

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

**O UNIVERSO DO FANTÁSTICO
NA PRODUÇÃO CONTISTA DE MIA COUTO:
POTENCIALIDADE DE LEITURA
EM ALUNOS DO ENSINO BÁSICO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
ENSINO DA LÍNGUA E DA LITERATURA PORTUGUESAS

ANTÓNIO JOSÉ MARQUES MARTINS



Vila Real, 2006

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

**O UNIVERSO DO FANTÁSTICO
NA PRODUÇÃO CONTISTA DE MIA COUTO:
POTENCIALIDADE DE LEITURA
EM ALUNOS DO ENSINO BÁSICO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
ENSINO DA LÍNGUA E DA LITERATURA PORTUGUESAS

ANTÓNIO JOSÉ MARQUES MARTINS



Vila Real, 2006

Dissertação de Mestrado em Ensino da Língua e da Literatura Portuguesa, orientada pela Professora Doutora Henriqueta Maria Gonçalves, apresentada à UTAD (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro), Vila Real.

À minha esposa e ao meu filho.

À minha família.

AGRADECIMENTOS

No momento de conclusão deste estudo, não posso esquecer as pessoas que me rodearam e ajudaram.

Uma primeira palavra de profundo agradecimento para a minha orientadora, Professora Doutora Henriqueta Maria Gonçalves, que, num primeiro momento, me despertou o gosto pela literatura de índole fantástica e que, durante a elaboração da dissertação, me indicou caminhos e dissipou dúvidas, mantendo uma postura de profissionalismo e de rigor científico.

Agradeço aos professores das diferentes instituições do ensino superior: Professora Ana Maria Soares e Professora Doutora Eugénia Pereira da Universidade de Aveiro, Professora Doutora Maria João Simões e Professor Doutor Pires Laranjeira da Universidade de Coimbra, Professor Doutor Alberto de Carvalho da Universidade de Lisboa, Professor Doutor José Ornelas da Universidade de Massachusetts (Estados Unidos), Professor Gilberto Matusse da Universidade Eduardo Mondlane (Moçambique).

Um agradecimento sentido às Irmandades da Fala de Galiza e Portugal na pessoa do seu presidente, José Luís Fontenla.

Agradeço às professoras do 2º Ciclo do Ensino Básico que me ajudaram no estudo do conto de Mía Couto: Professora Isilda Afonso e Professora Lídia Valadares.

Agradeço às professoras que me ajudaram na recolha dos questionários: Professora Isilda Candeias, Professora Lurdes Costa e Professora Paula Sião.

Uma palavra muito especial à professora Maria João Amaral que sempre acreditou no meu trabalho.

Um agradecimento muito particular à Cláudia e ao Sr. Fernando Couto por me terem recebido em S. Cosmado, Armamar.

Agradeço as palavras de incentivo e a amizade dos colegas de mestrado, com especial destaque para a Cristina, a Isabel, a Letícia, a Leonor, a Mafalda, a Susana e o Zé Paulo.

Agradeço a força dada pelos meus amigos: Teresa Gouveia, Vítor Rebelo, Dona Lita, Frei Andrade, Dona Elsa, Paulo Sá, Alice Correia, Rosa Alves e Alice Bernardo, (que me ofereceu o primeiro livro de Mía Couto).

Uma palavra final de agradecimento a toda a minha família que me apoiou desde o primeiro momento: os meus pais, os meus sogros e a minha irmã.

Aproveito ainda a oportunidade para agradecer, profundamente, o apoio da minha esposa e pedir-lhe desculpa pelos momentos em que coloquei este estudo à frente do nosso casamento. Agradeço o incentivo carinhoso e verdadeiro do meu filho. Peço-lhe, no entanto, desculpa pelas brincadeiras que não vivemos e pelos trabalhos de casa que não ajudei a realizar.

O escritor vive do que não se pode explicar.

Mia Couto

Cuando el hombre creía plenamente, los escritores entraban en lo imposible y allí permanecían, ahora cuando el hombre duda, el arte se hace sutil y rodea el misterio más que penetrarlo.

Rafael Llopis

El mundo es producto de la fantasía, de la percepción y de signos autorreferenciales que para ser recibidos se tienen que transformar al mundo en signos. Estos signos no tienen la función de confirmar o explicar el mundo, sino hacerlo perceptible a través de los signos para así crearlo. Lo fantástico sería pues el mundo como signo inscrito en un sistema de signos autorreferenciales.

Alfonso de Toro

RESUMO

Em *O universo do fantástico na produção contista de Mia Couto: potencialidades de leitura em alunos do Ensino Básico*, efectuamos uma revisão dos pressupostos teóricos do *conto*, género narrativo privilegiado pelos escritores actuais da América Latina e África lusófona; apontamos as linhas de força da poética do fantástico, com especial relevo para as suas funções sociais; apresentamos os eixos históricos e temáticos da literatura moçambicana inserida no contexto das literaturas africanas de/em Língua Portuguesa.

Neste estudo, identificamos também os vectores estruturantes presentes na produção contista de Mia Couto: a recuperação da ancestralidade, a afirmação da moçambicanidade e a procura da universalidade. Ao mesmo tempo, procuramos justificar a nítida opção do autor pela narrativa breve de índole fantástica. Estamos, assim, perante um fantástico que procura a subversão e a transgressão como forma de destituir um sistema social rígido e implementar uma nova ordem política, social e moral. A este propósito, problematizamos a dimensão da modalidade fantástica em Mia Couto (dimensão escatológica), bem como os procedimentos retóricos mais significativos, através dos quais o autor veicula a sua ideologia e subverte os cânones sociais: a hipérbole, a ironia e a alegoria.

Verificamos, igualmente, após um trabalho no terreno com alunos e com professores do 2º Ciclo do Ensino Básico, que os contos miacoutianos possuem potencialidades de leitura neste nível de Ensino.

ABSTRACT

In *O universo do fantástico na produção contista de Mia Couto: potencialidades de leitura em alunos do Ensino Básico* (*The fantastic world in Mia Couto's short-stories: reading strengths for elementary students*), we present the theoretical frame underlying the *short story*, a very popular literary *genre* among contemporary Latin American and African writers who express themselves in Portuguese; we make reference to the most important characteristics of fantastic literature with a special emphasis on the social functions attributed to fantasy; and we mention the main historical and thematic grounds in the Mozambican Literature, contextually situated in the whole African Literature, written in Portuguese.

Along this research, we also identify the supporting themes in Mia Couto's short stories: the recovery of ancestral traditions, the importance of Mozambican cultural heritage, and the endless pursuit for universal recognition. Besides, we try to justify the author's preference for fantastic short stories. We also acknowledge his use of subversion and transgression as a way of fighting back a hard social system and promoting its regeneration under new social and political principles. In this context, we critically reflect upon the influence exerted by an eschatological point of view on Mia Couto's fantastic literature. Moreover, this study presents the three rhetorical strategies upon which the author rests to transmit his ideology and to subvert the social structures: irony, the hyperbole and the allegory.

Some elementary school teachers and two classes (sixth graders) contributed to this research in so far they allowed us to reinforce our beliefs in the reading potentialities/ strengths of Mia Couto's short-stories and the advantages of promoting the reading of Mia Couto's short-stories at this school level.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	20
I - O UNIVERSO DO FANTÁSTICO NA PRODUÇÃO CONTISTA DE MIA COUTO	23
1. ASPECTOS TEÓRICOS DO CONTO	25
1.1 Premissas teórico – literárias	25
1.1.1 <i>Género simples ou complexo?</i>	25
1.1.2 <i>Conto popular e conto literário</i>	27
1.1.3 <i>Alguns teorizadores do conto</i>	28
1.2 Percurso histórico-geográfico do conto	31
1.2.1 <i>Breve resenha histórica do género</i>	31
1.2.2 <i>O conto na Europa</i>	33
1.2.3 <i>O conto na América do Sul</i>	34
1.2.3 <i>O conto no continente africano</i>	36
2. POÉTICA DO FANTÁSTICO	38
2.1 Considerações gerais	38
2.1.1 <i>Definição de fantástico</i>	38
2.1.2 <i>A hesitação: pedra basilar do fantástico</i>	40
2.1.3 <i>A ambiguidade: condição essencial do fantástico</i>	42
2.1.4 <i>A verosimilhança: a realidade ilusória</i>	44
2.2 Fantástico e subversão	46
2.2.1 <i>As funções sociais do fantástico</i>	46
2.2.2 <i>A tónica na subversão/transgressão</i>	48
2.2.3 <i>O conto: género subversivo</i>	51
2.3 O realismo mágico/ o real maravilhoso	52
2.3.1 <i>O realismo mágico europeu</i>	53
2.3.2 <i>O real maravilhoso sul-americano</i>	54
2.3.3 <i>O realismo mágico/ real maravilhoso em África</i>	56
2.3.4 <i>Realismo mágico e fantástico</i>	59
3. LITERATURA AFRICANA EM LÍNGUA PORTUGUESA	62
3.1 Alguns aspectos teóricos	62
3.1.1 <i>Percurso histórico em síntese</i>	62
3.1.2 <i>Factores emergentes no sistema literário</i>	65
3.2 O caso particular da literatura moçambicana	67
3.2.1 <i>Breve panorâmica histórica</i>	67
3.2.2 <i>A herança da tradição oral</i>	70
3.2.3 <i>O primado do conto</i>	73
4. A PRODUÇÃO CONTISTA DE MIA COUTO	76
4.1 <i>De Vozes anoitecidas a O fio das missangas</i>	76
4.2 A identificação/ justificação de vectores estruturantes	85
4.2.1 <i>A recuperação da ancestralidade</i>	85
4.2.2 <i>A afirmação da moçambicanidade</i>	89
4.2.3 <i>A procura da universalidade</i>	92
4.3 A denúncia de temáticas sociais	95

4.4 A intensa presença do universo do fantástico.....	100
4.4.1 A influência das escritas sul-americanas	100
4.4.2 O contributo dos projectos pós-coloniais de escrita	105
4.4.3 A influência do neofantástico	109
5. QUE FANTÁSTICO EM MIA COUTO?	116
5.1 Questões prévias	116
5.2 Um fantástico criador de <i>mundos possíveis</i>	117
5.2.1 <i>Noção operativa de mundo possível</i>	118
5.2.2 <i>A criação de mundos possíveis em Mia Couto</i>	120
5.3 Um fantástico de dimensão escatológica.....	121
5.3.1 <i>Conceito de escatologia</i>	121
5.3.2 <i>A escatologia na escrita miacoutiana</i>	124
5.4 Um fantástico assente em diferentes estratégias de retórica.....	127
5.4.1 <i>A hipérbole</i>	127
5.4.2 <i>A ironia</i>	129
5.4.3 <i>A alegoria</i>	133
II -POTENCIALIDADES DE LEITURA EM ALUNOS DO ENSINO BÁSICO 138	
1. LEITURA E EXPLORAÇÃO DO CONTO «CATARATAS DO CÉU».....	140
1.1 A problemática da leitura	140
1.2 O plano de leitura e de exploração do conto	143
1.2.1 <i>Justificação do plano</i>	143
1.2.2 <i>O plano e as suas etapas</i>	145
1.3 Análise dos dados/ respostas	147
1.3.1 <i>Ficha de leitura</i>	147
1.3.2 <i>Ficha de compreensão/ valorização</i>	150
1.3.3 <i>Ficha de reflexão/ valorização pessoal</i>	153
1.4 Conclusões do plano.....	155
2. ANÁLISE DO QUESTIONÁRIO A DOCENTES DO 2º CICLO DO ENSINO	
BÁSICO.....	159
2.1 Alguns pressupostos teóricos	159
2.1.1 <i>A importância da investigação científica</i>	159
2.1.2 <i>O papel do professor-investigador</i>	161
2.2 O plano de aplicação do questionário.....	165
2.2.1 <i>População e amostra</i>	165
2.2.2 <i>Instrumento de colheita de dados: questionário</i>	166
2.3 Caracterização da amostra e análise dos resultados	167
2.4 Breve reflexão sobre os resultados obtidos	174
CONCLUSÃO.....	177
BIBLIOGRAFIA DA I PARTE	184
1. Bibliografia activa	184
2. Bibliografia passiva	186
BIBLIOGRAFIA DA II PARTE.....	202
ANEXOS	

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: <i>questionários recolhidos</i>	168
Gráfico 2: <i>sexo</i>	169
Gráfico 3: <i>país onde nasceu</i>	169
Gráfico 4: <i>grupo de docência</i>	170
Gráfico 5: <i>pergunta 3</i>	171
Gráfico 6: <i>pergunta 4</i>	172
Gráfico 7: <i>pergunta 5</i>	173

INTRODUÇÃO

O universo do fantástico na produção contista de Mia Couto: potencialidades de leitura em alunos do Ensino Básico é fruto de grandes paixões antigas (a Literatura, em geral e a produção contista de Mia Couto, em particular), de um fascínio actual (o fantástico) e de uma preocupação profissional (a inovação no campo do ensino da Literatura).

Desde muito cedo que nutrimos um sentimento muito especial em relação à Literatura. Temos consciência de que o texto literário abre o indivíduo à justeza e à imaginação, aos mundos efectivos e aos possíveis; cruza a informação com a conformação e a deformação, numa direcção de sentidos multiforme que a ficção permite e a liberdade poética consagra. O seu tratamento da linguagem, através da estética e do pensamento, alia a convenção com a inovação e alarga a compreensão do mundo. Deste modo, a Literatura pode ser considerada como a própria consciência da linguagem. Daí podermos considerá-la como a componente primacial da formação do indivíduo como pessoa.

Em dado momento da nossa formação intelectual, tivemos um contacto privilegiado com a escrita de Mia Couto. A partir dessa altura ficou-nos logo a sensação de que, um dia mais tarde, iríamos efectuar um estudo sobre as potencialidades da produção literária deste autor africano.

Aquando da frequência do Seminário de “Literatura Portuguesa I”, referente ao 1º semestre do Curso de Mestrado em Ensino da Língua e da Literatura Portuguesa, descobrimos um tópico que nos despertou fascínio: a literatura de índole fantástica.

Deste modo, procurámos juntar as nossas paixões antigas com a abordagem teórica das questões referentes à poética do fantástico.

Ao mesmo tempo, no desempenho das nossas funções docentes no 2º Ciclo do Ensino Básico, temos vindo a verificar que uma grande percentagem de alunos deste nível de ensino se confronta com situações de insucesso escolar, na maioria dos casos na área de Língua Portuguesa. Muitas vezes, esse insucesso deriva do facto de a relação do aluno com a leitura nem sempre ser vista como uma relação de prazer com o texto ou o livro que lhe é apresentado. Partimos, então, da convicção prévia de que a leitura de um texto miacoutiano poderá proporcionar momentos de prazer, de evasão e de enriquecimento linguístico, axiológico e cultural.

Este estudo tem, assim, a sua génese nesta amálgama de paixões, fascínios e preocupações e procura dar resposta a cinco objectivos primordiais: conhecer os fundamentos teóricos do conto; conhecer mecanismos de funcionamento do fantástico; identificar as presenças do universo do fantástico na produção contista de Mia Couto; propor uma abordagem textual de um conto de Mia Couto ao 2º Ciclo do Ensino Básico; verificar as potencialidades de leitura da produção contista de Mia Couto neste nível de ensino.

Procuraremos concretizar os nossos objectivos ao longo da dissertação, daí optarmos, em termos metodológicos, pela sua divisão em duas partes: uma primeira parte, de cariz teórico-prático, onde abordaremos aspectos relacionados com o universo do fantástico na produção contista miacoutiana e uma segunda parte, de feição prática, onde procuraremos aferir das potencialidades de leitura das «estórias» de Mia Couto.

A primeira parte será constituída por cinco capítulos. No primeiro, enunciaremos aspectos teóricos relativos ao género *conto*, dos quais destacaremos os que se referem à sua importância na actual literatura africana. No segundo, efectuaremos uma abordagem à poética do fantástico, desde os pressupostos defendidos por Todorov à configuração do realismo mágico/ real maravilhoso, passando pela estrita relação entre o fantástico e a subversão/transgressão. No terceiro, realizaremos uma súmula da teoria relativa à literatura africana de/em Língua Portuguesa, dando especial destaque à literatura moçambicana. No quarto, apresentaremos uma análise da produção contista de Mia Couto,¹ identificando e justificando os vectores que a estruturam, bem como a constatação e a interpretação da intensa presença da vertente do fantástico. Procuraremos, ainda, no último capítulo da primeira parte, a resposta para algumas das questões que se nos depararam ao longo do desenvolvimento deste estudo: que fantástico temos na produção contista de Mia Couto? Esse fantástico irrompe na narrativa em função de que objectivos, de que metas? Que dimensão tem esse fantástico? Como se manifesta em termos de estratégias de retórica? Será um fantástico todoroviano, assente na hesitação? Será um fantástico moderno que procura a subversão e a transgressão face a um sistema social em crise?

A segunda parte do estudo dividir-se-á em dois capítulos. No primeiro, enunciaremos os passos e as conclusões que se prendem com a leitura e exploração do

¹ O *corpus* seleccionado abarca todas as colectâneas de contos de Mia Couto: *Vozes anoitecidas* (1987); *Cada homem é uma raça* (1990), *Cronicando* (1991), *Estórias abensonhadas* (1994), *Contos do nascer da terra* (1997), *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (2001) e *O fio das missangas* (2004).

conto «Cataratas do céu» em duas turmas do 2º Ciclo do Ensino Básico (6º ano de escolaridade). No segundo, efectuaremos a análise das respostas a um questionário feito a professores com habilitações profissionais para a docência da disciplina de Língua Portuguesa no 2º Ciclo do Ensino Básico. Assim, apresentaremos a caracterização da amostra, a divulgação dos resultados e uma breve reflexão sobre os resultados obtidos.

As conclusões possíveis serão sistematizadas no final deste estudo.

I
O UNIVERSO DO FANTÁSTICO
NA PRODUÇÃO CONTISTA
DE MIA COUTO

Uma análise que vise desvendar os sentidos que emanam dos contos marcados pelo fantástico (...) em Mia Couto (...) permite perceber que o jogo onde o real e o fantástico coalescem engendra uma transmutação mútua de um no outro.

Maria João Simões

1. ASPECTOS TEÓRICOS DO CONTO

1.1 Premissas teórico – literárias

1.1.1 *Género simples ou complexo?*

O conto² é um tipo de narrativa que se opõe, pela extensão, quer à novela, quer ao romance. Efectivamente, é quase sempre uma narrativa pouco extensa e a sua brevidade tem claras implicações estruturais: reduzido número de personagens, concentração do espaço e do tempo, acção simples e decorrendo de forma mais ou menos linear.

Tendo em conta esta facilidade de análise, poderíamos afirmar que o conto se apresenta como um género bem definido cujas características e traços distintivos seriam facilmente reconhecidos pelos estudiosos deste género. Muitos autores, de facto, optam por esta linha simplista vendo, no conto, “uma modalidade mais estruturada ou mais cristalizada” (Goyanes 1998: 54),³ em oposição ao romance que nos aparece como género de difícil definição tendo em conta as suas múltiplas acepções.

Por outro lado, encontramos estudiosos que declaram que o conto poderá ser o género mais difícil de definir e de teorizar. Contudo, essa dificuldade não implica, obrigatoriamente, que não haja um esforço, por parte desses autores, no sentido de encontrar soluções teóricas para o seu estudo, como, aliás, tem acontecido com outros géneros importantes da actualidade como o romance e o ensaio. Parece não haver dúvidas de que o conto possui como características “a ficcionalidade, a narratividade, a brevidade e a condensação.” (Goulart 2003: 10). Julgamos que as questões da narratividade e da ficcionalidade não oferecem, à partida, contestação. Porém, o mesmo já não pode ser dito em relação à brevidade, na medida em que o conto, muitas vezes, não pode ser definido segundo “pautas de extensão em número de páginas e palavras”

² De acordo com o *Dicionário Breve de Termos Literários*, da autoria de Olegário Paz e António Moniz, a palavra *conto* tem a sua origem no étimo latino:

computu-, cálculo, conto. Da área da aritmética o vocábulo passou à literatura para designar o relato breve, oral ou escrito, de uma história de ficção, na qual participa número reduzido número de personagens, numa concentração espaço-temporal. Pela sua brevidade e concisão, bem como pela sobriedade de recursos que utiliza, o conto é a narrativa mais eficaz de comunicação, detectando-se facilmente a intenção nuclear do seu autor. (Paz e Moniz 1997: 49). Itálico dos autores.

³ Tradução nossa.

(Pacheco 1997: 24), mas em conexão com a intensidade do assunto. Esta linha de raciocínio leva-nos às ideias veiculadas por Edgar Allan Poe que defende que o conto deve ser lido pelo leitor de forma intensa de modo a provocar-lhe a exaltação da alma. Poe defende, assim, que o princípio do autor recai sobre o efeito que o conto deve causar no leitor. Deste modo, a partir de uma determinada situação inicial, este contista norte-americano trabalha de forma concentrada situações capazes de criar *suspense* no leitor, conduzindo-o ao clímax.

Outro aspecto curioso em relação à teorização do conto como género multifacetado prende-se com a aproximação do conto (estritamente ligado ao modo narrativo) ao modo lírico. De facto, parece verificar-se, no conto, características que propiciam a contaminação lírica. Julio Cortázar, um dos grandes defensores da fusão entre a poesia e prosa, logo a fusão entre a lírica e o conto, afirma que

cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el sentido del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de los parámetros pre-vistos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable.” (Cortázar 1997: 405).

Este aspecto, que se prende com a aproximação da poesia ao conto, assume particular relevo em Mia Couto, na medida em que este autor utiliza, na sua produção contista, uma linguagem essencialmente poética.

Não podemos esquecer, contudo, que a propriedade fundamental do conto se prende com a sua capacidade de veiculação de uma moralidade. Esta questão instiga-nos a relacionar a concepção de conto com a tradição oral onde a história tem um “fundo moralizante⁴ com um forte grau de intencionalidade.” (Gonçalves 1997: 1269).⁵ É sobretudo uma intenção pedagógica e axiológica que procura, desta forma, revelar valores e modelos de conduta, sustentáculo das sociedades tradicionais. Desses valores podemos destacar a obediência, a discrição, a bondade, o amor, o respeito, a

⁴ A função moralizante dos contos é visível, inclusive nos títulos. Vejamos o exemplo de *Contos exemplares* de Sophia de Mello Breyner, ou, recuando no tempo, a obra *Contos e histórias de proveito e exemplo* (1575) de Gonçalo Fernandes Trancoso.

Pedro Jone Tangal, a propósito dos contos tradicionais africanos, revela-nos que estes “têm o carácter de um ensinamento de uma moral prática. (...) O que interessa mais é a faculdade de inventar soluções para todos os problemas possíveis, na base de reconhecimento e do respeito dos processos objectivos a aprofundar a (...) conduta sobre o que (...) (se) julga ser bom.” (Tangal 2003: 86).

⁵ Estamos a citar a entrada *conto* na *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*.

hospitalidade, a servidão, a fidelidade, a honra, o reconhecimento, a bondade, a inteligência, etc.

1.1.2 Conto popular e conto literário

O conto pode ser visto através de duas modalidades. Por um lado, o conto popular, ou seja, visto “como forma simples, expressão do maravilhoso, linguagem que fala de prodígios fantásticos, oralmente transmitido de geração em geração.” (Reis 1987: 10). Por outro lado, 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.” (Reis 1987: 10).

