falta de respeito pela língua, na altura da publicação da primeira antologia de contos *Vozes Anoitecidas*, em 1986. A subversão das estruturas gramaticais, a rebeldia do não cumprimento das estruturas formais de subgéneros literários, nomeadamente no domínio da poesia, faz parte daquilo que Ana Mafalda Leite chama a “calibanização”⁷³ da língua portuguesa pelo colonizado” (2003, p. 20) Para Mia Couto, “a narrativa curta é o lugar de uma subversão total da linguagem e da língua” (Afonso, 2004, p. 293), permitindo-lhe uma liberdade absoluta tanto ao nível das estruturas narrativas, como na manipulação das potencialidades da língua numa adequação da escrita ao oral, “tende a “hibridizá-la” através da recriação sintáctica e lexical e de combinações linguísticas, provenientes, por vezes, mas nem sempre, de mais do que uma língua”. (Leite, 2003, p. 35)

De acordo com José Craveirinha, Mia “maneira a linguagem das suas figuras legitimando a transgressão lexical de uma fala estrangeira” (Craveirinha, 1997, p. 10), como que criando uma metalinguagem pertinente e legítima, “vergados ao discurso grandíloco é bom esta descolonização da palavra, este experimentar de estruturas narrativas”. (Patraquim, 1997, p. 17) À semelhança do *griot* tradicional que tinha o compromisso de transmitir a palavra e os ensinamentos, Mia compromete-se face à sua comunidade; ele é o ouvinte atento das vozes ‘anoitecidas’, múltiplas e esquecidas que o rodeiam e o transmissor fiel de toda uma herança cultural riquíssima que não se pode deixar perder no tempo. No «Texto de abertura» de *Vozes Anoitecidas*, confirma este propósito:

Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade, mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A umas e a outras dedico este desejo de contar e de inventar.⁷⁴

⁷² *Moçambique – Encontro com Escritores* (1998). Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp.1015-1016.

⁷³ “Segundo Leite, Caliban apodera-se “ da língua de Próspero e afirma o seu eu que, dada a sua condição, muitas vezes de assimilado de máscara de negro pele clara e vice-versa, em suma reflectindo o caleidoscópico da cultura moçambicana, é assim que o registo do texto africano ganha uma particularidade, uma especificidade que o próprio Mia Couto acreditamos valorizar e enriquecer a sua ficção.” 2003, p. 33.

⁷⁴ *Vozes*, p. 19. (sublinhados nossos)

O ato de “contar e inventar” remete-nos para uma ligação com a oralidade africana, para a tradição oral e para as histórias contadas em volta da fogueira. O escritor, tal como esses *griots*, torna-se um contador de estórias⁷⁵, ele é o mediador, que escuta e dá voz ao seu povo. Fernanda Afonso destaca ainda 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.⁷⁶

Quando publicou *Vozes Anoitecidas*, Mia recriou a noite e os serões africanos, inserindo a obra no universo mítico da África milenar. A dialética entre as vozes que contam e as que escutam está presente nesta coletânea, bem como a recuperação de um passado gravado na memória e que, novamente na opinião de Ana Mafalda Leite, implica a confrontação, às vezes trágica e constantemente renovada, entre o passado e o presente de um país profundamente dividido entre o mito e a história. (1993, p. 37) Ainda segundo Afonso, encontramos também nos textos de Mia Couto, um mundo de fronteiras difusas entre o real e o onírico, ressuscitado por recordações que adquirem dimensões extraordinárias:

[...] não só porque pertence a um tempo recuado, situado fora do curso normal do tempo, mas principalmente porque representa um universo mítico onde a palavra testemunha a presença do invisível, onde o sonho faz parte do real. Assim, o tempo da sua infância confunde-se com o espaço intemporal do sagrado.⁷⁷

Neste regresso às origens, as estórias inventadas por Mia reproduzem o cenário dos serões à volta da fogueira, recriando os mitos da comunidade, dão voz aos anciãos, mantendo viva a sua história, para que se preserve a memória e a identidade da terra e do povo moçambicanos.

⁷⁵ Também Petar Petrov considera que as semelhanças entre os contos de Mia Couto e a estória situam-se principalmente no plano de uma intertextualidade relacionada com a transmissão de conhecimentos em moldes tradicionais. É o próprio autor que afirma ter chegado à “possibilidade da escrita [...] pelo lado da oralidade” e explica “eu vivo num país onde os contadores de histórias têm uma grande importância. Nessas zonas rurais eles são, de fato, os grandes defensores, os grandes reprodutores dessa via antiga dos valores rurais.” *O projeto literário de Mia Couto* (2014). Lisboa: CLEPUL, p. 37.

⁷⁶ AFONSO, *Op. Cit.*, 207.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 207.

Capítulo 3 - O Maravilhoso: mito, memória, identidade

3.1 Para uma aproximação teórica ao Maravilhoso

*Eu acredito é na sabedoria do que não existe. Afinal nem tudo o que luz é besouro.*⁷⁸

Desde os primórdios da humanidade, o imaginário popular sempre se exprimiu através da lenda e do mito, “comme si l’esprit humain avait besoin du filtre du fantastique pour mieux appréhender la réalité”⁷⁹, dando origem a um vasto campo literário: o da fantasia⁸⁰, marcado pela existência de elementos mágicos, fabulosos e sobrenaturais, decorrendo frequentemente em contextos espaço-temporais imaginários e indefinidos.

Para Rosemary Jackson, a fantasia é um modo literário⁸¹ que atravessa várias épocas e géneros⁸², manifestando-se por um conjunto de constantes que se prendem sobretudo com a presença, na narrativa, do irracional e do mágico, lado a lado com o aspeto mítico. No entanto, fantasia e real estão intimamente relacionados, tendo em conta que as manifestações ‘fantásticas’ ocorrem sempre tendo por referência o real empírico, que nelas é ampliado e transformado, assumindo facetas desconhecidas. Muitos estudiosos consideram o maravilhoso uma forma superior da fantasia, ou o campo da fantasia “genuína”, repleto de mundos secundários que constroem aquilo a que Jackson chama de “realidades alternativas”⁸³, onde sonho e realidade dialogam e interagem “naturalmente”. Na sua perspetiva, a fantasia é um modo literário a partir do qual se desenvolvem o maravilhoso e o fantástico, que no entanto se opõem:

Out of this mode [fantasy] develops romance literature or ‘the marvellous’ (including fairy tales and science fiction), ‘fantastic’ literature (including stories by Poe, Isak Dinesen, Maupassant, Gautier, Kafka, H. P. Lovecraft) and related tales of abnormal psychic states, delusion, hallucination, etc.⁸⁴

⁷⁸ COUTO, Mía (1997). “Governados pelos mortos”. In *Contos do Nascer*. Lisboa: Caminho, p. 116.

⁷⁹ RUAUD, André-François (2001). *Cartographie du Merveilleux*. Paris: Éditions Denoël, p. 9. “como se a mente humana precisasse do filtro do fantástico para melhor apreender a realidade.” (tradução nossa)

⁸⁰ Rosemary Jackson refere a dificuldade em definir a fantasia literária, uma vez que esta oferece uma permanente “resistance [...] to narrow categorization and definition.” *Fantasy: The Literature of Subversion* (1995). London and New York: Routledge, p.2.

⁸¹ *Ibidem*, p.7.

⁸² De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, “a moderna teoria literária chama modo àquelas categorias meta-históricas e universais [...], cujas constantes são historicamente actualizadas nos vários géneros.” *Dicionário de Narratologia* (1987). Coimbra: Almedina, p. 228.

⁸³ JACKSON, *Op. Cit.*, p.45.

⁸⁴ *Ibidem*, p.7.

Também na opinião de Pierre Mabilille, maravilhoso e fantasia estão interligados, já que aquele “evoca o conjunto dos fenómenos extraordinários e incríveis que constituem as fontes essenciais dos contos fantásticos.”⁸⁵

Etimologicamente o termo “maravilhoso” remete para o seu carácter excepcional e extraordinário, uma vez que se formou a partir do latim “mirabilia”, “maravilha”⁸⁶, isto é, “acto ou feito extraordinário que causa admiração” ou ainda, num sentido que o aproxima de milagre e de prodígio, “fenómeno inexplicável e surpreendente”⁸⁷. Designa portanto, tudo o que é sobrenatural, isto é, o que não se integra no natural, no real empírico, e que nele não encontra explicação, gerando, assim, uma reação em quem contempla a maravilha que é, simultaneamente, de surpresa e de admiração.

O maravilhoso, para além de convocar a existência de elementos sobrenaturais e extraordinários, resulta também da reação daquele que o percebe, levando-nos ao estudo fundamental de Todorov sobre o fantástico e os géneros literários que com ele se relacionam intimamente:

Chegamos, assim, ao coração do fantástico. Num mundo que é verdadeiramente o nosso, aquele que conhecemos, sem demónios, sílfides ou vampiros, dá-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mesmo mundo familiar. Aquele que percebe o acontecimento deve optar por uma de duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e as leis do mundo permanecem o que são; ou o acontecimento realmente aconteceu, é parte integrante da realidade, mas essa realidade é governada por leis que desconhecemos.⁸⁸

Como se depreende, o maravilhoso⁸⁹ não se define em oposição ao fantástico, mas a partir dele, uma vez que nasce da reação do leitor quando colocado perante um facto que perturba o seu “paradigma da realidade”, profundamente condicionado pelo contexto cultural e pelas convenções de uma determinada época. O fantástico é então constituído pela fração de segundos em que o leitor, posto perante o sobrenatural, tem que optar entre dois caminhos: ou admite que os acontecimentos não tiveram de facto lugar e foram fruto de um estado de espírito particular, e, assim sendo, as leis do mundo não foram alteradas;

⁸⁵ MABILILLE, Pierre (1962). *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Éditions de Minuit, p.20. (tradução nossa) O adjetivo “fantástico”, neste contexto caracteriza um determinado tipo de narrativa, marcado pela presença do sobrenatural e do extraordinário, e não o nome “fantástico”, que remete para um modo literário.

⁸⁶ CUNHA, António Geraldo da (1999). *Dicionário Etimológico. Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, p.500.

⁸⁷ ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. II Volume (G-Z), Lisboa: Verbo, p.2377.

⁸⁸ TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, p.29. (tradução nossa)

⁸⁹ A paternidade do termo *maravilhoso* não é de Todorov. Já Aristóteles o tinha utilizado na *Poética* (séc. IV a.C.) quando refere o modo como este participa na tragédia e na epopeia. (Cf. cap. xxiv) Aristóteles apresenta o maravilhoso como um elemento do irracional, mas não o conceptualiza.

ou, então, reconhece que os acontecimentos ocorreram mesmo, tornando-se parte integrante da realidade, mas de uma realidade que já não se rege pelas leis que conhecemos⁹⁰.

Todorov considera ainda que o fantástico é um “género” permanentemente evanescente e à beira da dissolução, pois, após o primeiro momento de choque e hesitação, perante o que o nosso conhecimento finito não explica, há que optar e, conseqüentemente, sair do fantástico, para entrar nos “géneros” contíguos do estranho e do maravilhoso.

Desta forma, o maravilhoso⁹¹ é um domínio onde se incluem as obras nas quais não é possível qualquer explicação racional para os fenómenos sobrenaturais. O herói e o leitor implícito de uma narrativa maravilhosa aceitam sem surpresa novas leis da natureza.

Todorov considera ainda que o fantástico suscita sentimentos como o medo, o temor, o pavor.⁹² O maravilhoso, ao contrário, privilegia a existência dos factos sobrenaturais, sem implicar a reação que estes provocam nas personagens e no leitor, e que serão já não de medo, mas de encantamento, de maravilhamento e de aceitação.

Os sentimentos são também, na opinião de Denis Mellier, o traço distintivo que separa o fantástico do maravilhoso. O maravilhoso distingue-se, segundo defende, pelo facto de ser constituído por um universo no seio do qual o sobrenatural⁹³ se vê “naturalizado”,⁹⁴ tornando-se parte integrante de uma ordem diferente, característica de um mundo, também distinto do nosso. E esse mundo outro é construído de tal forma que não provoca terror nem angústia, pois nele tudo se equilibra, de acordo com uma coerência

⁹⁰ Todorov considera o maravilhoso como o “sobrenatural aceite”, isto é, como a aceitação, por parte do leitor, de que o acontecimento sobrenatural de facto aconteceu, que faz parte da realidade, mas uma realidade em que as leis do nosso mundo deixaram de se aplicar e foram substituídas por outras, que nos são desconhecidas. *Op. Cit.*, p.62.

⁹¹ Os vários tipos de maravilhoso, proposto pelo crítico búlgaro, são o *maravilhoso hiperbólico* (fenómenos de dimensão superior à conhecida), o *maravilhoso exótico* (fenómenos que devem o seu carácter sobrenatural aos ambientes desconhecidos em que ocorrem), o *maravilhoso instrumental* (utilização de técnicas impossíveis para a época em que foram descritas: tapetes voadores, lâmpadas mágicas etc.), e o *maravilhoso científico* ou *ficção científica* (a explicação racional dos fenómenos produz-se a partir de leis que a ciência contemporânea das obras não reconhece).

⁹² Lovecraft defende que a narrativa fantástica assenta na criação de uma atmosfera que seja propícia ao surgimento do medo que, para o autor, é “a mais velha, a mais forte emoção, sentida pelo ser humano.” *Épouvante et Surnaturel en Littérature* (1969). Paris: Christian Bourgois Éditeur, p. 9. (tradução nossa)

⁹³ Outro crítico, Jean Fabre considera o maravilhoso como uma ficção aceite, logo à margem da realidade empírica. De acordo com o estudioso o mais importante é a forma como “num determinado momento, o sobrenatural deixa de ser problemático [...] e deixa de existir o problema da crença. A partir daí as fronteiras entre o que é considerado normal e anormal esbatem-se e o impossível torna-se possível.” *Le Miroir de Sorcière. Essai sur la Littérature Fantastique* (1992). Paris: José Corti, p.92. (tradução nossa)

⁹⁴ MELLIER. Denis (2000). *La Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, p. 21. (tradução nossa)

interna que permite a convivência do natural com o sobrenatural, do sagrado com o profano, do prodigioso com o vulgar, numa comunhão de opostos.

O leitor assume, desta forma, um papel preponderante, uma vez que, em última análise, posto perante o sobrenatural, é ele que tem que decidir sobre a sua interpretação e o seu significado. Perante a possibilidade de optar por uma explicação racional do fenómeno ou por uma explicação que passa pela aceitação de uma realidade que não se rege pelas leis que nos são familiares, e que são enformadas pelas nossas certezas e convicções, escolhe a segunda opção.

Ainda de acordo com Filipe Furtado⁹⁵, o fantástico e o maravilhoso propõem ao destinatário da narrativa um universo em que algumas das categorias do real foram abolidas ou alteradas impedindo que uma explicação racional venha repor a lógica e reinstalar, por completo, o leitor no real. (*Ibidem*, p. 44) O sobrenatural é também o principal elemento diferenciador entre os dois géneros, residindo essa diferença exatamente na perspetiva de tratamento, no modo como cada um apresenta e trata os fenómenos meta-empíricos no decorrer da narrativa: “ [...] a diferença básica entre eles resulta das respectivas atitudes face ao debate entre a razão e o seu oposto que o surgimento da fenomenologia meta-empírica suscita.” (*Ibidem*, pp. 39-40)

O fantástico tradicional⁹⁶ não resulta da hesitação entre o natural e o sobrenatural, na opinião de Bessière⁹⁷, mas da contradição e da recusa mútua e implícita entre essas duas ordens. Na verdade, no texto fantástico, a ordem racional entra em confronto com a sobrenatural, desconstruídas simultaneamente para instalar a incerteza. Por outras palavras,

⁹⁵ FURTADO, Filipe (1980). *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.

⁹⁶ Segundo Matusse “[...] o fantástico resulta da ocorrência de fenómenos que a experiência julga como transgressores da ordem natural, tal como essa experiência permite concebê-la. Não há, por conseguinte, um padrão válido para todas as sociedades e civilizações a partir do qual se possa traçar uma fronteira entre o que é e o que não é fantástico. As nossas reflexões partem de uma visão do mundo assente no modelo racionalista ocidental, mas os universos retratados nas obras pertencem a civilizações onde imperam outros modelos de pensamento, outras crenças, enfim, outras concepções do que é a ordem natural. Assim, a nossa utilização do termo «fantástico», deve ser tomada com reservas, visto que, se não pode ser considerada totalmente adequada, [...] também não pode ser considerada totalmente inadequada, pois teremos que admitir que os autores e uma grande maioria dos leitores potenciais, educados segundo os modelos racionalistas ocidentais, não encaram a fenomenologia meta-empírica como natural. [...] O fantástico é uma forma de romper com a hegemonia do racionalismo europeu, para instituir um sistema de pensamento mais conforme com a realidade multifacetada, aberta, que caracteriza as sociedades latino-americanas, onde se mesclam elementos da cultura nativa e da cultura europeia.” *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa* (1998). Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, pp. 171-172.

⁹⁷ Irène Bessière, ao referir-se ao maravilhoso, fala de “não-realismo”, e define o maravilhoso como não-tético, uma vez que “ele não apresenta a realidade do que representa.” Cf. *Op. Cit.*, pp.16 a 36. (tradução nossa)

o elemento sobrenatural atua desracionalizando a realidade, mas participa, por sua vez, do mundo real. O racional e o irracional, o real e o irreal, coexistem no interior da narrativa e conduzem à ambiguidade, reconstruindo o sistema cultural com que se relacionam.

Noutra conceção, Marcel Spada, no posfácio a *Le Merveilleux*, define o maravilhoso como “une figure symbolique du réel”⁹⁸, mas um real condicionado por uma presença sensível que perturba, exalta ou inquieta, porque vista por um espelho, que reflete e multiplica o Outro infinitamente, porém subvertendo-o e transformando-o numa realidade “mágica” distinta do nosso quotidiano.

O leitor, ao entrar no reino maravilhoso, é transportado para um mundo absolutamente alternativo, que se relaciona com o real de forma metafórica ou alegórica. No entanto, o real não deixa de estar presente, uma vez que esse outro universo é gerado a partir de elementos do nosso mundo, de acordo com os nossos medos e desejos. De acordo com Jackson “Their other world, however new or strange, is linked to the real through an allegorical association, as an exemplification of possibility to be avoided or embraced. The basic relation is a conceptual one, a linking through ideas and ideals.”⁹⁹

A imagem do espelho surge como fronteira entre dois mundos: de um lado, o tangível; do outro, as imagens, o mundo do avesso, sempre em mutação. Todorov recorre à imagem do espelho, já anteriormente utilizada por Pierre Mabilille, em *Le Miroir du Merveilleux* e relaciona-a com os ‘temas do Eu’ que apresenta na sua teorização sobre o fantástico. A função da literatura do sobrenatural, segundo o autor, é a de transgressão, verificando-se esse carácter transgressor tanto na forma como o homem se relaciona com o mundo ‘temas do Eu’, como na forma como este se relaciona com os seus desejos ‘temas do Tu’. Tanto os temas do olhar e do espelho ‘temas do Eu’, como os temas da metamorfose e da multiplicação da personalidade ‘temas do Tu’ são tópicos recorrentes no maravilhoso. Colocado perante o espelho, o Homem interroga-se então sobre a natureza da “realidade”, sobre os elos que ligam as representações mentais aos objetos que as geram e essas interrogações são as que permitem atingir uma definição de maravilhoso. Ao implicar um novo olhar, o maravilhoso assume uma dimensão subversiva e realiza aquilo que o estudioso chama de função social do sobrenatural na obra literária. Os fenómenos desta natureza implicam por conseguinte um olhar sobre um mundo ao contrário, “às

⁹⁸ SPADA, Marcel. “Pierre Mabilille et les figures du merveilleux”. In MABILILLE, Pierre (1992). *Le Merveilleux*. Montpellier: Fata Morgana, p. 59. “uma figura simbólica da realidade” (tradução nossa)

⁹⁹ JACKSON, *Op. Cit.*, p.43.

avessas”, no qual as regras que utilizamos no nosso cotidiano não se aplicam. Conseqüentemente, o sobrenatural surge também como meio de contornar a censura, quer institucional, quer a que o indivíduo se autoimpõe, para evitar a condenação social.

Sobre a dimensão libertária e emancipadora do maravilhoso, Pierre Mabilille destaca a capacidade que este tem de libertar o indivíduo de todos os condicionalismos de ordem espaço-temporal, estética, social ou moral. Eliminando barreiras, transporta-nos para um ‘mundo outro’, livre desses constrangimentos. Reveste-se de uma dimensão comunitária, ou seja, torna-se a forma de expressão comunitária por excelência, modelando um real cuja ordem perdida é reencontrada com a ajuda da ficção. Daí que Irène Bessièrre defina o maravilhoso “como sociocultural e como o meio de destruir simbolicamente a ordem nova e a ilegalidade atual”¹⁰⁰, “normalizando” o universo real marcado pela rebeldia e tornando-o concordante com as expectativas do sujeito, símbolo simultaneamente do homem universal e da comunidade:

O maravilhoso é a linguagem da comunidade, na qual ele se encontra, para descobrir que, sem ser ilegítima, a linguagem já não representa o cotidiano. O maravilhoso não é mais que a emancipação da representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde tudo acaba sempre por acontecer como deveria acontecer.¹⁰¹

É verdade que o maravilhoso assume em África esta dimensão comunitária, aproximando-o do mito, que também pertence ao domínio do coletivo, torna-se o espaço onde os valores morais se objetivam e se exprimem sob o signo do absoluto, revestindo-se de uma dimensão ilustrativa, que pode ser alegórica, como se verificará nalguns contos que analisaremos no capítulo seguinte. O maravilhoso é o espaço da ordem e da legalidade, que se esperam restauradas através de um jogo dicotómico entre o real e o imaginário, ou entre a norma e a transgressão. Tanto assim é que real e maravilhoso cruzam-se e fundem-se, enriquecendo o pensamento mítico que subjaz no inconsciente coletivo das comunidades.

¹⁰⁰ BESSIÈRE, *Op. Cit.*, p.16.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.18. (tradução nossa)

3.2 O mito e a construção da memória e da identidade

Em África tudo é outra coisa: a mansa crueldade do leopardo, a lenta fulminância da mamba¹⁰², o eternamente súbito poente.¹⁰³

O mito arcaico é uma narrativa que relata um acontecimento ocorrido num tempo primordial, descrevendo a origem do cosmos ou de um seu aspeto particular. Refere-se a um acontecimento situado num passado remoto, cuja génese é celebrada, com o intuito de estabelecer a coesão do grupo, tendo assim valor atual e eficácia permanente ou relevância para o futuro, sendo ao mesmo tempo histórico e anti-histórico¹⁰⁴.

O mito é narrado, ora para justificar, ora para codificar práticas e crenças, de acordo com a função de organização da sociedade; assim vai reativar uma ação considerada prototípica, de acordo com a necessidade da comunidade tribal de participar do tempo sagrado e primitivo das origens, desvalorizando assim, o tempo concreto, numa atitude anti-histórica.

De acordo com Mircea Eliade, o mito encontra-se no centro do pensamento das sociedades pré-modernas ou tradicionais, é uma história verdadeira, que fornece modelos para todos os comportamentos e atividades humanas, conferindo-lhes significado. É marcado pela presença do sobrenatural, o que reveste os acontecimentos narrados de um caráter sagrado. No centro do mito, encontram-se os seres sobrenaturais que, com a sua atividade criadora, deram origem ao cosmos e ao Homem, que não são mais do que “o resultado de um certo número de acontecimentos míticos”¹⁰⁵, ocorridos *in illo tempore*, num passado distante. Desta forma, constitui-se uma história sagrada, verdadeira e suscetível de ser sistematicamente atualizada através dos ritos. Para o homem das sociedades pré-modernas, esta tarefa adquire uma enorme importância, pois conhecer o mito é essencial, já que, por um lado, fornece uma explicação para o mundo e para os comportamentos humanos, e, por outro permite ao Homem repetir o que os deuses, os heróis e os antepassados fizeram *ab origine*.

¹⁰² A mamba é uma espécie de cobra venenosa.

¹⁰³ COUTO, Mía (2004). “O novo padre”. In *O Fio das Missangas*. Lisboa: Caminho, p. 92.

¹⁰⁴ Cf. ELIADE, Mircea (1993). *O Mito do Eterno Retorno – Arquétipos e Repetição* (8ªed.). Tradução de Manuela Torres, Lisboa: Edições 70, p. 11 e ss..

¹⁰⁵ *Idem, Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, s.d., p.18

Conhecer os mitos é, pois, “aprender o segredo da origem das coisas”¹⁰⁶, é reviver o próprio tempo mítico, recuperado ciclicamente. Mircea Eliade considera que ao recitar ou celebrar o mito de origem, o homem pré-moderno fica “impregnado da atmosfera sagrada na qual esses acontecimentos milagrosos se passaram”¹⁰⁷, saindo portanto do tempo cronológico profano, ou da duração, para penetrar num tempo “sagrado”, primordial e infinitamente recuperável a cada repetição ritual do mito.¹⁰⁸ É este regresso cíclico às origens que permite reviver o tempo em que as coisas se manifestaram pela primeira vez e que permite a tal renovação, também ela cíclica e infinita, de toda a comunidade, que vai “curar o homem do sofrimento da existência no Tempo”¹⁰⁹.

Nas cosmogonias tradicionais africanas, o mito ocupa um lugar central, é ele que vai dar as respostas às questões que o Homem coloca na sua relação com o Universo; de acordo com Thomas e Luneau, o mito é a ideologia principal das sociedades africanas.¹¹⁰

No mundo ficcional presente nos contos de Mia Couto, o tempo sagrado, regra geral marcado pela harmonia e pelo poder maravilhoso da comunhão com o invisível, vai ser perturbado pela intrusão do tempo da história, ou de um passado recente, marcado pelas desgraças, dando origem ao caos. As referências à época colonial, à euforia e à esperança num futuro melhor, prometidas pela Independência, dão lugar a uma profunda desilusão pelo rumo seguido no Moçambique pós-independência, marcado pela guerra civil, pela corrupção, pela fome, pelas tensões sociais, pelos deslocados de guerra e, em última instância, pela destruição do mundo rural.

Tempo histórico e tempo mítico coabitam, assim, na obra ficcional de Mia Couto, emprestando aos contos uma dimensão alegórica: a guerra colonial primeiro e a guerra civil depois, com o seu cortejo de horrores, são consequência direta de circunstâncias históricas. Como fuga a esta realidade trágica e desumana, o ficcionista propõe-nos a criação de um ‘outro’ real, marcado pelo sonho e pela fantasia, pelo recurso sistemático ao

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.19.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.22.

¹⁰⁸ Sobre o tempo profano e o tempo sagrado, vide ELIADE, Mircea (1965). *Le Sacré et le Profane*. Paris: Gallimard e *Idem*, *O Mito do Eterno Retorno – Arquétipos e Repetição* (8ªed.). Tradução de Manuela Torres, Lisboa: Edições 70.

¹⁰⁹ *Idem*, *Aspectos do Mito*. p.75.

¹¹⁰ *Les Religions d’Afrique Noire* (1995). Paris: L’Harmattan. A propósito do mesmo tema, afirmam os autores em *La Terre Africaine et ses Religions*: “O mito surge como o elemento fundamental da literatura sagrada, esotérica e profunda. Desempenha o mesmo papel, nas civilizações orais, que o dogma das religiões ligadas à escrita. [...] o mito faz-se conhecimento existencial, proveniente da participação do homem e do seu grupo no cosmos, pela ligação dos povos às coisas, aos vegetais, aos animais [...]. Assim o mito, sistema e modo de conhecimento, torna-se quase sempre o modelo que estrutura a ação [...]” p.148. (tradução nossa)

maravilhoso que transforma o quotidiano e que instaura o olhar mítico sobre o mundo à sua volta, recuperando as tradições das culturas autóctones, que acreditam ainda na dimensão mítica e sagrada do universo. De acordo com Ana Mafalda Leite “Ao procurar repor a ordem das vozes ouvidas, Mia Couto elabora as suas narrativas no confronto, por vezes trágico e constantemente renovado, entre o passado e o presente de um país ainda profundamente dividido entre mito e história.” (1998, p.46)

A memória torna-se, portanto, elemento essencial, deixando de ser individual para se transformar num valor ancestral coletivo, através da qual o autor dá voz às sociedades tradicionais, onde as manifestações sobrenaturais não são algo estranho, ou oposto à realidade, mas a própria realidade; segundo Eliade, fazendo parte dela e “[revelando] que o mundo, o homem e a vida têm origem e uma história sobrenatural, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar.”¹¹¹ A escrita de Mia vai recuperar, não só as tradições, mas também uma certa ‘pureza genuína’ que permaneceu nas comunidades rurais:

Mia Couto conta-nos o silêncio mítico que atravessa zonas ainda não corrompidas por essa cultura ocidental que tende a hegemonizar o mundo. O fascínio da sua escrita reside na fronteira que se situa entre a realidade e o mito. Muitas das personagens nada mais fazem, inconscientemente, do que imitar os actos exemplares de um Deus ou de um herói e, ao fazê-lo, afastam-se do tempo profano e aderem ao tempo sagrado.¹¹²

As histórias inventadas pelo escritor revelam um mundo em que o mito e o sagrado assumem uma dimensão preponderante e em que a realidade tangível é condicionada e explicada por forças invisíveis, destacando-se o tempo mítico marcado pelo sagrado, pelo mito e pelo rito. Tal é o que sucede com Nhonhoso, personagem do romance *A Varanda*, que narra uma lenda que explica a origem dos animais, das plantas e do homem:

Primeiro, o mundo era feito só de homens. Não havia árvores, nem animais, nem pedras. Só existiam homens. Contudo, nasciam tantos seres humanos que os deuses viram que eram de mais e demasiado iguais. Então, decidiram transformar alguns homens em plantas, outros em bichos. E ainda outros em pedras. Resultado? Somos irmãos, árvores e bichos, bichos e homens, homens e pedras. Somos todos parentes saídos da mesma matéria.¹¹³

O poeta José Craveirinha, no prefácio que escreveu à edição portuguesa da antologia de contos *Vozes Anoitecidas*, defende a importância central do mito, que se relaciona intimamente com o *modus vivendi* dos povos nela retratados: “Índo afoitamente remexer as tradicionais raízes do Mito, o narrador concebe uma tessitura humano-social adequada a

¹¹¹ ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, s.d., p.24.

¹¹² LOURO, João. “Mia Couto: O mito e a realidade”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 1992-11-02, p.6.

¹¹³ COUTO, Mia (1997). *A Varanda do Frangipani* (2ª ed.). Lisboa: Caminho, p.69.

determinados lugares e respectivos quotidianos.”¹¹⁴ Estes contos vivem simultaneamente da cultura do país, caracterizada pelo hibridismo, síntese do cruzamento de múltiplas etnias, cosmogonias, raças e religiões que tornam Moçambique um mosaico cultural tão enriquecido.

Através do maravilhoso, presente no imaginário popular, Mia Couto irá dar voz a essas outras vozes que vivem “na outra margem do mundo”¹¹⁵, transformando a realidade em sonho e investindo a vida dos homens, demasiado profana, da sacralidade dos mitos. Os títulos destas narrativas breves sugerem, desde logo, fenómenos extraordinários que desafiam qualquer explicação racional, como por exemplo, os humanos adquirirem características de animais, os animais conviverem ou substituírem os humanos, serem mensageiros dos deuses, ou quiçá os mortos ressuscitarem. A título de exemplo, referem-se alguns desses títulos: “O último aviso do corvo falador”, “Os pássaros de Deus”, “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?”, “De como o velho Josias foi salvo das águas” e “A história dos aparecidos”. O maravilhoso, a par do absurdo do quotidiano, emerge nestas histórias, recriando uma atmosfera de mistério, noturna, própria dos serões africanos e reflete a vida da comunidade, no universo mítico da África milenar.

Os contos em *Vozes Anoitecidas* refazem uma cosmologia própria que interage com o universo natural e humano, explicando-o. De acordo com Ana Mafalda Leite:

[...] relatam os enredos “naturais” que entre os homens e a natureza, seus elementos, e os animais, se entrelaçam, de modo sensível e ordenado. O corvo, os pássaros, o “ndatli”, a ave do relâmpago, refazem a verticalidade da transcendência, respondem ao enigma e à dúvida que assalta os homens, perante a miséria, a desgraça e a morte. As imagens desta fauna com asas, repõem o voo da imaginação mítica, refazendo [...] um conjunto de crenças e de conhecimentos, um saber compósito, que abrange o universo natural e humano, fazendo-o interagir e explicando-o.”¹¹⁶

Do mesmo modo, nos onze contos reunidos na antologia, *Cada Homem é uma Raça*, publicada em 1990, Mia resgata novamente o pensamento mítico, enraizado nas tradições ancestrais, transfigurador da realidade, que envolve em magia, dotando as suas narrativas com elementos do maravilhoso. A par do passado colonial e da história recente do país, encontramos nestes contos o recurso ao mito, aos saberes e à oralidade da cultura tradicional, através de uma visão animista do mundo. No conto “O embondeiro que sonhava pássaros”, por exemplo, representam-se as relações coloniais, por um lado, e por outro, a resistência cultural perspetivada pelos povos autóctones, a partir do mito.

¹¹⁴ Prefácio de José Craveirinha in COUTO, Mia (1997). *Vozes Anoitecidas* (4ªed.). Lisboa: Caminho, p.9.

¹¹⁵ COUTO, Mia (1997). «Texto de abertura» in *Vozes Anoitecidas* (4ª ed.). Lisboa: Caminho, p.19.

¹¹⁶ In *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas* (2014), (2ªed.). Lisboa: Edições Colibri, p.48.

“Inquirido sobre a sua raça, respondeu: - A minha raça sou eu, João Passarinheiro. Convidado a explicar-se, acrescentou: Minha raça sou eu mesmo. A pessoa é uma humanidade individual. Cada homem é uma raça, senhor polícia. (*Cada Homem*, p. 9)

O maravilhoso volta a surgir em *Estórias Abensonhadas*, outra coletânea de contos, escrita depois da guerra e publicada em 1994, na qual o sonho emerge como uma bênção, gerador de um mundo alternativo, capaz de tornar os homens humanos no meio de tanto horror. Nestas estórias, uma vez mais, o escritor dá voz aos marginalizados, aos miseráveis, aos esquecidos, ou seja, aos deserdados da vida, que vivem socialmente na periferia do mundo, a todos aqueles que transportam consigo a força criadora e regeneradora do sonho que lhes permite sobreviver mesmo nas condições mais adversas, reinventando-se e reconstruindo um amanhã de esperança e de fantasia. No pequeno texto introdutório de *Estórias Abensonhadas*, Mia Couto reforça esta ideia de esperança num renascimento, no surgimento de um tempo ‘outro’, o das origens, que, regendo-se por uma lógica alternativa, há de restituir à terra e ao homem moçambicano a dignidade que a tragédia da guerra e das lutas fratricidas lhe retiraram:

Estas estórias foram escritas depois da guerra. [...] Estes textos me surgiram entre as margens da mágoa e da esperança. Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pesando, definitivo e sem reparo. Hoje sei que não é verdade. Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. Esse sonho se ocultou no mais inacessível de nós, lá onde a violência não pode golpear, lá onde a barbárie não tinha acesso. Em todo este tempo, a guerra guardou, inteiras, as suas vozes. Quando se lhes impôs o silêncio elas mudaram de mundo. No escuro permaneceram lunares.¹¹⁷

Em *Contos do Nascer da Terra*, antologia publicada em 1997, o ficcionista retoma, de novo, o cortejo de vozes que ilustram uma concepção sagrada do mundo, povoada de mitos¹¹⁸ e de crenças, reveladores da essência humana, que precisa de renascer para sobreviver em conjunto com a terra moçambicana. Nas palavras de Mia:

O mundo necessita ser visto sob uma outra luz: a luz do luar, essa claridade que cai com respeito e delicadeza. Só o luar revela o lado feminino dos seres. Só a lua revela intimidade da nossa morada terrestre. Necessitamos não do nascer do Sol. Carecemos do nascer da Terra.¹¹⁹

¹¹⁷ COUTO, Mia (1997). *Estórias Abensonhadas* (3ª ed.). Lisboa: Caminho, p.7. (sublinhado nosso)

¹¹⁸ Clara Seabra considera que Mia, ao resgatar os mitos, atenua o sofrimento do seu povo, permitindo-lhe sonhar: “Parando só para escutar os seres, para aprender a língua com que falam, Mia prossegue, caminheiro do sonho sem pousada, numa viagem por mundos onde o mito preenche as fendas do quotidiano, e onde o mar, a lua, a voz afectuosa de um silêncio, são tecto para os sem morada. Mundo também onde ternura e crueldade são como braço único de dois irmãos siameses.” “Mia Couto. Ainda não escrevi o ‘meu’ livro”. In *Expresso*, 1997-07-26, p.32-33.

¹¹⁹ COUTO, Mia (1997). *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Caminho, p.7.

Em 2001, em *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos*, o escritor evoca um tempo e um espaço mágicos, num país ‘longínquo’, onde são retratados todos aqueles que esperam por um tempo de felicidade, tal como a personagem central do conto que dá nome à coletânea, que vive na margem da vida e viaja, em delírio, “para os desmundos”, para os sítios onde “não há mais lugar nenhum”. (*Na Berma*, p.138)

Mas o olhar do escritor incide também sobre o quotidiano, principalmente o das mulheres moçambicanas, nos contos reunidos em *O Fio das Missangas*, publicado em 2004, oscilando entre o maravilhoso e a realidade, ultrapassando os limites da ficção, numa recusa categórica em aceitar as fronteiras do real. Neste contexto, o maravilhoso assume uma identidade própria, busca uma nova ordem social para estas personagens que povoam estes universos ficcionais. O negro, a mulher, o velho, a criança, ou o marginal representam, enfim, toda uma série de figuras ‘proscritas’, vítimas de processos de exclusão da ordem comum e manifestam-se no plano narrativo, através de temas próprios do quotidiano, recriando-o, quer a partir das grandes cidades, quer a partir dos campos. Os conflitos familiares, a violência em todas as suas formas, a solidão, o abandono, a miséria extrema, a par da magia própria das crenças e tradições tomam conta destes universos inventados. É o próprio ficcionista que reconhece a importância da individualidade da cultura moçambicana quando afirma:

O escritor moçambicano trabalha num mundo repleto de mitos, fantasmas e crenças. Há uma certa pressa em qualificar tudo isso como sendo obscurantismo e calcular que, num futuro próximo, toda a gente pensará segundo padrões racionalistas de acordo com os moldes europeus do chamado sentido prático da realidade. Eu penso que o nosso combate contra a ignorância possa ser feito sem esmagar a individualidade da nossa cultura e a singularidade do nosso mundo imaginário. De qualquer modo, as nossas circunstâncias históricas e sociais tornam difícil impor a fronteira clássica entre realismo e fantasia.¹²⁰

São portanto os mitos, presentes em todos estes contos, que difundem os modelos de comportamento, através dos ritos, apelando à memória do tempo sagrado. A diversidade cultural moçambicana constrói-se através do diálogo entre as diferentes identidades, recriando uma mundividência mística, que parte dos mitos tradicionais. As narrativas africanas denunciam, assim, a sua matriz comum, tornando-se instrumentos de resistência cultural.¹²¹

Tal como referimos, a narrativa coutiana é marcada pela presença constante do sobrenatural que caminha de mãos dadas com a “realidade” trivial e miserável, matizando-

¹²⁰ COUTO, Mía. In *Tempo*, 1986-10-12, p. 47. (sublinhado nosso)

¹²¹ De acordo com Fernanda Afonso: “A dimensão sobrenatural da cultura africana permitiu ao negro fazer face à agressão dos valores estrangeiros.” *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais* (2004). p. 354.

a com a dimensão efabulatória do mito e do sonho. Tematizando as crenças e o imaginário tradicionais, Mia recupera, através da memória, um passado a que se atribui uma dimensão sagrada e que se constitui como ponto de referência para a reconstrução no presente de uma nação em crise, sendo também uma forma de protesto contra o racionalismo. Por um lado, se a presença do sobrenatural reflete as crenças e os valores ancestrais das comunidades tradicionais, por outro, permite uma fuga ao real quotidiano, onde só dificilmente se sobrevive. Através do sobrenatural, o homem transcende a realidade empírica, transformando-a, tornando-a suportável, através de mecanismos de compensação que desenvolve e que asseguram essa tão inimaginável sobrevivência.

A proposta de Mia Couto para a construção da(s) identidade(s) moçambicana(s) parte desta miscigenação cultural, que esbate as fronteiras entre a história e a ficção. Fernanda Afonso considera que nos textos do escritor, “o mundo ressuscitado pela lembrança adquire dimensões extraordinárias”, não só porque pertence a um tempo distante, mas principalmente porque representa “um universo mítico, onde a palavra testemunha o invisível, onde o sonho faz parte do real.”¹²² Desta forma, a literatura não só evoca a história, como também é através dela que se constrói a história e a identidade de uma nação.

¹²² *Ibidem*, p. 209.

3.3 A simbologia dos animais em África

*São três os bichos que o tempo tem: manhã, tarde e noite. A noite é que tem asas. Mas são asas de avestruz. Porque a noite as usa fechadas, ao serviço de nada. A tarde é a felina criatura. Espreguiçando, mandriosa, inventadora de sombras. A manhã, essa, é um caracol, em adolescente espiral. Sobe pelos muros, desenrodilha-se vagarosa. E tomba, no desamparo do meio-dia.*¹²³

Na tradição africana, as histórias e os mitos que envolvem animais são frequentes, como temos vindo a sublinhar, e servem para divertir, entreter, fornecer explicações sobre os fenómenos da natureza, ou até regular a conduta da comunidade, transmitindo ensinamentos sobre os sentimentos e os valores humanos. A simbologia associada aos animais é diversificada, por esse motivo são muitas vezes respeitados, outros adorados, temidos e até mesmo utilizados na prática da feitiçaria e na elaboração de remédios e poções mágicas, estabelecendo, assim, relações privilegiadas com os deuses¹²⁴. Os carneiros, por exemplo, eram sagrados para Shango, o deus Ioruba dos trovões e dos relâmpagos. Shango é frequentemente retratado com chifres de carneiro, numa alusão simbólica ao seu animal, cujos bramidos fazem lembrar o som dos trovões. (Lynch, 2004, p.112)

A origem dos animais faz parte dos relatos de criação da maioria das culturas africanas. Em muitas tradições, animais, plantas e humanos foram feitos a seguir à criação da terra, por isso, em vários mitos são referidas diferentes oferendas de animais, como forma de agradecimento. Os Maasai, tribo do Quênia, por exemplo, receberam gado oferecido pelo deus supremo, que o fez descer do céu, porém, já noutro mito do mesmo povo, este surge a partir de um buraco de térmitas, no solo. (*Ibidem*, p.10)

Na África subsariana, são também muitos os mitos que associam os animais à origem da morte, como consequência de uma mensagem falhada, ou mal interpretada.

O tema da mensagem falhada começa com deus enviando à humanidade dois animais mensageiros: o primeiro com uma mensagem de vida, o segundo com uma de morte. Ou a

¹²³ COUTO, Mia (2004). “A despedideira”. In *O Fio das Missangas*. p. 53.

¹²⁴ Na Nigéria, um camaleão chamado Agemo era o servo do deus supremo do Panteão Ioruba, Olorun, deus dos céus. “Olorun sent his servant, Agemo the chameleon, to Earth to ask how Obatala was doing. Obatala said that Earth would be improved with more light, so Olorun created the Sun.” LYNCH, Patricia Ann (2004). *African Mythology A to Z*. (2nd ed.) New York: Facts On Life, p. 137. Ainda segundo a mesma estudiosa, Khonvoum, o deus supremo e criador da mitologia do povo pigmeu Bambuti, da África Central, comunicava com os seres humanos através de um camaleão ou de um elefante, chamado Gor (o Trovão). Na mitologia dos Ioruba da Nigéria, os elefantes são companheiros dos deuses da guerra, particularmente Ogun, o chefe dos caçadores. *Ibidem*, pp. 40 - 41.

primeira mensagem não é entregue, ou a segunda é transmitida antes e os homens aceitam-na, tornando-se, assim, mortais. Normalmente, não é apresentada uma razão para o envio da segunda mensagem, mas numa lenda dos Kikuyu do Quênia, o deus Ngai, depois de ter decidido que os homens retornariam à vida depois da morte, mudou subitamente de ideias. (Lynch, *Op. Cit.*, p. 33) Para os Tonga de Moçambique e os do Malawi, os Lamba da Zâmbia, ou os Zulu da África do Sul, o animal que leva a mensagem de vida é o camaleão¹²⁵ e o lagarto a da morte, tal como referido a seguir:

Quando os primeiros humanos saíram do pântano de caniço, o chefe dêsse pântano enviou o camaleão (*lumpfana*) levar-lhes a seguinte mensagem: «Os homens morrerão mas não-se ressuscitar.» O camaleão pôs-se a caminho, andando vagarosamente, como é seu costume. Entretanto, o chefe mudou de ideias e despachou o lagarto de cabeça azul, o *galagala*, para dizer aos homens: «Morrereis e apodrecereis debaixo da terra». O *galagala* partiu imediatamente, a toda a velocidade, e em breve ultrapassou o *lumpfana*. Desempenhou-se da sua missão – e quando, enfim, o camaleão chegou com a sua mensagem, os homens disseram-lhe: «Vens tarde de mais! Já recebemos outra mensagem!». É por esta razão que os homens morrem.¹²⁶

Noutros mitos, ainda, surgem também sapos, lebres, salamandras e pássaros. Osawa, o deus Supremo dos Ekoi dos Camarões, enviou um pato com a mensagem de vida e uma rã com a mensagem de morte. Normalmente quando o cão era o mensageiro distraía-se com comida e era ultrapassado por outro animal que assim chegava antes com a mensagem de morte. (Lynch, *Op. Cit.*, p. 33) Na África do Sul, também os Xhosa, por sua vez, acreditam que um deus enviou um camaleão à terra para dizer aos homens que eles nunca morreriam. Pelo caminho, o animal parou para descansar e foi descoberto por um lagarto que lhe perguntou para onde ia. Ouvindo a mensagem, o insidioso lagarto, adiantou-se, anunciando aos homens que estes morreriam. Desta forma, quando o camaleão chegou ao seu destino, os homens não acreditaram na mensagem que trazia, pelo que ficaram irreparavelmente condenados à morte.

Já no mito da separação entre o Céu e a Terra, os animais adquirem novamente um enorme relevo, desempenhando um papel fundamental no desenvolvimento da ação. Neste mito, aqueles dois elementos estavam inicialmente unidos por uma corda, ou possivelmente até por uma árvore. Quando a ligação foi interrompida, o Céu tornou-se

¹²⁵ De acordo com Eduardo Mouzinho Suana, “Um Teve tradicional considera o camaleão como sendo o «animal de vida» e é por esta razão que não é permitido matá-lo.” *Introdução à Cultura Teve. Reflexões Socioculturais sobre o Povo Teve, em Manica* (1999). Matola: Seminário Filosófico Interdiocesano Santo Agostinho, p.102.

¹²⁶ JUNOD, Henri (1946). *Usos e Costumes dos Bantos* (Tomo II). Lourenço Marques: Arquivo Histórico de Moçambique, pp. 327-328.

inacessível e, por isso, a doença e a morte surgiram no mundo. Para os Nuer do Sudão, por exemplo, a morte não existia, porque quando as pessoas envelheciam trepavam a corda em direção ao Céu, onde um deus as tornava de novo jovens, enviando-as depois de volta à Terra, até ao dia em que uma hiena¹²⁷ trepou a corda e entrou no Céu. O deus em causa disse aos espíritos que deveriam vigiar a hiena e impedi-la de voltar à Terra, pois poderia causar distúrbios. No entanto, esta conseguiu descer a corda, que cortou quando estava perto da Terra, pelo que os seres humanos deixaram de poder aceder ao Céu, para serem rejuvenescidos e a morte instalou-se definitivamente entre eles.

A mesma imagem negativa das hienas está presente no romance *O Último Voo do Flamingo*, que as caracteriza como “inautênticas, bichos mulatos de gente” (p. 216) que rondam as ossadas do velho Sulplício, numa alegoria de um país onde as classes dirigentes, surgem sob a forma de hienas e se entregam à depredação e à exploração das populações, condenando-as à miséria:

Vendo a gente grande focinhando entre as ossadas ele ainda se perguntou: como é que engordaram tanto se já não há vivos para caçarem, se já só resta pobreza? Uma das hienas lhe respondeu assim:

- *É que nós roubamos e reroubamos. Roubamos o estado, roubamos o país até sobrarem só os ossos.*

- *Depois de roermos tudo, regurgitamos e voltamos a comer – disse outra hiena.*

O que fariam comigo era vender a minha carne aos leões vindos de fora. Elas, as hienas nacionais, contentar-se-iam com o esqueleto.¹²⁸

Todavia, os animais também desempenham a função de guardiões dos lugares sagrados. Para além disso, acredita-se que podem ser portadores de mensagens, provenientes do mundo dos espíritos e a sua presença num determinado lugar, pode indicar que este é um espaço sagrado. As cobras, por exemplo, especialmente a Píton, desempenham um papel de relevo na mitologia africana¹²⁹, podendo inclusivamente governar a Terra e as suas águas. Os povos Banto creem que os próprios deuses se revelam

¹²⁷ De acordo com Lourenço Rosário “A hiena é a personagem mais utilizada nas narrativas de animais e em narrativas mistas entre homens e animais. É uma personagem de sinal negativo e caracteriza-se na forma como é encarada pelas populações. A hiena é tida como a escória dos animais. Simboliza a estupidez, a cobardia, a traição, a ambição e a bajulação. As pessoas acreditam que a hiena é acompanhante fiel das feiticeiras que durante a noite se entregam a práticas escabrosas, tais como a matança de crianças inocentes, cozendo-as junto de embondeiros velhos e carcomidos, para festins tétricos em noites de calor e luar.” *A Narrativa Africana de Expressão Oral* (1989). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa e Angolê – Artes e Letras, p.118.

¹²⁸ COUTO, Mía (2000). *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Caminho, pp. 216-217. (sublinhados nossos)

¹²⁹ Chinawezi, a serpente cósmica do povo Lunda, governava a Terra e as suas águas. As cobras eram normalmente associadas à chuva e ao arco-íris. Outro mito conta, ainda, que: “A serpent named AidoHwedo carried the Fon Creator, Mawu-Lisa, in his mouth as she created the world.” LYNCH, *Op. Cit.*, p.10.

aos seus descendentes através de aparições, sob a forma de pequenas cobras-esverdeadas, chamadas *chihúndjè*¹³⁰.

Vêm-se com frequência estes répteis bonitos e inofensivos dentro das palhotas. Deslizam pelo colmo do teto ou ao longo do caniço das paredes. Os indígenas nunca lhes tocam, pois pensam que são alguns dos seus deuses que vieram fazer-lhes visita. É tabo matá-los. [...] Aparecem, também, sob a forma da grande víbora pardacenta, *chiphiiialha*.¹³¹

É verdade que os casos de metempsicose não são raros na África negra, sendo esta união homem-animal a prova da estreita afinidade que caracteriza todos os seres vivos, humanos e não humanos. A reencarnação sob a forma de um animal pode surgir como uma punição, ou como um tempo de purificação, ou ainda, como uma técnica utilitária.

Como se viu, de acordo com as crenças tradicionais, os mortos encarnam em certos animais, voltando, assim, ao mundo dos vivos para comunicar com eles, por esta razão não devem ser exterminados, pois isso poderia provocar grandes desgraças. As ‘visitas’ que os mortos fazem aos seus familiares remetem precisamente para a função tutelar que exercem como protetores da família e dos seus membros. Através delas, oferecem conselho aos vivos, ou apaziguam os infortúnios e qualquer desgraça que aconteça na família é interpretada como sinal do descontentamento dos antepassados, é por isso, necessário honrá-los e respeitar as tradições.

No romance *O Último Voo do Flamingo*, já referido anteriormente, Maximo Risi, o soldado italiano das Nações Unidas, que tinha sido destacado para investigar as estranhas explosões dos capacetes azuis, é introduzido, por um jovem tradutor, no mundo mágico de Tizangara. Este revela-lhe os sentidos escondidos em cada gesto e palavra dos habitantes da pequena vila: “Uma louva-a-deus não era um simples insecto. Era um antepassado visitando os vivos. Expliquei a crença a Massimo: aquele bicho andava ali em serviço de defunto. Matá-lo podia ser um mau prenúncio.” (*O Último Voo*, p. 62)

No cosmos africano, as relações entre os homens e os animais revestem-se, não raras vezes, de um sentido religioso. Como temos tentado demonstrar, a escrita de Mia Couto incorpora todas estas crenças, fazendo desfilar perante o leitor um autêntico bestiário dos

¹³⁰ Henri Junod relata a seguinte história contada por um dos seus informadores: “Toda a sua família estava reunida para uma festa de casamento. Todos estavam muito ocupados a divertirem-se, na praça da aldeia. As mulheres velhas tinham ficado na palhota e, de repente, viram duas pequenas serpentes verdes que se esgueiravam pelo caniço da parede. Tiveram muito medo e chamaram, imediatamente o dono da aldeia. Este veio, viu as serpentes e disse: « Não tenham medo! São os nossos antepassados deuses! Vieram tomar parte na nossa festa! »” *Op. Cit.*, p. 365.

¹³¹ *Ibidem*, 364-365.

tempos modernos, em que o pássaro¹³² assume o lugar de relevo, simbolizando o poder da vida e a fecundidade, ao mesmo tempo que representa também a alma dos defuntos. Estabelecendo a ligação entre o céu e a terra, entre o reino dos deuses e dos antepassados e o reino dos vivos, os pássaros são também a metáfora da própria morte.

É importante destacar, ainda, a simbologia das andorinhas que surgem no final do romance *A Varanda do Frangipani*. Num cenário apocalíptico, criado por uma enorme tempestade, o helicóptero, onde viajavam os ‘senhores da guerra’, explodiu e, nesse momento, milhares de andorinhas surgiram de um buraco¹³³ misturando realidade e fantasia. Este espaço mítico sugere a possibilidade de construção de uma nova nação, alicerçada nos valores da tradição que é preciso respeitar. O simbolismo parece evidente: graças à união de forças invisíveis, a esperança instala-se, no sentido em que aquelas aves representam a paz vencedora. É o narrador da história que dá conta do sucedido:

Foi então que uma explosão se tremendeu pelo forte, parecia o mundo se fogueirava. Nuvens espessas escureceram o céu. Aos poucos, os fumos se dispersaram. Quando já tudo clareava, sucedeu que, daquele depósito sem fundo, se soltaram andorinhas, aos milhares, enchendo o firmamento de súbitas cintilações. As aves relampejavam sobre as nossas cabeças e se dispersaram, voando sobre as colinas azuis do mar. Num instante, o céu ganhava asas e esvoava para longe do mundo.¹³⁴

Em suma, a ficção breve de Mía Couto, que tem vindo a merecer a nossa melhor atenção, ao recuperar os mitos e as lendas africanos, contribui, desta forma, para a construção da identidade de um país “mosaico de várias culturas, etnias, formas de expressão, linguagens e signos.” (Chabal, 1994, p. 349) A representação da natureza e dos animais, presente nos contos, vem reforçar a vertente do maravilhoso e a sua ligação à cultura tradicional.