Esta distinção entre conto popular e conto literário é bem visível em diversas línguas. No inglês, *tale* significa conto popular e *short-story* conto literário. No alemão, os vocábulos *marchen* e *erzahlunger* designam, respectivamente, o conto popular e o conto literário. No tocante à língua francesa, até ao século XIX usou-se o vocábulo *conte*. A partir de então, *conte* e *nouvelle* distinguem claramente os dois tipos de narrativa, conforme se trata de um texto popular ou de autor.” (Afonso 2004: 53). A escola formalista russa manifesta a sua preferência pelo termo *short-story* quando fala do conto literário ou de autor, embora tenha a consciência de que o seu carácter oral tem origem no conto tradicional ou popular. Existe uma nítida interligação entre a escrita e a oralidade como defende André Jolles. Na sua linha de pensamento ficamos a saber que o conto popular é denominado *forme simple*; o conto literário, por sua vez, é considerado uma *forme savante*, ou seja, erudita. É a forma simples “que faz face ao universo, que o absorve, mas o universo mantém nela a sua mobilidade e a sua universalidade; ao contrário, no conto literário, que procura representar uma parcela do universo, o importante é criar de modo coerente uma figura particular, única.” (Jolles 1972: 185).⁶

Continuando nesta perspectiva de comparação entre o conto popular e o conto literário, podemos ainda destacar que o conto popular representa um mundo, de certa forma, estereotipado, ordenado, maniqueísta. Contrariamente, o conto de autor, tende a escapar a todo o tipo de convenção, “cultivando cada vez mais a transgressão e simultaneamente a depuração de todos os elementos que poderiam impedir a percepção

⁶ Tradução nossa.

exaustiva de uma certa realidade, logo exigindo um perfeito domínio da forma.” (Afonso 2004: 55).

Igualmente, a linguagem é capaz de distinguir os dois tipos de narrativa na medida em que, como diz Maria Fernanda Afonso:

o conto literário depende da vontade do autor, sendo este que determina de forma definitiva a organização do texto; ao contrário, na «forma simples», a linguagem é móvel, varia com frequência e sem qualquer embaraço. Na «forma erudita», as imagens podem suceder-se desordenadas, aparentemente caóticas, decorrentes de um supra-racionalismo implacável, inscrevendo-se deste modo no universo da poesia (Afonso 2004: 55-56).⁷

Esta ideia é muito importante para o nosso estudo, uma vez que Mia Couto mantém, ao longo da sua obra, uma proximidade muito grande com o texto poético, ou não tivesse ele começado a sua produção literária com um livro de poemas, *Raiz de Orvalho*, cuja primeira edição data de 1983.

Outro aspecto que podemos destacar prende-se com a relação entre o conto e o romance. Apesar de haver alguma proximidade entre o conto e o romance, resultante de uma certa contaminação entre os géneros, a maior parte dos estudiosos do conto prefere efectuar uma distinção clara entre romance e conto. Enquanto o romance visa, de certa forma, “instaurar a ilusão da realidade do real que pretende recriar” (Afonso 2004: 57), o conto é sobretudo um texto breve, “organizado em volta de um acontecimento-chave que tem a particularidade de ser único, (apresentar) um número reduzido de personagens, uma lição de moral ou, pelo menos, o desejo de reencontrar uma certa ordem das coisas.” (Afonso 2004: 57).

1.1.3 Alguns teorizadores do conto

Sobretudo a partir do século XIX, encontramos alguns críticos que reflectiram sobre o conto. Houve, igualmente, alguns escritores, praticantes desse género literário, que procuraram enunciar pressupostos teóricos sobre a sua actividade contista. Neste contexto, interessa-nos, neste particular, o conto literário, terminologia que seguimos em 1.1.2.

Edgar Allan Poe, contista norte-americano, foi o primeiro a expor as suas ideias sobre o conto. Ele defende, tal como outros autores da actualidade, que o conto “é para

⁷ Aspas da autora.

ser lido «de uma assentada», como se de uma momentânea apreensão se tratasse.” (Apud Goulart 2003: 11). Para isso, o contista deve ter o cuidado de não se perder “com intervenções, comentários e descrições desnecessárias” (Breitenbach 2003 Internet), ou seja, seguir um sentido único até ao clímax, como já tínhamos referido anteriormente.

Contrariando o modelo de Poe, surgem os pressupostos defendidos por Tchekov, escritor russo, que dá ao conto uma nova dimensão. As histórias apresentadas por Tchekov são erigidas a partir de situações quotidianas simples e banais, não criando, deste modo, a mesma tensão. No final, no entanto, o conto consegue atingir o âmago do leitor. Somos, desta forma, levados a acreditar que no conto há algo escondido, que leva o leitor a ter de encarar o “desfecho do conto mediante um encadeamento de acções que, por menos complexas que as presentes no romance, não dispensam, ainda assim, a tal memória associativa do leitor.” (Goulart 2003: 11).⁸

Nesta linha de pensamento, o escritor argentino Ricardo Piglia defende que o modelo implementado pela escrita de Tchekov implica a existência de duas histórias que ocorrem paralelamente, sendo uma apresentada explicitamente e outra implícita e fragmentariamente. Deste modo, a arte do contista estaria em entrelaçar ambas as histórias e, só no final, através do elemento surpresa, revelar a história que se construiu sob a superfície em que a primeira se desenrola. Assim, teríamos uma história visível e uma história secreta, na medida em que “o conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta.” (Piglia 2001: 24).

Nesta ordem de ideias surgem os conceitos de conto clássico e conto moderno. O conto de feição clássica assenta, sobretudo, na unidade temporal e espacial e na linearidade da acção e das personagens. Em contrapartida, o conto moderno, ou também denominado conto contemporâneo, procura, sobretudo, conduzir o leitor para além do dito, para a descoberta de um sentido, do *não-dito*. A acção torna-se ainda mais reduzida, surgem monólogos, a exploração do tempo interior, psicológico. A linguagem

⁸ Para esclarecer melhor esta fundamentação teórica atentemos nas palavras de Carlos Pacheco, no capítulo da obra que já citámos:

La novela opera por acumulación, se vale principalmente de la memoria asociativa y requiere de una distensión o respiración temporal y anímica (de un ser tomada y dejada repetidas veces), que permita la construcción gradual-ahora en la interioridad de quién lee- del mundo ficcional representado. Como mecanismo de precisión que es, el cuento, por el contrario, requiere ante todo de la atención concentrada del lector. Para poder producir en él aquel «efecto preconcebido», único, intenso de que habla Poe, el cuento debe ser leído «de una asentada». (Pacheco 1997: 24). Aspas do autor.

pode, por vezes, chocar pela sua rudeza porque pretende, sobretudo, denunciar o que não se quer ver. Paralelamente, desaparece a construção clássica que exigia um desenvolvimento, um clímax e uma conclusão para dar lugar à participação do leitor que tem a tarefa de descortinar não apenas o que lhe é contado, mas, acima de tudo, a forma como determinado facto é contado.

No *Prefácio de Azulejos*, obra de contos do Conde de Arnoso, Eça reflecte sobre a sua própria produção contista. Em breves pinceladas, tece considerações bastante importantes que se aproximam das actuais linhas de investigação sobre o conto literário. Eça destaca o seu poder de fantasia, a subtileza da escrita, a sobriedade, a beleza, a contenção, o traço fino, leve e sugestivo.⁹ Apesar de valorizar o conto, admite, no entanto, que se trata de um género menor quando comparado com o romance. Aliás, é recorrente nos estudiosos a tendência para a comparação entre os dois géneros.

Neste prisma, Victor Manuel de Aguiar e Silva defende, ao confrontar o conto com o romance:

o conto é alheio à intenção romanesca de representar o fluir do destino humano e a formação e o amadurecimento de uma personagem, pois a sua concentração estrutural não comporta a análise minudente das vivências do indivíduo e das suas relações com os outros. Um curto episódio, uma recordação, etc, constituem o conteúdo do conto. (Silva 1974: 105-106).

Vergílio Ferreira, ao publicar os seus contos em 1976, reconhece que eles não têm o mesmo impacto que os seus romances. De facto, diz este autor que a escrita de contos é uma “actividade marginal” (Ferreira 1976: 7)¹⁰. Porém, apesar dessa marginalidade, acaba por reconhecer que os contos também lhe mobilizaram a capacidade de escrita e que fazem parte integrante do todo da sua produção literária. Todavia, Vergílio Ferreira prefere distinguir claramente o conto do romance, atribuindo, ao primeiro, uma certa menoridade e, ao último, uma maior complexidade e riqueza estética.

⁹ O texto *Prefácio dos Azulejos* faz parte da “Carta aos Condes de Arnoso e Sabugosa” de 8 de Fevereiro de 1895 sendo, no entanto, incluído em *Notas contemporâneas*. Da página 107, Edições Livros do Brasil destacamos a seguinte passagem: “No conto tudo precisa ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar, ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem só os longes, numa cor unida.” (Queirós s.d.: 107).

¹⁰ Consultámos o *Prefácio dos Contos*, datado de 14 de Junho de 1976, embora a edição (3ª) pertença à Livraria Bertrand, edição de 1983: 7-8.

Nos dias de hoje, contudo, o conto é visto como um género muito importante e emergente, talvez para isso contribuindo os contistas sul-americanos dos quais se destaca Jorge Luís Borges. Este autor defende que “o conto preserva aquilo que o romance perdeu.” (Borges 2002: 51) Ao mesmo tempo, tal como Julio Cortázar, aproxima-o da poesia e destaca as suas potencialidades de denúncia de problemas, assentes na sua linguagem poética, recheada de recursos estilísticos, dos quais se destacam a ironia, a metáfora, a hipérbole e a alegoria.

Concluindo, quer como «contos da carochinha», como nos tinha falado Eça, destinados a entreter o homem, ou como “formas de ordenação do caos, ou como modo de concentração narrativa num evento singular” (Goulart 2003: 13), poderemos considerar que o conto é um género com francas possibilidades de perdurar e tornar-se um género ao nível do romance, dado que, neste momento, goza de grande consideração (basta atentar no grande número de autores consagrados que optam pela escrita do conto, também denominado narrativa breve). Ultrapassada a questão da menoridade do género, baseada, essencialmente, em critérios ligados à sua extensão, apraz-nos concordar com a seguinte citação:

Ainda que partilhando traços comuns, geralmente destacados por todas as teorias da narrativa breve, múltiplas formas assume o conto na actualidade, ora aproximando-se, pelo assunto e pelos recursos narrativos, do real quotidiano, ora revalorizando a memória do sistema literário pela reatualização de mitos ancestrais ou mesmo do fabulário. Em qualquer destes dois últimos casos, fá-lo reenviando a um espaço e tempo longínquos, ou seja, ainda segundo a «fórmula mágica»: «há muito, muito tempo» e «muito, muito longe». (Goulart 2003: 13).¹¹

1.2 Percorso histórico-geográfico do conto

1.2.1 Breve resenha histórica do género

De facto, o conto, hoje, é considerado uma forma literária reconhecida e utilizada por inúmeros escritores, mas a sua origem é muito mais humilde. O conto nasceu entre o povo anónimo que, desde tempos muito remotos, cultivava o hábito de contar histórias de geração em geração. Temos a sensação de que todos os povos, em todas as épocas, cultivaram e transmitiram os seus contos. Estes contos anónimos,

¹¹ Aspas da autora.

preservados pela tradição oral, mantiveram valores e costumes, ajudando a problematizar o mundo e as vivências das comunidades. Desde os primórdios da humanidade que o conto

mantém uma ligação com o mundo da oralidade, devido à sua antiga função de aglutinamento comunitário, conseguida exactamente pela sua concentração temática e a sua linearidade, características capazes de garantir um fácil envolvimento do receptor, que lhe atribuía uma função moralizante, que ainda hoje se mantém nos contos populares. (Apa 1996: 13).

A partir do momento em que se dá a descoberta da escrita, é perfeitamente legítimo que o Homem tenha a preocupação de registar em documentos escritos as histórias que tanto o maravilhavam. É do nosso conhecimento a existência do *Livro Mágico dos Egípcios* datado, provavelmente, de 4 000 a.C.

Não podemos esquecer que os episódios bíblicos retratados no Antigo Testamento apresentam a estrutura do conto. Vejamos os exemplos das passagens ligadas a José e seus irmãos, a Sansão e Dalila, a Salomé, a Caim e Abel, etc. Igualmente, as parábolas bíblicas como a do «Bom Samaritano» ou a do «Filho Pródigo» apresentam estruturas intimamente ligadas ao conto.

No século VI a.C, podemos enunciar a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero e, na literatura hindu, encontramos o *Pantchatandra* (provavelmente no século II a.C.). Posteriormente, encontramos Luciano de Samosata (nascido no ano 125 d.C e considerado o primeiro contista) com os contos «O cínico» e «O asno». Do mesmo período, podemos destacar o nome de Lúcio Apuleyo, autor do *Asno de ouro*. Não podemos esquecer o autor de *Satiricon*, Caio Petrónio, século I. Já no século X, surgiram na Pérsia os famosos contos das *Mil e uma Noites*.

No século XIV, revelando eminentes preocupações estéticas, destaca-se Giovanni Boccaccio (nascido em 1313) e o seu *Decameron* que influenciou autores de épocas ulteriores como Shakespeare, Molière, Chaucer, Perrault e La Fontaine.

Mas é no século XIX, através do desenvolvimento acentuado da imprensa escrita, que o conto ganha força, sobretudo através dos irmãos Grimm. É neste século que aparecem os primeiros mestres do conto como Maupassant, Hoffman e Edgar Allan Poe (estes dois últimos optando por contos de índole fantástica). Em Portugal, ganharam relevo Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco, entre outros.

Do século XX até aos dias de hoje destacam-se, sobretudo, os contistas sul-americanos e os novos contistas emergentes, os africanos.

1.2.2 O conto na Europa

Como vimos no ponto anterior, a publicação na Toscana de *Decameron* de Boccaccio, entre 1350-1353, constitui o marco histórico que permitiu o aparecimento, no denominado Velho Continente, deste género literário de narrativa breve. Esta obra influenciou decididamente textos como *Cent nouvelles nouvelles* (anónimo, datado de 1462) e a obra *Heptameron* de Marguerite, rainha de Navarra, publicada postumamente, em 1559.

Mas é decididamente com a expansão da imprensa, no século XIX, que “o conto atinge o seu apogeu no mundo ocidental.” (Afonso 2004: 52). Destacam-se, deste modo, nomes como Kipling, Daudet, Tchekov e Tolstoi que deram ao género uma forma sistematizada.

O modelo de conto do século XIX, na Europa, assentava no pressuposto de que o conto procura “criar uma progressão dramática rigorosa, submetida à economia da narrativa e ao efeito final a atingir.” (Afonso 2004: 53). Esta ideia decorre do que já tínhamos referido a propósito da teorização do conto formulada por Poe.

Este modelo, todavia, deu lugar, no século XX, “à evocação de um instante-chave, decisivo e absurdo, que nasce, tal como a poesia, de um repentino estranhamento, de uma pulsão interna imprevista.” (Afonso 2004: 58). Desta forma, a intriga perdeu valor e intensidade em detrimento do fechamento do sujeito em si. O texto torna-se “uma espécie de laboratório de escrita, propício às experiências de condensação, fragmentação e descontinuidade.” (Afonso 2004: 58). Neste contexto, surgem, na Europa, durante o século XX, autores como Anatole France, Virginia Wolf e James Joyce. Em Portugal, destacam-se Aquilino Ribeiro, Raul Brandão, José Régio, Miguel Torga, Branquinho da Fonseca e, mais recentemente, Altino do Tojal, Sophia de Mello Breyner e Mário de Carvalho.

Todavia, é sobretudo na América do Sul e no continente africano que o conto ocupa lugar de privilégio e funciona como forma de absorver/expor os problemas que preocupam o homem moderno, “reflectindo o imaginário e as tradições de culturas míticas. Nestes espaços que se viram obrigados a forjar valores no seio da maior revolta contra o colonizador, o conto ocupa um lugar de grande prestígio.” (Afonso 2004: 58). São estes dois espaços geográficos que vão ser focados nos próximos dois pontos deste estudo.

1.2.3 O conto na América do Sul

É certo que, no actual panorama literário europeu, o conto não é um género literário de sucesso generalizado. Pelo contrário, este género é, efectivamente, fonte de sucesso para os grandes escritores americanos do século XX, dos quais podemos destacar Scott Fitzgerald, William Faulkner, Ernest Hemingway, Flannery O'Connor, Garcia Marquez, Julio Cortázar, Horácio Quiroga, Guimarães Rosa e Jorge Luís Borges. De entre estes nomes, destacam-se, sobretudo, os sul-americanos. Por exemplo, Jorge Luís Borges chega a afirmar que não tem apetência para o romance.¹²

Na América Latina, o conto surge-nos como “uma forma literária em que, pela primeira vez, convergem normas de representação próprias da cultura europeia, americana e africana.” (Pupo-Walker 1995: 50).¹³

Por exemplo, no Brasil, surge um grande nome, Guimarães Rosa, que se debruça sobre a realidade do sertão brasileiro, realidade esta distante da civilização e onde “todas as experiências são possíveis, aceitando-se com naturalidade a emergência do irreal, da poesia” (Afonso 2004: 60), do insólito e do fantástico, poderemos acrescentar. Efectivamente, foi Guimarães Rosa que usou, pela primeira vez, o termo «estória» que apresenta, de certa forma, contornos mágicos. Este termo foi igualmente adoptado por Luandino Vieira, escritor angolano, e Mia Couto.¹⁴ Aliás, Guimarães Rosa foi um dos mestres que influenciou estes escritores africanos.

Na restante América Latina, o conto é visto como um fenómeno literário prodigioso na medida em que, com a sua rebeldia e distanciamento dos cânones literários, “exemplifica a criação plurívoca, a fragmentação episódica e comunicativa,

¹² Palavras de Jorge Luís Borges:

J'ai peur que le roman ne soit qu'une sorte de simulacre. L'auteur imagine une histoire qui doit durer trois cent ou quatre cent pages, ou un livre comme *Les hommes de bonne volonté* de Jules Romains, ou même une saga, et ensuite il écrit. Mais nous ne savons pas si ces livres «existent» pour lui, comme peuvent exister une nouvelle (...) où il y a une unité, où tout est présent. (Borges, citado por Afonso 2004: 59)

¹³ Tradução nossa.

¹⁴ Mia Couto adoptou o termo «estórias». Vejamos o título da colectânea de contos *Estórias abensonhadas*, datada de 1994. Contudo, já em 1986, aquando da publicação, em Moçambique, de *Vozes anoitecidas*, o autor utilizava o termo «estórias». Prestemos atenção a esta passagem do 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.” (Couto 1987: 19). Sublinhado nosso.

(...) a transgressão deliberada de modelos estereotipados, a violação da língua, a mestiçagem de culturas e de discursos.” (Afonso 2004: 60). Neste contexto, o conto sul-americano tem de ser compreendido como um fenómeno que procura reflectir os problemas, as percepções e as experiências pós-coloniais. Desta forma, os autores da América do Sul encontram no conto “um modo de expressão privilegiado, em perfeita sintonia com as suas raízes indígenas, orais e populares, reconhecendo a necessidade de um conhecimento vivido do universo evocado, dos ritos e das tradições.” (Afonso 2004: 61).

Paralelamente, este respeito pelas tradições, pela recuperação de mitos do passado e pela criação de ambientes maravilhosos e poéticos, surge como resposta ao mundo ocidental que se caracteriza pelo crescimento desmedido das sociedades e culturas citadinas e pela complexidade da relação do homem com o mundo em que vive e com o seu inconsciente. De facto, estas preocupações ontológicas têm obrigatoriamente de estar presentes na arte em geral e na literatura em particular. Encontramos, assim, no conto sul-americano uma função de “integrar os conflitos essenciais do homem contemporâneo.” (Vallejo 1995: 466).¹⁵

O conto torna-se uma forma literária privilegiada para o autor sul-americano reflectir sobre as suas vivências, as suas inquietudes e o seu combate ao poderio económico e cultural (cultura de massas) do mundo ocidental. Não podemos deixar de referir que o conto e crónica (divulgados através de jornais e revistas) coexistem quase *de mãos dadas* neste combate anti-capitalista. Apesar desta proximidade entre conto e crónica, ambos mantêm, contudo, traços próprios e distintivos que, para este estudo, julgamos não ser importante referir.

Para concluirmos este sub-tópico podemos dizer que

o conto latino-americano, reticente a qualquer discurso ideológico, procura a coexistência de várias verdades e constrói um sentido a partir da experiência concreta do mundo. Finalmente, a matéria-prima no conto, a linguagem, adquire uma

¹⁵ Tradução nossa.

Esta autora reflecte sobre a dimensão do conto sul-americano:

Se puede ver, pues, el cuento (...) como un tipo de discurso que responde a la realidad contemporánea de dúos maneras. En una primera instancia se propone como formando parte de ella, el cuento selecciona- ejercicio paradigmático- un aspecto (visto como representativo), un momento (visto como clave) de esa existencia (concebida como fragmentada, acumulativa). Al mismo tiempo, se contempla como haciendo frente a esa visión al ahondar- de forma psicológica, existencial, cultural e, en última instancia mítica-, en esa instancia única, viéndola como clave significativa-paradigma- del mundo contemporáneo. (Vallejo 1995: 466).

grande importância no conto, podendo, inclusivamente tornar-se o protagonista principal. (Afonso 2004: 63).

1.2.3 O conto no continente africano

Como vimos, o conto, na América do Sul, usufrui, desde há umas décadas, de uma grande vitalidade, testemunhando o encontro entre culturas e linguagens e concorrendo para a criação de códigos literários que procuram estar atentos à diversidade e à mestiçagem cultural. Assim, estes pressupostos ideológicos atraem, de sobremaneira, os escritores africanos, nomeadamente gerações mais novas. Não podemos esquecer que tanto a América como a África possuem um passado comum decorrente da opressão exercida pelos respectivos países colonizadores. Deste modo, é natural que América do Sul e África tenham linhas culturais muito próximas.

Como veremos mais adiante neste estudo, o conto africano de autor tem uma relação muito profunda com a tradição oral. É através da oralidade que se transmite a herança cultural de um grupo, o conhecimento paradigmático da origem do mundo de forma a manter a harmonia e a coesão da comunidade. Desta forma, o *texto oral* tem, acima de tudo, uma “função didáctica explícita porque o objectivo é educar o indivíduo e preservar a ordem, o bem-estar da comunidade.” (Afonso 2004: 68). A história que é transmitida, de geração em geração, deve ser linear e fácil de memorizar para, paralelamente, atrair uma maior atenção dos ouvintes.

Contrariamente, o conto africano de autor, embora mantenha uma estreita relação com o universo descrito pela oralidade, nomeadamente no que concerne à exaltação de valores antigos, apresenta-nos protagonistas (heróis) “em confrontações violentas com as leis inflexíveis dos ritos e a sobrevivência deles é tão trágica como o seu inexorável desaparecimento.” (Afonso 2004: 68).

O conto africano surge-nos, tal como o conto sul-americano, como uma resposta a um mundo em transformação não se coibindo de inovar em termos de estilo e forma. Não queremos dizer que o contista 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: 69). Contudo, este *alfobre* de personagens e temáticas é sujeito ao olhar crítico do autor que subverte o esquema das narrativas orais. As personagens são projectadas “num mundo completamente diferente do dos contos tradicionais, um mundo cruel, com valores

instáveis. A narrativa curta torna-se “um testemunho da degradação das condições de vida e das relações humanas sentidas pelos povos africanos.” (Borgomano 1992: 12).