¹³² De acordo com Lynch é devido à sua capacidade de voar que os pássaros têm sido considerados como intermediários entre os deuses e os humanos: “In the tradition of the Anang of Nigeria, a vulture kept the Supreme God, Abassi, in touch with earthly activities. For the Kamba of Kenya, birds were the messengers the Creator sent to humans to tell them that death would be permanent.” *Op. Cit.*, p. 17.

¹³³ Segundo ainda a mesma estudiosa, para os Xhosa, da África do Sul, no principio, os seres humanos e os animais emergiam de um buraco no solo. As marcas deixadas pelos seus pés, podem ser vistas nas rochas circundantes: “The cattle were the first to emerge, followed by humans and then by all the other animals and birds.” *Ibidem*, p.135.

¹³⁴ COUTO, Mía (1997). *A Varanda do Frangipani* (2ª ed.). Lisboa: Caminho, p. 149. (sublinhados nossos)

Capítulo 4 – Os Animais nos contos de Mia Couto

4.1 Mensageiros dos deuses

- *O halakavuma é que devia aparecer, descido lá do céu.*

Nos dias de hoje, porém, o bicho já não sabe falar a língua dos homens. Nãozinha se lamentava: *quem nos mandou afastar das tradições? Agora, perdemos os laços com os celestiais mensageiros.* Restavam as escamas que o halakavuma deixara escapar da última vez que tombara.¹³⁵

Para os povos Banto, o homem que deixou a vida terrestre torna-se um *xikwembu*, isto é, um deus, porém analisando a palavra, percebemos que deus e espírito são sinónimos. *Svikwembu* é a palavra tsonga utilizada para designar os espíritos, etimologicamente composta por dois elementos: o prefixo *swi*, que indica plural, e o termo *xikwembu*, que significa deus, assim *svikwembu* significa deuses ou espíritos.¹³⁶ Dos deuses depende a vida da aldeia, eles têm o poder de matar ou atribuir riqueza, ou pobreza aos homens: “Para êles os *psicuembo* são os senhores de todas as coisas: terra, culturas, árvores, chuva, crianças e até os *bálóii* ou deitadores de sortes! São onnipotentes sobre todas estas pessoas e todos estes objectos.”¹³⁷

De acordo com Junod, na mundividência africana, existem várias categorias de deuses, desde os da família aos do país. “Nas calamidades nacionais, invocam-se os [deuses] do país; nas questões que respeitam simplesmente à família, invocam-se os da família.” Segundo a mesma fonte, a família apresenta duas espécies de deuses, os do lado materno e os do lado paterno, iguais em dignidade, sendo que os ossículos divinatórios são sempre consultados para decidir a quais deles devem ser feitas as oferendas. O mesmo autor defende ainda que certos homens acreditam que os defuntos habitam numa grande aldeia debaixo do solo, onde tudo é branco, aí cultivam a terra e possuem gado, outros creem, no entanto, que o antepassado fica no seu túmulo, uma continuação da sua casa e da vida terrestre, ou ainda, que os deuses moram nos bosques sagrados, onde prosseguem as suas vidas sob forma humana. (1946, II, pp. 354 a 356)

Na tradição africana, é costume aceitar que, nos ossículos divinatórios, os deuses são representados por animais, tais como o astrágalo (pequeno osso convexo), ou a unha de um papa-formigas, porque este vive debaixo da terra e só sai à noite, ou o astrágalo de um

¹³⁵ COUTO, Mia (1997). *A Varanda do Frangipani* (2ª ed.). Lisboa: Caminho, p. 140.

¹³⁶ HONWANA, Alcinda Manuel (2003). *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique*. Lisboa: Ela por Ela, p. 53.

¹³⁷ JUNOD, Henri (1946). *Usos e Costumes dos Bantos* (Tomo II). Lourenço Marques: Arquivo Histórico de Moçambique, pp. 366-367.

antílope, encontrado no excremento da hiena, que o matou e engoliu o osso. À semelhança do que sucede com estes ossículos, também os deuses, que foram enterrados, podem reaparecer. (*Ibidem*, p. 356) No seu já referido estudo sobre os Banto, Junod considera os antepassados-deuses¹³⁸ como “a força espiritual mais poderosa que age sobre a vida do homem.” (*Ibidem*, p. 367) Para obter o favor e o auxílio dos antepassados são realizados sacrifícios (*mhamba*), ou feitas oferendas. Estes espíritos, tal como os animais, atuam, como se pode verificar, enquanto intermediários entre a divindade suprema e os homens. É sabido que na visão tradicional africana a morte deve ser vista como uma mudança da vida, tornando possível a continuação da existência sob outras formas:

[...] a morte é entendida como sendo uma mudança, uma transformação do estado visível (material) para o estado invisível ou espiritual. Com efeito, o Povo Teve considera que os homens quando morrem adquirem novos poderes sobre-humanos que lhes permitem actuar em benefício das suas famílias e da comunidade humana em geral. Acreditam que os Antepassados desempenham um papel exclusivo de mediateiros entre o Ser Supremo e os seres vivos (homens) e devem ser venerados.¹³⁹

Contrariamente ao que sucede com os homens, os espíritos estão mais próximos da entidade suprema, podendo comunicar diretamente com ela, tornando-se mensageiros privilegiados. O homem africano acredita na existência de um mundo de espíritos¹⁴⁰ que interage permanentemente com o dos vivos, condicionando-o, e reconhece o papel mediador dos animais que, estando mais próximos da divindade, estabelecem as pontes necessárias entre ela e os humanos. A título de ilustração, chamamos a atenção para a personagem Ermelindo Mucanga, do romance *A Varanda do Frangipani* (1997), que, impossibilitado de se tornar um antepassado, porque foi enterrado longe da sua terra e sem os rituais devidos, compara-se ao camaleão dos mitos de origem da morte:

¹³⁸ De acordo com Junod “ [...] os antepassados-deuses são *verdadeiros deuses*, dotados dos atributos da divindade; [porém] não parecem ser senão *seres humanos*, que se encontram exactamente no mesmo nível que os seus adoradores. [...] O domínio em que exercem o poder é limitado: é, apenas, *o da sua própria família*; sabem o que respeita aos seus descendentes, abençoam-nos ou punem-nos, mas são absolutamente indiferentes aos outros homens [...]. Desejam que se pense neles, que se lhes façam oferendas. Parece que não têm necessidade de coisa nenhuma, pois que vivem na abundância; no entanto, exigem pontual observância dos deveres que os seus descendentes têm para com eles. [...] São ciumentos e vingam-se quando os esquecem. O único pecado que, a seus olhos, parece digno de punição, é o de se descuidarem deles. [...]” *Op. Cit.*, pp. 407-408.

¹³⁹ SUANA, Eduardo Mouzinho (1999). *Introdução à Cultura Teve. Reflexões Socioculturais sobre o Povo Teve, em Manica*. Seminário Filosófico Interdiocesano “Santo Agostinho”. Matola, pp. 33-34.

¹⁴⁰ Segundo Jorge Dias e Margot Dias, “[...] além dos espíritos dos antepassados, que com mais ou menos benevolência protegem os seus parentes vivos dos males que os afligem, há toda uma legião de espíritos do mal que não só apavoram os seres humanos, como podem exercer sobre eles uma acção nefasta. Os espíritos maus são conhecidos por *machatwani*.” *Os Macondes de Moçambique – III. Vida Social e Ritual* (1970). Lisboa: Junta da Investigação do Ultramar, p. 391.

Lembrei o caso do camaleão. Todos sabem a lenda: Deus enviou o camaleão como mensageiro da eternidade. O bicho demorou-se a entregar aos homens o segredo da vida eterna. Demorou-se tanto que deu tempo a que Deus, entretanto, se arrependesse e enviasse um outro mensageiro com o recado contrário. Pois eu sou um mensageiro às avessas: levo recado dos homens para os deuses. Me estou demorando com a mensagem. Quando chegar ao lugar dos divinos já eles terão recebido a contrapalavra de outrem.

(*A Varanda*, p. 14)

Nas intrigas dos contos de Mia Couto, vamos encontrar todas as crenças ancestrais, num mundo harmonioso, respeitador de um sistema de restrições e obrigações que regula a conduta da comunidade, numa visão religiosa do mundo, segundo a qual este está repleto de animais, intermediários entre o homem e as divindades supremas, conforme supracitado. O cosmos torna-se, assim, plural, um repositório de ‘mensagens’ divinas que é preciso interpretar para reencontrar o equilíbrio no universo.

No conto “A menina, as aves e o sangue” da antologia *Contos do Nascer da Terra*, não são claras as fronteiras entre o real e o onírico, entre a morte e a vida, pois a personagem principal é uma criança, que vive paredes meias com a morte, já que o seu coração só bate de vez em quando. Certa noite, a mãe ouviu barulho de pássaros e, quando chegou ao quarto da filha, esta revelou-lhe que havia sonhado precisamente com aves. No sítio onde estava, havia de facto vestígios da passagem destes animais, o que deixa a mãe assustada, crente no presságio da morte. Os pássaros¹⁴¹, ao estabelecerem uma relação entre o céu e a terra, ou entre o reino dos deuses e o reino dos vivos, revestem-se de um sentido divino no caminho que percorrem em direção ao céu. São, de certa forma, uma metáfora da morte. As aves representam também a alma que se liberta do corpo no momento da morte física, através da imagem da pena que esvoaça ao sabor do último suspiro da menina, representando não só o carácter evanescente e intangível da vida, mas também a sua própria efemeridade. No dia em que a menina deixou de ouvir os pássaros, o seu coração parou de bater, o que ilustra a relação ‘visceral’ com estes animais. É então que a mãe, recusando-se aceitar a sua morte, continuou à espera do seu regresso, juntamente com as aves: “[...] silenciosa, sombra se instalou: de noite, a mãe deixou de dormir. Horas a fio sua cabeça anda em serviço de escutar, a ver se regressam as vozearias das aves.” (*Contos do Nascer*, p. 42)

¹⁴¹ A sua capacidade de voar permite que se estabeleçam, na grande maioria das culturas, crenças ligadas ao poder das aves, enquanto intermediárias entre os dois elementos: “O voo das aves predispõe-nas, é claro, a servir de símbolo às relações entre o céu e a terra. [...] A ave opõe-se à serpente, como o símbolo do mundo celeste ao do mundo terrestre.” CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, pp. 99-100.

Parece ser consensual aceitar que as vozes presentes nos contos são as das sociedades tradicionais, que vivem mergulhadas no mito. O país que o ficcionista retrata não vê as manifestações sobrenaturais como algo estranho e oposto à realidade; elas são a realidade, complementam-na, até porque os mitos “revelam que o mundo, o homem e a vida têm origem e uma história sobrenatural, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar.”¹⁴²

O conto “O dia em que explodiu Mabata-bata” ilustra bem o que acabamos de defender, o maior boi da manada que estava destinado a ser prenda de lobolo¹⁴³ do tio Raul: “De repente [...] explodiu. Rebentou sem um múúú.” (*Vozes*, p. 47) Azarias, o pequeno pastor, viu na mina, que fez explodir o boi, o voo do *ndlati*¹⁴⁴, a ave do relâmpago, que, substituindo a dura e cruel realidade da guerra civil, surge numa encarnação mitológica, ao serviço dos deuses. O narrador informa-nos que o menino

[interrogou] o horizonte, por cima das árvores. Talvez o *ndlati*, [...], ainda rodasse os céus. Apontou os olhos na montanha em frente. A morada do *ndlati* era ali, onde se juntam os todos rios para nascerem da mesma vontade da água. O *ndlati* vive nas suas quatro cores escondidas e só se destapa quando as nuvens rugem na rouquidão do céu. É então que o *ndlati* sobe aos céus, enlouquecido. Nas alturas se veste de chamas, e lança o seu voo incendiando sobre os seres da terra. [...] Talvez o Mabata-bata pisara uma réstia maligna do *ndlati*.

(*Ibidem*, p. 48)

Azarias, cheio de medo, apercebendo-se que os restantes bois se tinham tresmalhado, recordou as duras palavras do tio: “Não apareças sem um boi, Azarias. Só digo: é melhor nem apareceres.” (*Ibidem*, p. 47) A angústia invadia-o, pensou em fugir, mas não tinha para onde, os seus companheiros eram os animais: “Brincar era só com os animais: nadar o rio na boleia do rabo do Mabata-bata, apostar nas brigas dos mais fortes.” (*Ibidem*, p. 49) Em casa, o tio, impiedoso, sempre o maltratara, humilhando-o: “- Este, da maneira que

¹⁴² ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, s.d., p. 24.

¹⁴³ O lobolo é um costume cultivado até hoje no Sul de Moçambique. Segundo esta tradição, a família da noiva recebe dinheiro, ou bens, pela perda que representa o seu casamento e a ida para outra casa.

¹⁴⁴ Segundo Junod, “O relâmpago é chamado *liháti* e pretende-se que é causado por uma ave chamada *ndlátí*. [...] é uma ave de quatro cores – verde, encarnado, preto e branco – que vive nas montanhas, [...] quando a tempestade estala, a ave voa em direcção ao céu. [...] Precipita-se no solo, choca com uma árvore, rasga-lhe a casca e o cerne, ou quebra-a. Outras vezes, cai sobre uma palhota e incendeia-a. Outras, ainda, arrojase sobre um homem e mata-o. Quando atinge o solo, é possível apoderarmo-nos dela. [...] Mas a ave pode, também, penetrar na terra, até uma profundidade de dois ou três pés – e, então, de duas uma: permanece lá, conservando a sua forma, ou deposita a sua urina [...] que causará o relâmpago, e levanta voo de regresso às montanhas [...]. O curandeiro [...] cava no ponto em que a ave penetrou e acha uma substância gelatinosa que em breve solidifica. [...] Assemelha-se a um pedaço de greda e é tida como de grande valor, pela sua raridade e por ser indispensável para fabricar a maravilhosa medicina do Céu. Se uma aldeia for ferida pelo raio, o curandeiro do Céu virá, [...] cavar no ponto dado até exumar o corpo estranho. Se o encontra, o tabu está levantado. Se não, os habitantes devem abandonar a aldeia.” *Op. Cit.*, pp. 287-288.

vive misturado com a criação há-de casar com uma vaca.” (*Ibidem*, p. 49) Encontrado pela avó e pelo tio, ao fim do dia, o pequeno pastor, que já tinha recolhido todo o gado, saiu da sombra e correu para eles, acreditando que não iria ser castigado e que poderia finalmente realizar o seu sonho de frequentar a escola:

De súbito, deflagrou um clarão, parecia o meio-dia da noite. O pequeno pastor engoliu aquele todo vermelho, era o grito do fogo estourando. Nas migalhas da noite viu descer o *ndlati*, a ave do relâmpago. Quis gritar: / - *Vens pousar quem, ndlati?* / Mas nada não falou. Não era o rio que afundava suas palavras: era um fruto vazando de ouvidos, dores e cores. Em volta tudo fechava, mesmo o rio suicidava sua água, o mundo embrulhava o chão nos fumos brancos. / - *Vens pousar a avó, coitada, tão boa? Ou preferes no tio, afinal das contas, arrependido e prometente como o pai verdadeiro que morreu-me?* / E antes que a ave do fogo se decidisse Azarias correu e abraçou-a na viagem da sua chama.

(*Ibidem*, pp. 53-54)

A presente imagem é uma alegoria da morte como libertação e única hipótese de alcançar a felicidade. A morte do pequeno pastor significa um ato de entrega e de sacrifício que lhe permitirá ascender aos céus, abraçando o pássaro de fogo, única forma de recuperação da dignidade perdida, que a miséria e a marginalidade da sua pobre vida sempre lhe recusaram. Tradição e modernidade coexistem no conto, representando diferentes olhares sobre o mundo destas personagens. O leitor apercebe-se, através do diálogo do tio com os soldados, que as explosões, resultaram da deflagração de minas deixadas pelos guerrilheiros, porém, a narrativa foca-se, não exatamente no referente objetivo (as minas), mas na interpretação do mito do pássaro de fogo, enviado pelos deuses para chamar os viventes ao outro reino. Desta forma, a morte trágica do pobre Azarias transforma-se num recomeço; afinal o *ndlati* viera salvá-lo da sua vida miserável; numa outra encarnação as personagens encontram, enfim, a dignidade que não tiveram em vida. Recorrendo à cultura ancestral e às tradições milenares, as figuras da narrativa encontram nelas a explicação para o mundo em que vivem. Estas ‘vozes’ que o leitor percebe representam um universo complexo, mas uno, crente que todas as forças nele interagem e se complementam.¹⁴⁵ Por isso se considera que o pensamento dos povos sem escrita é diferente do nosso, porque “a sua finalidade é atingir, pelos meios mais diminutos e

¹⁴⁵ Segundo Placide Tempels, para os povos Bantu, todos os seres do universo possuem a sua força vital própria que interage com as outras forças do universo: “For the Bantu there is interaction of being with being, that is to say, of force with force. Trance ding the mechanical, chemical and psychological interactions, they see a relationship of forces which we should call ontological. In the created force (a contingent being) the Bantu sees a causal action emanating from the very nature of that created force and influencing other forces. One force will reinforce or weaken another [...] the observation of the action of these forces in their specific and concrete applications would constitute Bantu natural science.” *Bantu Philosophy* (1969). Paris: Présence Africaine, pp. 58-59.

económicos, uma compreensão geral do universo - e não só uma compreensão geral, mas sim *total*". Neste sentido e de acordo com esta forma de pensar é possível afirmar que se não se compreende tudo, não se consegue explicar coisa alguma.¹⁴⁶

Ernesto Timba, outra personagem coutiana, é o pescador de "Os pássaros de Deus", noutra conto da coletânea suprarreferida, que também tem uma morte sacrificial. Ele que, em vida, já experimenta uma morte social, marcada pela marginalização, pela miséria e pelo isolamento a que está votado, torna-se outra das 'vozes anoitecidas', que compõem o mosaico cultural moçambicano:

A seca esgotara a terra, as sementeiras não cumpriam promessa. Quando regressava da pescaria, não tinha defesa para os olhos da mulher e dos filhos que se espetavam nele. Pareciam olhos de cachorro, custava admitir, mas a verdade é que a fome iguala os homens aos animais.

(*Vozes*, p. 57)

Também ele certo dia, ao ver passar no céu uma enorme ave¹⁴⁷, desejou que ela caísse no seu *concho* (canoa) e assim aconteceu. Após várias tentativas, para enxotar o animal, o pescador interpreta este acontecimento como um sinal divino: "- Maldito pássaro, volta na tua vida. Nada, o pássaro não se mexia. Foi então que o pescador suspeitou: aquilo não era um pássaro, era um sinal de Deus. E esse aviso do céu havia de matar, para sempre, o seu sossego." (*Ibidem*, p. 59)

Acreditando ser um eleito de deus, Timba aceita a missão de receber os seus enviados, o que vai condicionar a sua humilde vida, a partir desse momento: "Coubera-lhe a ele, pobre pescador do rio, ser hospedeiro dos enviados de Deus." (*Ibidem*, p. 61) Tal facto causa alguma incompreensão: "Sentia em redor o espírito da inveja, a congeminção da vingança. Que culpa tinha ele de ter sido escolhido? Diziam que enlouquecera. Mas quem é escolhido por Deus perde sempre os seus caminhos." (*Ibidem*, p. 62) À medida que a fome apertava, a pressão para matar o pássaro tornava-se cada vez maior:

A mulher perguntava, apontando o pássaro:
- A fome da maneira que está pertar, você não quer-lhe matar?

¹⁴⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude (1978). *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, p. 31.

¹⁴⁷ Gilberto Matusse chama a atenção para aquilo a que apelida de uma tendência dos ficcionistas moçambicanos para a sobreposição do sentido literal e do sentido alegórico, que coocorrem no texto, gerando uma multiplicidade de sentidos: "[...] o fenómeno sobrenatural é uma presença «objectiva» na diegese, é um elemento integrante do mundo possível", isto é, constitui-se um elemento importante e com consequências diretas no desenvolvimento da ação. Assim, o surgimento do pássaro ao pescador Ernesto Timba irá condicionar toda a ação do conto. *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa* (1998). Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, pp. 166-167.

Timba levantava o braço, categórico. Nunca! Quem tocasse no pássaro seria punido por Deus, seria descontado na vida.

(*Ibidem*, p. 60)

O pobre homem não só não consente na morte do animal, como pede a deus que lhe envie uma companheira, porque o acha muito triste. Ficamos a saber mais tarde que “Com o tempo, o casal teve crias. Eram três, feios e desajeitados, sempre de goela aberta: um apetite de vaziar o rio. Timba trabalhava pelos pais dos passarinhos. A comida de casa, já tão escassa, era desviada para alimentar a capoeira.” (*Ibidem*, p. 62) Certa tarde, a tragédia aconteceu e mãos criminosas atearam fogo à gaiola dos bichos: “Por entre as tábuas escapava uma asa que o fogo não tocara. O pássaro deve ter-se arremessado contra a parede das chamas e a asa fugira, era uma seta terrível a apontar desgraça.” (*Ibidem*, pp. 62-63)

A personagem, que continuava a acreditar que os pássaros eram enviados de deus, não compreendeu esta maldade, um ato de selvajaria humana e, num impulso de profunda humildade, explicou-se à divindade, pedindo-lhe perdão pelos pecados alheios:

Porquê? Porquê magoaram os pássaros, tão bonitos que eram? E, ali, entre cinza e fumo, explicou-se a Deus:

- *Vais zangar, eu sei. Vais castigar os teus filhos. Mas olha: estou pedir desculpa. Faz morrer a mim sozinho, eu. Deixa os outros no sofrimento que já estão sofrer. Mesmo podes esquecer a chuva, podes deixar a poeira encostada no chão, mas faz favor, não castigues os homens desta terra.*

(*Ibidem*, p. 63)

Ernesto Timba tornou-se, ele próprio, no final do conto, um intermediário entre o homem e o divino, o que lhe conferiu uma posição superior à humana, confirmada pelo facto de, no dia seguinte, ter sido encontrado abraçado à corrente do rio¹⁴⁸ e de ter sido impossível separá-lo das águas. A morte surge como força redentora, geradora de vida, simbolizada pela chuva, que caiu abundantemente, como que a purificá-lo. Um receio estranho espalhou-se pelos presentes, ao mesmo tempo que a chuva¹⁴⁹ se anunciava.

Os acontecimentos ganham, assim, aos olhos das personagens uma dimensão que toca o transcendente, Timba é o leitor do seu próprio universo fantástico e que encontra no

¹⁴⁸ Ainda de acordo com Junod: “Supõe-se que certas lagoas e rios são habitados por espíritos. [...] Aqueles espíritos são *chicuembo*, os espíritos dos antepassados dos possuidores do país, a quem só os seus descendentes estão autorizados a oferecer uma propiciação. [...] estes espíritos das lagoas e dos rios não são mais que espíritos dos antepassados mortos.” *Op. Cit.*, p. 299.

¹⁴⁹ Uma vez mais Junod defende a ideia que “[...] a chuva vem dos antepassados-deuses: *Chicuembo psi nissa mpfula* - «Os espíritos dos antepassados fazem cair a chuva». Assim, se os aguaceiros primaveris não vêm regar a terra, a primeira ideia é a de ser necessário oferecer aos antepassados-deuses um sacrifício, sobretudo se a consulta dos ossículos revelar que é a cólera deles a causa da desgraça.” *Ibidem*, p. 291.

sobrenatural a explicação para as ocorrências quotidianas. A representação racional do real é ultrapassada, transfigurada pela visão de homens, mulheres e crianças que transportam consigo um sistema particular de crenças que lhes permite interpretar o mundo segundo uma outra lógica narrativa. Mais uma vez, a realidade surge alterada pelo sagrado, que torna o sofrimento e a miséria suportáveis, através do recurso ao maravilhoso, que é expressão da dimensão sagrada, única alternativa a um mundo demasiado violento que destrói, inclusivamente, a capacidade de sonhar.

No romance *A Varanda do Frangipani*, Ermelindo, o carpinteiro, já anteriormente referido, que morrera nas vésperas da independência do país, não tivera direito a funeral, por isso ficara “em estado de xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em paradeiro”, sem nunca ascenderem “ao estado de xicuembo, que são os defuntos definitivos, com direito a serem chamados e amados pelos vivos.” (*A Varanda*, p.12) Certo dia o governo decidiu condecorá-lo e começaram a escavar a sua tumba: “Precisavam de um herói mas não um qualquer. Careciam de um da minha raça, tribo e religião.” (*Ibidem*, p.14) Descontente com a situação, o homem resolveu consultar o pangolim¹⁵⁰, o seu animal de estimação, com poderes mágicos, e que vive junto dos falecidos, descendo dos céus à Terra, para trazer notícias do futuro. O bicho dá-lhe o seguinte conselho: “- *Você, Ermelindo, você deve remorrer.*” (*Ibidem*, p.16), isto é, regressar à vida, para voltar a morrer, de acordo com os costumes. Para o efeito, deveria escolher alguém que estivesse perto da morte, possuir o seu corpo e, assim, “*exercer-se como um xipoco*”¹⁵¹. (*Ibidem*, p. 16) Ermelindo transfere-se então para o corpo de Izidine, o inspetor da polícia negro, com alma de branco, que está a investigar a morte do diretor de um asilo. Esta personagem, apesar de ser de raça negra, estudara na Europa, afastando-se assim das tradições, porém, através do contacto com os habitantes do asilo, da influência do espírito de Ermelindo Mucanga e das escamas do pangolim, que misteriosamente vão surgindo, vai realizar uma viagem de reconhecimento por Moçambique e pelas suas gentes. Ao recuperar o passado, representado pelos velhos, com o presente que personifica, irá renascer como

¹⁵⁰ De acordo com as crenças tradicionais “Um importante símbolo era o pangolim ou haracavuma, que é considerado um animal sagrado. Encontrar este animal é sinal de sorte, e ele deve ser entregue directamente ao grande chefe. [...] O haracavuma está ligado à simbologia do poder e à chuva, e estes dois símbolos estão estreitamente interligados. Ele é um símbolo de sorte quando tratado segundo as normas e regras locais, e tabu para tudo o que foge às mesmas.” LUNDIN, Irae Baptista e MACHAVA, Francisco Jamisse (Coord.) (1998). *Autoridade e Poder Tradicional*. Vol. II. Maputo: Ministério da Administração Estatal, p. 67.

¹⁵¹ “Chipoco (do boer «spook», fantasma). Espírito utilizado em práticas de feitiçaria e que pode, portanto, ser dominado e posto ao serviço de um feiticeiro.” POLANAH, Luís (1987). *O Nhamussoro e as Outras Funções Mágico-Religiosas*. Coimbra: Instituto de Antropologia – Universidade de Coimbra, p.148.

moçambicano. Verifica-se que os homens, ao afastarem-se das tradições, tornaram impossível a comunicação entre o céu, morada do divino, e o mundo terreno. Havendo esta cisão quebra-se a ligação com o sagrado, impossibilitando a proteção dos deuses.

No final deste romance, o pequeno animal anuncia a Ermelindo que irá desencadear uma tempestade ‘mágica’, purificadora: “Ele iria juntar forças deste e de outros mundos e faria desabar a total tempestade. Granizos e raios tombariam sobre o forte”, para restabelecer a ordem. (*Ibidem*, p.148)

Os exemplos, anteriormente aludidos, pretendem demonstrar que os homens não podem viver de costas voltadas para o mundo do fantástico e do maravilhoso, não podem esquecer os ensinamentos dos mais velhos, abandonando as tradições, sob pena de perderem a proteção divina e, assim, ficarem condenados à morte, à guerra, à fome e à alienação. Todas estas histórias, passadas na “origem do antigamente” (*Ibidem*, p.69), situam-se num tempo antes do tempo, isto é, num tempo mítico marcado pelo sagrado, pelo mito e pelo rito, que revelam um mundo em que os animais assumem uma dimensão preponderante, enquanto mensageiros dos deuses, explicando o quotidiano tangível.

4.2 Intérpretes dos antepassados

- Não aceitamos a mandança dos mortos.
Mas são eles que nos governam.¹⁵²

Sublinhámos já que a morte assume extrema importância no pensamento africano tradicional. A crença na continuidade da vida, sob outra forma, e na existência de um mundo invisível, habitado pelos espíritos dos falecidos, que interagem permanentemente com o mundo ‘real’, nele intervindo, condiciona a existência dos homens. Os mortos estão presentes no dia a dia das comunidades tradicionais, constituindo-se como reguladores e juízes da vida individual e coletiva.

Muitos estudiosos veem no culto dos antepassados a trave-mestra das religiões tradicionais africanas e uma marca importante da imagem antropológica, sobretudo no caso sobre o qual nos debruçamos, da África subsariana. É preciso confiar nos mortos e manter uma relação de boa ‘vizinhança’, já que se acredita que estes continuam a viver e a interessar-se pelos seus familiares vivos e pelos seus problemas. Muitas famílias depositam, inclusivamente, nos altares para os seus mortos, ou nas sepulturas, pequenas porções de comida ou bebida. É por isso também que não se bebe vinho de palma, ou cerveja de milho, sem verter algumas gotas no solo em homenagem àqueles que já partiram. Segundo Jonh Mbiti, estudioso em religiões africanas:

[...] in African life, the departed are not readily forgotten, though there may be taboos against mentioning their names in certain places. Through rituals, dreams, visions, possessions and names they are recalled and respected. This does not and cannot mean they are worshipped. The departed are considered to be still alive, and people show by these practices that they recognise their presence. In this way, African Religion is being realistic, since nobody wants to be forgotten by his family immediately after dying.¹⁵³

Vivos e mortos estão, pois, irremediavelmente ligados. O antepassado ‘alimenta-se’ dos sacrifícios oferecidos pelos vivos, sendo considerado um protetor e uma garantia de continuidade do filão parental. Nas crenças africanas, existe uma simbiose do visível e do invisível, do Homem e do Cosmos, num entendimento holístico da inseparabilidade das esferas física e espiritual da vida e no reconhecimento das conexões implícitas em torno da existência humana. A presença de um mundo dos espíritos, ativo, revela que, para os

¹⁵² COUTO, Mia (1997). “Governados pelos mortos”. In *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Caminho, p.115.

¹⁵³ *Introduction to African Religion* (1991). (2nd. ed.). Oxford: Heinemann, p.130.

africanos, os mortos não estão efetivamente mortos, no sentido literal da palavra. São forças chamadas para guiar os vivos e protegê-los, por isso: “Os espíritos dos mortos, através dos vivos, exercem uma influência poderosa sobre a sociedade, guiando e controlando a vida dos seres humanos, protegendo-os contra a doença e a desgraça e garantindo o bem-estar social.” (Honwana, 2003, pp.14-15)

Os espíritos ancestrais são guardiões da ordem social, protegendo e dando sorte a quem cumpre as normas e os rituais, e punindo aqueles que não respeitam os costumes, ou a tradição. É por isso que “[...] os espíritos dos antepassados, em vez de pertencerem a uma dimensão distante e obscura, fazem parte do cotidiano das comunidades. Estão sempre presentes [...].” (*Ibidem*, p. 233) Neste contexto, é compreensível que os animais sirvam de intermediários entre os antepassados e os vivos, comungando da relação íntima e profunda entre os vivos e os mortos, assegurando a comunicação entre estes dois mundos.

As histórias de Mia Couto acolhem generosamente todas estas crenças, no entanto, de entre todos os animais, o pássaro é o que ocupa lugar de relevo como intérprete dos antepassados. De resto, ele é também uma imagem frequente na arte africana, nomeadamente nas máscaras, onde simboliza a força e a vida. Eles interferem constantemente na vida dos homens e desempenham um papel fundamental na diegese narrativa. Imbuídos de poderes misteriosos, são os mensageiros dos antepassados. É nesta atmosfera mágica, onde quase tudo é possível, que a natureza, as árvores e os animais abrem caminho para uma surpreendente transfiguração do real.

Os acontecimentos ganham, assim, aos olhos das personagens, uma dimensão transcendente que encontra no sobrenatural a explicação do quotidiano. De certa forma, a representação do real é preterida e transfigurada por uma outra visão que transporta consigo uma série de crenças, que vão dar sentido ao mundo empírico, porém numa lógica alternativa. Para o homem religioso¹⁵⁴, o sobrenatural está indissociavelmente ligado ao natural, pois a natureza exprime sempre algo que a transcende, como afirma um narrador coutiano: “Nenhuma pessoa é uma só vida. Nenhum lugar é apenas um lugar. Aqui tudo são moradias de espíritos, revelações de ocultos seres.” (*Um Rio*, p. 201). O mito instala-se, então, na realidade, imiscuindo-se no quotidiano e quase se substituindo a este.

¹⁵⁴ Para Mircea Eliade, o homem das sociedades tradicionais é um “homo religiosus” Cf. ELIADE, Mircea (1965). *Le Sacré et le Profane*. Paris: Gallimard, p.18.

Em “O último aviso do corvo falador”, a personagem Zuzé Paraza, um pintor reformado, vomita um corvo¹⁵⁵ que tem a capacidade de falar e de estabelecer contacto com os mortos. Os outros habitantes da povoação ficaram intrigados, pensando que fosse a alma da falecida mulher do pintor: “- Dar parto um pássaro? Só se o velho namorava as corvas lá nas árvores./- Vão ver que é a alma da mulher falecida que transferiu no viúvo.” (Vozes, p. 34)

A comunicação com os mortos, através destes intermediários é aceite com naturalidade. É verdade que resolvem também os problemas dos vivos, como se pode ver a seguir:

No dia seguinte, Zuzé confirmou esta última versão. O corvo vinha lá da fronteira da vida, ninhara nos seus interiores e escolhera o momento público da sua aparição.

Os outros que aproveitassem obter informações dos defuntos, situação e paradeiro dos antepassados. O corvo, através da sua tradução, responderia às perguntas.

(*Ibidem*, p. 34)

Zuzé monta então um negócio de adivinho e de “telefonista das almas” (*Ibidem*, p.41), que tem grande sucesso. Um dia, é procurado por uma mulata casada em segundas núpcias com Sulemane, um indiano que nos momentos íntimos do casal se transforma em porco. O adivinho consulta o corvo e explica àquela que o problema reside nos ciúmes que o primeiro marido tem dela. Para o acalmar, deverá entregar a Zuzé todas as roupas velhas do falecido. A mulher, que já se desfizera delas, entrega-lhe as roupas do atual marido. Deslumbrado com as novas peças, Zuzé, que era “tão magro que nem pulgas nem piolhos lhe escolhiam” (*Ibidem*, p.41), começa a beber e, eufórico e cego pela vaidade, decidiu exhibi-las em público. É então que o marido, tendo sido avisado pela população do sucedido, deu-lhe uma sova e, inadvertidamente, matou o corvo que o acompanhava. Zuzé, de imediato, agarrou no pássaro morto e apontou-o na direção do indiano: “Mataste o pássaro, Sulemane! Estás lixado. [...] Há-des gatinhar como um porco!” (*Ibidem*, p.41) Neste preciso momento, Sulemane começa a agir como um porco e o povo acredita, então, nos dotes de adivinho e feiticeiro de Zuzé. No entanto, quando no dia seguinte o procuraram, para lhe solicitarem os seus serviços, ele tinha desaparecido, deixando para trás o corvo morto: “Foi então que [...] viram o sinal da maldição: um pássaro morto,

¹⁵⁵ Na África Negra, o corvo desempenha o papel de guia e de espírito protetor: “Os Likubas e os Likualas do Congo consideram o corvo como uma ave que previne os homens dos perigos que os ameaçam. [...] Assim, na maior parte das crenças a seu respeito, o corvo aparece como um herói solar, muitas vezes demiurgo ou mensageiro divino, em todo o caso guia, e, até, guia das almas na sua última viagem, pois, sendo psicopompo, ele penetra, sem se perder, o segredo das trevas.” CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, pp. 234-235.

desenterrado.” (*Ibidem*, p.44) A população viu no episódio da morte do animal um prenúncio de desgraça, pelo que abandonou a aldeia.

A ironia, que perpassa ao longo deste conto, inclusivamente através da esperteza do protagonista, sugere que quem precisava das roupas não era o falecido, mas ele próprio, Zuzé Paraza, que assim se aproveita das credences do povo em seu benefício. A ambiguidade está também presente ao longo do conto, pois o leitor, ainda que desconfie das verdadeiras capacidades mediúnicas de Zuzé e do seu corvo, não consegue deixar de ficar perplexo perante a impiedosa transformação do indiano em porco que recupera um ambiente místico e surreal.

Sabemos que o maravilhoso¹⁵⁶ se encontra frequentemente ligado na ficção coutiana a um acontecimento que perturba a harmonia e o equilíbrio da vida, seja do homem, ou da comunidade. Todorov dá o nome de *pandeterminismo* a estas conexões obscuras que nos revelam a existência de nexos onde o pensamento racionalista os ignora. Na sua perspetiva, aquilo que o pensamento comum entende como acaso, sorte ou azar, pode ser visto como manifestação de uma causalidade generalizada, mesmo que seja de ordem sobrenatural, como acontece no caso do maravilhoso. As palavras de Gilberto Matusse corroboram estas conexões e a lógica do sobrenatural:

Ora, esta causalidade, nos ficcionistas moçambicanos, [...] está ligada ao sistema de proibições e obrigações que regem o código de conduta dos homens, cujos guardiões são os espíritos dos antepassados, que devem ser respeitados e temidos exactamente porque são providos de poderes ilimitados. A ocorrência de fenómenos estranhos [...] obedece a essa lógica em que os espíritos podem punir, advertir ou, simplesmente, dar indicações, perante acontecimentos ou comportamentos que estão além do que é normal.¹⁵⁷

Reiteramos que a presença dos mortos no mundo dos vivos, através dos animais, é aceite pelas personagens como algo natural, não constituindo fator de surpresa ou de temor, enquanto expressão de uma cosmovisão que vê nas forças invisíveis a origem e a explicação para o que acontece na terra à vida dos homens. Por isso Matusse defende que: “ [...] o motivo do regresso do morto e da sua intervenção corrente nos assuntos dos vivos

¹⁵⁶ Pires Laranjeira e Gilberto Matusse referem-se ao elemento fantástico e não ao maravilhoso, conceito com o qual não concordamos, pelo que, na teorização de Todorov, ele implica a hesitação do leitor perante a interpretação de um fenómeno sobrenatural e o sentimento de estranheza e terror perante um mundo em que se vê, subitamente lançado e onde as leis da natureza, tal como as conhece, não se aplicam. Na nossa opinião essa estranheza e esse terror não acontecem na obra de Mia Couto, em que a ocorrência de fenómenos sobrenaturais é tacitamente aceite pelas personagens e pelo leitor como ‘natural’. Além disso, a presença do sobrenatural na obra coutiana não implica uma relação antinómica com o real, característica do fantástico. Pelo contrário, o real é ampliado e distendido pela presença do sobrenatural.

¹⁵⁷ *A Construção da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa* (1998). Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane, p.174.

[...] domina o fenómeno da abolição total da lógica natural em Mia Couto.” (*Ibidem*, p. 165)

Noutro conto, “A Palmeira de Nguézi”, Fernanda Afonso considera que, desta vez, “[...] o pássaro está associado a uma morte mensageira de transcendência: o homem que morre recupera a vida sob uma outra forma, assegurando um circuito de forças regeneradoras, místicas.” (2014, p. 370) O protagonista da história, Tónico Canhoto, cansado da solidão, decide pôr fim à vida. Nesse momento, dá-se um terramoto, a casa ruiu, todos os familiares morreram, exceto o próprio, que ficou preso nos escombros, só com a cabeça de fora: “Tudo o resto estava encravado em pedra, rocha, raiz, sobra do mundo.” (*Contos do Nascer*, p. 225) É então que surge Razia, a mulher que o abandonara muitos anos antes, sob a forma de uma andorinha. O real empírico aparece, assim, matizado e relativizado por um universo maravilhoso que suscita uma pluralidade de interpretações, para além de emprestar à narrativa uma dimensão poética e onírica:

O passarito piou, rodopiou e, por fim, meteu o bico nos lábios secos do velho. Lhe dava, se imagine, um naco de água, qualquerzita migalha. O bico beijou o lábio, o lábio bicou o pássaro: dúzias de vezes, repetidas. O velho perguntou, lábios rasos de silêncio:

- É você, Razia?

A ave toda a noite debicou o pescoço de Canhoto. Dizem que, desse mesmo pescoço, ascendeu a matéria do colmo, dos cabelos brotou a folhagem, dos olhos nasceu a florescência. Tudo em jeito de árvore, palmeira e sagrada.

(*Ibidem*, p. 226)

Esta andorinha¹⁵⁸ pode ser vista na sua dimensão metafórica, como o morto que protege os seres vivos contra a crueldade da vida e a difícil luta quotidiana da sobrevivência em Moçambique.

De igual forma, porém noutra narrativa, intitulada “Bartolominha e o pelicano”, verificamos que real e sobrenatural coabitam e a presença dos mortos é, uma vez mais, aceite pelas personagens como algo natural. Não admira, portanto, que os mortos regressem sob a forma de animais diversos, para dar continuidade à vida, numa dimensão transcendente.

¹⁵⁸ As andorinhas, consideradas as mensageiras da primavera, têm uma simbologia variada. “[...] Para os Bambaras do Mali, a andorinha é um auxiliar – uma manifestação – do demiurgo Faro, senhor das águas e do verbo e expressão suprema da pureza, por oposição à terra, originalmente poluída. A andorinha deve o seu papel importante ao facto de nunca pousar na terra: está, assim, isenta de contaminação. É ela que recolhe o sangue das vítimas dos sacrifícios oferecidos a Faro, para o levar para os espaços superiores, de onde ele voltará a descer sob a forma de chuva fecundante. Ela desempenha, assim, um papel de veículo no mecanismo cíclico da fecundação da terra; mas também na fecundação da mulher, por intermédio do sumo do tomate selvagem, que ela também leva para o céu.” CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Op. Cit.*, p.65.

Após a morte do avô do narrador deste conto, que era faroleiro, a avó, Bartolominha, decide continuar a viver na mesma ilha. Um dos argumentos apresentados pela velha era ter-se afeiçoado a uma ave, o pelicano: “Era um bicho que ela criara desde pequenino. A ave se afeiçoara, mais doméstica que um familiar. A pontos de ir e vir e, todos os dias, lhe trazer peixe para ela se refeioar.” (*Na Berma*, p. 25) No entanto, preocupado e inconformado, o narrador decide tentar convencer a avó a partir com ele, porém em vão. Bartolominha mantém-se inabalável:

Subiu os primeiros degraus e, antes de desaparecer no escuro, chamou o pelicano. Deitava-se com o bicho. Dormiam, inclusive, na mesma cama. Ele lhe estendia as asas e ela adormecia abraçada ao passarão. Dizia que assim seu corpo aprenderia a arte de voar.

- *Uma dessas tardes vou com ele, por esses aforas.*

(*Ibidem*, p. 26)

Apreensivo com a situação, o neto e narrador decide uma noite visitar a campa do avô, desvendando o mistério do animal: “Descobri então que o buraco era raso: a sepultura não tinha fundura nenhuma. Quando me debrucei sobre os restos vi os ossos que se esfarelavam. Eram ossos de pássaro. E um muito volumoso bico.” (*Ibidem*, p. 25) A lógica natural passa a coexistir com a lógica sobrenatural e os factos ‘reais’ fundem-se com os elementos do maravilhoso e do sobrenatural, desafiando o cânone ocidental da verosimilhança. Confrontado com a revelação da transformação do corpo do avô em ossos de pássaro, o narrador subiu velozmente as escadas do farol, para ir ao encontro da avó, mas já não chegou a tempo: “Junto ao patamar do farol ainda toquei uma pena branca, esvoadiça.” (*Ibidem*, p. 26) Ali ficou na varanda e, por uns momentos, pareceu-lhe “vislumbrar Bartolominha revoando como se dançasse na fugaz intermitência do farol.” Tanto assim foi que a partir dessa noite, na ausência da avó, ficou ele o faroleiro da ilha: “E aceno quando passam as grandes aves.” (*Ibidem*, p. 27)

É agora a vez de introduzirmos Ananias Xavier, personagem do conto “Amor à última vista”, pois também ele regressa ao mundo dos vivos, encarnando o seu animal de estimação, que, ao tornar-se um símbolo, assume o seu comportamento, nomeadamente todos os seus defeitos. Depois da sua morte, a viúva Faulhinha, retirou do canto do quarto, a gaiola com o pássaro de estimação do falecido, que ela prometera tratar com respeito: “Um papagaio de cabeça cinzenta que sempre a irritara e cujo trato ela declarara estar fora das suas domésticas obrigações.” (*Na Berma*, p. 90) Olhando para dentro da gaiola, atribui ao animal características do marido, um “incompetente bicho”, no entanto, viu também uma tristeza nos olhos do animal, nos quais vislumbrou os de Ananias: “Simples

impressão, papagaio é bicho enganoso, bem apropriado para o malandro do Ananias.” (*Ibidem*, p. 90)

Conforme sugerido anteriormente, a valorização de uma outra realidade, com recurso ao maravilhoso, não impede a denúncia dos maus tratos e da vida demasiado dura a que é sujeita a mulher moçambicana. Tal como noutros contos de Mia Couto, encontramos o mesmo retrato da mulher alienada, marginalizada e só. No caso de Faulhinha, enquanto o marido viveu, ela não foi ninguém, (o próprio diminutivo do nome já sugere) reduzida à sua condição de subalternizada em relação ao homem. Cansada de tanto sofrimento, pede inclusivamente a deus que a leve. Nesse momento, Ananias ‘acorda’ como que da morte e suplica-lhe que fique, que continue a acompanhá-lo, pois não tem mais nenhum vivente.¹⁵⁹ Cansada de ser “sombra, ausência, espera”, a mulher mostra-se irredutível. Descontente, o homem ‘levanta-se’ e tenta agredi-la, ao que ela responde empurrando-o novamente para o seu leito da morte. Decide então abrir a porta da gaiola, minutos antes de morrer:

O papagaio não saiu logo da clausura. Esperou que o corpo da mulher se vertesse no inteiro chão. [...] O pássaro ainda esperou um tempo mais. Paciente, como se esperasse que o chão se convertesse em terra. [...] Depois, sacudiu as asas enquanto lançava um derradeiro olhar sobre a mulher. Se Faulhinha ainda ali estivesse teria reconhecido, com estranheza, aqueles olhos. Só então o pássaro voou [...].

(*Ibidem*, pp. 94-95)

Podemos concluir que a morte surge para esta mulher como um recomeço de uma nova vida. Faulhinha quis morrer, regressar ao chão, à terra-mãe, local de todas as origens e raízes.

Apesar dos fenómenos de reencarnação acontecerem frequentemente em aves, podem também ocorrer através de outros animais. Assim, no conto “No rio além da curva” está presente a mesma crença popular que os mortos encarnam em certos animais, voltando, assim, ao mundo dos vivos para comunicar com eles e para lhes dar notícias do futuro, por isso é tabu matá-los, pois isso poderá trazer desgraças. É o que se verifica na seguinte reencarnação de certa personagem num hipopótamo: “Circula entre a população o rumor de que o hipopótamo é, afinal, um velho cidadão que perdeu a vida na zona de onde veio o animal e que o referido velho vinha anunciar profecias: que a cidade ficará privada de chuvas e que graves doenças matarão muita gente.” (*Estórias*, p. 97)

¹⁵⁹ Também em “De como Jossias foi salvo das águas”, encontramos esta ideia da importância de ter alguém que sepulte, chore e recorde os mortos: “A madeira é lenha antes mesmo de arder. Ser lenha, compreendeu, é morrer assim só, sem ninguém para chorar.” *Vozes*, p.127. O isolamento, o abandono, a perda de identidade e de valor social configuram, assim, uma morte perturbadora.

A personagem, que efetivamente matara o animal, Jordão Qualquer, vê-se confrontada com a reação da população, que acredita nos ensinamentos da tradição e recebe as consequências trágicas do ato cometido. Uma vez mais se verifica que o animal é o ‘intérprete’ dos antepassados, tal como indica o título do presente capítulo:

[...] *Não sabes quem era esse animal?*

- *Vais ver o castigo que vamos ser dados por culpa sua...*

[...] *Você se vai arrepender desse seu dedo ter gatilhado.*

[...] Que poderia fazer? Acusavam-no de ter morto não um bicho mas um homem transfigurado. Como podia adivinhar sobre a verdade do hipopótamo, suas mensageiras funções?

(*Ibidem*, p. 100)

Noutro conto “O caçador de ausências”, o protagonista vai ter com o seu compadre para que este lhe pague uma dívida antiga. É nesta altura que toma conhecimento que a mulher daquele tinha desaparecido. O compadre havia-a procurado por todo o lado: “Enlouquecido passou o mato a pente fino. Pobre homem: abanava a árvore para cair fruto, mas quem tombou foi serpente. A solidão se enroscou, definitiva, no seu viver.” (*O Fio*, p. 120) Mais uma vez o animal pressagia a tristeza e o abandono a que é votada a personagem, pela ‘ausência definitiva’ da mulher.

No regresso a casa, a personagem principal foi assaltada por um bandoleiro, no preciso momento em que surgiu um leopardo, por entre os ramos das árvores, e, na atrapalhação, o bandido acabou por disparar sobre si próprio, permitindo ao homem correr rapidamente dali para fora. Contudo, apesar de ter escapado às balas, acabou por se perder na selva, onde permaneceu mais de um mês, abandonado aos seus pensamentos:

Já eu tinha perdido contas às manhãs quando ao despertar me rasgou um susto. Focinhando em meu rosto estava o leopardo. Minha alma caiu de joelhos, me entreguei a meu próprio fim. O felino achegou-se e estacou a rasar-me o corpo. Olhei seus olhos e estremei até às lágrimas: ali estavam, serenos e espantosos, os olhos de quem eu nunca me curara de ter amado.

- *Florinha!*

E mesmo debaixo de tontura entreguei meu rosto, meu pescoço ao afago. Tanto que não senti nem dente, nem sangue. Os outros dizem que foi milagre o bicho não consumir em mim sua matadora vocação. Só eu guardo meus segretos motivos.

(*Ibidem*, p.122)

O protagonista, que tivera uma relação com Florinha, a esposa do compadre, e ainda não a esquecera, pressentiu que aquele leopardo era a sua antiga amada; se para a restante população, se tratou apenas de um milagre, para ele existia outra explicação.

Ao apresentar como válida uma cosmovisão que desafia as leis da lógica e da razão, Mia Couto fá-lo sem emitir juízos de valor, recusando-se a analisar a perspectiva veiculada que difere da visão ocidental da realidade. Desta forma, o escritor ‘naturaliza’ o

sobrenatural, permitindo a justaposição de dois mundos, por muito antinômicos que sejam. Uma vez que o carácter excepcional do acontecimento não é empolado, o leitor também não o questionará e aceitá-lo-á ‘naturalmente’ como parte integrante deste ‘mundo possível’.

Regra geral, na narrativa coutiana, os males que assolam a nação moçambicana são causados pelo esquecimento dos antepassados e da tradição. Abstendo-se de observar a natureza, os homens ignoraram os ensinamentos transmitidos pelos animais. É o que se verifica suceder no conto “Governados pelos mortos”, quando um camponês, que perdeu as suas terras, devido à guerra, considera-a uma maldição dos antepassados:

- *Como interpreta tanta sofrência?*
- Maldição. Muita e muita maldição. Faltava só a cobra ser canhota.
- *E porquê?*
- Não aceitamos a mandança dos mortos. Mas são eles que nos governam.

(*Contos do Nascer*, p. 115, sublinhado nosso)

É assim que os códigos de conduta dos homens nos surgem, regidos por um sistema de restrições e obrigações, cujos guardiões são os espíritos dos antepassados, que devem ser respeitados, sob pena de o caos se instalar. Como mensageiros, os animais tornam o mundo inteligível, apenas para aqueles homens que permanecem ligados à terra e à tradição, detendo, assim, o poder de ler as mensagens presentes na natureza, tal como sucede com o camponês supracitado, que desafia a sua sabedoria, o seu oráculo dos animais:

- O vaticínio da toupeira é que tem razão: um dia os restantes bichos lhe farão companhia em suas subterraneidades. Eu acredito é na sabedoria do que não existe. Afinal, nem tudo o que luz é besouro. É o caso do pirilampo. Pirilampo morre? Ou funde? Suas réstias mortais aumentam o escuro.
- *Tanta certeza na bicharada...*
- Você não olhou bem esse mundo de cá. [...]
- *Acredita em ensinamento de bichos?*
- Todo o caranguejo é um engenheiro de buracos. Ele sabe tudo de nada. Há outros, demais. O mais idoso é o escaravelhinho. Mas, de todos, quem anda sempre de janela é o cágado.

(*Ibidem*, pp. 116-117, sublinhado nosso)

Este “descamponês”, assim é identificado no conto, é “[um] homem abastecido de solidões. Uns me chamam de bicho-do-mato. Em vez de me diminuir eu me incho com tal distinção. Como antedisse: a gente aprende do bicho a não desperdiçar. Como a vespa que do cuspe faz a casa.” (*Ibidem*, p. 117) Na última fala proferida revela admiração perante a ausência de angústia dos animais em relação à morte, quer porque a ignoram, quer porque vivem junto à terra, lugar dos mortos por excelência. Através da ligação telúrica, os bichos desdramatizam a morte, o que lhes traz a felicidade: “Feliz é a vaca que não presente que,

um dia, vai ser sapato. Mais feliz é ainda o sapato que trabalha deitado na terra. Tão rasteiro que nem dá conta quando morre.” (*Ibidem*, p. 117)

O sofrimento, que tem atingido o povo moçambicano, é, para a personagem que de momento nos ocupa, uma maldição, que resulta do rompimento da ligação com o ‘além’. A sabedoria veiculada pelos animais foi preterida, no entanto os espíritos continuam a manifestar-se em todas as coisas, lembrando aos homens que o cosmos é constituído, também, por um conjunto de mensagens divinas que é preciso interpretar.¹⁶⁰ Numa entrevista concedida a Michel Laban, Mia Couto reconhece que: “Uma árvore não é uma árvore só, não é um ser vivo, é uma casa de espíritos, é um lugar de lendas, absolutamente essencial. Quando tu estás a preservar aquela árvore, tu estás a preservar um mundo cultural que está ali.”¹⁶¹

Por isso, o real e o sobrenatural fundem-se num equilíbrio harmonioso, transformando os animais em intérpretes dos antepassados, lembrando aos vivos os ensinamentos ancestrais, para bem de um futuro que sonham feliz e próspero.