A opção pelo conto, em África, representa, ao mesmo tempo, uma ruptura e um regresso ao passado na medida em que o autor africano preserva essa herança oral mas transforma-a de modo a dar resposta a uma sociedade que apresenta novos contornos e novas exigências, uma sociedade em crescente complexidade e em rápida mutação. Neste contexto, cabe ao conto africano ler “o invisível no visível, esbatendo fronteiras rígidas entre o oral e o escrito, a tradição e a modernidade, os interesses da colectividade e a liberdade e criatividade individual, a África milenária e o mundo ocidental.” (Afonso 2004: 70).

Indubitavelmente, o conto ocupa um papel de destaque no panorama literário africano quer seja em países anglófonos, países francófonos e, até mesmo, países lusófonos.¹⁶ Para o nosso estudo interessa-nos, sobretudo, estes últimos. A temática do conto lusófono será retomada mais adiante neste estudo, quando falarmos do modo como o conto é visto como género privilegiado pela actual literatura africana de/em Língua Portuguesa.

Em suma, concordamos com Maria Fernanda Afonso quando afirma que o conto oferece, em África, um verdadeiro espaço de criatividade, explorando os níveis e limites do ser, ultrapassando quaisquer obstáculos ideológicos, captando todas as realidades que dizem respeito ao homem, fixando a imagem do caos do mundo moderno, a fragilidade da felicidade e a precariedade dos destinos humanos. (*Apud* Afonso 2004: 75).

Não podemos esquecer, também, que o conto procura responder ao emaranhado das convulsões sociais, políticas e militares das sociedades africanas, bem típicas de países em processo de construção.

¹⁶ Destacamos, desde já, alguns contistas dos países lusófonos: os angolanos Luandino Vieira, Jofre Rocha e Manuel Rui e os moçambicanos Lília Momplé, Ungulani Ba Ka Khosa e Mia Couto.

2. POÉTICA DO FANTÁSTICO

2.1 Considerações gerais

2.1.1 Definição de fantástico

O estudo de um autor sob a perspectiva do fantástico¹⁷ pressupõe uma análise do fantástico e suas delimitações. Num primeiro momento, ficou-nos na retina o pensamento de Roger Callois ao afirmar que “o fantástico é a ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana, e não a substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso.” (Callois 1965: 161).¹⁸

De facto, o fantástico irrompe dentro de contextos temporais, espaciais e diegéticos perfeitamente normais. É dentro dessa normalidade, desse mundo real, empírico que “a arte fantástica deve introduzir terrores imaginários.” (Vax 1974: 6).¹⁹ Deste modo, “o fantástico, em sentido estrito, exige a irrupção dum elemento sobrenatural²⁰ num mundo dominado pela razão.” (Vax 1974: 10-11). Desta forma, o

¹⁷ Estamos, preferencialmente, a falar do fantástico puro, segundo a tipologia de Todorov. Henriqueta Maria Gonçalves efectua a divisão do fantástico em sub-géneros, baseada em Todorov: estranho puro, fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso, maravilhoso-puro. Diz-nos a autora:

Para Todorov, o fantástico-puro estaria na linha divisória entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso (...). No estranho-puro são situados os acontecimentos inacreditáveis, extraordinários, chocantes e insólitos, que podem perfeitamente explicar-se pelas leis do racional, provocando, na personagem e no leitor, uma reacção inicial de hesitação, semelhante à dos textos fantásticos. No fantástico-estranho situam-se os acontecimentos que parecem sobrenaturais, pois levam a personagem e o leitor a pensar que se trata da intervenção sobrenatural, tal é o insólito que condensam, mas recebendo no fim uma explicação racional. O fantástico-maravilhoso abarca narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural (...). O maravilhoso puro provoca uma atitude na personagem e no leitor implícito semelhante à provocada pelo fantástico puro. Os acontecimentos sobrenaturais não provocam nenhuma reacção especial nem no leitor nem na personagem; o que está em causa é a própria natureza dos acontecimentos. Todorov delinea quatro tipos dentro deste sub-género: o maravilhoso hiperbólico, o maravilhoso exótico, o maravilhoso instrumental e o maravilhoso científico. (Gonçalves 1995: 10-11).

¹⁸ Tradução nossa.

¹⁹ Tradução nossa.

²⁰ Preferimos, em vez do vocábulo *sobrenatural*, adoptar a terminologia *meta-empírico* de acordo com Filipe Furtado. Este autor 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 aparelhos de quaisquer aparelhos que auxiliem,

leitor de uma obra do domínio do fantástico deve considerar que o mundo representado na ficção é efectivamente um mundo real, povoado por personagens que poderiam ser pessoas vivas, logo elementos do mundo empírico. O leitor depara-se com um mundo exactamente igual ao seu, daí que o aparecimento de qualquer facto que transgrida as leis naturais crie uma dúvida, uma incerteza sobre a possibilidade desse facto ser ou não real. Todorov postula que o fantástico ocorre nesta incerteza: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (Todorov 1970: 26).²¹ Por ora, referidos os primeiros pressupostos referentes ao fantástico, é tempo de enunciar os esforços dos estudiosos para definir o «género»²² fantástico.

Uma das primeiras definições do fantástico surgiu em 1927 quando Lovecraft, famoso autor de narrativas pautadas pela presença do sobrenatural, defende, na sua obra de crítica literária *Supernatural horror in literature*, que a literatura fantástica tem de ser capaz de suscitar, no leitor, o medo, sobretudo o medo do desconhecido. Daí que a

desenvolvam ou supram essas faculdades. Portanto, o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenómenos ditos sobrenaturais (...), 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 desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe. (Furtado 1980: 20).

De facto, o termo *meta-empírico* consegue uma maior abrangência dos fenómenos que invertem as regras do mundo real. Assim, esta terminologia torna-se mais operativa, “uma vez que abarca não só os fenómenos ditos sobrenaturais.” (Gouveia 2001: 16).

²¹ Neste estudo consultámos a tradução de Maria Ondina Braga, editada pela Moraes Editores, Lisboa, em 1977, a partir do original de Todorov, Tzevtan (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.

A questão da “hesitação” vai ser analisada, com maior detalhe, no sub-tópico seguinte deste estudo.

²² Todorov, na já referida *Introdução à literatura fantástica*, defende que “o fantástico é um género: a expressão «literatura fantástica» refere-se à variedade de literatura ou, como se diz comumente, a um género literário.” (Todorov 1970: 7). Aspas do autor.

Atentemos, porém no esclarecimento de Carlos Reis sobre a problemática dos géneros e modos literários. Os modos poderão ser considerados como categorias abstractas e transhistóricas; os géneros literários podem definir-se como categorias históricas e transitórias. De facto, “os géneros literários são por natureza instáveis e transitórios, sujeitos como se encontram ao devir da História, da Cultura e dos valores que as penetram e vivificam.” (Reis 1995: 246).

Face a esta distinção, podemos concluir que, por um lado, “o fantástico não é uma propriedade fundamental, pertencente àquilo a que Carlos Reis designa por categorias com uma “dimensão adjectiva” e Roman Ingarden por «essencialidades.»” (Gouveia 2001: 13-14). Aspas da autora.

Por outro lado, o fantástico também não tem um carácter histórico, como os géneros, não se circunscrevendo a uma época ou contexto sócio-cultural específico. O fantástico é, assim, “um modo supletivo ou derivado, pois é transhistórico: é uma manifestação temática que percorre determinadas obras desde as primeiras manifestações literárias.” (Gouveia 2001: 14).

Embora o conto seja o género privilegiado para o «florescimento» do fantástico (veremos isso mais adiante neste estudo), podemos concluir que o fantástico pode estar presente em obras de diversos géneros.

tónica do fantástico assente no sentimento produzido no leitor, sentimento que estaria “veiculado a algo colectivo, válido para toda a humanidade.” (Sá 2003: 19). Paralelamente, Lovecraft foi o primeiro teorizador a abordar o facto de o fantástico ter uma duração muito curta, como mais tarde defenderia Todorov.

Em 1947, Sartre publica a obra *Situations I*²³ dando, assim, o seu contributo à definição do fantástico, ao distinguir o fantástico tradicional (obras escritas até ao início do século XX) do fantástico contemporâneo, ou seja, relativo aos contos que tinham sido escritos já no século XX, a partir da publicação da obra de Franz Kafka.²⁴

Volvidos cinco anos, em 1952, surgem-nos os estudos de Peter Penzoldt com a sua obra *The supernatural in fiction*. Este autor envereda por uma linha psicanalítica, com raízes freudianas, colocando em plano principal as características psicológicas dos autores das obras do fantástico em detrimento da análise das próprias obras em si.

Mas é a partir dos anos 70 do século XX que surgem os estudos mais importantes sobre o fantástico, nomeadamente em autores como Todorov, Roger Callois, Louis Vax (já por nós citados), Irène Bessière, Jean Bellemin-Noel, Harry Belevan e, mais recentemente, Rosemary Jackson, Jean Fabre, Antoine Faivre e Filipe Furtado.

2.1.2 A hesitação: pedra basilar do fantástico

Na sua obra *Introdução à literatura fantástica*, Todorov considera a hesitação a pedra basilar que suporta a narrativa de índole fantástica. Diz o autor que “o fantástico implica (...) uma integração do leitor no mundo das personagens, define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados (...). A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico.” (Todorov 1970: 31).

²³ O original deste livro foi editado em 1947, pela Librairie Gallimard. Paris. Contudo, consultámos a tradução datada de 1968, pertencente às Publicações Europa-América, Lisboa.

²⁴ O nome de Franz Kafka está associado ao movimento surrealista que surgiu na Europa durante a terceira década do século XX. O movimento surrealista, em termos gerais, pretendia intervir na realidade levando o homem a um estado de liberdade suprema. Combatia, deste modo, o utilitarismo, o positivismo e a moral burguesa, numa tentativa artística e idealista de derrotar o sistema sócio-cultural vigente. Segundo o *Dicionário de Literatura Portuguesa* sob a organização de Álvaro Manuel Machado, a primeira apresentação teórica oficial do surrealismo foi feita por André Breton, no seu manifesto de 1942, “onde o movimento é definido como um automatismo psíquico puro através do qual se pode exprimir o funcionamento real do pensamento, ditado de pensamento na ausência de qualquer controlo exercido pela razão e excluindo qualquer preocupação estética ou moral.” (Machado 1996: 563 - *Dicionário de Literatura Portuguesa*.)

Seguindo a linha de raciocínio do autor, ficamos a saber que “o fantástico exige o cumprimento de três condições” (Todorov 1970: 33):

- a) o texto deve obrigar o leitor a considerar o mundo das personagens um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural (racional) e uma explicação sobrenatural;
- b) a hesitação pode ser também sentida por uma personagem;
- c) o leitor deve adoptar uma certa atitude para com o texto, recusando interpretá-lo alegórica e poeticamente.

Todorov completa a sua ideia ao ressaltar que as três condições, por si enunciadas, não têm um valor igual, ou seja, a primeira e a terceira são obrigatórias e a segunda é considerada facultativa, ou, nas palavras do autor, “pode não ser satisfeita.” (Todorov 1970: 33).

Filipe Furtado coloca, igualmente, o acento tónico na importância da hesitação, da dúvida como forma de concretização do fantástico:

Perante a irrupção do acontecimento inexplicável na aparente normalidade do quotidiano, no narratário (e, por via dele, o leitor real) deverá ser presa da dúvida, experimentando uma percepção ambígua que ora lhe aponte o sobrenatural (...), ora lhe recorde que as leis naturais não podem ser infringidas (...). Resulta daí a incerteza entre aceitar ou recusar os fenómenos meta-empíricos que se traduz no destinatário pelo estado de desnorreamento angustiante.²⁵ (Furtado 1980: 80).

Furtado conclui esta ideia ao afirmar que a manutenção da dúvida “entre a explicação natural e a crescente evidência do meta-empírico ao mesmo tempo que se impede uma opção clara pela leitura alegorizante, (...) (é) uma linha de actuação prescrita (implicitamente, na maioria das vezes) pela narrativa fantástica e os seus destinatários.” (Furtado 1980: 82).

Nas narrativas fantásticas o leitor oscila entre a hipótese de se encontrar perante um fenómeno extra-natural, meta-empírico e uma explicação dentro dos limites da razão. Estas duas hipóteses de interpretação, aparentemente paradoxais e incompatíveis, provocam, no leitor, reacções de incerteza, de dúvida²⁶ e de angústia. Estas reacções do

²⁵ Esta ideia do leitor desnorreado, sem rumo, sem orientação é defendida por Bellemin -Noel (1974) no artigo «Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)», in *Littérature n° 8*, Paris: Larousse, citado por Filipe Furtado em *A construção do fantástico na narrativa*: “O leitor encontra-se sem bússola, tendo «perdido o norte», ou desorientado, desapossado do seu «orientes», da sua pureza e da sua fé ingénua numa origem discernível para todas as coisas.” (Furtado 1980: 80). Aspas do autor.

²⁶ Irène Bessière refere a reacção de dúvida do leitor que não é capaz de efectuar a opção entre uma explicação dentro dos contornos da ordem natural e uma explicação meta-empírica: “Le récit fantastique

leitor tornam-se ainda mais notórias a partir do momento em que, no texto, surge a “presença da ambiguidade, uma característica muito visível no fantástico.” (Gouveia 2001: 34). Desta forma, iremos abordar, seguidamente, a temática da ambiguidade nos textos fantásticos.

2.1.3 A ambiguidade: condição essencial do fantástico

Podemos considerar, na linha de pensamento de Filipe Furtado, que a ambiguidade é uma característica definidora do fantástico, ou, por outras palavras, condição essencial à existência do fantástico, um traço fundamental à sua vigência. Não podemos, no entanto, esquecer que muitos outros textos que não pertencem ao fantástico consagram também a ambiguidade. Daí ser necessário considerar a ambiguidade sempre em relação com o meta-empírico. Deste modo, para que não seja dissolvida ao longo de determinado texto, “a ambiguidade tem de deixar a porta aberta para o meta-empírico, enquanto tranca todas as janelas do mundo empírico.” (Ferronha 2003: 24). A ambiguidade exerce uma função de manter entreaberta a porta de comunicação entre o mundo real e o mundo extra-natural.

A ambiguidade instaura-se e permanece nos textos através de algumas técnicas usadas pelo autor:

a) recurso a “uma certa indeterminação espaço-temporal” (Ferronha 2003: 24), ou, por vezes, a uma localização insuficiente e duvidosa. A acção remete-nos para “um passado remoto” (Ferronha 2003: 24) (por vezes em total acronia), preferencialmente nocturno,²⁷ de modo a proporcionar a “imprecisão de contornos” (Ferronha 2003: 24) e que, facilmente, se aproxima dos medos que imperam no “imaginário colectivo.” (Ferronha 2003: 24). Convoca-se, igualmente, um espaço híbrido (por vezes atópico) onde predominam as casas antigas, os locais fechados, os labirintos, etc;

provoque l'incertude, à l'examen intellectuel, parce qu'il met en oeuvre des donnés contradictoires assemblés suivant une cohérence et une complémentarité propes.” (Bessière 1974:10).

²⁷ Atentemos nesta passagem sobre a importância das atmosferas sombrias e nocturnas:

De facto, a presença da noite (...) facilita o caminhar da personagem e do leitor ao encontro do sobrenatural e do insólito, abalando as resistências e envolvendo-os insidiosamente na esfera da expectativa e do mistério insolúvel. (...) No território das sombras desvanecem-se pormenores do real, metamorfoseiam-se os seres e as coisas, podendo manipular-se, então, o encontro da personagem com o insólito. E como se a noite desse permissão ao fantástico de entrar, ao interpor entre os acontecimentos da natureza desconhecida e o olhar expectante da personagem um escudo diáfano que mantém a ambiguidade. (Carneiro 1992: 12).

b) as personagens devem ser descritas de forma contida de modo a não fazer perigar a necessária ambiguidade;

c) a racionalização deve ser parcial de modo a não afastar o fenómeno da “esfera do sobrenatural, mantendo a duplicidade racional/irracional” (Gouveia: 2001: 37);

d) a sugestão da incapacidade testemunhal de uma determinada personagem devido ao facto de ter sido acometida de loucura, “falhas e erros ou incapacidade de percepção, falsas impressões sensoriais, sonhos e enganos” (Gouveia 2001: 39);

e) a representação de uma multiplicidade de interpretações, a existência de explicações que nos parecem ser válidas, mas que são, paralelamente, incompatíveis;

f) a opção por um final suspenso e o uso das reticências aquando do encerramento dos relatos;

g) o não estabelecimento de uma relação de causa-efeito entre os acontecimentos narrados, deixando a ideia de que o evento não passou de uma coincidência;

h) o uso de paratextos:²⁸ título, prefácio, epígrafes, dedicatórias, ilustrações;

i) a utilização de um discurso modalizante, com o uso regular do pretérito imperfeito. Deste modo, este recurso deixa “transparecer a dificuldade que o narrador auto e heterodiegético sente em reconstituir, de uma forma fiel, os acontecimentos. (Gouveia: 2001: 43).

Enunciados, de forma breve, os processos mais usuais que procuram manter a ambiguidade no texto, e, conseqüentemente, a hesitação do leitor, não podemos deixar de referir que é necessário conferir verosimilhança à fenomenologia meta-empírica de modo a torná-la “aceitável à opinião comum, rodeando-a de uma lógica própria que se adeque às regras do género e ocultando, tanto quanto possível, a falsidade inerente aos processos para tal empregados.” (Furtado 1980: 152).

²⁸ Gérard Genette diz-nos que o paratexto “n’est pas encore le texte, mais il est déjà du texte.” (Genette 1987: 12).

Por seu lado, Maria Fernanda Afonso sublinha a importância dos enunciados paratextuais:

O paratexto (...) releva o valor do texto, identifica-o, explicita as suas intenções e reenvia para uma conjugação histórica de que ele é uma espécie de espelho. (...) Cada um dos elementos paratextuais assume as suas funções, mas todos ficam subordinados ao conjunto da obra, como fios que se entrelaçam numa teia complexa para pôr em evidência o texto literário. (Afonso 2004: 173).

2.1.4 A verosimilhança: a realidade ilusória

Referimos a importância das estratégias que permitem a manutenção da ambiguidade nos textos de carácter fantástico. Porém, “a vigência da ambiguidade exige que o mundo, em que se integram as personagens, apresente uma ilusória semelhança com a realidade, configurando-se como possível, verosimilhante” (Gouveia 2001: 43) e, de preferência, “identificável a um dado período histórico e cultural.” (Nobre 1997: 25).

Deste modo, o texto fantástico deve dotar os eventos e as personagens com um certo grau de plausibilidade de maneira a que se tornem perfeitamente admissíveis. Assim, o mundo, ilusoriamente real, deve parecer efectivamente verdadeiro. Podemos afirmar que o “fantástico não reproduz o real, mas confere verosimilhança ao mundo que cria, dando a nítida sensação de que a narrativa reproduz o que é normal acontecer.”²⁹ (Gouveia 2001: 44).

Neste contexto, podemos adiantar que a tarefa do autor de narrativas fantásticas pauta-se pela constante procura da credibilidade para os factos narrados, recorrendo, amiúde, à sua falsificação. Assim, o leitor aceita a aparente plausibilidade da subversão do real, na medida em que encontramos uma articulação de todos os elementos da narrativa com “a mentalidade dos prováveis receptores do texto e em consonância com o que consideram ser indubitavelmente real.” (Gouveia 2001: 44).

Filipe Furtado, em *A construção do fantástico da narrativa*, apresenta as linhas que permitem a permanência da tal “falsidade verosímil.”³⁰ De seguida, em síntese, baseados neste autor, apontamos as linhas mais importantes:

a) configuração das personagens, sobretudo as de natureza meta-empírica, segundo a tradição do fantástico, ou seja, muito próxima das características que as tradições orais e escritas consagraram ao longo dos tempos;

²⁹ Sobre este aspecto refere-se Irère Bessière: “Tout thème d’un récit fantastique doit s’accorder au dessein de présenter l’illusoire de manière convaincante sans qu’il soit confondu avec aucune vérité reçue, ni dénoncé comme illusion. Il contribue à donner l’apparence de l’existence à ce qui n’a jamais existé.” (Bessière 1974: 33).

Também Filipe Furtado se refere ao ilusório como aparência da realidade:

Ora, longe de conduzir quer à mera reprodução «figurativa», «fotográfica», quer à recriação inventiva mas fiel do real que só a verdade consegue, o verosímil supõe antes a simulação artificiosa, o seu falseamento furtivo, procurando levar a que a acção que cauciona pareça (e seja considerada sem resistência) algo que facto não é.” (Furtado 1980: 45). Aspas do autor.

³⁰ Esta terminologia corresponde ao título do capítulo 4 da obra *A construção do fantástico na narrativa*. Furtado justifica o emprego do vocábulo *verosímil*, citando Christian Metz (1960) *Le dire et le dit au cinema*. Paris: Editions du Seuil: “A obra verosímil quer-se e quer que a considerem traduzível em termos de realidade. É então que o Verosímil encontra o pleno emprego: trata-se de fingir a verdade.” (Furtado 1980: 47).

b) recurso a fontes de informação fidedignas, nomeadamente documentos escritos (quer reais, quer fictícios);

c) datação precisa dos eventos e a referência a pessoas, factos históricos do domínio comum e de fácil comprovação junto do leitor;

d) reporte da acção para um passado mais ou menos longínquo e de contornos vagos. É o denominado “efeito de recuo”;³¹

e) localização espacial da acção num país exótico e imaginário;

f) inclusão de notas de rodapé, de forma a explicar eventos ou características das personagens;

g) uso de um discurso científico aquando da descrição de eventos meta-empíricos, ou seja, uma tentativa de racionalização máxima de determinado acontecimento;

h) opção por uma narração ulterior de modo a efectuar uma reflexão mais lúcida e objectiva sobre os acontecimentos;

i) instauração de um narrador implicado directamente na acção, tornando-se, assim, uma testemunha credível³² que possui a capacidade de “autenticar o que lhe é contado, sem ser obrigado, com isso, a aceitar definitivamente o sobrenatural.” (Todorov 1970: 93).

Apresentadas as linhas que caracterizam a verosimilhança nas narrativas fantásticas, somos levados a concluir que estas constituem a garantia da oscilação entre as duas explicações (racional e meta-empírica) que leva à hesitação do leitor, como já apontámos anteriormente. Não podemos, igualmente, esquecer que a narrativa de construção fantástica deverá “rodear a diegese apenas do mínimo essencial à organização de uma intriga aceitável que, privilegiando sempre a manifestação meta-empírica, conduza directamente à reprodução do papel do narratário na leitura a que o texto será submetido, já que, qualquer elemento supérfluo, poderia dificultar ou impedir

³¹ Este efeito de recuo, muito usado por Mia Couto na sua produção contista (por exemplo, no conto «A palmeira de Nguézi», Couto 1997: 221-226), é assim definido por Ernesto Melo e Castro: “Esse efeito consiste em colocar logo de início (ou numa altura própria da narrativa) os factos narrados numa época suficientemente recuada e distante de modo a que a verificação se torne difícil ou impossível, usando para isso (um tanto abusivamente) da magia do passado, do prestígio da sabedoria antiga, e da autoridade que deles advém.” (Melo e Castro 1974: 20).