¹⁶⁰ A definição do conceito de animismo, formulada inicialmente pelo antropólogo inglês Edward B. Tylor (1832-1917), em *Primitive Culture* (1871), refere-se ao conceito de que “a vida animal é produzida por uma alma imaterial”. Trata-se de um dos mais antigos conceitos antropológicos, que se difundiu por outras áreas do conhecimento, como a psicanálise e as artes. Nos cultos tradicionais africanos, além dos humanos e animais, os objetos e as plantas também possuem *anima*. De acordo com Salvato Trigo (1981) o texto literário africano “tem sua africanidade latente, quando procura a inspiração no tradicionalismo religioso, isto é, no animismo” (Trigo 1981, p. 147), pois é neste mundo da religiosidade anímica pós-independência que o autor africano cria o seu projeto de descolonização literária.

¹⁶¹ LABAN, Michel (1998). *Moçambique. Encontro com Escritores*. Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, p.1033.

4.3 Feiticeiros e adivinhos

Nem lembro os quantos momentos que o vento rasgou as velas. Dos pedaços rasgados se formaram peixes que me rodavam sobre a cabeça. Até meus remos foram motivo de feitiço. Sua madeira começou a verdejar, brotaram-lhe folhinhas: os remos se convertiam em árvores. [...] Continuei remando com minhas próprias mãos e tanto as usei que, entre os dedos, me nasceram peles sobressalientes. Dentro da água eu sentia as escamas no lugar da pele. Lembrei as palavras do feiticeiro: no mar, serás mar. E era: eu me peixava, cumprindo sentença.¹⁶²

O quotidiano dos contos de Mia Couto é marcado pela complexidade e pelo hibridismo próprio de uma sociedade em construção, em que mito e história, passado e presente, tradição e modernidade interagem, numa multiplicidade de vozes reveladoras de sistemas de pensamento que se complementam. De acordo com Ornelas, prestigiado estudioso da literatura coutiana, os contos de Mia alimentam-se simultaneamente:

[...] das forças cósmicas e míticas, da sabedoria ancestral, do imaginário do povo (o universo da tradição oral), e dos elementos de um mundo supostamente racional e ideal/real (sistema colonial e normas, valores e ideologias da civilização ocidental) para a sua realização temática. De facto, o mítico e o imaginário não se opõem ao racional e ao ideal/real. Todos contribuem para a exploração temática levada a cabo por Mia Couto nos seus textos.¹⁶³

É verdade que nas várias narrativas moçambicanas que temos vindo a referir, a lógica natural coabita com a lógica sobrenatural, sem provocar qualquer interrogação, ou perplexidade. Assim, não admira que os feiticeiros desempenhem “um papel fundamental, anunciando os acontecimentos que comandam a vida dos homens, intervindo em cada momento importante da sua existência.” (Afonso, 2004, p.350) A construção deste universo ficcional obedece a regras distintas das que regem o pensamento europeu, já que o visível e o invisível, a vida e a morte surgem inequivocamente interligados. De acordo com Madeleine Borgomano, na visão animista do mundo africano, os acontecimentos nunca se produzem sem aviso e é sempre possível afastar a má sorte. (1998, p.145)

Nesta cosmogonia todos os seres estão em harmonia, o universo apresenta-se coeso, e tudo o que o desequilibra é percecionado como sobrenatural, sortilégio mágico, ou resultado de feitiçaria. O sagrado permeia, de tal modo, todos os setores da vida africana, que torna difícil estabelecer a fronteira com o profano. A feitiçaria contribui para o entendimento dos homens com as divindades, por este motivo, na ocasião dos conflitos e

¹⁶² COUTO, Mia (1992), *Terra Sonâmbula* (2ª ed.). Lisboa: Caminho, p.42.

¹⁶³ ORNELAS, José N. “Mia Couto no Contexto da Literatura Pós-colonial de Moçambique”. In *LusoBrazilian Review*, XXXIII.2 (Winter, 1996), pp.50-51. (sublinhado nosso)

de tomar decisões importantes, estes povos recorrem aos préstimos dos feiticeiros¹⁶⁴, que por sua vez utilizam inúmeras práticas mágicas, nas quais intervêm animais, para guiar a coletividade e para abençoar ou maldizer os homens, oferecendo-lhes a esperança ou a desilusão. Para se protegerem dos espíritos, os homens usam, inclusivamente, pulseiras de missanga azul pintalgadas de branco e ainda outros amuletos que os curandeiros vendem, como sejam dentes e unhas de leão, de leopardo e de crocodilo, pedacinhos de madeira medicinal, e assim por diante.

É verdade que a Frelimo, o partido do poder em Moçambique, não somente censurou e estigmatizou as atitudes e visões baseadas em princípios religiosos ancestrais, que desvalorizou, como até mesmo as proibiu. Tal é o caso dos ritos de iniciação, dos rituais de chuva e fertilidade, das práticas para venerar os espíritos ancestrais, perseguindo, inclusivamente, os praticantes por feitiçaria.

Na opinião de Fernanda Afonso, os adivinhos, médiuns e ervanários intervêm na vida social das comunidades constantemente, anunciando o que dela pretendem; prometem vinganças terríveis quando descobrem traições; realizam ritos com plantas e sangue de animais; lançam os ossículos divinatórios para ajudarem os homens a descobrir as causas das suas desgraças; desafiam outros feiticeiros e dançam ao som de tambores, provocando o êxtase nos participantes. A presença constante dos curandeiros nos contos africanos constitui-se num ato de “resistência cultural” e de desafio “à missão civilizadora” dos colonos. (*Op. Cit.*, p. 353)

Sabemos que Mia Couto recria a imagem do feiticeiro africano num universo onde tudo é possível, ignorando barreiras ou limites, tal como anteriormente referido, e onde diferentes visões do mundo condicionam a interpretação da realidade. São estas as suas palavras:

Adivinho, curandeiro, feiticeiro? Os termos podem parecer semelhantes, mas existem diferenças sensíveis entre as três funções. A adivinhação, o herbalismo e a feitiçaria são muitas vezes olhados, como fenómenos exóticos, isolados do universo mental e espiritual de que fazem parte.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Conforme Alcinda Manuel Honwana, “*Tinyanga* (ou *nyanga* - singular) é o termo tsonga para designar todos os indivíduos, possuídos ou não por espíritos, que tratam da doença e da desgraça nas comunidades.” Antes da interpenetração dos grupos *Nguni* e *Ndau* existiam apenas entre os *Tsonga* dois tipos de *tinyanga*: os *nyanga* (praticantes de medicina tradicional- curandeiros), que aprendiam o segredo da profissão com outros indivíduos, não eram possuídos pelos espíritos e os *nyangarume* (possuídos por espíritos *tinguluve*-especialistas em medicina à base de plantas para adivinharem, curarem e combaterem a magia e a feitiçaria, mas sem entrarem em transe). *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique* (2003). Lisboa: Ela por Ela, pp. 54-55.

¹⁶⁵ COUTO, Mia (2011). “O feitiço dentro de nós”. In *Pensageiro Frequente* (4ª ed.). Lisboa: Caminho, p.70.

No seu trabalho como biólogo, Mia contacta regularmente com estas figuras “tenho por hábito visitar respeitáveis propiciadores de chuvas e de lágrimas” e considera que são eles os responsáveis por manter a harmonia entre os vivos e os antepassados, fundamental para o bem estar da comunidade. Na sua opinião, os *nyangas* estão ligados à família que se considera “dona da terra” e são uma espécie de “fax-modem”, já que estabelecem a ligação com os espíritos dos antepassados. As guerras, as secas e as calamidades só são aplacadas com a sua intervenção. Ainda de acordo com o escritor, “a feitiçaria actua como um mecanismo que produz conflitos”, no entanto “também os regulamenta e os anula”. A crença nestas práticas faz parte do dia a dia das comunidades: “A ameaça do feitiço não deixa indiferente o moçambicano mais doutorado.” (*Pensageiro Frequente*, p. 70)

Este mundo especial da feitiçaria está também presente no conto “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?”, no qual um prisioneiro, acusado do homicídio da mulher, decide escrever uma carta ao advogado, que o irá defender em tribunal, contando-lhe os motivos que o levaram a praticar tal ato.

O protagonista, convencido pelo cunhado, que a sua mulher podia ser uma *nóii*¹⁶⁶, isto é, uma feiticeira que à noite se transformava em animal e se entregava a práticas de feitiçaria¹⁶⁷, resolve lançar-lhe uma panela de água a ferver para se certificar da sua identidade¹⁶⁸. A mulher, porém, em vez de soltar um grito animalesco, como era esperado, mantém-se silenciosa e imóvel até à morte. O narrador, crente no poder de transformação das feiticeiras, procura, então, uma explicação para o acontecido, não duvidando que a mulher se transfigurava em pássaro:

Era um pássaro soltei-lhe quando vi que ela não tinha voz, morria sem queixar. Que bicho saiu dela, mudo, através do intervalo do corpo? (*Vozes*, p. 85)

¹⁶⁶ Considera-se que “Os *bâlóii* [ou *nóii*] são numerosos em cada tribo. O seu poder é hereditário mas, [...] transmite-se pela mãe, não pelo pai. [...] formam uma espécie de sociedade secreta, [...] reúnem-se de noite no mato, revestidos dos seus corpos espirituais, para comerem carne humana. [...] Com efeito, possuem a faculdade de se desdobrarem durante o sono. Têm grandes asas e, ao saírem das suas palhotas, [...] voam pelos ares e entregam-se à sua horrível tarefa. Do facto de que actuam nas trevas, estabelece-se uma relação entre eles e as aves nocturnas, particularmente o mocho.” JUNOD, Henri (1946). *Usos e Costumes dos Bantos* (1946) (Tomo II). Lourenço Marques: Arquivo Histórico de Moçambique, pp. 490 - 491.

¹⁶⁷ No conto “A avó, a cidade e o semáforo”, a protagonista também teme as feiticeiras e os perigos da cidade para o neto, nomeadamente o facto de lá dormirem vestidos: “Não é nus que somos vulneráveis. Vestidos é que somos visitados pelas *valoyi* e ficamos à disposição dos seus intentos.” *O Fio*, p. 128.

¹⁶⁸ Segundo Edgar Nasi Pereira, “[...] nas terras do interior, onde morava a população mais apegada ao tradicionalismo étnico, continuava a recorrer-se às provas de ordálio, para apurar culpas. [...] Os ordálios são testes físicos ou mentais, de extrema severidade, que fazem parte da história e da jurisprudência de sociedades, antigas ou actuais, em determinadas fases da sua evolução. [...] Têm por base a crença na possibilidade de intervenção, divina ou sobrenatural, na descoberta de culpas e de criminosos ou delinquentes.” *Mitos, Feitiços e Gente de Moçambique* (1998), (2ªed.). Lisboa: Caminho, pp.128- 129.

[...] estou casado com quem, afinal? Uma nóii? Essas mulheres que à noite transformam em animais e circulam no serviço da feitiçaria? (*Ibidem*, p. 87)

O homem, apesar de não considerar grave o seu comportamento, porque agira de acordo com as práticas da sua cultura, decide entregar-se às autoridades; declarando-se culpado, fica então preso a aguardar julgamento.

Verificamos que neste conto estão presentes duas versões antagônicas da mesma ocorrência, reveladoras de concepções distintas do mundo. A interpretação sobrenatural dos acontecimentos sobrepõe-se, portanto, à interpretação racional da justiça que considera crime a ação cometida. “A minha mulher matei, dizem. Na vida real, matei uma que não existia. Era um pássaro.” (*Ibidem*, p. 85) É através da carta que escreve ao advogado que ficamos a par das dúvidas que o assolam, as constantes interrogações, que funcionam como modalizadores, através dos quais problematiza a noção de real e de verdade:

“Carlota voou? Daquela vez que lhe entornei água foi na mulher ou no pássaro? Quem pode saber? O senhor pode? Uma coisa eu tenho máxima certeza: ela ficou, restante, por fora do caixão. Os que choravam no enterro estavam cegos. Eu ria. É verdade, ria. Porque dentro do caixão que choravam não havia nada. Ela fugira, salva nas asas. [...] Afinal, não era uma morta falecida que estava ali. Muito-muito era um silêncio na forma de bicho.”

(*Ibidem*, pp. 91-92, sublinhados nossos)

O pensamento do presumível criminoso existe primordialmente em função da imagem que caracteriza o pensamento mítico “que apreende e condensa em si a multiplicidade e a contradição das identidades, amalgamando-as.” (Leite, 1998, p. 44) Ele vê o episódio narrado com outros olhos; a transformação da mulher em pássaro é perfeitamente aceitável no mundo a que pertence. Aqueles que o estão a julgar desconhecem a sua cultura, pelo que só os homens que partilham a mesma cosmovisão podem entendê-lo e decidir sobre a natureza do seu ato:

Sou filho do meu mundo. Quero ser julgado por outras leis, devidas da minha tradição. O meu erro não foi matar Carlota. Foi entregar a minha vida a este seu mundo que não encosta com o meu. Lá, no meu lugar, me conhecem. Lá podem decidir das minhas bondades. Aqui, ninguém. Como posso ser defendido se não arranjo entendimento dos outros? Desculpa, senhor doutor: justiça só pode ser feita onde eu pertença.

(*Ibidem*, pp. 94-95, sublinhados nossos)

O confronto entre o mundo rural e o mundo urbano, representado pelo sistema de justiça, gera desequilíbrios sociais e paradoxos inconciliáveis, só resolvidos na esfera da intervenção mágica da feitiçaria.

Por sua vez, no conto “O Último aviso do corvo falador”, já aqui citado, chamamos a atenção para a personagem D. Candida que não tinha respeitado o período de luto, após o falecimento do marido e voltara a casar precipitadamente: “Verdade é que, nesse intervalo, nunca foi muito viúva.” (*Vozes*, p. 35). Assim as estranhas metamorfoses que o atual marido sofre, comportando-se como um animal, são resultado da maldição rogada pelo falecido. Zuzé, o adivinho, pergunta-lhe se ela havia cumprido todas “as cerimónias da tradição para afastar a morte do primeiro marido” (*Ibidem*, p.36), incluindo os rituais com animais, uma vez que, sendo mulata, podia não ter conhecimento das tradições: “- Matou o cabrito?/ - Matei. / - O bicho gritou enquanto a senhora cantava?/ - Gritou, sim. (*Ibidem*, p. 37)

Evidencia-se, também neste caso, a crença numa relação íntima entre os vivos e os mortos, sendo os primeiros castigados pelos segundos se não forem respeitados os rituais após a morte, ou se não lhes fizerem as vontades. A ira dos mortos surge como punição, justificada pela quebra da tradição, que impede a harmonia entre os dois mundos. Neste universo alternativo, todas as coisas ganham uma dimensão sagrada, pois são obra de forças ocultas que dominam o cosmos e a vida do homem.

Por exemplo, no conto “No rio, além da curva”, já referido no capítulo anterior, a população acreditava que o hipopótamo, que invadira e destruíra o mobiliário do Centro de Alfabetização e de Corte e Costura do bairro da Munhava, era um velho cidadão que perdera a vida e que vinha anunciar profecias. O milícia Jordão Qualquer, antes de disparar sobre o animal, recordou os mitos associados à caça do *mpfuvo*¹⁶⁹ e os rituais que deveriam ser cumpridos de acordo com a tradição, para que a caçada tivesse êxito: “Os caçadores do *mpfuvo*, no cumprimento da tradição, não partiam para o rio sem a bênção dos vapores mágicos.” (*Estórias*, pp. 98-99) No momento em que um caçador espetava a primeira azagaia na presa, o mensageiro tinha que ir à aldeia avisar a esposa deste, que ficava então proibida de sair de casa, não comendo nem bebendo, até à chegada do marido: “Se ela desobedecesse, o seu marido sofreria as raivas do hipopótamo: a vítima vira caçador.” (*Ibidem*, p. 99) A clausura da mulher ajudava supostamente a prender a alma do animal, impedindo-o de fugir.

Os mitos, as crenças e a cosmovisão ancestrais ganham forma, contribuindo para a construção do retrato de um país que nasce precisamente da confluência da tradição com a

¹⁶⁹ *Mpfuvo* significa hipopótamo nas línguas do Sul de Moçambique.

modernidade. A recuperação desse imaginário ancestral, com a carga do maravilhoso, irrompe no seio da realidade, relativizando-a e matizando-a de sentidos plurais e figurados.

De igual modo, no conto “O pranto do coqueiro”, está presente a crença de que o coco verde é sagrado, não pode ser consumido, nem colhido, nem vendido: “o fruto não maduro [...] é para ser deixado na tranquila altura dos coqueiros. Mas agora, com a guerra, tinham vindo os de-fora, mais crentes em dinheiro que nos respeitos dos mandamentos.” (*Estórias*, p. 91, sublinhado nosso) O consumo do coco verde representa a violação dos valores e das tradições da cultura moçambicana. O povo acredita que variadas e terríveis maldições cairão sobre quem colhe ou vende este fruto verde. Na voz do narrador, escutamos a afirmação: “A casca sangrando, as vozes chorando, tudo isso são xicueiros, feitiços com que os antepassados castigam os viventes.” (*Ibidem*, p.91) A guerra provocou um desequilíbrio que suscitou a ira dos deuses, que lançam sobre os homens castigos diversos. Os acontecimentos recebem, assim, uma explicação, alicerçada numa conceção do mundo em que os comportamentos dos homens são sancionados pelos deuses e pelos antepassados que zelam pelo cumprimento da tradição.

No referido conto, uma mulher descreve, com naturalidade, uma série de eventos extraordinários associados à venda e consumo do lenho (fruto não maduro), aceites pela comunidade, como manifestações de um mundo não observável pelos sentidos, mas que interfere no quotidiano real. Tal é o caso da história da vizinha Jacinta que ao ralar o coco “nunca mais esgotava a polpa” (*Ibidem*, p.92), enchendo dezenas de panelas e que, por receio, decidira dar o excesso às galinhas, que logo se metamorfosearam: “Então, sucedeu o que nem posso bem contar: as galinhetas se tresconverteram em planta, pena em folha, pata em tronco, bico em flor. Todas, sucessivamente, uma por uma.” (*Ibidem*, p.92)

Aos olhos desta mulher e do povo, não há dúvida que o mundo dos espíritos se manifesta com uma lógica muito própria, em que tudo é possível e aceitável, tal como a transfiguração dos animais supracitados. Este é o mundo lunar referido por Mia Couto na epígrafe a *Contos do Nascer da Terra*, revelador da perturbadora intimidade do Homem com as forças que o rodeiam, num mundo de fronteiras ténues entre o real, o maravilhoso, o sagrado e o encantatório.

É verdade que o comportamento dos animais revela mensagens secretas, mas também anuncia desgraças, ou acontecimentos importantes, através dos quais é possível interpretar o cosmos.

Na coletânea *Estórias Abensonhadas* estão presentes inúmeros presságios com animais. No conto “Nas Águas do Tempo”, por exemplo, o neto soube que o avô tinha morrido, quando avistou “uma garça de enorme brancura atravessar o céu. Parecia uma seta trespassando os flancos da tarde, fazendo sangrar todo o firmamento.” (*Estórias*, p. 17) Também o protagonista do conto “O Cego Estrelinho” temia os vaticínios das aves, pois sabia que sonhar com pássaros¹⁷⁰ brancos significava a morte:

Só à noite, ele desalentava, sofrendo medos mais antigos que a humanidade. Entendia aquilo que, na raça humana, é menos primitivo: o animal.

- Na noite aflige não haver luz?

- Aflição é ter um pássaro branco esvoando dentro do sono.”

(*Ibidem*, p. 30, sublinhado nosso)

Gigitinho, o guia do cego, descrevia-lhe todas as belezas do mundo, porém, o rapaz teve que partir, para cumprir o serviço militar, deixando no seu lugar a irmã, Infelizmina. Passado algum tempo, Estrelinho sonhou com a garça branca: “Tal igual como descrevera Gigitinho: a ave tresvoada, branca de amanhecer. Latejando as asas, como se o corpo não ocupasse lugar nenhum.” (*Ibidem*, p. 31). Também Infelizmina, uma noite, viu “[...] a garça branca, em seu sonho.” (*Ibidem*, p. 32). Nesse momento, o Cego pressentiu que uma desgraça iria acontecer e, logo na manhã seguinte, receberam a notícia da morte de Gigitinho.

Na tradição moçambicana, os sonhos constituem frequentemente o contexto no qual ocorrem os fenómenos maravilhosos, assumindo-se como meios privilegiados de comunicação entre os seres humanos e os espíritos, que, através deles, exercem a tarefa de instrução das novas gerações, revelando segredos, interpretações alternativas da vida, numa dimensão alegórica, a antecipar os acontecimentos nefastos que marcam o dia a dia destas comunidades.

Se, por um lado, o sonho é o meio privilegiado de fuga à tragicidade da vida, ele irá também ter como importante função a revelação das crenças das sociedades tradicionais. Levy-Bruhl defende, por exemplo, que, para os povos que apelida de primitivos, “ce qui

¹⁷⁰ No conto, já anteriormente referido, “A menina, as aves e o sangue”, a criança também sonha com aves, acabando por falecer “Foi quando ela ouviu pássaros. Sentou-se na cama: não eram só piores, chilreinações. Eram rumores de asas, brancos drapejos de plumas.” *Contos do Nascer*, p. 39. Igual crença é referida noutro conto “Homem no leito”, quando Lázaro, a personagem que está à beira da morte, diz aos familiares que acabou de ter uma visão com pássaros:

“ - Dois, dois pássaros...

Os presentes se entreolham. Dois pássaros? O homem está a delirar. Uma das mulheres entoa um choro. Uns se alarmam: visões de ave não trazem boas novas.” *Na Berma*, pp. 131-132.

est vu en songe est aussi réel que ce qui est perçu à l'état de veille, plus réel même, car ce qui se révèle ainsi est d'une ordre supérieure, et peut exercer sur le cours des choses une influence irrésistible.”¹⁷¹ Para muitos povos, o sonho¹⁷² é um meio de comunicação entre o terreno e o divino, entre os homens e as forças superiores que os governam, descodificando verdades, para ensinar os viventes.

No conto “O ex-futuro padre e sua pré-viúva”, a personagem Anabela, cansada de ser ignorada pelo marido, queixa-se ao vizinho, enfermeiro e reformado que “Ele maridou-se mas não exerce a soberania.” (*Cada Homem*, p. 108) Ao que o enfermeiro lhe explicou que a medicina não tratava desses casos e que ela teria que recorrer à tradição. Nas palavras do narrador: “O enfermeiro explicou os procedimentos: o marido em apuros começaria por se banhar numa água de raízes [para afastar o mau olhado].” (*Ibidem*, p. 109) Uma vez lavado pelas raízes, seguir-se-ia “[...] uma vacina tradicional, feita de poeiras do fogo, cinzas de osso de leão.” (*Ibidem*, p. 109) Esta seria aplicada por uma velha feiticeira. O marido, porém, teria que se transferir para casa dela, já que o teste final seria feito com a própria velha. Nas noites que se seguiram, Anabela terá sonhado que ao adormecer se transformava numa velha, coberta de rugas e escamas, até que, certa noite, o marido viu a transformação acontecer na mulher e apressou-se a pedir ao vizinho a anulação do feitiço.

É sabido que certos contos evocam a memória das sociedades ancestrais e ao recorrerem aos mitos tornam-se modelos para a vida da comunidade. A diegese do conto “A lenda da noiva e do forasteiro” acontece numa aldeia situada “para além de todas as viagens.” (*Cada Homem*, p.129) O próprio espaço e o tempo são aqui categorias narrativas indefinidas e correspondem ao tempo primordial de que fala Mircea Eliade, isto é, o tempo em que os acontecimentos tiveram lugar pela primeira vez.

Tradicionalmente, neste conto, a comunidade reúne-se à noite, à volta da fogueira, para contar as suas histórias, quando, subitamente, a tranquilidade da aldeia é perturbada com a chegada de um estrangeiro, que traz consigo um cão-mocho, dotado de poderes

¹⁷¹ De acordo com a nossa tradução “O que é visto no sonho é tão real quanto o que é percebido no estado de vigília, mais real ainda, pois o que é revelado dessa forma é de uma ordem superior e pode exercer uma influência irresistível no curso das coisas.” *La Mythologie Primitive* (1963). Paris: PUF, p.25.

¹⁷² Para os povos Banto, os sonhos “[...] cumprem uma missão de advertência dos antepassados que indicam o futuro, se queixam do presente ou dão satisfações. Utilizam-nos como um dos meios mais seguros de comunicação com os vivos e de premonição. [...] Também a alma do que dorme pode introduzir-se no mundo invisível; eles são a recordação deste contacto participante. [...] Os sonhos explicam, com frequência, o futuro das pessoas e as decisões que devem tomar. Podem conceder aos homens conhecimentos extranormais. [...] A comunhão com o mundo invisível concretiza-se de modo palpável nos sonhos. Para o banto o mundo dos sonhos é real.” ASÚA ALTUNA, Raul Ruiz de (1993). *Cultura Tradicional Banto* (2ª ed.). Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, pp. 270 a 272.

sobrenaturais, e cuja baba queimava as plantas: “Todos condiziam: o cão voava. Assim se explicava as piações. O animal se encorujava no cimo das árvores, a baba pingava queimando folhas e ramagens.” (*Ibidem*, p.131) De acordo com Fernanda Afonso, é esta aldeia que “[...] vai travar um combate, primeiro, contra as forças demoníacas, representadas pelo estrangeiro e o cão, em seguida, contra os malefícios do tempo.” (*Op. Cit.*, p. 418) Inspirado em modelos orais, o referido conto narra como o mundo primitivo foi destruído. O texto reproduz o mito escatológico do fim de uma África pré-colonial, evidenciando valores e práticas comuns nas sociedades primitivas. Ao ressuscitar a memória da coletividade, o escritor torna-se, tal já referido, um *griot*.

Ainda na mesma narrativa, outro animal, o galo, surge associado a uma prática de feitiçaria, em cerimónia para afastar uma maldição de um rapaz:

Levaram Nyambi para o centro da aldeia, puseram um velho galo em cima da sua cabeça. Toda a noite o cocorico se equilibrou no redondo poleiro. Madrugada, foram espreitar: os esporões do galo se adentraram na carne do miúdo, o sangue escorria-lhe pelo peito. Enxotaram o bicho e ajudaram Nyambi a sair dali.

- *Agora, a má sorte terminou. Terás tantas mulheres quantas pode ter um galo.*

(*Ibidem*, p. 135, sublinhado nosso)

Através da memória, os mitos e os ritos cosmogónicos da origem do mundo são evocados. O maravilhoso constitui-se, assim, como um processo de afirmação identitária, de construção de certa identidade moçambicana, assente na recuperação dos ritos, crenças e conceções do mundo, marcados pelo mito e pelo sagrado. Segundo Mircea Eliade, é aqui que reside o centro do pensamento do homem tradicional.

Os feitiços, presentes no dia a dia das comunidades, não são questionados porque fazem parte integrante do real. Tal sucede no conto “Patanhoca, o cobreiro apaixonado”, em que o “mecânico de serpentes”, sentindo-se rejeitado, espalha o feitiço das cobras à volta da casa de Mississe¹⁷³, sua mulher, para que ela não possa ter mais ninguém: “No destino ele apagava o petromax e começava o serviço de espalhar feitiço. O encosto dele era ali, no pátio, mocho a teimar nas luzes da Mississe.” (*Vozes*, pp. 158-159) Destroçada com a morte dos filhos, que tinham sido atacados pelas cobras, vê na sua própria morte a única salvação possível e pede ao marido que lhe dê o veneno mortal. Fica claro que a morte surge como alternativa e consolo para esta ‘viúva de marido vivo’ e sem filhos, que sonha voltar para o seu país natal, a China, para um possível regresso às origens.

¹⁷³ Senhora bonita e respeitável. Usa-se em geral com as senhoras de origem chinesa proprietárias de estabelecimentos. Neologismo derivado do inglês Mrs., título.

Já no romance *O Último Voo do Flamingo*, Massimo Risi, o soldado italiano que viera a Tizangara, para investigar as estranhas mortes dos capacetes azuis, das Nações Unidas, e que fora vítima de um encantamento, ouve as explicações do feiticeiro Andorinho, sobre diferentes feitiços que provocam metamorfoses várias e que são, também elas, demonstração do sobrenatural:

[O velho feiticeiro disse] que havia feitiços chamados de likaho. Uma diversidade desses feitiços, cada qual feito de diferente animal. Havia likaho de lagarto: os homens inchavam no ventre. Sucedia o mesmo com os ambiciosos – os fulanos eram comidos pela barriga. Havia o likaho de formiga e os enfeitizados emagreciam até ficarem do tamanho do insecto.

(Ibidem, p.150)

Defendendo que é na interação entre diferentes culturas e formas de pensar que se constrói o futuro de Moçambique e não na aceitação acrítica de modelos de pensamento vindos do exterior, Mia Couto retoma o diálogo entre o passado e o presente, entre velhos e jovens, entre a ruralidade e a urbanidade, ou ainda, entre o pensamento mítico e o pensamento racional.

A construção de certa identidade moçambicana passa também, como se vê, pela aceitação de uma enorme diversidade cultural, que o escritor transfigura, recorrendo ao maravilhoso, que explora na sua dimensão subversiva e perturbadora, quiçá desconcertante e estranha na perspetiva do leitor ocidental. No universo ficcional de Mia Couto, se por um lado coabitam sistemas de valores e modos de vida tradicionais, marcados pela crença no poder sobrenatural, nos feitiços, nos presságios, por outro, a modernidade impõe-se inadiavelmente.

4.4 Metamorfoses e dualidades

*Quero transitar-me para bicheza. Perder alma, perder mesmo a lembrança de, um dia, ter sido pessoa. Porque ser animal só me dá vantagem: eu poderei ver o invisível, os demónios que nos visitam. Como esses cães que uivam toda a noite sem sabermos a razão. Eles estão conversando com os demónios. Em diante, quero só conversa com o diabo. Quero tudo isso enquanto durar esse inferno que aqui vivemos.*¹⁷⁴

Desde sempre que o tema da metamorfose¹⁷⁵ tem despertado o interesse de poetas e contadores de histórias. A transformação de seres humanos em animais, ou seres inanimados é motivo privilegiado em narrativas orais, em relatos bíblicos, nos contos de fadas, na mitologia, bem como noutros textos canónicos e na oratura.

Na mitologia grega, por exemplo, Zeus¹⁷⁶ surge sob a forma de touro, raptando a princesa Europa; mas também como águia, perseguindo Astéria, que se transforma em codorniz; ou ainda em cisne, possuindo Leda; ou como sátiro, fazendo amor com Antíope e conquistando ainda Egina, Deméter e Dánae, disfarçado de chama, serpente e chuva de ouro, respetivamente.

*Metamorfoses*¹⁷⁷, o célebre poema narrativo de Ovídio, sobre a cosmologia e a história do mundo, situa-se entre a ficção e a realidade, narrando a transfiguração dos homens e dos deuses mitológicos em animais, árvores, rios, ou pedras, que representam o princípio dos tempos. Os deuses transformam os homens para poderem provar a sua superioridade, ou para se vingarem, ou ainda para realizarem os seus desejos e sonhos.

¹⁷⁴ COUTO, Mia (2009). *Vinte e Zinco* (3ª ed.). Lisboa: Caminho, p. 57.

¹⁷⁵ Segundo Chevalier e Gheerbrant “Todas as mitologias estão cheias de narrativas de metamorfoses: deuses transformando-se ou transformando outros seres em humanos, em animais, e, na maior parte dos casos, em árvores, flores, nascentes, rios, ilhas, rochedos, montanhas, estátuas. [...] Lê-se frequentemente, em todos os textos irlandeses e galeses, que um mágico, druida ou poeta, ou que uma profetiza, por uma razão ou por outra, transforma um herói ou uma heroína num ser vivo qualquer, porco, ave ou peixe. Um deus ou uma deusa também se metamorfoseiam às vezes e são ainda os druidas que aceitam transformar-se em vacas com fins sacrificiais.” *Dicionário dos Símbolos* (1982). Lisboa: Teorema, p. 450.

¹⁷⁶ Na mitologia grega, Zeus, pai dos deuses, deus dos céus, raios e relâmpagos, mantém a ordem e a justiça. Segundo a lenda, Zeus apaixonou-se por Europa e, sabendo da admiração que a princesa tinha pelos touros do pai, transformou-se num touro branco e misturou-se com a manada. Europa viu o touro, acariciou-o e subiu nas suas costas. Aproveitando a oportunidade, Zeus raptou-a, levando-a nas costas até a ilha de Creta. Também se transformou em águia, para perseguir Astéria, que se tinha metamorfoseado em codorniz, para conseguir fugir-lhe, dando origem à cidade de Astéria, mais tarde Delos. Transformou-se em cisne para seduzir Leda, rainha de Esparta e dessa união, Leda chocou dois ovos, e deles nasceram Clitemnestra, Helena, Castor e Pólux. Sob a forma de sátiro tomou à força Antíope e disfarçou-se de chama e de serpente para conquistar Egina e Deméter. Transmuta-se ainda em chuva de ouro, penetrando na torre onde Dánae tinha sido aprisionada pelo pai, engravidando-a.

¹⁷⁷ *Metamorfoses* (8 d.C.) é o poema narrativo de Ovídio (42 a.C. - 18 a.C.), composto por 15 livros, escritos em hexâmetro dactílico, com cerca de 250 narrativas, em doze mil versos escritos em latim. Permanece até hoje como um dos trabalhos poéticos mais aclamados sobre mitologia e o poema mais influente da história da poesia e da arte, inspirando a literatura, a música, a arquitetura, a pintura, entre outras artes.

Já na literatura moderna, segundo os entendidos, o caso paradigmático deste fenómeno é *A Metamorfose*¹⁷⁸ de Kafka, que conta a história de um caixeiro-viajante, que acaba transformado num inseto monstruoso. A história é narrada com um realismo desconcertante que associa o inverosímil e o humor negro ao elemento trágico, grotesco e cruel da própria condição humana.

Tal como noutras culturas, também a literatura africana, influenciada pela oratura está repleta de animais, de homens e de mulheres que se metamorfoseiam e ‘dão vida’ a princípios e a crenças ancestrais, que a civilização e a cultura ocidentais tendem a ignorar. Outras vezes estas transfigurações representam uma forma de escape a uma realidade que é sempre cruel e desumana. Moçambique é uma jovem nação que vive atualmente num teatro das incertezas, onde a perda e a degradação social, associadas à violência e à pobreza extrema, ameaçam o sentido da existência humana, levando os escritores nacionais a refletirem sobre as condições de vida da sociedade em geral. O recurso à metamorfose torna-se frequente nas narrativas, muitas vezes também como forma de valorização de problemáticas em torno da identidade e da dualidade do ser. Sobre a relação entre o texto fantástico e a metamorfose, Pampa Olga Arán diz-nos:

Porque lo conocido y lo desconocido coexisten, el mundo del fantástico parece ilegal, desconsoladamente absurdo e intranquilizante. Hay siempre un estado de inminencia virtual que desencadena el cambio, la metamorfosis de los individuos, de las cosas, del espacio o del tiempo. En ellos puede manifestarse lo humano y no humano, natural y sobrenatural, vida y muerte simultáneas. Se borran los límites de los estados temporales, del sueño y la vigilia y hasta los límites de los sujetos y objetos.¹⁷⁹

Constatámos no subcapítulo anterior que o homem pode transmutar-se recorrendo a feitiços, ou através da reencarnação e este acontecimento é culturalmente aceite, como parte da tradição; é por isso que o homem se transforma frequentemente em animal.

A personagem Bartolomeu, cunhado do condenado, no conto já referido “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?”, assiste à transformação da esposa em ave. O imaginário ancestral, com a carga do maravilhoso, irrompe subitamente no seio da realidade, contribuindo para a construção de um retrato do país, em que tradição e modernidade coexistem, tal como anteriormente referido. Realidade e fantasia participam,

¹⁷⁸ *A Metamorfose* de Kafka (1883 - 1924) foi escrita em 1912, nas vésperas da Primeira Guerra Mundial e publicada em 1915. A transformação do homem no animal que o repugna é uma metáfora do autor checo sobre a condição humana, uma reflexão sobre a opressão e a solidão numa sociedade cada vez mais desumana.

¹⁷⁹ ARÁN, Pampa Olga (1999). *El fantástico literário: aportes teóricos*. Córdoba: Naravaja Editor, p. 49.

assim, na construção de uma verdade que se revela fluida, difusa e constantemente sujeita a novas (re)interpretações. Vimos também no conto “No rio, além da curva” que os habitantes do mais populoso bairro da cidade da Beira acreditavam que o hipopótamo, morto por uma autoridade policial, era um velho cidadão que, depois de falecido, se transformara num arauto de profecias funestas, isto é, que a cidade ficaria privada de chuvas e graves doenças assolariam a população.

De forma idêntica, no conto também já referido, “A Palmeira de Nguézi”, encontramos outros exemplos de metamorfoses que os humanos podem sofrer. A personagem Tónico Canhoto, após um terramoto que o deixa soterrado, apenas com a cabeça de fora, vê surgir uma andorinha que o beija e que ele identifica como sendo a sua falecida mulher. O trágico transforma-se em sonho e a vida do velho, demasiado profana, solitária e miserável, é de novo investida da sacralidade dos mitos. A realidade é, assim, transfigurada, a desordem e o desequilíbrio são substituídos por uma ordem cósmica que retoma o tempo primordial de todos os começos, tornando a felicidade, afinal, possível.

Ana Mafalda Leite considera que, na obra de Mia Couto, a metamorfose do ser humano em animal, particularmente em ave, é um tema recorrente, provavelmente fruto do fascínio do escritor pelas aves¹⁸⁰, pelo voo e pelo seu poder de alcançar os céus. O absurdo e a fantasia cumprem a função de revelar um ‘outro’ real, num registo que é simultaneamente irónico e crítico. As transformações sofridas pelas personagens jogam com a presença do fabular e do maravilhoso, no domínio da oratura, tornando a personagem complexa¹⁸¹ e conferindo-lhe múltiplos sentidos simbólico-didáticos:

As transformações - metamorfoses e dualidades - jogam com a componente fabular e a presença do maravilhoso, característicos da transposição oral, e ajustam estas mutações físicas, psíquicas e culturais. Semelhante reconfiguração complexifica a personagem, a sua acção e seu

¹⁸⁰ Na opinião de Ana Mafalda Leite, “As aves, consideradas a personificação do ar, têm a leveza de todas as imagens aéreas que simbolizam, essencialmente, a desmaterialização e a libertação da alma, o sonho e o espírito, transcendência da condição humana, viagem onírica do voo. Enquanto mediadoras entre o céu e a terra, as aves e o simbolismo das suas asas, que se aliam ao levantar do voo, permitem, também, pela vertigem em ascensão, a experiência do sublime.” *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais* (2003). Lisboa: Edições Colibri, pp.159-160.

¹⁸¹ De acordo com Aguiar e Silva, “E. M. Forster distingue as personagens romanescas em duas espécies fundamentais: as personagens *desenhadas* ou *planas* e as personagens *modeladas* ou *redondas*. As personagens *desenhadas* são definidas linearmente apenas por um traço, por um elemento característico básico que as acompanha durante todo o texto. [...] As personagens *modeladas*, pelo contrário, oferecem uma complexidade muito acentuada e o romancista tem de lhes consagrar uma atenção vigilante, esforçando-se por caracterizá-las sob diversos aspectos. [...] Da complexidade destas personagens resulta o facto de, muitas vezes, o leitor ficar surpreendido com as suas reacções perante os acontecimentos.” *Teoria da Literatura* (2000), (8ª ed.). Coimbra: Livraria Almedina, p. 709.

comportamento, que se ambigüizam e são reveladores de sentidos simbólico-didáticos múltiplos.¹⁸²

No conto “O último voo do tucano”, há também uma personagem feminina que decide aproximar-se do comportamento dos animais, preparando a sua gravidez de acordo com os rituais dos tucanos: “Marido, você conhece a maneira dos tucanos ninharem?” (*Contos do Nascer*, p. 61) Pede-lhe então que feche todas as portas e janelas da casa, deixando apenas uma pequena abertura para depois poder sair:

A mulher se sentou no banquinho de mafurreira e deixou que o homem lhe cortasse os cabelos e rapasse todos pêlos do corpo. Imitavam a tucana que se depena para construir o ninho. [...] Os seus destinos se igualavam ao dos tucanos em momento de ninhação.”

(*Ibidem*, p. 62, sublinhados nossos)

Duas vezes ao dia, o homem trazia-lhe comida. Quando se aproximou a altura do parto, ela pediu-lhe que não viesse mais, ao que ele acedeu. Esperou alguns dias até se reaproximar dela, ao vislumbrar o aceno de um pano. Perguntando pela criança, a mulher respondeu-lhe que estava bem e que ela precisava “ficar mais uns tempos assim, no choco, na quenteação do ninho para dar despacho ao crescer da vida.” (*Ibidem*, p. 63) Uma semana mais tarde, o marido pediu-lhe para ver o menino e ela, então, passou-lhe um embrulho de roupas:

Foi quando, de dentro dos panos, se soltou um pássaro, muito verdadeiro. Levantou voo, desajeitado, aos encontrões com nada.

O homem ficou a ver as asas se longeando, voadeiras. Depois, ergueu-se e se arremessou contra a parede da casa. Tombaram paus, desabaram matopes, despertaram poeiras. Agachada num canto estava a mulher, de ventre liso. Junto dela a capulana ainda guardava sangue. Areias revolvidas mostravam que ela já escavara o chão, encerrando a cerimónia. Ele se ajoelhou e acariciou a terra.

(*Ibidem*, p. 64, sublinhados nossos)

O leitor não fica surpreendido, quando a mulher grávida decide dar à luz, abandonando toda a sua humanidade e imitando o comportamento de uma ave, nem quando dá à luz um nado-morto que, milagrosamente, se transforma em pássaro. Neste contexto, o maravilhoso surge ‘naturalizado’ por intermédio de um narrador que relata os acontecimentos sobrenaturais sem os questionar, recorrendo a personagens rurais com uma mentalidade tradicional, que aceitam sem dificuldade os acontecimentos vividos como autênticos. Já os leitores veem-se perante um universo que os encanta e seduz pelo seu carácter subversivo. A explicação da história não pode ser dada no plano da lógica comum;

¹⁸² LEITE, *Op. Cit.*, p. 70.

só a podemos compreender à luz de uma interpretação meta-empírica dos fenómenos, usando a terminologia de Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*.¹⁸³

Noutro conto “A velha engolida pela pedra”, o narrador, ao visitar uma igreja, é confrontado com o pedido de ajuda de uma velha mulher que ali estava a rezar. Queria auxílio para se levantar, mas como era demasiado pesada, não conseguia fazê-lo. Quando as portas se fecharam, os dois ficaram presos lá dentro. Ela, então, confessa-lhe os pedidos que tinha feito a deus: “Pedi sabe o quê? Pedi que me vertesse em pássaro, desses capazes de compridas voações, desses que viajam até passar os infinitos. [...] E me desse asas só para me levar deste mundo.” (*Estórias*, p.149) No dia seguinte, o homem foi acordado pelo padre que, na ausência da velha, não acreditou na história relatada, julgando-o um vulgar “larápio”, até ser confrontado com uma situação inusitada:

[Lhe] chegou a repentina visão de uma ave, enormíssima em branquejos. Ali mesmo, à minha frente, o pássaro desarmoava, esvoando entre chão e folhagens. Acenei, sem jeito, barafundado. Ela sorriu-me: *que fazes, me despedes? Não, eu não vou a nenhum lado. Foi mentira esse pedido que eu fiz a Deus. Aldrabei-lhe bem. Eu não quero subir para lá, para as eternidades. Eu quero ser pássaro é para voar a vida. Eu quero viajar é neste mundo. E este mundo, meu filho, é coisa para não se deixar por nada desse mundo.*

E levantou voo em fantásticas alegrias.”

(*Estórias*, p.150, sublinhados nossos)

Esta “lógica definitivamente anti-natural” a que Gilberto Matusse alude, instala-se na narrativa; o sobrenatural, o maravilhoso e o insólito coexistem com o natural, já que são aceites pelas personagens como face de um mundo alternativo, escondido, em que as leis da lógica e do racionalismo não se aplicam. O contacto com o sobrenatural é “vulgarizado”, quebrando as regras da ordem do real. Assim, o voo deste pássaro permite à velha mulher a fuga a um real trágico, desumano, cruel e sem esperança.

Aurora, personagem do conto “Ave e nave” também se transformou numa ave. É o marido que explica o fenómeno “[...] Aurora se converteu em ave, decepção de nuvem, duas metades de nada.” (*Na Berma*, p. 195) Os pés, que ele tanto adorava, aos poucos foram minguando, as pernas murcharam e toda ela por igual, no final sobraram apenas as mãos, “como duas asas separadas”. (*Ibidem*, p. 197) Quando o marido chegava a casa,

¹⁸³ Filipe Furtado fala-nos de uma fenomenologia meta-empírica que se refere ao que “está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades.” Portanto “[...] o conjunto de manifestações assim designadas [como meta-empíricas] inclui não apenas qualquer tipo de fenómenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo [...], mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desenvolvimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe.” *A Construção do Fantástico na Narrativa* (1980). Lisboa: Livros Horizonte, p. 20.

eram as mãos dela que o recebiam: “[...] esvoaçam para mim como pombas me festejando. E se deitam como lençóis tristes, na almofada junto à minha. “ (*Ibidem*, p.197) Uma vez mais, fantasia e maravilhoso permitem recriar a realidade, inventando outro ‘mundo possível’ que ultrapassa a lógica de qualquer cultura ocidental. A aura de tristeza e de infortúnio não desaparece, não obstante a transformação operada.

Tal como afirma Acubar Aboobacar, em “O abraço da serpente”, “O avesso da vida não é a morte mas uma outra dimensão da existência.” (*Estórias*, p.107), revelando a crença de que a morte e a vida não são conceitos opostos, mas complementares. A vida teria duas faces, uma visível, percebida pelos sentidos, habitada pelos vivos, e a outra, oculta, obscura, misteriosa. As fronteiras entre ambas são ténues e muitas vezes inexplicáveis. No referido conto, Sulima, esposa de Acubar, acusada de infidelidade conjugal, transforma-se em serpente¹⁸⁴. Na percepção do marido enganado “[...] o ofídio reptou por suas pernas, se enroscou na cintura e se zaragatinhou pelo peito. Quando lhe chegou ao pescoço Acubar ouviu os olhos dela: eram os de Sulima, sem falta nem acréscimo.” (*Ibidem*, p.107) Mordido pela cobra, acaba por transformar-se, também ele, num monstro:

Então, o miúdo viu o pai transitando de derme para epiderme, lhe aparecendo visíveis umas escamas verdes-esverdeadas. Parecia que outro ser, monstriforme, roubava o desenho do seu velho. Mesmo a voz se irreconhecia:

- Já nem me tenho para a frente, filho. Foi a cobra que matou-me.

(*Ibidem*, p.108)

Noutro conto, “A Infinita Fiadeira”, o narrador, num registo efabulatório e repleto de sentidos metafóricos, ajuíza sobre a situação da arte na contemporaneidade e o papel do artista no mundo. Contrariamente aos exemplos anteriormente referidos, neste caso, a metamorfose dá-se do animal para o ser humano. O próprio título é alusivo a uma aranha,¹⁸⁵ a “infinita fiadeira”, que decide negar a sua vocação instintiva de fabricante de

¹⁸⁴ De acordo com Patricia Lynch, “The snake is a potent symbol in African cultures throughout the continent. It is associated with healing, fertility, rain and the rainbow, and the knowledge of secret things. Snakes are often associated with flashes of lightning and feared for their speed and power. Through the shedding of their skins, snakes also symbolize renewal and rebirth and are frequently regarded as immortal. [...] In a Fipa tale about the origin of death, the Creator, Leza, came to Earth and asked who did not wish to die. Only the serpent was awake. Humans and all the other animals were asleep. So only the serpent answered Leza. That is why humans and other animals die, but the serpent has eternal life. It changes its skin each year and is renewed.” *African Mythology A to Z* (2004). New York: Facts On Life, p.114.

¹⁸⁵ Segundo Chevalier e Gheerbrant, a aranha surge, primeiramente, como “uma epifania lunar, dedicada à fiação e à tecelagem. O seu fio evoca o das parcas [...]. Tecedeira da realidade, é, portanto senhora do destino; o que explica a sua função divinatória, amplamente atestada em todo o mundo. [...] Entre os povos da África ocidental, Anansé, a aranha, preparou a matéria dos primeiros homens, criou o Sol, a Lua e as estrelas.

teias utilitárias: “[...] era tão única: não parava de fazer teias! Fazia-as de todos os tamanhos e formas. Havia, contudo, um senão: ela fazia-as, mas não lhes dava utilidade. O bicho repaginava o mundo. Contudo, sempre inacabava as suas obras.” (*O Fio*, p.75) Incompreendido, o animal dizia que fazia as teias por arte e não por instinto. As outras aranhas, que não compreendiam como a arte faz parte da vida, já tinham esquecido os ensinamentos e costumes antigos. Entenderam, porém, que aquele comportamento só podia explicar-se pela falta de namorado “A moça seria até virgem, não tendo nunca digerido um machito.” (*Ibidem*, p.76) Quando lhe organizaram um encontro, para lhe apresentar um pretendente, ela, em vez de o comer, logo se apaixonou e a família não viu outra solução senão recorrer ao deus dos bichos:

[Ele] quis saber o que poderia fazer. Pediram que ela transitasse para humana. E assim sucedeu: num golpe divino, a aranha foi convertida em pessoa. Quando ela, já transfigurada, se apresentou no mundo dos humanos logo lhe exigiram a imediata identificação. Quem era, o que fazia?

- *Faço arte.*

(*Ibidem*, p. 77, sublinhado nosso)

Na verdade, os humanos já não se recordavam o que era a arte, até que um velho ancião lembrou que noutra tempo atrás “em que alguns se ocupavam de tais improdutivos afazeres”, os poucos que teimavam em continuar, nessas atividades pouco rentáveis, “tinham sido geneticamente transmutados em bichos. Não se lembrava bem em que bichos. Aranhas, ao que parece.” (*Ibidem*, p.77)

O processo de construção artístico da aranha¹⁸⁶ representa a negação de um mundo gerido somente por valores utilitaristas, que destrói o processo criativo e a imaginação. Ao contrário das funções inerentes às teias no geral, associadas à morte, esta, em particular, gera vida e infinitude, recuperando-se assim a essência do sentido de encantamento pela beleza. O tecer da aranha, enquanto forma de amor pela arte, permite associá-la à figura mítica de Penélope, em seu infinito labor à espera do regresso de Ulisses.

As formas de confecção e compreensão da teia dialogam diretamente com a matriz do pensamento africana, que nega o utilitarismo racional imposto pelo Ocidente. Esta

Depois, o deus do céu, Nyamé, insuflou a vida no homem. A aranha continua a preencher uma função de intercessora entre a divindade e o homem [...].” *Op. Cit.*, pp. 79 - 80.

¹⁸⁶ O final do conto remete-nos para outro mito da cultura grega: o mito de Aracne, uma jovem, que possuía uma incrível habilidade para tecer tapeçarias. Todos admiravam as suas produções. Com tanta fama, Aracne atraiu a atenção e a inveja de Atena, a deusa das artes e mestra na confecção de tapeçarias. Quando a deusa desafiou a jovem, ambas teceram as mais lindas peças, no entanto Atena revoltou-se, tanto pela habilidade de Aracne, como pelo conteúdo da sua obra, que tratava das desilusões amorosas e atos de fúria de Zeus, seu pai. A deusa transforma, então, a jovem numa aranha, condenando-a a tecer para o resto da eternidade.

narrativa é uma forte acusação à forma como a arte, a cultura moçambicana e os mitos são tratados. Este fio que a aranha tece é equiparável à postura do *griot* que recupera a memória e os valores tradicionais, urdindo com sabedoria as suas histórias.

No conto “A carteira de crocodilo”, somos confrontados com a metamorfose que surge como castigo divino contra a crueldade e a hipocrisia do poder instituído. A Senhora Dona Júlia Sacramento, esposa do governador-geral, representa uma sociedade fútil, que vive de aparências e se preocupa pouco com as questões humanitárias e ambientais: “Exibia a carteirinha que o marido lhe trouxera de outras Áfricas, toda em substância de pele de crocodilo.” O próprio governador adquiriu também “[...] um par de sapatos feitos com pele de cobra. O casal calçava do reino animal, feitos pássaros que têm os pés cobertos de escamas.” (*Contos do Nascer*, p. 101) Até que, em certo dia, a mala transformou-se num crocodilo que engoliu rapidamente a mulher. Após o desfile das condolências e, perante o espanto de todos, em inusitada alegria, o marido mandou condecorar o bicho. No entanto, nesse momento “[...] se viu o honroso indignitário a converter-se [também ele] em serpente.” (*Ibidem*, pp. 102-103) Ignorando barreiras ou limites, encontramos nestes contos um mundo onde tudo é possível. A metamorfose surge, neste caso, como punição divina, através da qual é reposta a justiça e, as duas personagens, que (não por acaso) são os representantes do governo colonial, corrupto e desumano, acabam por ser castigadas.

Já o romance *Terra Sonâmbula*, que tem como pano de fundo a guerra civil, em Moçambique, logo após a independência, traça um retrato forte e brutal do quotidiano da época, no qual a metamorfose também está presente. Muidinga, o menino que protagoniza a primeira narrativa¹⁸⁷, cruza-se com um pastor que lhe conta a história de um boi que se transfigurou em garça:

Às duas por uma, ele começou a minguar, pequenando-se de taurino para bezerro, de bezerro para gato chifrado. Em violentos arrepios se sacudiu e os pêlos, aos tufos, lhe foram caindo. No igual tempo lhe surgiam plumas brancas. Em instantes, o mamífero fazia nascer de si uma ave, profundamente garça.