³² Alguns autores destacam a importância do testemunho de quem viveu, efectivamente, determinado(s) acontecimento(s): “O testemunho daquele que viveu os acontecimentos é muitas vezes a válvula por onde tem entrada a ambiguidade do fantástico, já que confere ao texto um sabor de autobiografia e cria no leitor um clima de maior confiança, mergulhando-a num estado de pseudo-credulidade.” (Carneiro 1992: 43). Sublinhados nossos.

essa reprodução.” (Furtado 1980: 119). Deste modo, concordamos com Teresa Gouveia, quando afirma que “o conto é, pelas suas propriedades arquitectuais e discursivas, (...) um dos (géneros) mais adoptados para enformar as narrativas de orientação modal fantástica.” (Gouveia 2001: 56). Este aspecto será tratado no ponto seguinte deste estudo.

2.2 Fantástico e subversão

2.2.1 As funções sociais do fantástico

Não podemos deixar de ter em conta que “cada obra literária, resulta, efectivamente, de uma estreita relação do seu «criador-produtor» com o tempo e o espaço em que se movimenta.” (Gonçalves 2004: 413). Decorrente dessa relação que envolve o leitor surge-nos uma leitura que nos permite verificar a influência do imaginário do sujeito. Ora, na construção do imaginário de cada um e, paralelamente, no imaginário de uma comunidade, irrompem “duas condicionantes de grande importância: uma condicionante ideológico-social e uma consciência cultural” (Gonçalves 2004: 413), logo assente em pressupostos sociais e morais.

De certa forma, um determinado escritor deve representar a voz de uma dada comunidade, reflectindo, assim, sobre a formação da consciência da acção individual e colectiva. Esse poder do escritor de formar consciências permite que toda e qualquer obra literária seja entendida na dialéctica arte (literatura)-sociedade. Consideramos que, mediante uma panóplia de recursos estéticos, se podem discutir e expor as problemáticas sociais. A acentuação do carácter social, dialéctico³³ e crítico da literatura é normalmente associado às ideias marxistas que acreditavam no poder da palavra e na capacidade do escritor “to portray in a satisfying documentary fashion the structure of social reality.” (Foster 1986: 13-14). Deste modo, o escritor deve reflectir sobre as relações sociais e humanas, sobre as injustiças e desigualdades presentes na sociedade. Quando isso acontece, a literatura torna-se uma força material e motriz de transformação da realidade, das relações dos homens com a realidade. Dá-se, assim, um

³³ Vejamus a importância do conceito de dialéctica na obra literária: “La piedra angular del procedimiento artístico es el concepto dialéctico de la realidad. Por vía dialéctica se llega a la comprensión de las leyes que rigen el devenir, a la interpretación dinámica del tiempo y del hombre, al verdadero entendimiento de la realidad social. El verdadero escritor social sigue el método dialéctico.” (Pou 1985: 116).

processo de transformação que permite o estabelecimento de ordens sociais novas, assentes numa “nova dialéctica indivíduo -sociedade e numa nova participação dos indivíduos na totalidade das relações sociais - e por isto mesmo, uma maior humanização das relações sociais e um desenvolvimento da sociedade.” (Pina 1979: 42).

Tendo por base a questão do social na literatura, o texto fantástico tem, na sua génese, eminentes preocupações sociais, sobretudo a partir do momento em que o fantástico deixa de lado “as fadas, *djins* e *korrigans*” (Sartre 1947: 112), e se centra no mundo habitado por seres humanos, naturais e, obviamente, sociais. De facto, dá-se um retorno ao homem e à sua condição humana. Ao apresentar “um homem às avessas, esse fantástico não mais exploraria (explorará) as realidades transcendentais, mas transcreveria a condição humana.” (Sá 2003: 55). Abandona-se, assim, o fantástico ligado ao terror, ao sobrenatural para se efectuar um tratamento dos temas sociais. Concordamos com Pampa Arán quando nos diz que “el relato fantástico ha funcionando genericamente como signo cuya función semiótica es interrogar(se) acerca de los modos y rupturas del orden natural e social en las prácticas cotidianas que le conciernen.” (Arán 1999: 30).

Encontramos, um fantástico com preocupações e funções sociais. Aliás, Todorov, referindo-se ao fantástico tradicional, tem consciência da ligação entre a função literária e a função social do fantástico. Diz ele que tanto “num como noutro caso há uma transgressão da lei. Quer seja no interior da vida social quer no interior da narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre um ruptura no sistema de regras pré-estabelecidas” (Todorov 1970: 148). Deste modo, o texto fantástico, socialmente falando, “é um meio de combate” (Todorov 1970: 142) que leva à modificação de uma situação anterior e rompimento dos equilíbrios (ou desequilíbrios) estabelecidos na (des)ordem social.³⁴ O autor usa o texto fantástico “to find solutions for the role conflicts that vex their social group.” (Elkins 1985: 24). Concordamos com este autor quando afirma que

people need to know how to act; they need the forms by which they can communicate and therefore share social experience. The writers’ terms for

³⁴ Charles Elkins, no seu pertinente artigo «An approach to the social functions of science fiction and fantasy», esclarece o conceito de ordem social: “By *social order* I mean the structuring of social relationships through the dramatization of hierarchy, the communication of rules delineating people into classes, ranks and status groups.” (Elkins 1985: 23). Itálico do autor.

structuring this conflict may either reinforce, question, or reject the principles upon which their audience's existence depends. (Elkins 1985: 24).

Sem dúvida que o texto fantástico (que é também um texto simbólico e alegórico) consegue dar resposta aos desejos do indivíduo que, preso a uma realidade difícil, caótica, “à beira do holocausto global” (Monteiro 2005: 7), procura na fantasia o que não pode realizar no mundo real. O fantástico permite, assim, a libertação do pensamento burguês moderno assente na racionalização excessiva, no consumismo desmesurado, no endeusamento da moderna tecnologia, no capitalismo puro. Estes factores acarretam um desencantamento face à vida quotidiana. Não se trata com isto de considerar o texto fantástico como fuga à realidade, mas antes “a strategy for coping with a situation when other solutions appear impossible.” (Elkins 1985: 25). Se no mundo real não podermos realizar os nossos desejos, eles terão de ser criados na fantasia. É nessa necessidade de realização dos desejos, de modificarmos a realidade vigente, de subvertermos o real, que assenta o papel social do escritor que opta, deliberadamente, pelo texto fantástico. E o escritor não se faz rogado, dado que aproveita toda a capacidade subversiva do discurso fantástico.

2.2.2 A tónica na subversão/transgressão

Desde os primórdios que o fantástico surge na literatura como veículo ideológico favorável à reacção contra o avanço do racionalismo, reflectindo “uma mundividência necessariamente dualista” (Furtado 1980: 137) que procura, de certa forma, “suspender ou anular, no destinatário do enunciado, qualquer decisão favorável a uma solução monista da ambiguidade, fugindo por isso a qualquer orientação que a propicie.” (Furtado 1980: 137-138). Daí que o fantástico, além de proporcionar a discussão de aspectos essenciais à condição do homem como ser humano, procure subverter muitos dos princípios relacionados com as ideologias dos sistemas sociais.³⁵ Não é de

³⁵ Yves Barel, em *Le paradoxe et le system: essai sur le fantastique social*, considera que sistema e não-sistema fazem parte da mesma ordem, sendo, assim, conceitos paradoxais: “Le non-système fait partie du système. Un système est et n'est pas un système; il est et n'est pas systématique. Il reste peut-être «systémique», mais à condition de bien voir la innovation complète effectuée par l'idée de système: un système qui se connaît et se vit aussi comme un non-système, est un phénomène paradoxal.” (Barel 1989: 18-19).

A noção de sistema está assim ligada ao conceito de ordem social de que nos fala Charles Elkins. Barel remete-nos, também, para a relação entre sistema e ordem social: “Un système (...) est un ordre social: il doit simplifier, orienter, déterminer le foisonnement de la vie social, et il n'y parvient jamais jusqu'au bout. Là est le cœur de son paradoxe: dans l'insécable combinaison qu'il représente d'ordre et de désordre.” (Barel 1989: 19). Itálico do autor.

estranhar, por isso, que “certas obras surpreendem por vezes pelas virtualidades polémicas que revelam e, até, pelo alcance de problemas que são susceptíveis de equacionar.” (Furtado 1980: 138).

E a equação do real surge através da subversão, eclodindo assim uma literatura subversiva, “tanto en le orden de lo artístico cuanto en el do social (...) cuya función era cuestionar los sistemas dominantes” (Arán 1999: 108), ou seja, “fazer a acusação de uma sociedade com a qual não se está de acordo.” (Gonçalves 2004: 421). Esta característica do fantástico - a subversão - permite redimensionar e inverter o real, quebrando limites e convenções. Nesta linha de pensamento podemos afirmar que, no fantástico moderno, assiste-se à “acentuação do carácter subversivo, da sua capacidade de transgressão de fronteiras, da sua índole irredutível de formas fixas.” (Simões: no prelo^a). O fantástico moderno é assim uma forma que

adopta el fantasy dentro de la cultura secular producida por el capitalismo, es una lectura subversiva. Existe al costado de lo «real», a ambos lados del axis cultural dominante, como una presencia enmudecida, otro imaginario silenciado: estructural y semánticamente, lo fantástico se dirige a la disolución de un orden que se experimenta como opresivo e insuficiente. (Arán 1999: 107).³⁶

Uma excelente crítica literária da área do fantástico, Rosemary Jackson, desenvolveu a ideia de que o fantástico é um modo literário subversivo. Colocando-se numa posição teórica diferente da de Todorov, que privilegiava o estudo do fantástico assente na hesitação do leitor (como já vimos anteriormente), a autora defende que o fantástico “exists in the hinterland between real and imaginary.” (Jackson 1981: 35). Defende ainda que a relação que o fantástico tem com “the unsaid and the unseen (...) that which has been silenced, made invisible, covered over and made absent tenders it particularly well-suited as a mode for representations of sociopolitical subversion. (Jackson 1981: 35).

Na mesma linha de pensamento, temos a contribuição inovadora da obra de Lucie Armitt, *Theorising the fantastic* (1996). A autora recusa a ideia todoroviana do fantástico definido como género. O fantástico, deste modo, deve ser olhado, como afirma Maria João Simões,

³⁶ A autora citou Jackson, Rosemary (1986) *Fantasy, literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogo Editorial. Lembramos que o original, datado de 1981, London: Methuen, intitula-se *Fantasy: The literature of subversión*. De salientar que também consultámos esse original.

como uma forma de escrever que abre espaços subversivos dentro da fantasia em vez de a levar para um «gueto que a encaixotasse dentro de géneros.» Neste processo, o fantástico «mantém propriedades subversivas importantes sem capitular uma classificação.» Embora (Lucie Armitt) reconheça o género como uma «etiqueta conveniente» relativa a uma «configuração de propriedades literárias», na sua opinião, o facto de este conceito funcionar como uma categoria inclusiva («que contém») faz com que ele não seja aplicável ao fantástico, pois o sentido de fantástico revolve-se no mundo do que está «para além de»³⁷ (...) Este quebrar dos limites e das convenções caracterizador do fantástico coloca «uma perigosa ameaça às noções de conformidade e fixidez. Na verdade, os textos fantásticos, indefinidamente abertos e não-contidos dentro de fronteiras, tornam-se «uma apelativa forma para a exploração da marginalidade sócio-cultural e da excentricidade. (Simões: no prelo^a).³⁸

Associado ao conceito de subversão surge-nos o conceito de transgressão³⁹ de que nos falava, de certa forma, Todorov, quando enunciou a definição de fantástico puro. Armitt defende que estes dois conceitos - transgressão e fantástico - “share the same location (a median line, a non-space between two spaces and a similar trajectory (a brief pattern of transition, crossing).” (Armitt 1996: 33-34). Será curioso verificarmos como a autora descreve a posição do leitor:

The reader of a fantastic narrative is projected into a precarious positionality which must inevitably challenge the readers’ sense of gratification in reassuring forms and force her to confront the ease with which apparently established limits of all kinds may be transgressed. The very fact that the concerns of transgression lie with the liminal position and the threshold which is forced, implies in itself that our response to the free play of transgression may often be tentative, equivocal and perhaps even fearful. (...) In reading the fantastic, we pay a price, swapping our comfortable and familiar resolutions for a narrative identification which is «open», dissatisfied, endlessly desiring. (Armitt 1996: 35-36).

³⁷ Vale a pena referir o excerto do texto original em inglês: “beyond the galaxy, beyond the known, beyond the accepted, beyond belief.” (Armitt 1996: 4).

³⁸ Aspas da autora.

Maria João Simões cita e traduz passagens de Armitt, Lucie (1996) *Theorizing the fantastic*. London and New York: Arnold-Hodder Headline Group.

³⁹ Julgamos ser interessante a definição de *transgressão* apontada por Michel Foucault: “Transgression is an action which involves the limit, that narrow zone of a line where it displays the flash of its passage (...) and incessantly crosses and recrosses a line which closes up behind it in a wave of extremely short duration, and thus it is made to return once again more right to the horizon of the uncrossable.” (Foucault 1977: 33-34). Também Lucie Armitt cita este autor em *Theorizing the fantastic*: 33-34.

Em conclusão, acreditamos que o fantástico é, essencialmente, um modo privilegiado para se executar a subversão dos valores políticos, sociais e morais, transgredindo a realidade consensual. Acreditamos que seja, também por isso, que os escritores pós-colonialistas da América Latina e de África optaram pelo modo fantástico. De facto, “they made a subversive choice to represent the world in a consciously non-western way; in effect, they use the fantastic to question the notion of a single real.” (McLain Internet 2001: 139-140).

O facto de esses autores dos dois continentes optarem pela escrita de contos prende-se, entre outros (já abordados anteriormente e que serão reiterados no sub-tópico seguinte), com o facto de o conto ser um género privilegiado para a escrita subversiva e transgressora.

2.2.3 O conto: género subversivo

No capítulo anterior deste estudo, apresentámos alguns aspectos ligados à teorização do conto como género literário. Por isso, neste momento, não é nosso intuito repetir ideias ou efectuar uma nova abordagem teórica. Pretendemos, apenas, relacionar o conto com o fantástico tido como subversivo.

Recapitulando o que abordámos anteriormente sobre a subversão, podemos afirmar, efectivamente, que “o fantástico representa um rompimento com a norma racional (...), é assim uma espécie de violação da violação, rompimento do rompimento, subversão da norma subversiva.” (Gomes 1986: 4). Genericamente, o relato fantástico procura romper a norma e, paralelamente, subverter valores sociais e morais.

Deste modo, os valores morais nos contos fantásticos surgem subvertidos, bem distantes dos valores difundidos aquando da *nascença* do género em que se dava primazia à “veiculação da moral tradicional.” (Gonçalves 1995: 15). Cabia, assim, ao contista, ao contemplar a realidade, “exercer (...) uma acção de controlo através do texto, tendo em conta uma espécie de «supra-real» constituído pelas regras do sistema cultural padronizador.” (Gonçalves 1995: 15).⁴⁰ O conto funcionava como garante de coesão e continuidade de um sistema axiológico-social.

No panorama literário contemporâneo, o conto apresenta-nos uma moralidade invertida, subvertida e transgredida, na medida em que afronta e destrói os valores

⁴⁰ Aspas da autora.

vigentes da sociedade, “projectando-se a partir de uma anti-norma” (Gonçalves 1995: 15), ou seja, uma *norma às avessas*. Estamos perante o anti-conto,⁴¹ povoado por anti-heróis,⁴² onde “todos os elementos se conjugam e se potencializam para acentuar a eficácia operativa na veiculação da moralidade que é, quase invariavelmente, subversiva. Esta dupla oposição, entre valores tidos como positivos na sociedade e o princípio que preside à feitura de um conto - a moralização -, permite a perspetivação do fantástico como “literatura do avesso.” (Gouveia 2001: 69).

Neste contexto, não temos dúvidas em afirmar que o conto (baseado na sua capacidade de mutação em anti-conto) torna-se o género mais usado pelos escritores, aproveitando todas as suas potencialidades,⁴³ de modo a veicular a já referida moralidade *às avessas*. O contista aproveita, igualmente, o facto de o conto ser uma das realizações literárias e ideológico-pragmáticas que “mais eficazmente atinge o povo para veicular uma moralidade, mas também para fazer uma contra-moralização.” (Gouveia 2001: 69). A veiculação desta contra-moralidade subverte os padrões normativos e os valores éticos e sociais de uma dada comunidade humana. Daí concluímos que o conto é um género subversivo por excelência (quando de modalidade fantástica).

2.3 O realismo mágico/ o real maravilhoso

⁴¹ Irène Bessière fala-nos do anti-conto como modalidade capaz de estabelecer uma ruptura nos padrões normativos da sociedade: “Le récit fantastique, parent du conte, se presente comme un anti-conte. Ao devoir-êre du merveilleux, il impose l’indétermination. La non-réalité de la féerie porte l’évidence de lá règle à l’œuvre dans le monde quotidien ou dans le monde supérieur; celle du fantastique tire du lien de ces deux mondes.” (Bessière 1974: 20).

Rosa Maria Goulart tem noção da emergência literária do anti-conto: “Adentro dos géneros narrativos, ele (o conto) parece ser ainda aquele que não pode fragmentar-se sem se descaracterizar, não fora a nota dissonante (de que neste momento não se curará) de uma modalidade emergente dita «anti-conto».” (Goulart 2003: 9) Aspas da autora.

⁴² Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes no *Dicionário de Narratologia* afirmam que o anti-herói é “apresentado como uma personagem atravessada por angústias e frustrações; o anti-herói concentra em si os estigmas de épocas e sociedades que tendem a desagregar o indivíduo. (Reis e Lopes 1987: 32).

Maria Teresa Gonçalves de Gouveia, na sua dissertação de mestrado intitulada *O fantástico na produção contista de Mário de Carvalho*, afirma que “os anti-heróis, que povoam as narrativas deste autor, configuram-se como seres ambíguos em termos de compleição psicológica, esbatendo a dicotomia Bem/Mal encenada pela generalidade dos contos.” (Gouveia 2001: 70-71).

⁴³ As potencialidades subversivas do conto assentam, também, numa amálgama de características estruturais e discursivas: “A linearidade da acção, o número reduzido das personagens, submetidas a uma escassa caracterização e que se movimentam num número reduzido de espaços contidamente descritos, o tratamento económico, a nível do discurso (e) da componente temporal.” (Gouveia 2001: 70).

2.3.1 O realismo mágico europeu

O realismo mágico/real maravilhoso e os códigos estéticos que o acompanham têm uma duração de cerca de oito décadas. Durante este período, vários foram os autores que se debruçaram sobre este assunto e diferentes espaços geográficos (períodos) lhe foram associados. Segundo Maggie Ann Bowers, podemos encontrar três momentos importantes no desenvolvimento da teorização sobre o realismo mágico/real maravilhoso: “the first period is set in Germany in the 1920s, the second period in the 1940s and the third period, beginning in 1955 in Latin América.” (Bowers 2004: 8). Esta autora acrescenta que o último período se estende até aos dias de hoje e que os seus traços artísticos se difundem internacionalmente.

Centremo-nos, num primeiro momento, na Europa, mais propriamente na Alemanha, nos anos 20 do século passado. Foi, efectivamente, na Alemanha que o crítico de história da arte Franz Roh, em 1923, usou pela primeira vez a expressão realismo mágico aquando da redacção de um artigo⁴⁴ sobre a obra de pintura de Karl Haider. Dois anos volvidos, o mesmo autor, no seu livro *Nach Expressionismus (Magischer Realismus)*,

visava caracterizar como realista mágica a produção pictórica do pós-expressionismo alemão (...) cuja proposta era atingir uma significação universal exemplar, não a partir de um processo de generalização e abstracção (...), mas pelo reverso: representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam. (Chiampi 1980: 21).

Roh, provavelmente baseado na perspectiva defendida por Platão em *A República*, Livro IV, define um novo modo pictural, onde a realidade do objecto e do espaço deixa de ser uma cópia da natureza mas uma segunda criação: “Realizar não é retratar, copiar, mas sim edificar, construir os objectos que, em definitivo, se encontram na natureza nessa tão distinta forma primordial.” (Roh 1925: 49).⁴⁵

Entre 1926 e 1929, Massimo Bontempelli (contista, romancista e crítico literário italiano) transpõe para o campo literário a teoria de Roh. Na mesma linha do alemão,

⁴⁴ O artigo original, intitulado «Zur interpretation Karl Haiders. eine bemerkung auch zum Natchexpressionismus», in revista *Der Cicerone* 15: 598-602.

⁴⁵ A tradução da citação referente à obra de Roh pertence a Maria Eugénia Pereira (2003) «*Le Passe-muraille* de Marcel Aymé: uma marca do realismo mágico em França», in *Rumos da Narrativa Breve*, Aveiro: Universidade de Aveiro: 171, a partir da tradução, em espanhol, de Fernando Vela (1927): «Franz Roh, Realismo mágico. Post expressionismo: problemas de la literatura europea más reciente.», in *Revista Occidente*, Madrid: 49.

Bontempelli “rejeita a realidade pela realidade como a fantasia pela fantasia e procura o sentido mágico dos homens e das coisas que fazem parte da vida quotidiana.” (Pereira 2003: 172). Desta forma, começou a expandir-se o termo no domínio da literatura⁴⁶ e teve o mérito de fazer com que o realismo mágico fosse usado não só para definir a sua escrita como também as produções literárias de outros autores daquela época.

A partir do final da Segunda Grande Guerra, também os autores flamengos Hubert Lampo e Johan Daisne foram *tocados* pela teoria de Roh. Daisne resolve adoptar o termo, tendo desenvolvido uma teoria mais complexa e explícita sobre o realismo mágico na literatura. Assim, o autor leva-nos a descobrir que “existe uma verdade por detrás da realidade, a magia, que deve ser tornada visível pela intervenção do homem.” (Pereira 2003: 172).

Embora a cunhagem do termo *realismo mágico* tenha efectivamente origem na Europa, sob os auspícios de Roh e seus seguidores, foi sobretudo na América Latina que esta teoria mais adeptos gerou até aos dias de hoje, embora com as devidas *nuances* cronológicas e geográficas que o termo tem sofrido.

2.3.2 O real maravilhoso sul-americano

Como vimos anteriormente, o realismo mágico começou por ser um movimento pictórico e literário na Europa, embora tenhamos que reconhecer que a designação atingiu o seu auge no panorama das literaturas sul-americanas. De facto, a teoria de Franz Roh foi amplamente divulgada nos países da América Latina, graças a uma tradução de Fernando Vela (a que já nos referimos anteriormente), em 1927, publicada por Ortega y Gasset na *Revista Occidente*.

Esta publicação influenciou decididamente quatro autores latino-americanos: o venezuelano Arturo Uslar Petri, o equatoriano Demétrio Malta, o guatemalteco Miguel Ángel Asturias e o cubano Alejo Carpentier. De salientar, ainda, que estes autores viveram em Paris durante os anos 20 e 30 do século XX, tendo aí contactado com este movimento pós-expressionista. Porém,

⁴⁶ Roland Walter, citando Bontempelli (1926) *Cahiers d'Italie et d'Europe*, nº 8; Rome, afirma que a literatura

has the task to create a «nouvelle atmosphere» in which two levels of reality are combined, namely «le monde reel» and «le monde imaginaire», in order to portray an all-encompassing reality. Myths and legends should be included in the narrative process by means of imagination in order to reveal a deeper stratum of reality.” (Walter 1993: 13). Aspas do autor.

à adopção do termo de Roh não correspondeu uma assimilação da sua teoria ou da dos outros teóricos europeus. Verificou-se antes uma profunda mutação originada pelo facto de a teoria do crítico alemão ter sido adaptada a um contexto social, político e literário completamente distinto. (...) O realismo mágico sofreu um esvaziamento conceptual na crítica latino-americana, fazendo com que o termo fosse utilizado como um rótulo para todas e quaisquer expressões da imaginação literária hispano-americana. (Pereira 2003: 172-173).

Neste contexto, Alejo Carpentier, após ter regressado da Europa, resolve criar uma nova designação para o realismo mágico sul-americano: o real maravilhoso (esta designação surgiu em 1949). Embora reconheça os virtuosismos da teoria europeia, nomeadamente o facto de reconhecer uma necessidade da arte se expressar por aspectos não materiais, Carpentier descortina diferenças entre os contextos culturais da Europa e da América Latina. Assim, ele usa a terminologia *real maravilhoso* para descrever o conceito que efectua “the mixture of differing cultural systems and the variety of experiences that create an extraordinary atmosphere, alternative attitude and differing appreciation of reality in Latin America.” (Bowers 2004: 14-15).

Tanto o pós-expressionismo como o realismo mágico criam uma segunda realidade de natureza fictícia, mas que respeita, de certa forma, as leis naturais. No real maravilhoso americano, defendido por Carpentier, o «maravilhoso» “no está en la naturaleza virgen sino en las múltiples apariencias que ese mundo natural va creando. La naturaleza, por su extrema complejidad, crea una ilusión de la realidad.” (Bran 1995: 29). Deste modo, a partir desta realidade maravilhosa, surge uma segunda realidade de natureza estética, apresentando valores mitológicos e religiosos. O real maravilhoso americano é profundamente influenciado pelo religioso, pelo miraculoso e pela crença na força da fé humana.

Enquanto os autores europeus “invent and retrieve ancient legends in order to use them as intellectual artifacts” (Walter 1993: 18), os autores sul-americanos têm consciência de que “the legends emerge from the authentic reality and way of life.” (Walter 1993: 18). No *mundo sul-americano*, a consciência mítica dos indivíduos leva-os “a aceitar como normal o mágico, o lendário e o inverosímil.” (Gonzaga 2005: 7).

Indubitavelmente, a comparação entre os dois movimentos é uma tarefa muito difícil e que, neste momento, não interessa para o nosso estudo. Não podemos, contudo, deixar de destacar que o real maravilhoso influenciou e influencia, decididamente, todos os autores consagrados da América Latina. O *realismo mágico* torna-se, assim, uma literatura de denúncia social (denúncia satírica e irónica), ao mesmo tempo que funciona

como “cimento das emoções colectivas, entre os países de língua hispano-americana e o Brasil e projecção das suas instâncias mitopoéticas.” (Paiva 2001: 48).

O fascínio pelo realismo mágico/real maravilhoso estendeu-se a muitos países (incluindo estados do continente africano) e a diferentes autores. Digamos que se dá, em termos gerais, uma internacionalização ou uma universalização desta corrente estético-literária. Em termos particulares, podemos afirmar que o realismo mágico tem exercido as suas influências na produção literária no continente africano. É esta questão que vamos discutir, de seguida.

2.3.3 O realismo mágico/ real maravilhoso em África

O realismo mágico / real maravilhoso tornou-se um movimento literário com tendências universais.⁴⁷ Este facto deve-se, em grande parte, ao reconhecimento internacional de escritores considerados os expoentes do realismo mágico americano como Luís Borges, Garcia Marquez, Alejo Carpentier, Juan Rulfo e Julio Cortázar.

Muitos autores, por todo o mundo, têm vindo a sofrer influências deste movimento, como Salman Rushdie e Günter Grass. Efectivamente, os traços dessa influência “indicate the complexity and inter-relatedness of various off-shoots of magic(al) realism. (Bowers 2004: 19).

Podemos, assim, verificar, tendo em conta a complexidade das chaves estéticas do realismo mágico, a existência de uma afinidade entre a literatura sul-americana e a literatura africana. Por um lado, ambas têm a preocupação de dar valor ao conceito amplo de *négritude*.⁴⁸ Por outro lado, trata-se de espaços em situação pós-colonial, onde

⁴⁷ Já em 1969, Ángel Valbuena Briones tinha noção da universalidade do termo: “El realismo mágico no se limita a los pueblos latinoamericanos sino que es una corriente universal, y se puede añadir que inherente al ser humano.” (Briones 1969: 236.)

⁴⁸ A palavra *négritude* é um neologismo, criado pelo poeta martinicano Aimé Césaire, em 1939, através do poema «Cahier d’un retour au pays natal», publicado pela revista *Volontés*, nº 10. Para Césaire, a *négritude* significa a acção e a força pela negação, reiterada sob a forma de anáforas ao longo do poema. A *négritude* corresponde a uma consciência e valorização da cultura negra.

Sobre o conceito de *négritude* deve consultar-se a Tese de Doutoramento de José Luís Pires Laranjeira apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 1994. Pires Laranjeira diz-nos: “A *négritude* traduziu e difundiu de modo difuso (...) as ideias doutrinárias pan-africanistas de comunidade de herança e valores do negro, organização dessa herança cultural e sua metamorfose numa produção cultural moderna tendente a apoiar reivindicações de emancipação.” (Laranjeira 1994: 518).

Também José Ferraz Motta se refere ao conceito de *négritude*:

Ora, a *Negritude* (...) é uma consciencialização e assunção da dignidade do Negro. Ela recusa tanto a subserviência quanto a assimilação (...) apelando à emancipação dos povos africanos como o primeiro passo a dar para a liquidação do status quo. Simultaneamente a *Negritude* passou a constituir uma fonte de inspiração para os

“foi e é contida a necessidade de afirmação da diferença, relativamente à cultura deixada pelo colonizador bem como a revalorização dos substratos culturais autóctones.” (Sousa 1998: 461). Por outras palavras, a relação estabelecida entre as literaturas africanas e as literaturas latino-americanas baseia-se no facto de ambas terem a sua origem e desenvolvimento a partir de contextos sociais e culturais relacionados com o universo colonial. Daí “a necessidade de ruptura com o periferismo, ao mesmo tempo que afirma uma identidade própria.” (Sousa 1998: 464).

Assim, a presença do realismo mágico americano nos autores africanos, em geral, e nos autores de/em língua portuguesa,⁴⁹ em particular, permite desenvolver a ideia defendida por Ana Margarida Fonseca:

a complexa convivência do pensamento racional europeu com o pensamento mitocsmogónico popular e as crenças animistas das culturas pré-coloniais, de que resulta, em última análise, um real fragmentado ou, sob outro ponto de vista, um real sincrético: em vez de um discurso antimimético teremos, um discurso plurimimético, que encontra a sua força na coexistência de modelos do mundo (segundo o modelo ocidental-racionalista) antagónicos. (Fonseca 2002: 184).

poetas e uma arma política para os militantes que a usaram contra o racismo e colonialismo. (Motta 2004: 53).

Horst Rogmann relaciona o realismo mágico com o conceito de négritude:

El realismo mágico coincide con la negritud en muchos aspectos: el momento histórico y el lugar de su aparición (...), la procedencia extraeuropea de sus portavoces (...), el idioma románico que utilizan, la reivindicación de culturas precoloniales, la revalidación de sociedades agrícolas preindustriales; el énfasis puesto en creencias mágicas, en una cosmovisión no racionalista y en la compenetración con la naturaleza; un racismo antirracista, la presentación de un mundo diferente del europeo, etc. (Rogmann 1979: 48).

Acrescenta ainda Rogmann:

El fértil hallazgo de los escritores del realismo mágico consiste en haberse apoderado para fines literarios de la imaginación popular: un pensamiento prelógico, precientífico y su producto, los mitos. Lo mismo vale, tal vez en mayor grado, para los autores de la «negritude», cuyo contacto con los estratos populares (...) ha sido más estrecho.”(Rogmann 1979: 48-49).

⁴⁹ Os autores africanos em língua portuguesa revelam a influência de autores sul-americanos como Vargas Llosa e Garcia Marquéz.

José Eduardo Agualusa, escritor angolano, em entrevista à Revista *Trafika*, afirma: “Perhaps this is because their universe, like the one in which I move, is a heterogeneous place: African and European, urban and rural, universal and particular, hospitable to unreal phenomena and deviations from the norm.” (Agualusa 1995: 48).

Também Ungulani Ba Ka Khosa, autor moçambicano, se refere à proximidade dos seus escritos da literatura da América Latina:

Acho que a realidade africana, quer em termos de situação política, quer em termos de realidade cultural, quer até da maneira como eles (os autores sul-americanos) buscam a própria realidade. (...) Há um parentesco. Há da parte deles muito uma tentativa de descer a uma realidade cultural cultural, a uma realidade mitológica.” (Ungulani Ba Ka Khosa, citado por Chabal 1994: 312).

Dentro desta linha de pensamento, e remetendo-nos mais directamente para o autor que estudamos, podemos afirmar que a escrita de Mia Couto sofre influências directas do realismo mágico americano. Aliás, esta posição é assumida, unanimemente, pelos críticos do autor,⁵⁰ uma vez que a literatura miacoutiana, entre outros diversificados aspectos, “expressa a consciência da realidade populacional, através do uso do Maravilhoso. Descreve o quotidiano do povo envolto em misticismo, tradições, emoções, lutas, esperanças e simbolismos.” (Faria 2005: 30). Deste modo, é intuito máximo do autor criar uma literatura que tem como meta o encaminhamento do país (Moçambique) rumo à identidade sem esquecer de, paralelamente, “reinvestir a memória da tradição oral de um estatuto literário.” (Leite 2003: 58). E, de facto, é exactamente esse eixo de pensamento que consagra o realismo mágico. Diz-nos Jacques Aléxis:

artists made use of the Marvellous in a dynamic sense before they realized that they were creating a Marvellous Realism. (...) Creating realism meant that the artists were setting about speaking the same language as their people. (...) the treasure of tales and legends, all the musical, choreography and plastic symbolism, (...) are there to help the nation its problems and in accomplishing the tasks which lie before it. (Aléxis 1995: 197)

Indubitavelmente, a escrita africana lusófona revela uma grande intimidade com os conceitos do realismo mágico/real maravilhoso. De facto, o realismo mágico parece ter encontrado no continente africano uma força particular pelo facto de se radicar em países em que o mito faz parte da existência quotidiana. Assim, este movimento estético revela uma relação necessária de contiguidade ou de correspondência entre o real e o imaginário.

Ao terminar, podemos acrescentar que, em termos particulares, os autores africanos em Língua Portuguesa dão ao conceito de realismo mágico novas

⁵⁰ José Ferraz Motta relaciona Mia Couto com o realismo mágico, também, por vezes, denominado realismo fantástico ou até realismo animista:

O realismo fantástico de Mia Couto também se faz sentir entre os novos da década de 80, sobretudo o grupo da Charrua, revista cujo 1º número vai para a rua no princípio daquele decénio. (...) Semelhante tomada de rumo na encruzilhada literária (...) pode ser o resultado dum importação da América do Sul como o apelo dum passado exuberante de mitos e superstições. (Motta 2004: 142).

Maria Fernanda Afonso enquadra a escrita de Mia Couto na corrente do realismo mágico: “O realismo mágico pode ser concebido na escrita de Mia Couto como uma tensão subtil, mas constante, entre o abandono ao mundo, tal como ele se encontra em face do escritor, e uma clara vontade construtiva em relação a ele.” (Afonso 2004: 367).

perspectivas. A propósito do actual panorama das literaturas africanas lusófonas, Alberto Carvalho afirma que:

a narrativa tende a expor a sua «regência» e imaginação poética de escrita representativa-alegórica da História, enformada pelo «realismo cosmogónico» que resulta da legítima (con) fusão das lógicas do facto empírico das muitas vivas crenças das tradições orais, em acontecimentos sucessivos e paradoxais, (...) ou pelo dialogismo que cruza as falas populares (..) com a enunciação (...) na crónica transfiguradora da realidade comum. (Carvalho 1997: 480).⁵¹

2.3.4 Realismo mágico e fantástico

Ao longo dos pontos anteriores foram abordadas algumas características do realismo mágico e do real maravilhoso, bem como a distinção entre as duas terminologias. Neste momento, gostaríamos de ressaltar alguns aspectos que dizem respeito os preceitos teóricos dos termos em estudo. Posteriormente, iremos comparar os conceitos de realismo mágico e de fantástico.

Verificámos que existe um número elevado de autores que se debruçaram sobre a problemática do realismo mágico. Desde os teorizadores pioneiros na Europa e na América (que já referimos) até aos dias de hoje, encontramos uma amálgama de ideias e de linhas de análise. Na actualidade, destacamos a visão do crítico literário norte-americano Seymour Menton. Sobre o conceito de realismo mágico precisa:

Según la vision mágicorealista del mundo, la realidad tiene una cualidad de ensueño que se capta con la presentación de yuxtaposiciones inverosímiles con un estilo muy objetivo, ultrapreciso y aparentemente sencillo. (...) es predominantemente realista con un tema cotidiano, pero contiene un elemento inesperado e improbable que crea un efecto extraño, dejando asombrado al espectador o al lector. (Menton 1998: 36-37).

Tendo em conta os pressupostos referidos, parece que estamos próximos do conceito de fantástico. Aliás, tanto o fantástico como o realismo mágico são caracterizados por dois níveis de realidade: o nível racional/real e o nível mágico/meta-empírico. Mas existem, efectivamente, diferenças entre os dois conceitos.⁵²

⁵¹ Aspas do autor. Efectuámos a tradução do artigo em inglês: «Modernism and postmodernism in African Literature in Portuguese.»

⁵² Muitos autores apresentam diferenças entre os dois modos: o fantástico e o realismo mágico. Vejamos o que nos diz Roger Bozzeto:

Por um lado, nos textos fantásticos, os dois níveis de realidade são opostos, dicotómicos e causam, como vimos, uma certa desorientação do leitor (de acordo com Bellemin-Noel). Ao mesmo tempo, esses textos do fantástico causam no leitor um sentimento de “astonishment” (Rabkin 1976: 41) e de “désarroi” (Vax 1965: 60), ou, na acepção todoroviana, de “hesitação”. (Todorov 1970: 32).

Por outro lado, no texto mágico-realista, o narrador e as personagens reagem de modo a aceitar, inequivocamente, o mágico. Tanto o real como o mágico são integrados no mesmo nível, ou seja, “they do not react to the magical categories of reality as if they were strange or disturbing.” (Walter 1993: 19). Efectivamente, o insólito, na óptica racional, deixa de ser o «outro lado», o desconhecido, para incorporar-se no real: “a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objectos, seres ou eventos que no fantástico exigem projecção lúdica de duas probabilidades externas (...), são no realismo mágico destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem.” (Chiampi 1980: 59.)

Podemos então afirmar que o leitor não questiona, não hesita, não coloca em dúvida a representação ficcional. Dá-se, assim, uma integração harmoniosa do nível real e do nível mágico/meta-empírico. De facto, “in contrast to the fantastic, in magical realism the antinomy between the two levels is resolved.” (Walter 1993: 20).

Paralelamente, não podemos deixar de referir que o narrador, no realismo mágico, adopta o ponto de vista de uma personagem que acredita no mundo mágico, implicando, desde logo, o leitor que é levado a acreditar (sem hesitar) na dimensão mágica. Outro aspecto importante na comparação entre o fantástico e o realismo mágico prende-se com aquilo a que Roland Walter chama de *authorial reticence*:

whereas in fantastic authorial reticence serves as a literary device to maintain the contradictory levels of reality, in magical realism it helps to create a fictional

Le «réalisme» fait référence au vraisemblable du quotidien. Le fantastique européen se comprend comme l’irruption «scandaleuse» de la Surnature ou de l’irrationnel dans le monde de la normalité dont le réalisme a instauré la représentation. Le «real maravilloso», lui, demeure composite. On peut soutenir que le fantastique européen a pris naissance à l’époque où les idéaux du romantisme ont été douloureusement confrontés à la réalité prosaïque du monde bourgeois conquérant. Le «real maravilloso», lui, semble naître de la rencontre entre une réalité singulière, aux strates multiples et mystérieuses, avec un modèle réaliste antérieur et importé, tout en se souvenant de la liberté apportée à l’artiste par le surréalisme. Où le fantastique européen subvertit le code de la représentation mimétique – miroir do quotidien bourgeois de son époque – le «real maravilloso» le déplace dans l’imaginaire et le travail sans le subvertir totalement, mais en le déformant, ou plutôt en lui donnant une nouvelle forme, qui dans une certaine mesure le rend «étrange». (Bozzeto 2002: Internet). Aspas do autor.

universe that is characterized by a coherent interplay of the real and the magical categories of reality, a universe in which magical standards of reality are just valid as the realistic ones. (Walter 1993: 20).

Estamos, então, perante a denominada “imagem de uma realidade total” (Chiampi 1980: 66), onde tudo o que é real pode tornar-se mágico e vice-versa, onde o impossível é tão válido como o possível. Assim, no realismo mágico aceita-se o irreal, o estranho, o misterioso, o facto inexplicável como “real entities” (Walker 1993: 21).

A terminar este tópico, acreditamos que a escrita mágico-realista teve maior sucesso nos países latino-americanos e, desde os anos 80 do século XX, em África, porque os leitores autóctones têm maior facilidade em aceitar o mágico, o insólito, sem sentir a dúvida entre a explicação racional e o fenómeno meta-empírico. Este faz parte das crenças⁵³ em que acreditam e que têm sido transmitidas de geração em geração.

⁵³ Fernando Alegría aponta a importância das crenças de dada colectividade, ou melhor, das fábulas colectivas e a sua relação com a imaginação consagrada nos textos do realismo mágico: “el arte de trascender el primer plano de los hechos históricos para revelar la carga de imaginación y fabulas colectivas que en ellos va poniendo el hombre através de las generaciones. Su mundo es mágico porque es real.” (Alegría 1974: 300).

3. LITERATURA AFRICANA EM LÍNGUA PORTUGUESA

3.1 Alguns aspectos teóricos

3.1.1 *Percurso histórico em síntese*

A literatura africana em Língua Portuguesa⁵⁴ é, nos dias de hoje, motivo de admiração e até de culto por parte de uma boa franja de leitores, nomeadamente europeus e brasileiros. Igualmente, assiste-se ao crescimento do número de estudiosos sobre este campo da literatura.

Ao contrário do que à partida poderíamos pensar, a literatura africana em Língua Portuguesa é perpassada por um longo trajecto de génese e desenvolvimento. Consta-se que os primeiros escritos literários em português em África remontem ao século XVI: “são de índole política, geográfica ou, no melhor dos casos, etnológica” (Moser e Ferreira 1983: 51). São sobretudo relatórios que padres jesuítas enviaram de Angola para a metrópole. No século XVII, temos referências que nos remetem para dois poetas brasileiros, Gregório de Matos e Tomás Gonzaga. Consta-se que compuseram poemas enquanto degredados em África.

Unanimemente, os críticos consideram que a obra *Esportaneidades da minha alma, às senhoras africanas* de José da Silva Maia Ferreira, publicada em Angola, em 1849, marca o verdadeiro nascimento da literatura africana em Língua Portuguesa. Este poeta angolano aborda, pela primeira vez, “as terras e as gentes africanas.” (Laranjeira: 1995^a: 19).

⁵⁴ Esta terminologia é a mais usada pelos críticos actuais, destacando-se Pires Laranjeira. Porém, outros autores, em diversificados momentos, utilizaram outras terminologias. Amândio César utilizou a denominação “Literatura ultramarina” nas suas obras *Parágrafos de literatura ultramarina* (1964) e *Novos parágrafos de literatura ultramarina* (1971).

Em 1975, Russel Hamilton na sua publicação *Voices from an empire (a history of afro-portuguese literature)*, traduzida para *Literatura africana, literatura necessária*, defendeu o termo *Literaturas da África lusófona*.

Em 1980, o crítico Alfredo Margarido preferiu utilizar o termo *Literaturas das nações africanas de Língua Oficial Portuguesa*. Pires Laranjeira, ao longo dos seus estudos e publicações, adoptou várias terminologias: “Literaturas da África lusófona”, “Literatura neo-africana em português”, ou, mais recentemente, “Literaturas africanas em/de Língua Portuguesa.” Este último termo foi adoptado pela maior parte dos críticos, quer africanos como Lourenço do Rosário, Fátima Mendonça, Inocência Mata ou Fernanda Cavacas, quer portugueses como o já referido Pires Laranjeira e Ana Mafalda Leite.

Mas foi só a partir da realização da Conferência de Berlim⁵⁵ (1884-85) e da Implantação da República (1910) que assistimos ao definitivo arranque de uma literatura em português, embora em modos ainda insípidos. A conjugação destes dois eventos permitiu, por um lado, “o reconhecimento de cidadania para os naturais das colónias e, em consequência, a possibilidade (no plano teórico e legal) do acesso à instrução e à escrita ” (Portugal 1999: 49); por outro lado, verificou-se o fim abrupto da *imprensa livre* do último quartel oitocentista e deu-se o “endurecimento do sistema colonial, com legislação favorável à censura e repressão das actividades intelectuais nativistas.” (Laranjeira 1995^a: 21).

Até aos anos 30 do século XX, apesar do estado português ter encorajado, com prémios e publicações, o aparecimento e desenvolvimento de uma literatura colonial, o panorama literário pautava-se pelo intuito de “satisfazer o desejo de exotismo e aventura do leitor europeu.” (Laranjeira 1995^a: 21). Era assim uma literatura “de alienação literária” (Laranjeira 1995^a: 22), artificial, cultivando as formas das civilizações clássicas, e que contribuía, em larga escala, para o adiamento do despertar de uma consciência literária de raiz nacionalista. Neste contexto, raramente “emergiam (...) escritores verdadeiramente identificados com a terra e o povo africanos.” (Laranjeira 1995^a: 22).

É sobretudo a partir dos anos 40, sob a influência da geração da *Claridade*,⁵⁶ em Cabo Verde, que nasce a *nova* literatura africana em Língua Portuguesa. Este grupo de intelectuais apartidários ousou contrariar toda a tradição escolástica e clássica da literatura produzida em Cabo Verde e em toda a África lusófona.

A partir da década de 50, os escritores africanos em Língua Portuguesa começam a publicar as suas obras de forma sistemática, constituindo um *corpus* textual

⁵⁵ A divisão arbitrária de África teve o seu marco com a Conferência de Berlim iniciada em 1884 e terminando no ano seguinte. Nela participaram quinze países, catorze da Europa (incluindo a Turquia), mais os Estados Unidos. Os Estados Unidos não possuíam colónias em África, mas era uma potência em ascensão. A Turquia, nesta época, ainda era o centro do extenso Império Otomano. Foram tratados diversos assuntos, mas o principal objectivo foi o de regulamentar a expansão das potências coloniais, em África, a partir dos pontos que ocupavam no litoral. A Grã-Bretanha e a França foram as que obtiveram mais territórios, seguidas de Portugal, Bélgica e Espanha. Alguns territórios mais reduzidos foram ocupados pela Alemanha e pela Itália, que também tinha entrado na *corrida* colonial (informação baseada no endereço na Internet: <http://www.tamandare.g12.br/Aulafrica/conferencia%20de%berlim.htm>).