(*Terra Sonâmbula*, p. 190)

¹⁸⁷ No romance *Terra Sonâmbula* cruzam-se duas narrativas: a primeira narra a fuga da guerra de Muidinga e do velho Tuahir e a segunda, as aventuras de Kindzu, escritas pelo próprio nos seus cadernos, que Muidinga encontra e passa a ler todos os dias. Cada capítulo é intercalado por um caderno, as narrativas unem-se numa simbiose perfeita, completando-se. Tanto na primeira, como na segunda narrativa estão presentes mitos, rituais, histórias ouvidas, sonhadas ou inventadas, interagindo com uma visão mágica e sagrada da cultura moçambicana. Tudo numa relação de reciprocidade e interdependência entre o homem, a natureza, os animais, os vivos e os mortos, dentro de um tempo cíclico que implica um inevitável retorno às origens.

Este pastor também lhe contou que o boi apaixonado se transformava todas as noites de lua cheia, para poder namorar a sua garça. No final do romance prevalece a crença que só o regresso às origens, a um tempo mítico e ancestral, há de devolver aos homens o poder da regeneração e do recomeço. É preciso, por isso, regressar ao passado, obedecer às tradições e buscar nelas a humanização do indivíduo: “Tudo isto 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.” (*Ibidem*, p. 216)

É ainda no final do conto que o feiticeiro lança sobre os presentes o líquido que os vai transformar em animais, “perdendo as humanas dimensões” (*Ibidem*, p. 216) Tal ritual marca o início de uma metamorfose que conduzirá o Homem do caos ao cosmos, da animalidade ‘fantástica’ à humanidade perdida: primeiro, há que ser animal, para depois se ascender a ser humano. À semelhança do que sucedeu no conto anterior, a transformação dos humanos em bichos representa igualmente o castigo dos deuses pelos comportamentos cruéis e desumanos dos homens. Consequentemente, a metamorfose grotesca é a metáfora de um país que, vítima da morte e da destruição, perdeu toda a humanidade, entregando-se à irracionalidade das guerras fratricidas. Kindzu, o menino que escrevia as memórias da guerra, em pequenos cadernos, reconhece que se mantinha “completamente gente”, (*Ibidem*, p. 216) já Junhito, seu irmão, transformado em galo, no início da narrativa, ao contrário dos outros “se humanizava, lhe caíam penas, cristas e esporões.” (*Ibidem*, p. 217) Simbolizando a própria nação que, apesar da guerra e do sofrimento, insiste em transmutar-se, humanizar-se, tornar-se um país próspero, onde seja possível sonhar com um futuro melhor.

A animalização das personagens está presente também no romance já referido anteriormente, *O Último Voo do Flamingo*¹⁸⁸, nomeadamente no sonho de Sulpício, no qual as hienas, que rondam as ossadas deste velho, são a alegoria de um Moçambique, onde as classes dirigentes exploram as populações carenciadas, condenando-as à miséria.

¹⁸⁸ No seu discurso de agradecimento do Prémio Mário António, Mia Couto afirma, a propósito de *O Último Voo do Flamingo*: “O avanço desses comedores de nações obriga-nos a nós, escritores, a um crescente empenho moral. Contra a indecência dos que enriquecem à custa de tudo e de todos, contra os que têm as mãos manchadas de sangue, contra a mentira, o crime e o medo, contra tudo isso se deve erguer a palavra dos escritores.” In COUTO, Mia (2004). *O Último Voo do Flamingo* (4ª ed.). Lisboa: Caminho, p. 230. (sublinhado nosso)

A narrativa termina com o mito do flamingo¹⁸⁹, a ave que busca o que mais nenhuma outra alcançou, transcendendo, assim, a sua própria condição.

A versão lendária do surgimento da noite¹⁹⁰, fim de um paraíso original que mergulha os homens na escuridão, mas que transporta consigo a esperança, que é a do ressurgimento da nação, só é possível através do retorno à infância, à fantasia, para a partir daí construir um mundo melhor. Por isso, o flamingo é visto como um ‘prenunciador da esperança’, um “Ícaro fabular, que busca, na transcendência, fugir ou recomeçar, um último voo, é a visão perdida e encantada de um fim. Ou de um princípio.” (Leite, *Op. Cit.*, p. 66)

Através de uma crítica corrosiva às formas do neocolonialismo, representadas pela ONU e pelas ONGs em Moçambique, tema central desta narrativa, Mia Couto faz-nos refletir sobre a perda de soberania do país, à medida que forças externas tomam o lugar de comando da sociedade, impondo modelos de vida importados que, em vez de resolverem os problemas das comunidades, só os agravam, gerando focos de tensão. É por isso que o regresso ao passado surge uma vez mais como sonho redentor.

¹⁸⁹ Sobre o mito do flamingo, recorremos novamente às palavras do escritor, no discurso proferido na entrega do prémio Mário António, da Fundação Calouste Gulbenkian: “No verão de 1998, caminhando por uma praia do sul de Moçambique, encontrei, esvoaçante sobre a areia, uma pena de flamingo. Os pescadores locais me haviam dito que, outrora, por ali tinham bandos de flamingos. Fazia tempo, porém, que eles não vinham. No entanto, os pescadores esperavam ainda a visita daqueles magros anjos do vento. Na tradição daquele lugar, os flamingos são os eternos anunciadores de esperança. Uma inexplicável angústia me assaltou – e se os pássaros não voltassem mais? E se todos os flamingos de todas as praias tivessem sido tragados por longínquas trevas? Uma antecipada saudade me concaveou o peito. Não era a simples carência dos seres. Era o definitivo da ausência dos mensageiros dos céus, esses discretos carteiros divinos.” In COUTO, Mia (2004). *O Último Voo do Flamingo* (4ª ed.). Lisboa: Caminho, p.229. (sublinhados nossos)

¹⁹⁰ A lenda do flamingo conta a história de um lugar onde não existia noite e era sempre dia, até ao momento em que o flamingo decidiu voar para fora daquele mundo. Ele queria dirigir-se às estrelas: “Querida ir lá onde não há sombra, nem mapa. Lá onde tudo é luz. Mas nunca chega a ser dia” Para conhecer a noite, lançou-se no derradeiro voo em direção aos céus, “parecia a própria luz que voava.” De repente o horizonte mudou de cor: “[...] se vermelhava. Transitava de azul para tons escuros, roxos e liláceos. [...] Nascia, assim, o primeiro poente”. *O Último Voo*, pp.118-119.

4.5 Sonho e resistência

- É curioso que sonhamos sempre com os mesmos bichos: leões, tigres, águias, serpentes. No fundo, queremos ser aqueles que nos podem devorar.¹⁹¹

O maravilhoso presente nos contos de Mia Couto é a expressão do sonho que gera um mundo alternativo, contrariando o tempo e as circunstâncias que envolvem as personagens. O sonho é uma bênção, uma salvação e o último reduto que faz o homem tornar-se humano ‘no seio da violência e do horror’. Esta ideia é reforçada no paratexto da coletânea de contos, publicada em 1994, *Estórias Abensonhadas*, em que o autor identifica a gênese destas narrativas, escritas depois da Guerra Civil.

Através da força regeneradora e criativa do sonho¹⁹², a escrita coutiana faz renascer as vozes dos marginalizados, dos esquecidos, dos que vivem na periferia da história, permitindo-lhes, assim, sobreviver, mesmo nas condições mais adversas e reconstruir um futuro de esperança, dominado pela fantasia. Real e ficção caminham de mãos dadas, o maravilhoso e a magia dilatam e transfiguram o real, revestindo-o de uma multiplicidade de sentidos, consentânea com a complexidade que caracteriza a própria sociedade moçambicana. O sonho surge frequentemente como o único caminho de salvação e forma de resistência daqueles que não se conformam com o quotidiano hostil e com a sua condição de homens, mulheres e crianças vergados pela miséria: “O sonho é normalmente tematizado como uma abertura de sentidos para o desfecho, atenuando o sentido trágico, e permitindo ao leitor, por sua vez, também acompanhar essa fulguração final.” (Leite, 2014, p. 51) Neste contexto, “l’évasion dans le merveilleux est la seule libération possible”¹⁹³, mas esta evasão não deve ser sinónima de fuga à realidade. No maravilhoso, os sonhos têm

¹⁹¹ COUTO, Mia (2013). *A Confissão da leoa* (7ª ed.). Lisboa: Caminho, p.183.

¹⁹² De acordo com Carmen Secco, “A agonia e a dor dominantes tinham de ser exorcizadas para, de novo, o povo acreditar no amor. [...] Contra a dura realidade moçambicana, sonambulizada por sofrimentos ininterruptos, irrompe uma poética, voltada para os recônditos meandros da alma humana, para o inconsciente mítico do povo, para a procura da liberdade existencial. [...] os novos poetas defendiam um fazer literário que de novo facultasse o direito aos sonhos. Estes, compreendidos como propulsores da imaginação criadora, se apresentavam como estratégias de resistência cultural, cuja ação escavadora da própria história buscava dar voz às pulsões reprimidas e corporizar os desejos recalçados. [...] O sonho, aqui, além da conotação histórica de resistência cultural, revela-se também metáfora do devaneio poético, da capacidade de criar e imaginar, apresentando uma concepção filosófica semelhante à de Gaston Bachelard, quando este reflete sobre o mistério da poesia: “A linguagem sonha. (...) Subir e descer, nas próprias palavras, é a vida do poeta, a quem é permitido unir o terrestre ao aéreo”. (Bachelard, 1981, p. 43)” SECCO, Carmen (2000). *O sonho na poesia moçambicana: um percurso no tempo*. Scripta, 3 (6), pp. 217-218.

¹⁹³ Pierre Mabille defende que “a evasão através do maravilhoso é a única forma de libertação possível.” *Le Miroir du Merveilleux* (1962). Paris: Éditions de Minuit, p.66. (tradução nossa)

que se relacionar intimamente com as necessidades quotidianas, com a realidade tangível, contribuindo para ultrapassar a percepção negativa que os seres humanos dela têm. Por isso a mesma fonte conclui que o maravilhoso é “une conquête de l’homme et non sa mutilation”¹⁹⁴, recusando a perspectiva alienante e conservadora que é apontada ao conceito. As fronteiras entre real, imaginação e sonho, factos e ficção, mundo humano e animal, mundo dos vivos e dos mortos tornam-se ténues e dissolvem-se facilmente nesta tipologia de narrativas que temos vindo a analisar. A ficção moçambicana, lugar de convergência de várias culturas, etnias e civilizações, espelha uma realidade multifacetada, na qual se fundem sonho e realidade. O natural e o sobrenatural coabitam, assim, de forma pacífica. De acordo com Fernanda Afonso:

O espaço discursivo da narrativa moçambicana torna-se o lugar de encontro de diferentes estratégias relativas à representação de dois pólos da condição humana: o sonho e a realidade. Fazendo funcionar uma percepção dos acontecimentos que se passaram na época colonial, cria, por vezes, para lá da realidade dos sentidos, situações que se afastam do comum provocando a perplexidade, originando uma atmosfera particular que se torna mediação entre os mundos visível e invisível. Sonho e realidade confundem-se, pondo em evidência um feixe de significações que subvertem o estatuto de literatura de periferia aplicado à produção moçambicana.¹⁹⁵

Bento João Mussavele, o protagonista do conto “As baleias de Quissico” era um completo sonhador, nunca trabalhara, passava os dias sentado, entregue à sua imaginação. Até ao dia em que ouviu uma notícia sobre o aparecimento de uma baleia¹⁹⁶, cheia de mantimentos no seu interior e decide procurá-la, na esperança de saciar a fome: “O bicho abria a boca e saía amendoim, carne, azeite de oliveira. Bacalhau, também.” (*Vozes*, pp. 110 - 111) Antes de partir, porém, resolveu contar o seu plano ao tio que o considerou pura fantasia. Segundo ele: “- É a gente de lá que está com fome. Muita fome. Depois inventam esses aparecimentos, parecem chicuambo. Mas são miragens...” (*Ibidem*, p.111) Incompreendido, Bento João resolve consultar os sábios do bairro que, através do discurso

¹⁹⁴ Na nossa tradução, o maravilhoso é “uma conquista do homem e não a sua mutilação” *Ibidem*, p.66.

¹⁹⁵ AFONSO, 2004, p. 348.

¹⁹⁶ No *Dicionário dos Símbolos*, pode ler-se que “O simbolismo da baleia está ligado ao mesmo tempo ao de *entrada da caverna* e ao de *peixe*. [...] No mito de Jonas, a própria baleia é que é a arca: a entrada de Jonas na baleia é a entrada no período da obscuridade, intermediário entre *dois estados ou duas modalidades de existência*. [...] é a morte iniciática. A saída de Jonas é a ressurreição, o novo nascimento [...]. A Polinésia, a África negra e a Lapónia fazem intervir a baleia nos mitos iniciáticos análogos aos de Jonas. A passagem pelo ventre dum monstro, com frequência marinho, é por vezes expressamente considerada como uma *descida aos infernos*. [...] Finalmente, símbolo do *continente* e, segundo o seu conteúdo, símbolo do *tesouro oculto* ou por vezes também da *desgraça ameaçadora*, a baleia encerra sempre a polivalência do desconhecido e do interior invisível; ela é a sede de todos os opostos que podem vir à existência. Por isso, também a sua massa ovóide já foi comparada à conjunção de dois arcos de círculo que simbolizam o mundo do alto e o mundo de baixo, o céu e a terra.” CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1982). *Op. Cit.*, pp.110-111.

científico, que ele não entendia, em vez de lhe darem certezas, apenas aumentaram a sua angústia. Relutante em ceder, parte para Quissico, à procura da baleia, com confiança. Mais tarde, quando os amigos foram visitá-lo, contaram-lhe a apreensão que o seu comportamento havia suscitado nas altas esferas do poder. As histórias que circulavam apresentavam duas explicações para a existência das baleias: ou eram embarcações provenientes da África do Sul, que traficavam armas para os rebeldes, ou então faziam parte de uma estratégia dos governos imperialistas, “para que o povo fique parado, à espera que a comida chegue sempre de fora.” (*Vozes*, p. 116) Como se vê, neste Moçambique pós-independência cruzam-se várias vozes, desde discursos científicos e políticos, como o discurso sonhador e delirante de um pobre homem que persegue, até à própria morte, uma baleia imaginária, porque simboliza a miragem de uma abundância jamais alcançada.

Numa noite de tempestade, já muito enfraquecido pela fome e pela febre, Bento confunde sonho e realidade e entra pelo mar adentro, ao encontro da baleia¹⁹⁷ que lhe traria a fartura e a felicidade que a vida lhe negara.

Não há nenhuma baleia, estas águas vão-te sepultar, castigar-te do sonho que acalentaste. Mas, morrer assim de graça? Não, o animal estava ali, ouvia-lhe a respiração, aquele rumor profundo já não era a tempestade, era a baleia chamando por ele. Sentiu que já sentia pouco, era quase só aquele arrefecimento da água a tocar-lhe o peito. Qual invenção, qual quê? Eu não disse que era preciso ter fé, mais fé do que dúvida? Habitante único da tempestade, Bento João Mussavele foi seguindo mar adiante, sonho adiante.

(*Ibidem*, pp.117-118, sublinhados nossos)

Na opinião de Ana Mafalda Leite, “A baleia, animal estranho, povoa a imaginação da personagem que acaba por morrer, em delírio, visionando nos estranhos submarinos, a carga anímica das quiméricas baleias.” (2014, p. 48) Através do sonho, a personagem acaba por vencer a miséria, mesmo que para tal tenha de dar a vida. Neste contexto histórico de Moçambique, mergulhado na guerra civil, persiste a capacidade dos homens transformarem as mais duras realidades em sonho e fantasia, o que nas palavras de Luís Carlos Patraquim, são as “maneiras de «outrar» esta coeva, conservadora, frenética, delirante realidade”¹⁹⁸, construindo, desta forma, uma outra, onde tradição e modernidade coexistem permitindo a reconstrução do país.

¹⁹⁷ Também no romance *Terra Sonâmbula*, a imagem de um país à beira do abismo é apresentada, metaforicamente, na baleia que vem agonizar na praia e que, ainda moribunda, é assolada pelas gentes que a esquartejam: “Agora, eu via o meu país como uma dessas baleias que vêm agonizar na praia. A morte nem sucedera e já as facas lhe roubavam pedaços, cada um tentando o mais para si. Como se aquele fosse o último animal, a derradeira oportunidade de ganhar uma porção.” *Op. Cit.*, pp. 23-24.

¹⁹⁸ PATRAQUIM, Luís Carlos. “Como se fosse um prefácio”. In COUTO, Mia (1997). *Vozes Anoitecidas* (4ª ed.). Lisboa: Caminho, p.14.

No conto “O não desaparecimento de Maria Sombrinha” também é narrada mais uma história insólita, desta vez de uma menina que vai diminuindo de tamanho até se extinguir ante os olhos de todos, menos do seu pai, um eterno sonhador. A minúscula criança, metáfora da miséria, do abandono e da subnutrição, transporta-nos, imediatamente, para a pobreza quotidiana que se vive em Moçambique.

A morte da menina autoriza várias interpretações. Para o pai, que tem uma visão do real diferente da da restante família, ela não morre, apenas diminui de tamanho, continuando por isso a existir. Para os outros familiares, ela morre e por esse motivo o pai é olhado com desconfiança e desprezado por todos. É que o mundo, adverte-nos o autor na epígrafe do conto, pode ser visto de muitas perspetivas, o que abre imediatamente a possibilidade para uma interpretação maravilhosa dos acontecimentos. Só assim se compreende a interrogação: “Afinal, quantos lados tem o mundo no parecer dos olhos do camaleão?” Sabemos que o camaleão¹⁹⁹ não se vira para observar o que o rodeia; os seus olhos podem ser movidos independentemente um do outro e possuem uma visão de 360 graus, sendo, por isso, impossível determinar para onde está a olhar. Ao simbolizar a multiplicidade do olhar, mostrando a diversidade de um mundo feito de várias faces, este réptil inaugura um espaço de abertura para ‘outra’ dimensão da realidade.

Assim, o desaparecimento da filha não é para o progenitor uma tragédia, já que para ele continua a existir, ainda que nas “traseiras da vida”, isto é, no espaço que se esconde por detrás da casa, a que se tem acesso apenas pela morte, tal como sucedeu com Maria Sombrinha, mas também pela sabedoria e pelo sonho, como demonstrou o pai: “E depois pegou numa imperceptível luzinha e suspendeu-a no vazio dos braços. *Venha que eu vou cuidar de si*, murmurou enquanto regressava para o quintal da casa, nas traseiras da vida.” (*Contos do Nascer*, p.16)

Esta necessidade de sonhar, como fuga ou como salvação de uma realidade trágica, está presente também no ‘Texto de abertura’ de *Vozes Anoitecidas*:

¹⁹⁹ Segundo Patrícia Lynch, o camaleão é um lagarto com uma cauda preênsil, olhos móveis independentes, possui a capacidade incomum de mudar a cor e as marcas da sua pele para se misturar com o ambiente. Esta misteriosa habilidade levou as pessoas a atribuírem-lhe poderes mágicos: “The Mensa of Ethiopia believed that the chameleon had medicinal, or healing, properties. [...] Chameleons play a variety of roles in the mythology of different tribal groups. In Yao myth about the origin of humans, only animals lived on Earth until a chameleon found the first man and woman in its fish trap [...]. Therefore, the Great God Mawu-Lisa sent a chameleon to Earth with the first humans to protect them. Chameleons often appear in myths as messengers-intermediaries between the Supreme Being and other deities or humans on Earth. [...] In myths about the origin of death, a chameleon was frequently one of two messengers sent by the Creator to tell humans whether death would be temporary or permanent.” *African Mythology A to Z*. (2004) New York: Facts On File, p.21.

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

(p. 19)

O sonho constitui-se como um espaço de resistência em que os homens, para além de poderem ser outros, estabelecem com o mundo que os rodeia (visível ou invisível) laços que permitem interpretar o universo. Por outro lado, são o meio utilizado pelas personagens para imaginar um amanhã melhor, e para fugir aos horrores e aos traumas causados pelas guerras que deixaram o país na extrema pobreza. Rothwell, conhecedor desta dura realidade, mas também do mundo ficcional de Mia Couto, defende que

While recently, in the safe space of a nation relatively at peace with itself, Couto uses the unconscious to come to terms with the colonial past, during the painful period of the civil war, when the country was torn apart by a conflict that aggravated its people's poverty. Couto deployed the unconscious as a means to imagine a future. This was a time when there appeared to be no hope, and the loss of the ability to dream was Couto's greatest cause for concern.²⁰⁰

Através do sonho é possível incentivar a mudança e o renascimento de uma nação. É necessário que o homem moçambicano não se resigne com a miséria, para poder construir um futuro melhor. A esperança surge, assim, no seio de um contexto histórico adverso, agravado ainda pela fome, pelo racismo, pelo preconceito, pela miséria e pelo desgoverno dos poderosos.

No conto “O embondeiro que sonhava pássaros”, que denuncia a violência colonial, assistimos, mais uma vez, ao confronto entre dois mundos que coexistem na sociedade moçambicana, o mundo tradicional, marcado por uma visão mágica e religiosa da existência e o mundo moderno ‘à ocidental’, que despreza o primeiro, tentando impor o seu pensamento racionalista. A epígrafe - “Pássaros, todos os que no chão desconhecem morada.” (*Cada Homem*, p. 59) – sugere o carácter das personagens. Tanto o passarinho, adiante referido, como Tiago assemelham-se aos pássaros, porque ‘habitam os céus’, imbuídos do divino e do sonho. O primeiro é mais uma de entre tantas vozes marginais:

Esse homem sempre vai ficar de sombra: nenhuma memória será bastante para lhe salvar do escuro. Em verdade, seu astro não era o Sol. Nem seu país não era a vida. Talvez por razão disso, ele habitasse com cautela de um estranho. O vendedor de pássaros não tinha sequer o abrigo de um nome. Chamavam-lhe o passarinho.

(*Ibidem*, p. 61)

²⁰⁰ *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto* (2004). Lewisburg: Bucknell University Press, p.110.

Todas as manhãs, passava no bairro dos brancos, com as gaiolas cheias de pássaros, tocando a gaita de beijos²⁰¹, que encantava a criançada. No entanto, os pais, movidos pelo ódio e pelo racismo, não aprovavam aquela invasão do seu espaço pelo passarinho: “E os meninos inundavam as ruas. As alegrias se intercambiavam: a gritaria das aves e o chilreio das crianças. O homem puxava de uma muska²⁰² e harmonicava sonâmbulas melodias. O mundo inteiro se fabulava.” (*Ibidem*, pp. 61-62, sublinhado nosso)

Visto como uma ameaça, o seu comportamento desafiava a ordem estabelecida, por os seus conhecimentos serem mal interpretados. Sendo de raça negra, um “natural rebento daquela terra”, conhecedor profundo das tradições e dos mitos, pertencia a um “mundo onde eles [brancos] careciam de acesso”. Tiago é a criança sonhadora que ultrapassando as barreiras do credo, da raça, ou da religião, desobedece aos pais e torna-se amigo do vendedor de pássaros. Ambos partilham os mesmos sonhos e acreditam noutra realidade, marcada pelo maravilhoso e pelo mito, próprios de um mundo mágico em extinção:

A residência dele [do passarinho] era um embondeiro, o vago buraco do tronco. Tiago contava: aquela era uma árvore muito sagrada, Deus a plantara de cabeça para baixo.

- *Vejam só o que o preto anda a meter na cabeça desta criança.* O pai se dirigia à esposa, encomendando-lhe as culpas. O menino prosseguia: é verdade, mãe. Aquela árvore é capaz de grandes tristezas. Os mais velhos dizem que o embondeiro, em desespero, se suicida por via das chamas. Sem ninguém pôr fogo. É verdade, mãe.

(*Ibidem*, pp. 62-63)

Resultado da ação de deus, esta árvore é a morada sagrada dos antepassados, fonte da vida em permanente regeneração. De acordo com a tradição, o embondeiro terá sido plantado de cabeça para baixo²⁰³, para mostrar que a seiva da vida que o mantém de pé vem do céu e não da terra; por outro lado, trata-se de uma árvore animizada, capaz de grandes tristezas e de se imolar pelo fogo, o que se verifica no final do conto em apreço.

²⁰¹ O passarinho recordou-nos “O Flautista de Hamelin”, o conto popular, reescrito pelos irmãos Grimm e que narra uma história passada em Hamelin, na Alemanha, em 26 de junho de 1284. A cidade estava infestada de ratos, porém, um dia, chegou um homem que afirmava ser um ‘caçador de ratos’ e logo os habitantes lhe prometeram um bom pagamento em troca do extermínio dos animais. O homem aceitou o acordo, pegou na sua flauta e hipnotizou-os, afogando-os no Rio Weser, no entanto o povo recusou-se a dar-lhe o acordado pagamento. O flautista deixou a cidade, porém voltou num dia em que os habitantes estavam na igreja. Então tocou novamente a sua flauta, atraindo desta vez as crianças de Hamelin. Cento e trinta meninos seguiram-no para fora da cidade, onde foram enfeitados e trancados numa caverna. Na cidade, só ficaram opulentos habitantes, repletos celeiros, bem cheias despensas, protegidas por sólidas muralhas e um imenso manto de silêncio e tristeza.

²⁰² Muska- é o nome que, em chissena, se dá à gaita de beijos.

²⁰³ “Essa inversão, segundo os textos védicos, proviria de uma certa concepção do papel desempenhado pelo Sol e pela Luz no crescimento dos seres: é do alto que os seres extraem a vida, é de baixo que eles se esforçam por fazê-lo penetrar no mundo. [...] Nos Upanixades, o Universo é uma árvore invertida, que mergulha suas raízes no céu e estende seus ramos por cima da terra inteira. *Ibidem*, p. 90.

Para os colonos, as verdades que o passarinho e Tiago partilham não passam de disparates, denunciando, assim, a sua condição de estrangeiros, ignorantes das tradições culturais, numa terra que não conhecem e que lhes provoca alguma insegurança. A própria presença do vendedor de pássaros, no bairro dos brancos, é já um prenúncio de uma nova ordem, que acabará por chegar com a independência.

Apesar das suspeições dos colonos, era impossível resistir à beleza dos pássaros e ao seu canto, pelo que iam sendo comprados para encher as casas de música:

Aquela música se estranhava nos moradores, mostrando que aquele bairro não pertencia àquela terra. Afinal, os pássaros desautenticavam os residentes, estrangeirando-lhes? Ou culpado seria aquele negro sacana, que se arrogava a existir, ignorante dos seus deveres de raça?

(*Ibidem*, pp. 63-64)

Perante a ameaça que o vendedor representava, as crianças foram proibidas de sair à rua e de contactar com ele: “Os pais lhes queriam fechar o sonho, sua pequena e infinita alma.” (*Ibidem*, p. 64) Com esta interdição a ordem é restabelecida, até ao dia em que começaram a surgir fenómenos inexplicáveis. As portas e janelas abriam-se sozinhas, os móveis ganhavam vida própria e os pássaros surgiam nos locais mais insuspeitos, sujando com os seus dejetos os símbolos do poder colonial. É o que o narrador confirma a certa altura: “Os sérios requerimentos municipais cheios de caganitas.” (*Ibidem*, p. 65) Perante tão bizarros acontecimentos, os brancos não hesitaram em responsabilizar o passarinho.

Percebendo que a vida do vendedor de pássaros corria perigo, Tiago corre ao seu encontro para o avisar. No entanto, em vez de fugir, o homem veste o seu fato, em sinal de respeito e prepara-se para receber os visitantes. É então que conta ao menino a lenda do embondeiro, a árvore sagrada em cujas flores habitam os espíritos. Quem desrespeitar aquela morada sagrada será punido para sempre, numa alusão premonitória ao futuro castigo daqueles que não respeitaram os valores, as crenças e a dimensão sagrada da terra moçambicana.