⁵⁶ Sobre a geração de escritores ligada à revista *Claridade* afirma Pires Laranjeira:

A geração da *Claridade* resolveu olhar à sua volta e rebuscar o passado, ao mesmo tempo que recusava a tradição literária portuguesa mais anquilosada, para assumir a lição da modernidade, sobretudo a realista. A busca das raízes antropológicas e culturais, manifestada no gosto pela etnografia e pela filologia do crioulo e ainda a valorização da criatividade popular, com a recuperação (...) dos contos populares. (Laranjeira 1995^a: 22).

crecente e significativo, onde proliferam uma grande variedade de géneros e discursos. Paralelamente, assiste-se ao desenvolvimento da crítica literária e do aparecimento “cada vez mais frequente de textos e autores centrados em África.” (Portugal 1999: 50).

Dos anos 60 até à independência das colónias, a literatura reflectiu toda a conturbação desse período histórico. Pires Laranjeira diz-nos que a literatura desse período decorre de três situações:

uma situação de *guerrilha* com os temas daí recorrentes (Pepetela, Sérgio Vieira, Costa Andrade); uma situação de *ghetto*, localizada nas cidades e prisões coloniais e na metrópole (...) (Luandino Vieira, Corsino Fortes, João-Maria Vilanova, David Mestre (...)); uma situação de *diáspora*, com textos escritos e publicados (...) em vários países do mundo, em especial em França, (...) na Itália, (...) no Brasil (...) (e) na União Soviética (...); uma situação *colonialista*, com escritores (e) publicações (...) empenhados em promover a «literatura ultramarina» (...), (que) procuravam provar, no âmbito cultural, que as colónias eram províncias de Portugal. (Laranjeira 1989: 70).⁵⁷

A partir da independência, dá-se o surto de uma literatura que tinha como principal missão a exaltação do poder político dos novos estados independentes. É, assim, uma literatura conformista, preocupada em exercer um certo controlo através da alçada estatal e política das organizações de escritores, das editoras e das páginas culturais.

Não tardou, contudo, que os escritores sentissem decepção em relação aos regimes políticos pós-coloniais.⁵⁸ Neste contexto, surge-nos uma literatura de crítica social e condenação das guerras civis que assolaram os países no período pós-independência. Em Angola, temos o caso de Manuel Rui e Pepetela e, mais

⁵⁷ Itálicos do autor.

⁵⁸ A este propósito, Ana Mafalda Leite considera que o termo pós-colonialismo pode entender-se como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo, obviamente, a época colonial; o termo é passível de englobar além dos escritos provenientes das ex-colónias da Europa, o conjunto de práticas discursivas, em que predomina a resistência às ideologias colonialistas, implicando um alargamento do corpus das literaturas emergentes, como caso dos textos literários da ex-metrópole, reveladores de sentidos críticos sobre o colonialismo. (Leite 1993: 11).

Actualmente, poderemos considerar que vivemos num período pós-colonial, dado que grande parte dos países que dependiam de uma metrópole conseguiram a independência e iniciaram o caminho que os leva à identificação da sua identidade.

Joana Daniela Vilaça de Faria refere a função dos estudos pós-coloniais: “Debruçam-se sobre a luta dos mais fracos pelos seus direitos, abordando uma nova humanidade, que resulta do final de décadas de imperialismo e submissão. Temáticas como a raça, a nação, o império, a migração, a etnia, o feminismo, a cultura são analisadas e relacionadas, para que toda a população tenha direito à sua voz.” (Faria 2005: 7).

recentemente, José Eduardo Agualusa. Em Moçambique, surgem-nos, entre outros, Ungulani Ba Ka Khosa, Eduardo White e Mia Couto. Este grupo de escritores procura, sobretudo, “narrar e inventar o passado.” (Hamilton: 2000: 543). Esta estratégia estético-ideológica procura, por um lado, efectuar “o desmantelamento das estruturas e instituições herdadas do colonialismo” (Hamilton 2000: 544); por outro lado, procura “contestar os regimes instalados depois da independência política.” (Hamilton 2000: 544). Assistimos, assim, a um processo de abertura de “novos espaços, (...) de novas estruturas transregionais, transnacionais, translinguísticas e, como consequência, transculturais” (Hamilton 2000: 548) e, acrescentemos, universalizantes.

3.1.2 Factores emergentes no sistema literário

Não podemos, antes de mais, deixar de referir que as literaturas africanas em Língua Portuguesa sofrem influências vindas dos mais diversificados quadrantes. Desde logo, enunciamos as influências da literatura metropolitana. Mas podemos acrescentar a importância do “indigenismo haitiano, o negrismo cubano, o abolicionismo norte-americano e brasileiro, o afromexicanismo.” (Laranjeira 1985: 9). Este autor refere, ainda, as influências do “panafricanismo e da négritude do século XX.” (Laranjeira 1985: 9). Mas a verdadeira causa-efeito do seu florescimento é, sem dúvida, o colonialismo.⁵⁹ De facto, se não fossem as descobertas, a expansão ultramarina e a consequente colonização, não poderíamos falar de uma literatura colonial. A este propósito Pires Laranjeira afirma:

o colonialismo serve-lhe de propulsor da consciência (...) (e) no poder de confronto dessa rebelião literária (linguística e ideológica), no alcance da sua ruptura, na novidade da sua inovação, é que reside o estatuto de liberdade, da sua libertação de outras literaturas. A sua independência, mesmo que subsidiada por outros contributos, torna-se flagrante, impossível de encobrir. (Laranjeira 1985: 10-11).

Assim, o processo emergente da descolonização faz com que os sistemas literários dessas colónias sejam, igualmente, emergentes.

⁵⁹ A este propósito, vejamos o que nos diz Inocência Mata:

O colonialismo europeu em África terá, pois, de pensar-se eminentemente como uma situação de conflito civilizacional entre dois conjuntos humanos em toda a sua plenitude mundivivencial, os colonizados e os colonizadores, gerando, com a política colonial portuguesa do assimilacionismo cultural, por um lado, o fenómeno de bivalência cultural coexistente com a de ambiguidade cultural, entendível como um estado de alienação e, por outro, a consciência, o reconhecimento e a reivindicação da diferença cultural. (Mata 1992: 13).

A crítica literária fala-nos de sistemas literários emergentes, ou literaturas emergentes. Parece-nos, à partida, um paradoxo, na medida em que um sistema, por si, já deve existir e não estar a emergir. Contudo, a literatura não é apenas este suporte teórico baseado nos conceitos de valor, instituição e sistema “em que se apreende a realidade concreta através das obras que a constituem; a sua significação reside também nas implicações ideológicas que subentendem a sua representação, o seu funcionamento, e (...) a sua transmissão.” (Mouralis 1984: 30).

Face ao exposto, temos de considerar que a emergência de determinada literatura só pode ser reconhecida ao abrigo deste último aspecto.

Acompanhando o longo processo de descolonização e (porque não) o conturbado processo da pós-colonização, as literaturas africanas em geral, e a literatura dos países lusófonos em particular, desenvolvem um processo de emergência, baseado em circunstâncias específicas de índole político-social e cultural. Estas literaturas acompanham o aparecimento das sociedades industriais, “da extensão (...), da alfabetização, da criação de condições materiais para a inclusão dos produtos literários como produtos de consumo e, no plano político (...), pela extensão dos movimentos nacionalistas que conduzem à independência das colónias.” (Portugal 1999: 42-43).

No decurso deste processo de emergência não podemos esquecer alguns factores importantes. Francisco Salinas Portugal enuncia-os na sua obra *Entre Próspero e Caliban: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (1999).

Um primeiro factor tem a ver com o código linguístico escolhido a partir do qual se estabelece um consenso sobre o que emerge num (novo) sistema literário. Este sistema é obrigado a conviver (e a interferir) com outros códigos devedores da tradição que, por sua vez, se convertem em meios complementares de expressão artística. Na literatura africana em Língua Portuguesa, embora seja privilegiada a língua portuguesa, dá-se imenso valor às línguas locais/autóctones.

O segundo factor prende-se com o cultivo de determinados géneros literários, logo tem a ver com a formação cultural dos autores, mas também dos leitores. Daí o privilégio dado ao conto literário, profundamente influenciado pelas narrativas de tradição oral. Sobre este assunto, debruçar-nos-emos, mais à frente, neste estudo.

O terceiro factor consagra a questão do uso de determinados meios de difusão da escrita literária. Os novos sistemas emergentes fixaram-se através da recorrência à imprensa escrita. Aos poucos, dá-se a consciencialização de que o escrito legitima o escrito.

Em suma, tendo em conta estes factores, podemos afirmar que a literatura africana em Língua Portuguesa é uma literatura emergente. Devemos, igualmente, ressaltar a sua intencionalidade ideológica na medida em que “um sistema emergente acompanha a emergência política de um dado território geográfico” (Portugal 1999: 47), denunciando situações de “marginalização de ordem política, económica, cultural, social, etc.” (Portugal 1999: 47). Esta literatura imprime, assim, um forte cunho de empenho ideológico e um acentuado compromisso social. Em termos literários, as literaturas africanas emergentes

recorrem aos seus próprios espaços culturais, periféricos do ponto de vista do centro, em busca de uma mítica ou pretensa autenticidade pré-colonial, mas do material poético nativo, passado e presente (...), que lhes garanta a «invenção» de um campo literário diferente, sujeito à recuperação, integração e eventual hibridação também de modelos estrangeiros. (Leite 2003: 27-28).⁶⁰

Estes factores emergentes são comuns aos sistemas literários dos cinco países lusófonos, ou também denominados de PALOP. Durante este estudo, daremos especial importância ao sistema literário moçambicano e aos seus protagonistas.

3.2 O caso particular da literatura moçambicana

3.2.1 Breve panorâmica histórica

A literatura moçambicana insere-se na já referida literatura africana em Língua Portuguesa. De certo que possui traços comuns às restantes congéneres. Porém, neste estudo, interessa-nos, sobretudo, os traços distintivos e peculiares. Para melhor abordarmos essas linhas distintivas, façamos um breve percurso histórico.

Sabemos que em Angola e em Cabo Verde houve obras publicadas em Língua Portuguesa durante o século XIX. Em Moçambique, pelo contrário, “não foi possível certificar-nos (...) se (se) publicaram (...) obras de autores moçambicanos ou de motivação moçambicana.” (Moser e Ferreira 1983: 177).

Todavia, houve uma grande actividade jornalística, sobretudo a partir do último quartel do século XIX, prolongando-se pelas primeiras três décadas do século XX. De facto, é durante este período que encontramos o contributo dos jornalistas Estácio Dias e dos irmãos José e João Albasini que “desempenharam um papel importante na luta

⁶⁰ Aspas da autora.

contra o obscurantismo político e cultural, não obstante as dificuldades de toda a ordem que houveram de tornear.” (Moser e Ferreira 1983: 177). Inclusive, João Albasini publicou, em 1925, *O livro da dor*, uma obra que marca a rebeldia deste jornalista.

Na década de 30 (século XX), através dos jornais *O Brado Africano* e da revista *Miragem*, surgiu o primeiro grande vulto da literatura moçambicana: Rui de Noronha. Manuel Ferreira considera que “com ele se dão os primeiros passos para a criação da literatura moçambicana.” (Moser e Ferreira 1983: 177).

Nas décadas de 40 e 50, após a Segunda Grande Guerra, e durante vinte anos, “a literatura moçambicana alcançará a autonomia e encetar a verdadeira busca da sua identidade, afastando-se de Portugal e rejeitando a influência colonial.” (Faria 2005: 15). Na lírica, surgem os nomes de Noémia de Sousa, Rui Nogar, Rui Knopfli, Virgílio de Lemos, Orlando Mendes, Rui Guerra, Fonseca Amaral e José Craveirinha. Aliás, este último autor é visto como o *pai*⁶¹ da moçambicanidade.⁶² Na narrativa, surge o livro de contos de João Dias, *Godido e outros contos*, datado de 1952.

A partir da década de 60, coincidente com os primeiros anos de guerrilha, a literatura moçambicana apresenta um acentuado desenvolvimento. No ano de 1964, surge a obra mais emblemática da narrativa moçambicana: *Nós matámos o cão tinioso*⁶³ de Luís Bernardo Honwana. No ano seguinte, é publicado o romance *Portagem* de Orlando Mendes. Estas duas produções literárias “narram histórias que documentam a opressão do colonizado, e se situam no contexto da situação de

⁶¹ Mia Couto, aquando da morte do seu grande amigo e conterrâneo, atesta que Craveirinha é a figura cimeira do reconhecimento nacional e internacional do conceito de moçambicanidade. “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.” (Couto 2003: 12). Sublinhado nosso.

⁶² A consciência de moçambicanidade começou a surgir nos jornais *O Africano* (1909-1918), *O Brado Africano* (1918) e *O Itinerário* (1919), fundados pelos irmãos José e João Albasini. O conceito de moçambicanidade, “tenta ressaltar 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: 16). Iremos, mais tarde, desenvolver aspectos relativos a esta temática.

⁶³ Segundo Ilídio Rocha, *Nós matámos o cão tinioso* é a “primeira autêntica obra de prosa africana de expressão portuguesa escrita em Moçambique e de um ponto de vista africano.” (Rocha 1985: 414). Para Pires Laranjeira, esta obra “finalmente emancipa a narrativa em relação à preponderância da poesia.” (Laranjeira 1995^b: 261).

Na opinião de Inocência Mata, *Nós matámos o cão tinioso* é um texto de questionação da situação de discriminação racial e de todas as (in)corporações que lhe são inerentes - o funcionamento do mecanismo de poderes, a construção da ruptura como eminência e a procura de entendimento.” (Mata 1992: 83). Porém, José Ferraz Motta expressa-se de uma maneira pouco abonatória em relação a esta colectânea de contos de Luís Bernardo Honwana: “ Infelizmente não é o 1º caso nem será o último em que um texto e um autor têm alcançado a fama sem transpiração abundante e por razões extra-literárias. Honwana e o seu *Cão tinioso* não eram engraçados mas caíram em graça e por motivos políticos.” (Motta 2004: 67).

discriminação racial e económica que então se vivia na colónia portuguesa de Moçambique.” (Leite 2003: 88). Paralelamente, José Craveirinha escreve narrativas curtas no jornal *Brado Africano*.

Após a independência de Moçambique, surge uma nova vaga de autores associados à revista *Charrua*, fundada em 1984 por nomes como Ungulani Ba Ka Khosa⁶⁴ e Hélder Muteia. Esta revista “permitiu o desenvolvimento de novas práticas de escrita, não só no campo da narrativa, como também da poesia.” (Leite 1993: 89).

Esta geração⁶⁵ (sob a influência de Craveirinha), privilegiando o género contista, procurava “eliminar a diferença cultural existente entre o mundo citadino, o mundo moderno (...) e o mundo das sociedades tradicionais periféricas.” (Santos 1996: 24). Embora não estivesse ligado, directamente, à fundação da revista *Charrua*, é sob a influência (e partilha) ideológica desta geração que nos surge a produção literária de Mia Couto: “o autor de *Terra sonâmbula* pertence a esta (...) geração de intelectuais que lutaram pela independência, paz e desenvolvimento da nação.” (Faria 2005: 17).

Mia Couto é, neste momento, tendo em conta a sua obra, o autor que faz ecoar as tradições e os sons moçambicanos além-fronteiras, revelando a nascença de uma verdadeira literatura de Moçambique.⁶⁶ Uma literatura assente no recurso “a novas vias

⁶⁴ Ungulani Ba Ka Khosa é um nome cimeiro na actual produção literária moçambicana. Com a obra *Ualalapi*, Khosa ganhou o Grande Prémio da Ficção Narrativa de Moçambique, em 1990. Sobre esta obra escreve Pires Laranjeira: “*Ualalapi* (1987) (...) (é um) romance étnico e histórico, (em que) a história transforma-se, por vezes, em história fantástica ou mágica, à maneira do realismo mágico sul-americano, em que o tom é tanto quotidiano, popular e regional, quanto transcendente, fantástico e maravilhoso.” (Laranjeira 1995^b: 326).

⁶⁵ Nelson Saúte, no *Prefácio de As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano*, fala-nos desta geração de autores:

A experiência da geração que se revelaria, nos anos 80, à sombra tutelar do projecto *Charrua*, (...) traria à literatura moçambicana não só uma múltívoca pluralidade de posturas estilísticas e de linguagens na ficção como haveria de contribuir com a diversidade, o arrojo e a experiência que estão na base de alguma da melhor literatura nascente, entre nós. Uma hesitação permanente entre a tradição e a modernidade, (...) irá balizar a acção criativa destes contistas e romancistas que, em plena década de 90, confirmam-se, paulatinamente, perante o crivo dos leitores e da crítica. (Saúte 2000: 14).

⁶⁶ Mia Couto, em entrevista ao *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro) não considera que exista uma literatura moçambicana, mas somente uma literatura de Moçambique:

A minha ideia de literatura é dinâmica. Não basta que haja uma pessoa escrevendo, é preciso que haja pessoas lendo, discutindo, vivendo esta literatura em bibliotecas, casa de leituras, que se estude, que se critique esta literatura: isto é quase ausente em Moçambique, que é um país muito jovem, (...) e portanto tem uma literatura que é feita de casos, não falo de mim, mas cada autor é uma espécie de universo literário formando aquilo que seriam as bases de um edifício ainda a ser, que é a literatura moçambicana. (Couto: 1998).

estéticas, (...) recuperando sobretudo a capacidade imagética, metafórica e simbólica da palavra” (Laranjeira: 2001: 81) e efectuando uma abordagem de temáticas sociais de um modo “alegórico e irónico,⁶⁷ através do conto de casos quotidianos, fantásticos e simbólicos.” (Laranjeira 2001: 81). Deste modo, Mia Couto

afastando-se do controlo do Estado e da Frelimo,⁶⁸ (...) abre novos horizontes e encabeça a inovação literária, através do hibridismo e da recriação que confere à linguagem, e das perturbações e debates constantes nos seus textos (...). É com ele que surge a livre criatividade da palavra e a observação crítica da realidade moçambicana, é com ele que as diversas raças e diversas culturas ganham relevo (...), é com a obra dele que termina o período da pós-independência e é com ele que o mundo inteiro começa a compreender o valor e a identidade do povo africano. (Faria 2005: 18).

O autor vai, assim, herdar a herança da tradição oral e elege o conto como género privilegiado para a enunciação das suas temáticas e do seu estilo.

3.2.2 A herança da tradição oral

Em termos gerais, podemos afirmar que a literatura africana recebeu uma “dupla herança”⁶⁹ (Laranjeira 1985: 9): a das literaturas europeias (francesa, inglesa e portuguesa) e a da tradição oral africana,⁷⁰ ou seja, é facilmente aceite que as literaturas

⁶⁷ Sobre o recurso de Mia Couto à ironia e à alegoria, consultar os sub-tópicos 5.4.2 e 5.4.3 deste estudo.

⁶⁸ A FRELIMO, Frente de Libertação de Moçambique foi criada em 1962. Os membros desta frente “tinham consciência de que só a independência total do domínio colonial poderia permitir ao povo moçambicano dirigir o país, libertar a sua economia da dominação dos monopólios estrangeiros, acabar com a exploração, pôr termo à segregação racial e fazer vincar a sua cultura.” (Borrego 2004: 130). Logo após a independência, o povo moçambicano depositou fortes esperanças nos ideais da FRELIMO que, entretanto, tomara o poder. Contudo, o clima de euforia e esperança depressa se desvaneceu face aos primeiros indicadores governamentais na nova classe dirigente. O povo ansiava melhores condições de vida assentes nos valores da liberdade e da democracia. Porém, a FRELIMO “impôs um regime autoritário, em que desrespeitou a cultura e os credos do povo e violentou a liberdade, os direitos e as garantias básicas dos cidadãos.” (Borrego 2004: 131).

⁶⁹ Um dos primeiros estudiosos de literaturas africanas, Janheinz Jahn, defendeu esta ideia da dupla tradição: “La literatura neoafricana recibe, pues, la herencia de una doble tradición: la literatura africana tradicional y la occidental; (...) la frontera entre ambas es fácil de trazar: es línea que separa literatura oral de literatura escrita.” (Jahn 1971: 24).

⁷⁰ Pedro Jone Tangal considera que a tradição oral é “biblioteca, arquivo, ritual, utensílio, enciclopédia, tratado, código, antologia poética e proverbial.” (Tangal 2003: 29). Por sua vez, Lourenço do Rosário considera que as narrativas de tradição oral “são o reservatório dos valores culturais de uma comunidade com raízes e personalidades regionais, muitas vezes perdidas na amálgama da modernidade.” (Rosário 1989: 47). Rui Manuel Vicente Azevedo explicita que as narrativas africanas de tradição oral são “veículo de transmissão de conhecimento, destinadas a manter a ligação entre as gerações de uma mesma comunidade, não podendo haver transgressões nem deturpações nos valores a transmitir, dado que poriam em perigo a coesão e a sobrevivência histórica de um grupo.” (Azevedo 2002: 142).

modernas africanas se baseiam nesta dicotomia: “a escrita é europeia, a oralidade é africana.” (Leite 1998: 15).

Esta dicotomia, de cariz evolucionista, remete-nos para a aceção preconceituosa de que a literatura oral é uma manifestação rudimentar, “primária, simples, não sujeita a trabalho reflexivo” (Leite 1998: 19), em contraponto com a escrita que é vista como uma actividade complexa e sujeita a profundo trabalho de reflexão.

Outra ideia preconceituosa, de acordo com Ana Mafalda Leite, prende-se com o facto de a oralidade, vista como um produto de um colectivo social, ser acessível a todos, tornando-se “universalmente mais igualitária, pelo acesso à voz, ao passo que a escrita (...) requer uma preparação especial” (Leite 1998: 21), sendo, assim, mais selectiva.

De facto, a relação entre a literatura oral e a literatura escrita deve ser vista não como um fenómeno dicotómico, mas, sobretudo, como um processo de continuidade, de “passagem” (Leite 1998: 14) em que os autores recebem uma herança da oralidade e utilizam-na como fonte de inspiração para os seus trabalhos literários. Os autores viram-se para as tradições literárias dos seus antepassados, atribuindo-lhes um papel que transcende a simples curiosidade. A par desta ideia de continuidade, encontramos, igualmente, as ideias de recuperação da oralidade e de interacção entre as formas oral e escrita. Neste contexto, Alberto Carvalho considera que “os materiais da tradição oral só podem continuar activos, (...) se forem textualizados pela escrita e pela poética contemporâneas.” (Carvalho 1990: 165).

Ganha, assim, importância o facto de a literatura escrita incorporar aspectos de uma tradição oral pré-existente. Só que a relação dos escritores com essa tradição oral pode ser vista como artificial, em “segunda mão, resultante, na maioria dos casos, não de uma experiência vivida, mas filtrada, apreendida, estudada.” (Leite 1998: 31). O uso da tradição oral nas escritas africanas, na generalidade, e na escrita em Língua Portuguesa, em particular, torna-se, deste modo, um processo híbrido e aculturado. Por conseguinte, não será, pois, por acaso que:

o fenómeno literário da obra de Luandino Vieira surgiu no contexto africano, ou, mais recentemente, na literatura pós-colonial, o de Mia Couto no contexto moçambicano: modelação da língua, instrumento privilegiado de contaminação, mestiçagem e entrosamento das culturas, orais e escritas. (Leite 1998: 329).

Ainda a propósito das narrativas orais africanas, José Ferraz Motta refere que, nessas narrativas orais, “o narrador encarna o colectivo, transmite a cosmovisão, os conceitos, a filosofia de geração em geração.” (Motta 2004: 11).

Podemos afirmar que Mia Couto faz uso de uma “forte tradição oral”⁷¹ (Faria 2005: 9), submetendo “esse *material* popular a um processo de criação literária” (Santos 1996: 38), com o intuito de concretizar um projecto de identificação do povo moçambicano. Aliado a este processo surgem, igualmente, “inovações lexicais (...) (e) adopção de mecanismos sintácticos do discurso não normativo.”⁷² (Gonçalves 1989: 89). Esta postura de Mia Couto é “típica de escritores colonizados terceiro-mundistas que procuram afirmar uma diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador, na esteira de James Joyce (...), João Guimarães Rosa (...) ou José Luandino Vieira.” (Laranjeira 1995: 314^b).

Tendo em conta a extensão e a pertinência da produção contista de Mia Couto, podemos considerar que o conto torna-se um género preferencial para “incorporação de características da tradição oral.” (Santos 1996: 46). Diferente dos tradicionais contadores de histórias, Mia Couto, tal como outros escritores, desempenha a tarefa de “reinventar o material para outro público, colocando(-o) num enquadramento etno-histórico relevante aos seus leitores.

Por fim, e para completar a questão da herança da tradição oral, não podemos esquecer de observar a importância do sobrenatural na tradição oral. De facto, “as narrativas orais recorrem frequentemente à transgressão da lógica racional, verificando-se, por diversas formas, a integração do maravilhoso e do mágico nas histórias.” (Sousa 1998: 462). O imaginário tradicional assente nestas formas narrativas orais poderá “revestir-se de grande relevo na modelização narrativa de obras onde se procura recuperar uma visão animista do mundo, fundindo-a com os princípios (...) de uma visão enformada pelos modelos ocidentais.” (Sousa 1998: 462).

⁷¹ Mia Couto debruça-se, em entrevista ao *Jornal Lusitano*, sobre a importância e pertinência da oralidade nas suas obras:

Conto histórias e se as pudesse contar sempre na oralidade era o que faria. O que me dá gosto é fazer com que a oralidade invada a escrita e que, neste processo de incursão do oral, a escrita, se desmanche, se desarticule. (...) A riqueza que há na oralidade não deve ser perdida, e penso que é sempre possível fazermos umas fracturas, inscrevermos algo de novo. Considero uma felicidade poder ter um pé numa cultura originária do oral com toda a sua riqueza, porque é ela que me convida para entrar na escrita. (Couto 2000: 27).

⁷² O próprio autor, numa das suas entrevistas, tem consciência desses desvios à norma, considerando-os como “sinais evidentes de emergência de uma cultura que se apropriou de uma língua e a vai moldando para que dela se possa servir inteiramente.” (Couto 1986: 12).

Este gosto pelo maravilhoso, pelo mágico, pelas ambiências fantásticas é um legado importante para os contistas moçambicanos. Retomaremos esta questão muito importante numa fase mais adiantada do nosso estudo.

3.2.3 *O primado do conto*

No ponto 1.2.3 foi abordada a situação do conto no continente africano onde, entre outros aspectos, focámos a relação existente entre o conto africano de autor e a narrativa de tradição oral. Também o escritor moçambicano, nomeadamente o actual, faz uso do “espólio de saberes, mitos⁷³ e tradições, veiculado ao longo de gerações” (Afonso 2004: 207), integrando-o nas suas produções escritas. Essa relação entre os enunciados escritos e a tradição oral é visível a partir da utilização tanto das estruturas textuais e linguísticas da narrativa oral como da sua subjacente simbologia.

Apesar de muitos escritores moçambicanos terem um apreciável afastamento das zonas rurais, uma vez que são quase todos de origem urbana e escolarizados em português, verificamos que

há neles um entusiasmo crescente pela reutilização de materiais culturais que inscrevem a palavra tradicional no âmago da escrita narrativa. Servindo-se de diferentes estratégias que passam por um trabalho de recriação da língua e pela enunciação de um legado mítico, alguns contistas (entre os quais Mia Couto) inscrevem uma estética da oralidade no próprio enunciado titular. (...) Assim, na encruzilhada da escrita com a oralidade, o aparelho titular, produz, semanticamente, um duplo efeito, abrindo frontalmente num limiar de leitura que permite esperar a recuperação das estruturas da narração oral e popular. (Afonso: 2004: 207).

⁷³ Mircea Eliade, na sua obra *Aspects du mythe*, explica:

Les personnages des mythes sont êtres Surnaturels. Ils sont connus par ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des «commencements». Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité de leurs œuvres. (...) Les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du «sur-naturel») dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui. (Eliade 1963: 17). Aspas do autor.

Vemos, então, a distinção entre um tempo sagrado e um tempo profano. O mito na narrativa tem, assim, “o poder de recuperar o tempo sagrado, de instaurar o tempo mítico. O tempo do mundo contado é também um tempo cíclico, o do «eterno regresso»,” (Afonso 2004: 154. Aspas da autora) em que “a repetição permite ao homem deixar o tempo profano, o da morte e da corrupção, para coincidir com o tempo sagrado da Origem.” (Aubrit 1997: 100).

Em termos literários, o mito está “situado no âmbito não só da ficcionalidade, como construção imaginária e fantástica, mas também enquanto elemento constitutivo da poeticidade e da sua estrutura simbólica. (Sousa 2002: 83). Sublinhados nossos.

Esta recuperação da tradição oral através do conto de autor permite, numa primeira instância, afirmar a moçambicanidade,⁷⁴ ou seja, a afirmação e identificação de uma maneira de estar moçambicana. Ao mesmo tempo, a opção pelo conto permite a afirmação de um novo “discurso literário, polifonizado, ancorado numa sociedade em plena mutação, dando a conhecer as novas realidades sócio-culturais, procurando conciliar a memória de uma cultura oral e os ganhos da modernidade.” (Afonso 2004: 158).

Esta opção pelo conto, ou melhor dizendo pela «estória», já tinha sido tomada, de forma indelével, desde 1952, por autores como João Dias, Luís Bernardo Honwana e Carneiro Gonçalves. Mas o deliberado privilégio do género *conto*, no panorama literário moçambicano, é apanágio da geração da *Charrua*. A partir dos anos 80 do século XX, o conto é o género mais cultivado, embora muitos dos autores sejam, também, poetas.⁷⁵ Dentro deste aglomerado de autores, Mia Couto destaca-se como sendo “o mais emblemático de todos.” (Afonso 2004: 158).

A geração da *Charrua*, consagrada, igualmente, pela Associação de Escritores Moçambicanos,⁷⁶ publicou diversas obras através de várias revistas (para além da própria *Charrua*): *Eco*, *Forja*, *Cartola*, *Garimpeiro*, *Munhacueita* e *Xiphexo*.

Tendo em conta a sùmula desta produção narrativa, temos a prova inegável que a «estória» é “o tipo de texto escolhido para reflectir as múltiplas facetas culturais de um Estado-Nação em vias de construção.” (Afonso: 2004: 159.). A «estória» “adapta-se bem à captação de uma realidade multifacetada” (Chabal 1994: 66), assente num mosaico sócio-cultural multiétnico, “centrada em postulados por vezes contraditórios” (Afonso 2004: 160) e conflituosos.

⁷⁴ Vejamos a opinião de Gilberto Matusse ao relacionar a tradição oral com a imagem de moçambicanidade: “A presença dos modelos da tradição oral (...) é orientada, fundamentalmente, por um espírito de afirmação da identidade cultural e da identidade de uma literatura que, sendo jovem, percorre ainda os caminhos da sua definição, ou seja, por uma necessidade de construir uma imagem de moçambicanidade.” (Matusse 1998: 159).

⁷⁵ Podemos destacar estes contistas-poetas: Albino Magaia, Aníbal Aleluia, Juvenal Bucuane, Calane da Silva, Ungulani Ba Ka Khosa, Suleiman Cassamo, Hélder Muteia, Isaac Zita e Lília Momplé.

⁷⁶ A AEMO - Associação de Escritores Moçambicanos, fundada em 1982, sob a égide do Comité Central da FRELIMO, tinha como objectivos: “promover a publicação das obras, (...) (e) assegurar a actividades literárias dos escritores moçambicanos.” (Afonso 2004: 159). Contudo, esses intuítos foram subvertidos passando este órgão a funcionar mais como instrumento de censura. O escritor Aníbal Aleluia, citado por Michel Laban, relata como o seu livro *Mbelele e outros contos* foi perseguido: “Tudo se fez para o livro não sair. Chegou a ser composto numa editora e ser retirado dizendo-se que as máquinas não funcionavam. (...) *O Mbelele* só foi lançado seis anos depois, precedido por muitos outros que não estavam na lista das prioridades.” (Aleluia, citado por Laban 1998, I vol.: 13-14).

Podemos afirmar que “talvez o conto, a *short-story*, transgredindo regras (...) e permitindo uma relação vagabunda⁷⁷ com a escrita” (Afonso 2004: 160), seja uma via de a literatura moçambicana “conceder eficácia histórica ao discurso da ficção, mas, sobretudo, (dotar) a história, a diegese, de marcas valorativas” (Laranjeira 1995^b: 327) que levem o leitor a assimilar as ideias de ancestralidade, nacionalidade e universalidade.

⁷⁷ Mía Couto fala dessa relação *vagabunda*: “A minha via é viver (...) manter este relacionamento múltiplo com a vida numa espécie de vagabundagem que ainda me é permitida. (Couto 1999: 137). Sublinhado nosso.

4. A PRODUÇÃO CONTISTA DE MIA COUTO

4.1 De *Vozes anoitecidas* a *O fio das missangas*

A obra de Mia Couto é vasta e diversificada. Segundo Fernanda e Matteo Angius, a sua “criação literária (é) comprometida com o real empírico em que a obra germina, mas cuja marca distintiva é a da imaginação alimentada na sensibilidade.” (Angius e Angius 1998: 17).

Estes autores dividem a produção narrativa de Mia Couto em três momentos, “correspondentes a três tempos histórico-psicológicos para Moçambique: um primeiro tempo, denominado contos do tempo de guerra que comporta as colectâneas de contos *Vozes anoitecidas* (1986) e *Cada homem é uma raça* (1990) e, ainda, as crónicas de *Cronicando* (1987); um segundo tempo, entre a guerra e a paz nos surge o romance *Terra sonâmbula* (1992); um terceiro momento, contos do pós-guerra, com a colectânea *Estórias abensonhadas* (1994). A este último momento devemos juntar as restantes produções do autor até aos dias de hoje: o romance *A varanda do frangipani* (1996), a colectânea de contos *Contos do nascer da terra* (1997), dois novos romances intitulados *Vinte e zinco* (1999), *O último voo do flamingo* (2000), um regresso ao conto com a obra *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (2001), o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) e, mais recentemente, um novo livro de contos, intitulado *O fio das missangas* (2004). Não podemos, no entanto, deixar de referir as suas produções narrativo-poéticas para crianças e jovens: *Mar me quer* (2000), *O gato e o escuro* (2003) e *A chuva pasmada* (2004).

Para o nosso estudo interessa-nos efectuar uma breve análise da produção contista do autor.

Mia Couto apresentou *Vozes anoitecidas*, o seu primeiro livro de contos, em 1986, tendo sido publicado pela Editorial Caminho, em Portugal, um ano depois, tendo recebido o Prémio Literário da Associação de Escritores Moçambicanos, em 1991. A colectânea é constituída por doze narrativas breves que procuram ser a síntese das histórias que lhe foram sendo contadas durante a sua infância.⁷⁸ Recupera, deste modo, não só a tradição e a magia patente na oralidade moçambicana, mas também “um tempo

⁷⁸ Mia Couto revela como as «estórias» de *Vozes anoitecidas* são reminiscências da sua infância: “A Beira da minha infância está muito presente; muitas daquelas histórias são pedaços de coisas de que eu me recordo naquela altura.” (Couto citado por Laban 1998 I Vol.: 1012).

e um espaço míticos.” (Afonso 2004: 209). O passado sofre um processo de reactualização em que as memórias e fantasias da infância do autor são apresentadas à luz da escrita. Nestes textos de *Vozes anoitecidas*

o mundo ressuscitado pela lembrança adquire 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 própria infância confunde-se com o espaço intemporal do sagrado. (Afonso 2004: 210).

Em 1990, é publicada a segunda colectânea de contos do autor, *Cada homem é uma raça*.⁷⁹ São onze «estórias» que “ora se colocam no passado colonial, ora no contexto actual; mas o tempo dominante é o da narrativa pura, ou seja, a intemporalidade mítica do *era uma vez*.” (Angius e Angius 1998: 34). Por exemplo, o conto «A lenda do noivo e do forasteiro» (Couto 1990: 129-139) coloca a acção num lugar que fica “para além de todas as viagens. Por ali só o vento passeava, aguamente. Naquele solitário chão há muito que o tempo envelhecera.” (Couto: 1990: 129). Este tempo mítico continua presente no final do conto: “Sem que outro sonho lhe sobrasse, a aldeia se fabulava à margem dos séculos, para além da última estrada.” (Couto 1990: 139). Também no conto «O pescador cego» (Couto 1990: 88-100) encontramos, por outras palavras, o *cliché* clássico do *era uma vez*: “Aconteceu em certa pescaria.” (Couto 1990: 93).

Cronicando (1991) é uma obra caracterizada por uma certa hibridez genológica, em que crónica⁸⁰ e conto se misturam na procura de um novo modo de cativar o

⁷⁹ Reynaldo Damázio, num artigo/recensão sobre esta obra afirma: “O conjunto das «estórias» reunidas neste livro estabelece um painel exuberante sobre a grandeza de cada homem, portador das mensagens de cada civilização, sujeito e objecto do imaginário social, elo fundamental da sua raça.” (Damázio 1990 Internet).

⁸⁰ Sobre a crónica, vejamos o que nos diz o *Dicionário de Literatura Portuguesa*, organizado por Álvaro Manuel Machado:

Vinda do radical grego *Khrónos* («o tempo que passa»), a palavra começou por ter, desde a Idade Média, uma conotação rigorosamente histórica. Ou seja: significava um relato histórico de factos relativos a determinado reinado. Por exemplo, em Portugal: a chamada *Crónica Geral de Espanha de 1344*, a mais antiga compilação histórica em língua portuguesa. (...) A Fernão Lopes se deve (...) a primeira transfiguração verdadeiramente significativa da escrita cronística tradicional, mero relato de acontecimentos, em laboriosa recriação literária, nas suas *Crónicas* dos reinados de D. Pedro, D. Fernando e D. João I (...). No Renascimento, o historiador João de Barros nas *Décadas* herda essa função cronística, mas dando-lhe um sentido apologético e pedagógico (...). Modernamente, ou seja, a partir do século XIX, com a expansão da Imprensa, a palavra *crónica* perdeu esta acepção rigorosamente histórica (...) para se tornar um género ambíguo, cultivado sobretudo por jornalistas e escritores mais ou menos na moda. (...) Alguns ficcionistas contemporâneos retomaram a tradição do século XIX, cultivando frequentemente a crónica regular de

público, tendo o autor “o papel de introduzir um olhar crítico sobre o funcionamento do país e das suas instituições, quer políticas quer sócio-culturais. É o abrir de uma janela para dentro do país e deixar entrar a aragem refrescante da mudança.” (Angius e Angius 1998: 27). São, ao todo, quarenta e nove crónicas, muitas das quais com estrutura de conto. Poderíamos destacar «estórias» como «A ascensão de João Bate-Certo» (Couto 1991: 33- 36). Neste conto, o autor coloca em contraste a paisagem de uma aldeia perdida: “Naquele seu lugar, tudo era terrídeo, vizinho da areia” (Couto 1991: 33) e a paisagem citadina: “os cimentos escalando a altura, pisos e sobrepisos, num andamento de andares.” (Couto 1991: 33). João, embora sonhasse com a cidade, e de “lhe apetecer mundo” (Couto: 1991: 33), acabou por ficar “a viver devagarinho, sentado, em artes de devaneio (...) (e) namorava o céu e seus arredores.” (Couto 1991: 33). Algumas das personagens vivem, assim, como que acometidas de uma certa loucura face às mudanças que, efectivamente, desejam mas não conseguem compreender. Estes seres não conseguem alcançar os novos tempos, tempos de mudança, uma vez que a sua experiência de vida é afastada do ritmo e das vivências das civilizações modernas. Esta inadaptação aos tempos modernos é visível em personagens como o já referido João Bate-Certo; a avó Carolina do conto/crónica «Sangue da avó manchando a alcatifa» (Couto 1991: 29-32); o bateleiro Januário do conto «O Januário, ou melhor: o Januário» (Couto 1991: 53-55); o menino que “nasceu cego para as coisas da terra (e que) só via o mar e o que nele havia” (Couto 1991: 57) do conto/crónica «O jardim marinho» (Couto 1991: 57-59), ou ainda Mamudo do conto «O homem com um planeta dentro» (Couto 1991: 121-123) que afirmava: - *Sofro da doença de sonhar. Nem quero escutar nem ver, ocupado que estou-me.*” (Couto 1991: 121).⁸¹

Em 1994, surge a colectânea de vinte e seis narrativas breves *Estórias abensonhadas*,⁸² em que Mía Couto demonstra um certo optimismo após a assinatura

carácter mais elaborado e com, por vezes, uma função satírica e ideológica, fundindo memorialismo, ficção e texto de carácter ensaístico. (Machado 2001: 516-517).
Grifos do autor.

Maria Fernanda Afonso considera que o conto moçambicano tem uma função de “crónica comprometida na denúncia dos males da sociedade pós-colonial.” (Afonso 2004: 389).

⁸¹ Itálico do autor.

⁸² Maria Fernanda Afonso reflecte sobre o título da obra:

O título *Estórias abensonhadas*, constituído por dois elementos, um metadieético, «estórias», e um outro diegético, «abensonhadas», cumpre estruturalmente e semanticamente o programa de escrita do autor: descobre a sua filiação literária em relação aos escritores Guimarães Rosa e Luandino Vieira, criadores de estórias (...) e enraíza o discurso no solo moçambicano. (Afonso 2004: 212). Aspas da autora.

do acordo de paz. Alguns contos demonstram a esperança da mudança, de um novo começo. O autor, no prefácio da obra, revela que “estes textos (lhes) surgiram entre as margens da mágoa e da esperança. (...) Estas estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança.” (Couto 1994: 8). A questão da esperança é visível na escolha dos títulos: «As flores de novidade» (Couto 1994: 19-26), «Na esteira do parto» (Couto 1994: 35-40), «Chuva: a abensonhada» (Couto 1994: 57-62).

Sobre esta colectânea de «estórias», Philip Rothwell afirma que

Mia Couto destabilizes the patriarchal model of colonization and interrogates the praxis of scientific socialism that affected Mozambican society at distinct periods during its history. Couto's use of gender play is not merely case of celebrating diversity. Specifically, he attaches the disruption of gender normativity to a parallel collapse in the basis for racism, or to moments of profound change in the nation's psyche. (Rothwell 2004: 19).

Essa mudança que deve acontecer em cada moçambicano, ou seja, no seio da nação, só poderá ter concretização se as tradições ancestrais forem respeitadas. Vejamos o ritual relacionado com a caça aos hipopótamos descrito no conto «No rio, além da curva» (Couto 1994: 97-101): os caçadores de mpfuvos (hipopótamos) não partiam para o rio sem sentirem “a bênção dos vapores mágicos.” (Couto 1994: 99). De facto, quando um caçador espetava a primeira azagaia na presa, o mensageiro ia à aldeia avisar a esposa. Desde esse momento, a mulher ficava proibida de sair de casa; acendia o lume e ficava a guardá-lo, não comendo nem bebendo. Se, por acaso, ela não cumprisse a clausura, a vítima tornava-se caçador e vice-versa.

O respeito pelas tradições ancestrais, em termos políticos, sociais e morais, significa não um regresso absoluto ao passado, mas a construção de um presente assente em valores humanos e puros. Ou seja, Mia Couto denuncia a corrupção e subversão de valores da sociedade após o processo de independência. Esta denúncia é bastante evidente no conto «O pranto do coqueiro» (Couto 1994: 89-93). O povo moçambicano acredita que o lenho (coco verde) é sagrado, não devendo 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.” (Couto 1994: 91). Em termos alegóricos, o

O próprio autor reflecte, igualmente, sobre a questão do título da obra: “A palavra *abensonhadas* procura fazer a ponte entre o sonho, as pessoas e a bênção dos espíritos.” (Couto 1994). Itálico nosso.

consumo do coco, enquanto verde, representa o processo de violação dos valores e das tradições da sociedade moçambicana.

Em 1997, é publicada a colectânea *Contos do nascer da terra*, constituída por trinta e cinco breves «estórias». O enunciado do título remete-nos para “o tempo sagrado das origens e constitui uma promessa de narrativas aflorando as forças cósmicas, os acontecimentos essenciais da vida da comunidade, o conjunto de seres humanos, vegetais e animais, a noite e o dia.” (Afonso 2004: 217). Nesta obra contista, encontramos, cada vez mais, um processo de aproximação do autor à oralidade, logo ao saber ancestral. Igualmente, é possível verificar um cortejo colorido dos tipos humanos moçambicanos. São curiosas e dignas de registo as duas mulheres que nos aparecem nos contos «A gorda indiana» (Couto 1997: 33-36) e «O último voo do tucano» (Couto 1997: 61-64). A primeira personagem feminina, Modari, uma mulher indiana, começou a engordar desmesuradamente desde a adolescência, passando os dias com o controlo remoto do televisor na mão, até que chegou um *viajeiro* que se apaixonou por ela. Após a consumação do primeiro acto sexual do casal enamorado, verificou-se que Modari começou a emagrecer, até se tornar demasiado magra. No final do conto, a indiana, face à sua magreza extrema, acabou por se extinguir, restando apenas o barulho “algures na sala, (...) da caixinha do controlo remoto.” (Couto 1997: 36).

Como em muitos outros contos das diferentes colectâneas, a explicação para a história não pode ser dada num plano racional, só a podemos conceber à luz de uma interpretação meta-empírica dos fenómenos, usando a terminologia de Filipe Furtado. Como veremos, mais adiante, começamos a aperceber-nos da deliberada opção de Mia Couto pela narrativa de índole fantástica.