Logo que os colonos chegam, agridem violentamente o passarinho e levam-no para ser interrogado. Tiago percebe que a maldade dos homens perturbou aquele lugar sagrado, enchendo-o com a cor da violência: “Então, foi então: as flores do embondeiro tombaram, pareciam astros de feltro. No chão, suas brancas pétalas, uma a uma, se avermelharam.” (*Ibidem*, p. 66, sublinhado nosso)

É já na prisão que o passarinho pede para tocar a sua gaita de beijos, perante a desconfiança do guarda que lha retira e lança pela janela. Caindo junto do esconderijo do menino, este apanha-a e começa a tocar “como se fizesse o seu embalo.” (*Ibidem*, p.67)

Desta forma adormeceu, só acordando mais tarde com o chilrear de infinitos pássaros. A música abriu as portas da prisão, porém, lá dentro, nem sinal do passarinho. A criança resolveu regressar à árvore: “Outro paradeiro para ele já não existia. Nem rua nem casa: só o ventre do embondeiro.” (*Ibidem*, p.68) Olhou o chão coberto de pétalas, que já não estavam vermelhas, tinham regressado ao branco original. Na transfiguração da cor branca (símbolo da pureza, da liberdade, da paz e do início da vida) para o vermelho (símbolo da opressão, do sangue, da guerra e da morte) está representada a imagem da crueldade, do racismo, do ódio, da intolerância e da violência do regime colonial, indício da tragédia e da morte que se aproximam. No momento em que o passarinho, milagrosamente, se liberta da prisão, mais uma vez, a natureza participa nos acontecimentos e as pétalas, como por milagre, ou intervenção divina, metamorfoseiam-se novamente, voltando à cor²⁰⁴ original, o branco, restabelecendo a harmonia e a ordem quebradas.

Tiago refugia-se no tronco, esquecendo o mundo lá fora. Passa a partilhar da morada dos espíritos, entrando definitivamente noutra dimensão. Tão absorto estava que não ouviu a multidão que se aproximava, convencida de que era o velho negro que se encontrava escondido na árvore. Movidos pelo ódio, os colonos deitam fogo ao embondeiro:

As tochas se chegaram ao tronco, o fogo namorou as velhas cascas. Dentro, o menino desatara um sonho: seus cabelos se figuravam pequenitas folhas, pernas e braços se madeiravam. Os dedos, lenhosos, minhocavam a terra. O menino transitava de reino: arvorejado, em estado de consentida impossibilidade.

(*Ibidem*, p. 68, sublinhado nosso)

No seu sonho, o menino metamorfoseia-se em árvore, fundindo-se com a natureza e o com o mundo dos espíritos. Uma vez embondeiro, ele participa, agora, do tempo do mito e do sagrado, na fronteira de um mundo que não ergue barreiras entre a vida e a morte. As mãos do vendedor de pássaros subiam do “sonâmbulo embondeiro”: “as corolas se envolvucravam, nasciam espantosos pássaros e soltavam-se, petalados, sobre a crista das chamas”, dando lugar à libertação do menino e do vendedor de pássaros, também eles seres alados.

²⁰⁴ De acordo com o *Dicionário dos Símbolos* “Na África negra, a cor é um símbolo igualmente religioso, carregado de sentido e de força. As diferentes cores são outros tantos meios de aceder ao conhecimento do outro e de agir sobre ele. Elas investem-se de valor mágico: o **branco** é a cor dos mortos. O seu significado ritual vai ainda mais longe: cor dos mortos, serve para afastar a morte. Atribui-se-lhe um poder curativo imenso. Muitas vezes, nos rituais de iniciação, o branco é a cor da primeira fase, a da luta contra a morte... [...] O **vermelho** é a cor do sangue, cor da vida... Jovens mães, jovens iniciados, homens maduros nos ritos sazonais, todos se vestem de vermelho cobertos de **Nkula** e brilhantes de unguentos. [...]” p. 222.

A morte surge, assim, metaforizada, neste momento de sacrifício, de purificação e de renascimento pelo fogo. O menino delirava, entregando-se à morte: “As chamas? De onde chegaram elas, excedendo a lonjura do sonho?” Para logo o narrador, em seguida, explicar: “Foi quando Tiago sentiu a ferida das labaredas, a sedução da cinza. Então o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para as suas recentes raízes.” (*Ibidem*, p.68)

Tal como a Fénix, Tiago sacrificara-se por um novo Moçambique, livre de violência, de racismo, onde é possível voltar a sonhar com uma sociedade mais justa, tolerante e humana. A ‘imolação’ do menino vai convocar os espíritos ancestrais que têm o poder de transfigurar a realidade, sobrepondo-lhe o sonho e a imaginação.

Podemos então concluir que as metamorfoses sonhadas do menino-árvore e das pétalas-pássaros abrem um caminho de esperança e de confiança num futuro economicamente melhor e com mais justiça social.

Conclusão

*E pensam que aprendi na Missão, com os padres portugueses. A minha escola, de facto, nasceu antes: aprendi a ler foi com os animais. As primeiras histórias que escutei falavam de bichos selvagens. Fábulas me ensinaram, a vida inteira, a distinguir o certo do errado, a destringar o bem do mal. Numa palavra, foram os animais que começaram a fazer-me humana.*²⁰⁵

No final desta ‘viagem’ pelos contos de Mia Couto, recuemos ao início, à sua Beira natal e às palavras do próprio escritor, num texto em que reflete sobre a importância da sua “água natal”²⁰⁶, a Beira da década de 50, do século XX. Aqui, o escritor aprendeu rapidamente que as fragilidades são compensadas “por uma colectiva capacidade de a nós mesmos nos ficcionarmos”²⁰⁷, pelo esforço de nos inventarmos outros, lição que lhe ficou e que tem marcado toda a sua obra. Por isso, afirma que a sua cidade se transformou no seu primeiro livro, lugar de ficção, espaço onde conheceu “o prazer de criar raízes que fossem, ao mesmo tempo, asas de fantasia.”²⁰⁸

Mia Couto cresceu nesta cidade governada pelas marés, que por sua vez eram comandadas por pássaros, como se dizia: “Um passarito cinzento chamava a enchente. Outro, maior, de asas brancas, convocava a baixa-mar.” Assim vivia “como essas aves que esperam as ondas” crendo serem elas os seus “carteiros, mensageiros à espera de mensagem”.²⁰⁹ Na Beira, flamingos, garças, cegonhas, habitavam o centro urbano:

Como lençóis brancos num invisível mastro, as garças assinalavam um território guiado por lógicas ainda pouco humanas. Havia ainda os flamingos, as cegonhas, os pelicanos. E havia, sobretudo, os abutres desenhando círculos no céu, rodopiando em redor do matadouro. As aves de rapina disputavam as sobras das nossas futuras refeições. Em que outra cidade se testemunhavam tais cumplicidades?²¹⁰

A existência de uma outra África logo ali, nos bairros de caniço, entrando pelos bairros de cimento, mulatizando as almas dos europeus, fizeram dele um ser de fronteira, entre a ruralidade e a urbanidade, como já anteriormente referido, “entre o mar e o continente, entre a Europa e a África, entre o catolicismo e a religião dos antepassados.”²¹¹

²⁰⁵ COUTO, Mia (2013). *A confissão da leoa* (7ª ed.). Lisboa: Caminho, p. 96.

²⁰⁶ *Idem*. “Águas do meu princípio”. In *Pensatempos* (2008). Lisboa: Caminho, p.145.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 146

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 146-147.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 147.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 148

²¹¹ *Ibidem*, p. 150.

Neste ambiente de mestiçagem, onde África e Europa se cruzam, Mia Couto vai evocar os velhos contadores de histórias, partilhando com eles a mesma cumplicidade, fantasia e mistério. Essas histórias, herdadas dos antepassados e dos deuses, falavam sobre os animais e revelavam os segredos de um tempo em que deuses e homens conviviam e se faziam ouvir e compreender junto dos vivos. Para o escritor este era o momento sagrado de comunicação entre os seres humanos e os seus antepassados que, através da ficção, recuperavam a voz. Na sua opinião, partilhava com a cidade a mesma condição, ambos eram “criaturas de fronteira” reinventando a sua identidade, a sua história, uma identidade alicerçada precisamente na miscigenação e num diálogo permanente entre universos culturais e sociais variados.²¹²

A consciência desta condição híbrida leva-o a uma escrita que se torna o espaço privilegiado de convívio entre os dois mundos que habitam dentro de si, o palco das muitas vozes que constituem a identidade moçambicana, um hino de louvor a uma terra e a uma gente que valoriza os seus mitos, os seus ritos e as suas crenças.

Como temos tentando demonstrar, na tradição africana está presente uma forma particular de olhar o mundo e de perceber as relações que o Homem estabelece com a natureza e os animais, num universo em que as forças invisíveis condicionam a realidade percecionada pelos sentidos. As personagens convivem naturalmente com as manifestações sobrenaturais, que acabam por ser aceites sem espanto e integradas na realidade empírica, tornando a fronteira entre o natural e o sobrenatural ténue e difícil de definir. Moçambique, por ser um país com uma grande diversidade de etnias e de culturas, revela, conseqüentemente, diferentes perspetivas sobre essa realidade multifacetada. A escrita de Mia Couto reflete, por sua vez, uma forma particular de observar o quotidiano, marcada pela magia e pelo maravilhoso. Perante o milagre da existência “propõe a recriação da inocência de um cosmos sacralizado”²¹³, onde o tempo e o espaço assumem múltiplas dimensões, abolindo fronteiras entre o real e o imaginário.

Nos seus contos, está presente um mundo de sombras e de mistérios que os velhos contadores de histórias relatam nas suas narrativas, oriundas de um tempo antigo no qual homens, deuses e animais conviviam, partilhando a mesma mundividência mítica e sagrada.

²¹² *Ibidem*, p. 150.

²¹³ AFONSO, Maria Fernanda (2004). *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, p. 366.

A palavra resgatada é investida do poder mágico de transformação do quotidiano, sob as roupagens do mito, da fantasia e do encantamento, como se apenas na imaginação residisse o único meio de resgatar a miséria da existência humana e social.

Estas histórias reatualizam os mitos transmitindo de geração em geração as lições e a memória dos antepassados. Grande parte das personagens que Mia inventou são seres sobrenaturais, que protagonizam histórias caracterizadas pela intervenção permanente do elemento maravilhoso, parte integrante do real. Todavia, estamos perante uma realidade que comporta a herança histórica traumatizante como o colonialismo, a exploração do negro, o racismo, a violência, a miséria, a guerra, a fome, a degradação humana, a seca, a corrupção e a importação de valores exógenos. O olhar coutiano sobre a história implica a “representação de uma harmonia cósmica, ou seja, na reivindicação e/ou objectivação de uma realidade diferenciada, mais próxima da essência do moçambicano, uma realidade que tinha sido rasurada pelo colonialismo e pelas ideologias de importação.”²¹⁴

Defendendo que “Nós não podemos construir uma literatura de costas viradas para a vida”²¹⁵, o escritor recupera o passado da nação, ao mesmo tempo que cria ficcionalmente universos oníricos que desafiam o racionalismo e o cientismo do pensamento ocidental. Vivendo ele próprio esta dualidade “Sou escritor e cientista” considera ambas as atividades, a escrita e a ciência, “vizinhas e complementares”, já que “resultam da recusa de fronteiras” e considera a Biologia não apenas “uma disciplina científica mas uma história de encantar, a história da mais antiga epopeia que é a vida.”²¹⁶ A ciência torna-se uma resposta possível para as suas inquietações, porque acredita que “mesmo o mais moderno e consagrado cientista está ainda em confronto com os nossos mais antigos fantasmas.” O importante é, pois, escutar “as vozes que fomos encorajados a deixar de ouvir.”²¹⁷ O facto de “ser de um continente que ainda escuta (África está disponível para conversar até com os mortos) [trouxe-lhe] um estar mais atento a essas outras coisas que parecem estar para além da ciência.”²¹⁸

Os contos analisados, ao acolherem as crenças primitivas, os mitos arcaicos de África, onde a presença dos animais é uma constante, revelam, simultaneamente, um

²¹⁴ ORNELAS, José N. “Mia Couto no Contexto da Literatura Pós-colonial de Moçambique”. In *LusoBrazilian Review*, XXXIII.2 (Winter, 1996), p.50.

²¹⁵ CHABAL, Patrick (1994). *Voices Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, p.290.

²¹⁶ COUTO, Mia. “Uma palavra de conselho e um conselho sem palavras”. In *Pensatempos*, p.45.

²¹⁷ *Ibidem*, p.48.

²¹⁸ *Idem*. “Os sete pecados de uma ciência pura”. In *Pensatempos*, p.123.

mundo ‘invisível’, todavia presente no mundo sensível, tornando-se expressão da mundividência do povo moçambicano. Através desta multiplicidade de olhares e de vozes, o escritor questiona os limites da razão e cria outros ‘mundos possíveis’ onde a felicidade parece ser alcançável. No entender de Mia Couto, “os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar um outro Moçambique”²¹⁹ e só através da literatura é possível inventar e sonhar um novo país, traçando caminhos de esperança.

Como afirma Ana Mafalda Leite, esta é “uma demanda estratégica na qual os Africanos se colocaram simultaneamente em relação a um *ethos* africano, bem como em relação ao resto do mundo.”²²⁰ Essa tradição, como já referimos, é profundamente marcada por uma cosmovisão animista que junta os animais numa relação estreita e harmoniosa com o universo, seja com o mundo dos homens, dos deuses ou dos espíritos. Reconhecendo a existência de forças vivas em todas as dimensões da vida, os animais são portadores de mensagens das divindades e dos antepassados, tecendo o destino dos homens, qual a aranha do conto “Infinita fiadeira”.

É no contexto desta permeabilidade, entre o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos, que os animais surgem recorrentemente na literatura africana e, em particular, nas narrativas de Mia Couto. Tal é o caso dos pássaros e das aves que povoam os seus universos ficcionais, mas também do *ndlati* e do boi, ou ainda do pangolim. Eles são mensageiros dos deuses, ou intérpretes dos antepassados, como o corvo mas também o hipopótamo, ou ainda o leopardo. Surgem associados à feitiçaria, como sucede com os pássaros, mas também com o corvo, o cabrito, os hipopótamos, as galinhas que se metamorfoseiam, as cobras e a garça, esta última, enquanto premonição da morte. No conto “A lenda da noiva e do forasteiro”, de *Cada Homem*, surge um cão-mocho, representante das forças demoníacas, e um galo, utilizado tradicionalmente em cerimónias para anular a má sorte.

A metamorfose é um tema comum nas narrativas em estudo, por conseguinte, o homem pode transmutar-se por meio de feitiços, ou através da reencarnação. Várias personagens transformam-se em animais, principalmente em pássaros, como a andorinha,

²¹⁹ *Idem*, “Que África escreve o escritor africano?”. In *Pensatempos*, p.63.

²²⁰ LEITE, Ana Mafalda (2003). *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, p.45.

ou o tucano. Através do voo mítico do pássaro, as personagens libertam-se da sua condição terrena e ascendem aos céus, ficando mais próximas do divino. Vimos que o Homem pode metamorfosear-se, encarnando o animal que simboliza os seus defeitos, como a serpente, ou o crocodilo, ou para trazer recados dos falecidos, como o hipopótamo e, ainda, os próprios animais que mudam de espécie, como o boi que, por amor, se transformou em garça, no romance *Terra Sonâmbula*.

Os animais surgem também nos sonhos, povoam a imaginação das personagens, mostrando a sua resistência cultural e ao mesmo tempo simbolizam a fuga a uma realidade trágica e cruel. Esta dimensão onírica surge-nos através da baleia, símbolo da abundância que vem saciar a fome do povo, ou através do camaleão, cuja visão plural permite a abertura a múltiplas interpretações da realidade que o senso comum ignora, e ainda no embondeiro, a árvore sagrada dos antepassados cujas flores se transformam em pássaros, abrindo premonitoriamente o caminho para a liberdade.

Constatámos que os animais dão voz aos antepassados e aos deuses tornando-se porta-vozes junto dos vivos das vontades, leis e saberes ancestrais. O tratamento literário das crenças africanas, do nosso ponto de vista, constitui-se, em Mia Couto, na forma mais importante de afirmação de uma identidade cultural moçambicana que tem como ponto de partida a recuperação do passado e dos modos de vida tradicionais, com os seus mitos, crenças e ritos, nos quais os animais são protagonistas.

“*Volta para casa de Guambe e Dzavane!*”²²¹

²²¹ “Os contadores de histórias do meu país têm que proceder a um ritual quando terminam a narração. Têm que «fechar» a história. «Fechar» a história é um ritual em que o narrador fala com a própria história. Pensa-se que os relatos históricos são retirados de uma caixa que nos foi deixada por Guambe e Dzavane, o primeiro homem e a primeira mulher. No final da cerimónia, o narrador volta-se para a história – como se a história – fosse um personagem – e diz-lhe: «Volta para casa de Guambe e Dzavane.» É assim que a história volta a ser encerrada nesse baú primordial.” COUTO, Mia. “O sertão brasileiro na savana moçambicana”. In *Pensatempos*, p.108.

Bibliografia

Ativa primária²²²

- COUTO, Mia (1997). *Vozes Anoitecidas* (4ª ed.). Lisboa: Caminho (1ª ed. 1987).
- _____ (1992). *Cada Homem é Uma Raça* (2ª ed.). Lisboa: Caminho (1ª ed. 1990).
- _____ (1997). *Estórias Abensonhadas* (3ª ed.). Lisboa: Caminho (1ª ed. 1994).
- _____ (1997). *Contos do Nascer da Terra* (1ª ed.). Lisboa: Caminho.
- _____ (2013). *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos* (5ª ed.). Lisboa: Caminho (1ª ed. 2001).
- _____ (2004). *O Fio das Missangas* (1ª ed.). Lisboa: Caminho.

Ativa secundária

- COUTO, Mia (1996). *Terra Sonâmbula* (2ª ed.). Lisboa: Caminho (1ª ed. 1992).
- _____ (1997). *A Varanda do Frangipani* (2ª ed.). Lisboa: Caminho (1ª ed. 1996).
- _____ (2009). *Vinte e Zinco* (3ª ed.). Lisboa: Portugal: Caminho (1ª ed. 1999).
- _____ (2009). *Raiz de Orvalho e Outros Poemas* (4ª ed.). Lisboa: Caminho (1ª ed. 1999).
- _____ (2000). *O Último Voo do Flamingo* (1ª ed.). Lisboa: Caminho.
- _____ (2004). «Discurso de agradecimento do Prémio Mário António» In *O Último Voo do Flamingo* (4ª ed.). Lisboa: Caminho (1ª ed. 2000).
- _____ (2002). *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* (1ª ed.). Lisboa: Caminho.
- _____ (2008). *Pensatempos* (3ª ed.). Lisboa: Caminho (1ª ed. 2005).
- _____ (2011). *Pensageiro Frequente* (4ª ed.). Lisboa: Caminho (1ª ed. 2010).
- _____ (2013). *A Confissão da Leoa* (7ª ed.). Lisboa: Caminho (1ª ed. 2012).
- _____ (2019). *O Universo num Grão de Areia* (1ª ed.). Lisboa: Caminho.
- _____ (2020). *O Mapeador de Ausências* (1ª ed.). Lisboa: Caminho.
- _____ . In *Tempo* 1986-10-12, p.47.

²²² Esta bibliografia constituiu o *corpus* textual em análise na presente dissertação.

- LEITE, Ana Mafalda (1993). “ A sagração do profano. Reflexões sobre a escrita de três autores moçambicanos: Mia Couto, Rui Knopfli e José Craveirinha”, in *Vértice*, nº 55, Jul.-Ago.
- _____ (2003). *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri.
- _____ (2014). *Oralidade & Escritas nas Literaturas Africanas* (2ª ed.). Lisboa: Edições Colibri.
- _____ (2019). *Ensaio Teórico & Estudos sobre Literatura Moçambicana*. Moçambique: Alcance Editores.
- LOJA NEVES, António. “Palavra e Mestiçagem perante o futuro: Mia Couto fala do país e do acto da escrita”. In “Cartaz”, *Expresso*, 2001-06-23, pp. 48 - 49.
- LOURO, João. “Mia Couto: O mito e a realidade”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 1992-11-02, p.6.
- MARTINS, Celina (2006). *O Entrelaçar das Vozes Mestiças*, Lisboa, Ed. Princípia.
- MATUSSE, Gilberto (1998). *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane.
- MENDES, Orlando, (1982). *Sobre Literatura Moçambicana*. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco.
- MENDONÇA, Fátima (1988). *Literatura Moçambicana. A História e as Escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane.
- Mia Couto Oficial Website: <https://www.miacouto.org/> - [consultado em 21/12/2019].
- MOTA RIBEIRO, Anabela. “Entrevista: Mia Couto”. In *Diário de Notícias* [Suplemento DNA], nº 129, 1999- 05-15, p.p. 10-15.
- MOTTA, José Ferraz (2004). *Literatura Moçambicana dos Séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM de Braga.
- NOA, Francisco (2008). “Literatura Moçambicana: os trilhos e as margens”. In Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses (Orgs.). *Moçambique Das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 35 a 45.
- ORNELAS, José N. (1996). “Mia Couto no Contexto da Literatura Pós-colonial de Moçambique”. In *LusoBrazilian Review*, XXXIII.2.
- PATRAQUIM, L.C. (1997). «Texto de abertura». In Mia Couto. *Vozes Anotadas* (4ª ed.). Editorial Caminho.
- PEREIRA, Edgar Nasi (1998). *Mitos, Feitiços e Gente de Moçambique* (2ªed.). Lisboa: Caminho.

- PETROV, Petar (2014). *O projeto literário de Mia Couto*, Lisboa: CLEPUL (disponível online) [projeto_literario_de_mia_couto.pdf \(ul.pt\)](#) [consultado em 14/01/2021].
- ROSÁRIO, Lourenço J. da C. (1989). *A Narrativa Africana de Expressão Oral*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa e Angolê – Artes e Letras.
- ROTHWELL, Phillip (2004). *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- SEABRA, Clara. “Mia Couto. Ainda não escrevi o ‘meu’ livro”. In *Expresso*, 1997-07-26, p.32-33.
- SECCO, Carmen (2000). *O sonho na poesia moçambicana: um percurso no tempo*. Scripta, 3 (6), pp. 213-224.
<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10364>
 [consultado em 08/12/2021]

Teórica e crítica

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (2000). *Teoria da Literatura* (2ª ed.). Coimbra: Livraria Almedina.
- ARÁN, Pampa Olga (1999). *El fantástico literário: aportes teóricos*. Córdoba: Naravaja Editor.
- ASÚA ALTUNA, Raul Ruiz de (1993). *Cultura Tradicional Banto* (2ª ed.). Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard.
- BESSIÈRE, Irène (1974). *Le Récit Fantastique: la Poétique de l'Incertain*. Paris: Librairie Larousse.
- BORGOMANO, Madeleine (1992). “Le lieu de vertige”. In *Notre Librairie*, nº111, Paris, CLEF, Out.-Dez.
- _____ (1998). *Ahmadou Kourouma. Le “guerrier” griot*. Paris, L’Harmattan, col. Classiques pour demain.
- ELIADE, Mircea (1993). *O Mito do Eterno Retorno – Arquétipos e Repetição* (8ª ed.). Tradução de Manuela Torres, Lisboa: Edições 70.
- _____ *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, s.d.
- _____ (1965). *Le Sacré et le Profane*. Paris: Gallimard.
- FABRE, Jean (1992). *Le Miroir de Sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris: José Corti.

- FURTADO, Filipe (1980). *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GOIMARD, Jacques (2003). *Critique du Merveilleux et de la Fantasy*. Paris: Pocket.
- HONWANA, Alcinda Manuel (2003). *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique*. Lisboa: Ela por Ela.
- JACKSON, Rosemary (1995). *Fantasy: the Literature of Subversion*. London and New York: Routledge.
- JUNOD, Henri (1946). *Usos e Costumes dos Bantos (2 Tomos)*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1978). *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70.
- LOVECRAFT (1969). *Épouvante et Surnaturel en Littérature*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- LUNDIN, Irae Baptista e MACHAVA, Francisco Jamisse (Coord.) (1998). *Autoridade e Poder Tradicional*. Vol. II. Maputo: Ministério da Administração Estatal.
- LEVY-BRUHL, Lucien (1963). *La Mythologie PrIMITIVE*. Paris: PUF.
- MABILLE, Pierre (1962). *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Éditions de Minuit.
- _____ (1992). *Le Merveilleux*. Montpellier: Fata Morgana.
- MBITI, John (1991). *Introduction to African Religion (2nd edition)*. Oxford: Heinemann.
- MELLIER, Denis (2000). *La Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.
- POLANAH, Luís (1987). *O Nhamussoro e as Outras Funções Mágico-Religiosas*. Coimbra: Instituto de Antropologia – Universidade de Coimbra.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina (1987). *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina.
- REIS, Luzia de Maria (1987). *O que é o conto*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- RUAUD, André-François (2001). *Cartographie du Merveilleux*. Paris: Éditions Denoël.
- SUANA, Eduardo Mouzinho (1999). *Introdução à cultura Teve. Reflexões Socioculturais sobre o Povo Teve, em Manica*. Seminário Filosófico Interdiocesano “Santo Agostinho”. Matola.
- TEMPELS, Placide (1969). *Bantu Philosophy*. Paris: Présence Africaine.
- THOMAS, Louis-Vincent & LUNEAU, René (2004). *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L’Harmattan.

_____ (1995). *Les Religions d'Afrique Noire*. Paris: L'Harmattan.

TODOROV, Tzvetan (2001). *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.

Outra de referência geral

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. II Volume (G-Z), Lisboa: Verbo.

ALBASINI, José. “À procura de saúde. Crónicas de um doente”. In *O Brado Africano*. Lourenço Marques, 1934.

BA Ka KHOSA, Ungulani (1991). *Ualalapi*, Lisboa: Caminho.

_____ (2002). *No reino dos abutres*. Maputo: Imprensa Universitária.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.

CHIZIANE, Paulina (2002). *Niketche uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho.

CRAVEIRINHA, José (1980). *Xigubo*. Lisboa: Edições 70.

CUNHA, Antônio Geraldo da (1999). *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

DIAS, João (1972). “Godido”. In Armândio César. *Antologia do conto ultramarino*. Lisboa: Editorial Verbo, pp. 183-187.

HONWANA, Luís Bernardo (2014). *Nós matámos o cão Tinhoso*. Maputo: Alcance Editores.

LYNCH, Patricia Ann (2004). *African Mythology A to Z*. (2nd ed.) New York: Facts On Life. (disponível online)

<https://img.fireeden.net/tg/image/1454/78/1454787608049.pdf> [consultado em 14/01/2021]

MOMPLÉ, Lília, (1997). *Os olhos da cobra verde*. Maputo: AEMO, col. Karingana.

SAÚTE, Nelson (Org.), (2001). *As Mãos dos Pretos. Antologia do Conto Moçambicano*. Lisboa: Dom Quixote.

SITOE, Bento (1996). *Dicionário Changana - Português*, Maputo, Instituto do Desenvolvimento da Educação.

SOUSA, Noémia de (2001). “Deixa passar o meu povo”. In *Sangue negro*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos.

TRIGO, S. (1981). *Luandino Vieira - O logoteta*. Porto: Brasília Editora.