Voltando ao colorido das personagens miacoutianas e, em sequência do que escrevemos anteriormente, vejamos as particularidades da mulher que se preparava para ser mãe no conto «O último voo do tucano.» (Couto 1997: 61-64). A jovem mãe, acometida por súbita loucura, resolve preparar a sua gravidez de acordo com os rituais dos tucanos: “A mulher se sentou no banquinho de mafurreira e deixou que o homem lhe cortasse os cabelos e rapasse todos os pêlos do corpo. Imitavam a tucana que se depena para construir o ninho. (...) Os seus destinos se igualavam aos dos tucanos em momento de ninhação.” (Couto 1997: 62). No final do conto, acabou por dar à luz uma ave: “Foi quando, de dentro dos panos, se soltou um pássaro, muito verdadeiro. Levantou voo, desajeitado, aos encontrões com nada. (...) Agachada num canto estava a mulher, de ventre liso. Junto dela a capulana ainda guardava sangue.” (Couto 1997:

64). Assim se prova que o homem, de facto, está ainda muito próximo de um comportamento animal. É constante e quase obsessiva a metamorfose do ser humano em animal, particularmente em ave. Mia Couto revela um intenso fascínio pelas aves,⁸³ pelo voo e pelo seu poder de alcançar os céus. Por exemplo, no romance *O último voo do flamingo* (2000), as aves estão presentes a partir do próprio título e “o seu valor conotativo é que permite ao leitor captar a mensagem da narrativa.” (Faria 2005: 158). De facto, no epílogo do romance, o protagonista, o italiano Massimo Risi, aguarda a chegada do último voo do flamingo, sinónimo de chegada de um novo tempo, de um recomeço, de um novo dia.

Outras personagens poderiam ser destacadas nesta magnífica colectânea de «estórias» como o cruel Xavier Zandamela do conto «O chão, o colchão e a colchoa» (Couto 1997: 215-219) ou o menino-poeta de «O coração do menino e o menino do coração.» (Couto 1997: 241-243).

*Na berma de nenhuma estrada e outros contos*⁸⁴ (2001) é uma compilação de trinta e oito «estórias» sobre pessoas e sobre o quotidiano moçambicano. A intensidade das temáticas é aliada à multiplicidade de registos em que as várias tramas ocorrem. É evidente a presença de um universo do fantástico coexistindo em perfeita sintonia com o dia a dia da tradição.

Nesta colectânea, as temáticas são abordadas de forma surpreendente, como acontece com a problemática da vida para além da morte. No conto «Fosforescências» (Couto 2001: 25-28), a morte é encarada como uma passagem para outra vivência. Dona Amarguinha, viúva, acredita que o seu marido, mesmo depois de morto, lhe é infiel, quebrando, deste modo, a promessa que lhe fizera de amor eterno. É curioso o facto de o narrador-personagem do conto, no final da «estória», testemunhar que Amarguinha e o falecido marido ainda mantinham uma relação amorosa: “E depois como um baque

⁸³ A propósito das aves no imaginário miacoutiano, Ana Mafalda Leite afirma:

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. (Leite 2003: 159-160).

⁸⁴ Maria Fernanda Afonso reflecte sobre o título desta colectânea de narrativas breves:

O oximoro do intitulado, de que se entrevê a aliteração poética dos sons nasais, desvela o enraizamento da obra no universo milenar dos contos, de que o incipit é normalmente uma fórmula cronotópica, evocando um tempo e um espaço mágicos, um país longínquo, embora surgindo da justaposição de conceitos que se contrariam: a berma da estrada/ a ausência da estrada. (Afonso 2004: 218).

em meu entendimento: da cama desalinhada exalavam fosforescências. Como se Naftal e sua esposa ainda cumprissem conjugalidades, seus corpos inventando eternidades.” (Couto 2001: 27).

A temática da morte volta a estar presente nos contos «A morte, o tempo e o velho» (Couto 2001: 63-66.) e «O falecimento.» (Couto 2001: 141-143).

No primeiro conto, encontramos um velho, cansado da vida, que resolve partir ao encontro da morte. No fim de ter caminhado durante semanas, é confrontado com a personificação do Tempo e da Morte. O Tempo é representado por um homem que passeia a Morte, “um bicho estranho, entre cão e hiena. Animal mal-aparentado, com ar maleitoso.” (Couto 2001: 64). O velho explicou ao Tempo a razão de ter vindo ao encontro da morte. O Tempo, por sua vez, afirmou que a Morte andava desmotivada, em agonia, porque tinha sede de palavras. Então, o velho resolveu presentear a Morte com as palavras vindas dos seus sonhos. Durante vários dias, a Morte sorveu “o sonho, as palavras mais seu inebriamento.” (Couto 2001: 65). Reconstituindo-se através da força das palavras, a Morte resolveu cumprir o pedido do velho. Nessa última noite, o velho nem dormiu, passando em revista a sua vida. Sentiu saudades e melancolia por não ter podido visitar amigos, terras e mulheres. No dia destinado à sua morte, porém, encontrou a Morte cansada e ofegante. Ela confessou-lhe que tinha matado o Tempo. Então, a partir desse dia, o velho passou a levar a morte a passear. Neste conto, podemos verificar o desespero do velho face à sua existência. Cansado da sua solidão (muito provavelmente, longe dos seus familiares) e da sua situação de idoso, vê, na morte, uma fuga para uma dimensão em que possa desaparecer o seu sofrimento em vida. Em qualquer parte do mundo, incluindo os denominados países ocidentais, o idoso torna-se um *fardo* para a família. A maior parte das vezes, é depositado num lar ou num qualquer hospital onde acaba por morrer de tristeza e solidão, longe dos seus entes queridos. É curioso o facto de a Morte (representada, como já vimos, por um animal misto de cão e hiena) andar triste e cabisbaixa. De certa forma, julgamos que o autor reflecte sobre a forma pouco digna como actualmente se morre. Ou melhor, embora nos pareça paradoxal, estamos perante uma reflexão sobre o modo como vivemos a nossa vida: sem sonhos, sem palavras, sem esperança. Uma vez mais, verificamos a importância do sonho como forma de dignificar e dar novo rumo à nossa existência. Desta forma, vida e morte parecem fazer parte de um mesmo plano existencial.

No segundo conto, um homem, de um momento para o outro, passa a acreditar, profundamente, na morte da sua esposa, embora esta permaneça viva e em sua casa.

Contudo, ele apenas a reconhece como se ela fosse uma sua vizinha, ou uma amiga, ou uma familiar vinda de longe que, num gesto de caridade, o ajudasse a superar a dor da morte da sua esposa. O tempo foi passando e ela, ao contrário do marido, não envelhecia: “Ele foi envelhecendo e perdendo o sucessivo respirar. (...) Só ela nunca envelheceu, sem idade nem em corpo nem em alma.” (Couto 2001: 143). Encontramos, por um lado, “uma visão estranha da morte, a sua antecipação, que leva a que aquela que já é considerada morta permaneça eternamente jovem.” (Nunes 2002: 14); por outro lado, verificamos a forma como a morte é encarada pelos povos africanos: sem temor e sem a ideia de desconhecido (próprias do mundo ocidental). Fica sempre a ideia de que a morte “possibilita o catapultar para outra vida melhor, desde que, na primeira passagem pela vida terrena, se tenha deixado tudo resolvido.” (Nunes 2002: 15). Lembremos as palavras do narrador em «O abraço da serpente» (Couto 1994: 105-108): “O avesso da vida não é a morte mas a outra dimensão da existência.” (Couto 1994: 107).

A colectânea *O fio das missangas*, constituída por vinte e nove «estórias», foi publicada em 2004. Nesta obra, Mia Couto constrói,

segundo a metáfora proposta pelo título, (...) um colar ou conjunto de contos a que a publicação em comum e o registo próximo parecem dar coesão e unidade. Assim, cada um dos textos (...) como que abdica de parte do seu sentido e da sua leitura particulares para integrar uma «forma maior», a do colar em questão. (Ramos 2004: 22).

Esta publicação volta a apresentar temáticas já abordadas anteriormente, personagens desalinhas com a realidade social vigente, particularmente personagens femininas: a mulher sofredora e submissa do conto «O cesto» (Couto 2004: 23-26); a pobre e sonhadora Mariazita, esposa do Seis em «Meia culpa, meia própria culpa» (Couto 2004: 23-26); a Celulina em «Mana Celulina, a esferográfica» (Couto 2004: 57-60); a obesa Isidorangela em «O nome gordo de Isidorangela» (Couto 2004: 61-66), a louca Maria Pedra na «estória» «Maria Pedra no cruzar dos caminhos» (Couto 2004: 87-90); a Eulália apaixonada pelo louco Senhorito em «Peixe para Eulália» (Couto 2004: 143-148).

A última «estória» da colectânea, «Peixe para Eulália», tem como pano de fundo o lugar de Nkulumadzi, assolado por uma seca extrema que durava há muitos anos. Nessa localidade vivia Senhorito, ser com traços de loucura, conhecido por ser “incapaz de resolver nenhum problema (...) (e) por não ter sabedoria de nada.” (Couto 2004: 143),

mas que tinha uma capacidade invulgar: era capaz de tirar e voltar a pôr os olhos. Só a Eulália dos correios acreditava nisso; os restantes troçavam dessa sua alegada faculdade. Desesperados, devido à situação de seca, os habitantes pediram opinião a Senhorito. Ele respondeu de forma curiosa: “- *Ou quem sabe o céu está de pernas para o ar?*” (...) - *Quem sabe a chuva está caindo para o lado de lá do céu.*” (Couto 2004: 144-145.).⁸⁵ A risada e a troça foi geral. Apenas Eulália acreditava nas palavras do louco. Entretanto, a seca continuava e Eulália foi acometida de súbita doença. Face ao desenvolvimento dos acontecimentos, Senhorito comunicou aos seus conterrâneos que iria “subir às águas de lá” (Couto 2004: 146) e tornar-se pescador. Partiu, de forma insólita, num barco, com os remos a fazerem de asas. Eulália acreditava no seu regresso e, na praça, todos os dias, esperava a volta do seu amado. Cansada da espera, porém, desistiu e voltou à serenidade dos seus dias. Um dia, Eulália deu conta de que tinham caído, do céu, duas gotas de chuva. De seguida, choveu, trovejou e caíram peixes. Desde então, quando lhe pedem, Eulália conta a história do tempo em que choveu peixes.

Voltamos a verificar, neste conto, a presença do insólito quer na personagem de Senhorito e nas suas capacidades extranaturais, quer no desenvolvimento da acção (partida de Senhorito num barco, rumo ao céu, com os remos a servirem de asas) e, igualmente, no epílogo da «estória», onde se verificou a chuva de peixes. Face à incapacidade de se resolver, pelas leis da razão, a situação de seca, o fantástico irrompe como forma de dar uma resolução a um pessimismo inicial. Mais tarde, neste estudo, voltaremos a abordar este conto quando falarmos na construção de *mundos possíveis* na produção contista de Mia Couto.

Desde *Vozes anoitecidas* a *O fio das missangas* encontramos, amiúde, a irrupção do fenómeno insólito,⁸⁶ por vezes sobrenatural, inexplicável aos olhos da razão. No ponto 5 do nosso estudo, iremos abordar, de modo mais detalhado, esta questão. Por ora, continuamos a efectuar uma análise global da produção contista de Mia Couto.

⁸⁵ Itálicos do autor.

⁸⁶ Gilberto Matusse considera que o insólito se situa “entre a desarmonia real e a harmonia ideal, no percurso que vai do caos ao cosmos.” (Matusse s.d. Internet: 1). O mesmo autor refere-se às experiências insólitas definindo-as como “fenómenos e comportamentos que, não podendo ser considerados sobrenaturais, ultrapassam os limites do que é considerado normal. São, portanto, fenómenos e comportamentos que, pela sua desproporção ou pela sua invulgaridade, se colocam no limiar do fantástico.” (Matusse s.d. Internet: 2).

4.2 A identificação/ justificação de vectores estruturantes

Durante a leitura e a análise da produção contista de Mia Couto foi possível descortinar algumas linhas de força presentes nos enunciados literários. Num primeiro momento, em termos estruturais, detectámos a presença de três vectores que decorrem e, ao mesmo tempo, definem, a estratégia de escrita praticada pelo autor. Num segundo momento, em termos conjunturais, é visível a preocupação do autor em denunciar algumas temáticas/problemáticas sociais. Abordaremos, neste sub-tópico, a questão da identificação e justificação dos vectores centrais presentes nas «estórias» miacoutianas. De salientar, no entanto, que estes vectores serão abordados separadamente apenas por razões que se prendem com uma melhor sistematização do estudo. De facto, os vectores coexistem e interligam-se ao longo das narrativas breves de Mia Couto.

Mais adiante, relacionaremos os vectores com a presença do fantástico na produção contista do autor.

4.2.1 A recuperação da ancestralidade

De acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa*, organizado pela Academia das Ciências de Lisboa, o termo ancestralidade, provém de *ancestral* + sufixo *-idade*, sendo uma característica “daquilo que é antigo ou que se herda dos antepassados” (*Dicionário da Língua Portuguesa* 2001: 234-I Volume). Efectivamente, é bastante visível na ficção miacoutiana uma preocupação de recuperar a herança cultural das gerações ancestrais, através de uma leitura adequada e actualizada do saber dos antepassados.

A deliberada opção pela tradição oral, logo pelos valores do repositório oral, leva-nos a afirmar que Mia Couto procura a recuperação da ancestralidade, efectuando uma re-descoberta da cultura moçambicana, assente na reinvenção e recodificação de símbolos tradicionais. Desta forma, assistimos a uma “simbiose entre o antigamente, o presente e o futuro.” (Ornelas 1996: 49).

Concordamos, assim, com José Ornelas quando este afirma que Mia Couto utiliza, nas suas narrativas breves, um

registro discursivo do imaginário do povo de Moçambique, ou seja, o uso das crenças e credices, dos ritos, da ancestralidade, dos costumes e dos rituais da tribo, dos ritmos da natureza e de todo um universo mágico e fantástico para construir a realidade de um país que ainda se situa entre o mito e a história. (Ornelas 1996: 49-50).

Este contista moçambicano procura passar-nos a ideia clara de que os valores antigos são para ter em conta. O povo tem a missão de valorizar as suas tradições, as suas crenças e a sua história de modo a alcançar “a harmonia e recuperar a memória colectiva⁸⁷ africana. Esta memória, sinónimo de cultura tradicional, não assenta somente no período pré-colonial, mas em todo o percurso africano, ao longo dos tempos.”⁸⁸ (Faria 2005: 59).

O autor acredita que o estado moçambicano só poderá recuperar das feridas deixadas em aberto (num primeiro momento, pela opressão do povo colonizador, e, num momento ulterior e relativamente recente, pela desconcertante política dos governos, aliada a uma dilacerante guerra civil, que caracterizou o período pós-independência) se “souber ouvir a voz da ancestralidade e se se refugiar nos seus valores culturais.” (Faria 2005: 59).

Mia Couto coloca os velhos como protectores da pátria e da humanidade, sendo “capazes de impedir o mal e lançar o futuro, opondo-se às armas que representam o mundo cruel, o mundo em que o homem está subjugado ao poder do dinheiro.” (Faria 2005: 105). O ancião representa a voz das comunidades africanas tradicionais, é o “depositário da memória da tribo e da sabedoria africana.” (Afonso 2004: 375). Por exemplo, o velho sábio Nyambole⁸⁹ no conto «A lenda da noiva e do forasteiro» (Couto 1990: 129-139) é o interlocutor privilegiado daquele lugar “que ficava para além de todas as viagens.” (Couto 1990: 129). A figura do mais velho representa a sapiência, a experiência de vida e de mundo. Esse saber ancestral e tradicional é contado pelos mais velhos aos mais novos. Lembremo-nos que o velho negro passarinho do conto «O embondeiro que sonhava pássaros» (Couto 1990: 61-68) contava a Tiago as lendas e os

⁸⁷ Para Maurice Halbwachs “a memória colectiva (...) é o grupo visto de dentro (...). Ela apresenta ao grupo um quadro de si mesmo que, sem dúvida, se desenrola no tempo, já que se trata do seu passado, mas de tal maneira que ele se reconhece sempre dentro dessas imagens sucessivas.” (Halbwachs 1990: 88).

Rosânia Pereira da Silva considera que “na transmissão dos valores de geração em geração, garante-se a permanência de uma memória colectiva, através da narrativa pelos mais velhos das experiências de grupo.” (Silva 1994: 67).

⁸⁸ Patrick Chabal defende esta ideia:

The word African is used advisedly and in a very specific sense. It does not refer to the so called «traditional» African culture which we construe simplistically as the remnants of a mythical «timeless» pre-colonial, by which we mean pre-modern, past. But it is African in the sense of the new and modern culture which has evolved on the continent through the colonial period into the new world of independence. (Chabal 1996: 83). Aspas do autor.

⁸⁹ Atentemos na voz profética do velho sábio: “-*As aldeias vão todas morrer neste mundo, nesse mundo.*” (Couto 1990: 136). Itálico do autor.

costumes da sua gente de cor negra. As suas palavras mágicas e lendárias, a propósito da sacralização do embondeiro, tocaram o coração de Tiago, levando-o, num momento final do conto, a encarar a sua própria morte como um sonho. No entanto, em Mia Couto, por vezes, são as crianças que contam as histórias aos velhos como faz Muidinga com Tuahir no romance *Terra sonâmbula* (1992). Esta inversão de papéis talvez tenha a ver com a “esperança de continuidade da tradição assumida (pelas crianças), ou para mostrar a possibilidade de conciliar o passado, representado pelo mais velho, com o futuro, do qual a criança é uma bela metáfora.” (Oliveira 2003: 110).

A par da crença no poder da geração dos mais velhos (geração dos avós), assiste-se à esperança de que a geração dos mais novos (geração dos netos) consiga recuperar os valores tradicionais. Não podemos deixar de evidenciar que é o neto de Bartolominha e de Bastante que passou a tomar conta do farol, após a morte, ou melhor, transformação em pelicano da avó Bartolominha. Ou seja, neste conto, «Bartolominha e o pelicano» (Couto 2001: 21-24) verificamos uma passagem de testemunho entre gerações (avós e netos): “Desde essa noite sou eu o faroleiro da ilha do avô Bastante. E aceno quando passam as grandes aves.” (Couto 2001: 24). O autor revela um certo optimismo em relação ao carácter regenerador e actuante das novas gerações. Presume o autor que esta geração mais nova será capaz de reconstruir o país recuperando os valores defendidos pelas gerações mais antigas: honra, dedicação, fidelidade, justiça. De salientar que esses valores foram perdidos logo após a independência, uma vez que se instalou um clima de corrupção, de desrespeito de valores, de destruição de instituições. Contudo, esta nova geração, embora deva recuperar os princípios axiológicos das gerações ancestrais, não poderá ter uma atitude demasiado passiva, como muitas vezes se verificava. Não podemos esquecer que o avô Bastante viveu “impassível e sem se queixumar!” (Couto 2001: 21). Deverá ser, assim, uma geração defensora dos valores ancestrais mas, ao mesmo tempo, capaz de levar o país a uma mudança efectiva. Em síntese, neste conto podemos dizer que, em termos simbólicos, o farol representa Moçambique (há uma luz de esperança para a recuperação e regeneração do país), o avô Bastante e a avó Bartolominha representam as forças ancestrais e o neto faroleiro representa o carácter regenerador das gerações mais novas. Ao tomar conta do farol (país), as gerações vindouras têm uma tarefa árdua e multifacetada. Em primeiro, recuperar as tradições e valores das gerações ancestrais; segundo, destruir os contra-valores da sociedade moçambicana pós-independência; terceiro, implementar uma nova

ordem, saída desse processo complexo de recuperação do saber ancestral, o que leva à destruição das práticas de corrupção do poder instituído.

O recurso ao provérbio⁹⁰ é uma das técnicas privilegiadas pelo autor para recuperar o saber ancestral e para, paralelamente, integrar os princípios da oratura na escrita narrativa. Deste modo, Mia Couto dá privilégio aos sábios ancestrais, captando com a sua voz os espaços, os símbolos e os ritos antigos. A linguagem proverbial pulula na produção contista de Mia Couto.⁹¹ Por um lado, este facto evidencia, como já referimos, a evocação da sabedoria ancestral africana. Por outro lado, o autor opta pela subversão das ideias ou da moralidade presente no adágio, denunciando uma vontade reflectida de construir um mundo às avessas, transgressor das regras. Ao transgredir procura chocar o leitor, despertar-lhe a atenção e fazer com que este tenha um poder de intervenção social. Vejamos alguns exemplos onde é visível que Mia Couto *transgride* o sentido do provérbio original: “Para meio entendedor duas palavras não bastam (Couto 1994: 91); “Felizmente, no actual mundo, não há fontes indignas de crédito. (Couto 1994: 97); “Mais vale é nenhum pássaro na mão.” (Couto 1994: 184). Outros exemplos poderíamos encontrar ao longo da extensa obra contista do autor. De qualquer forma, quer sejam provérbios directamente decalcados da tradição oral, quer sejam *transformados* pelo autor ou até, inclusive, inventados pelo autor,⁹² o uso da técnica proverbial parece ser

uma das formas ideais para preencher o papel de iniciador, que assume o escritor africano, à maneira do contador de histórias, e ao mesmo tempo serve-lhe para caracterizar a mundividência dos mais-velhos, em especial do mundo rural. Tem a utilidade também de ser uma forma de controle narrativo, por um lado, reiterativo da

⁹⁰ Para Pinto Bull, o provérbio é uma “fórmula nitidamente concisa com estilo geralmente metafórico, pelo qual a sabedoria popular expressa a sua experiência de vida.” (Pinto Bull citado por Santos 1996: 47).

Maria Teresa Damásio dos Santos refere ainda que os provérbios “são a expressão da filosofia popular, um resumo das atitudes do homem perante um código de procedimento, reflectindo uma atitude existencial.” (Santos 1996: 47).

Segundo Pedro Jone Tangal, os provérbios, “nos espaços culturais africanos (...) são de uso corrente, reforçando um argumento, resolvendo um litígio, sancionando instituições, apoiando uma advertência ou uma admoestação.” (Tangal 2003: 17).

Maria Fernanda Afonso reconhece que “os provérbios fazem parte da vida africana e são utilizados em todas as situações. O papel importante que desempenham tem, naturalmente, eco na literatura africana.” (Afonso 2004: 435).

⁹¹ Eis alguns exemplos de provérbios: “Não corras atrás das galinhas com o sal na mão.” (Couto 1990: 74); Choras pela chuva, agora choras pelo matope.” (Couto 2001: 104).

⁹² Entre outros, destacamos este provérbio, inventado por Mia Couto em *Terra Sonâmbula* (1992) (embora fora da produção contista do autor) com o intuito de caracterizar a guerra: “A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder.” (Couto 1992: 17).

história narrada, mote da sua abertura, ou de posteriores desenvolvimentos do enredo.

O provérbio é ainda um género económico que permite reflectir e meditar sobre a maneira como as personagens se enquadram culturalmente. (Leite 2003: 54).

Para concluir este sub-ponto, temos de referir que a preocupação de Mia Couto em recuperar a ancestralidade está intimamente ligada ao seu projecto de afirmação da moçambicanidade. É este aspecto que iremos tratar no momento seguinte deste estudo.

4.2.2 A afirmação da moçambicanidade

No ponto 3.2 deste estudo, aquando da análise das particularidades da literatura moçambicana, foi aflorada a questão da moçambicanidade. Verificámos que esta ideia germinou com os irmãos José e João Albasini, propagou-se através dos jornais *O Africano* (1909-1918), *O Brado Africano* (1918) e *O itinerário* (1919). Mais tarde, foi profundamente defendida por José Craveirinha⁹³ e, a partir da independência do Estado de Moçambique, força motriz das escritas das gerações mais novas de escritores. Inserido nesta geração actuante e embebida de um espírito verdadeiramente moçambicano, surge-nos Mia Couto. Deste modo, não é de estranhar que a afirmação da moçambicanidade seja um dos vectores por nós identificados como caracterizador da sua produção contista.

Assim, é fácil entender que o conceito de moçambicanidade é, sobretudo, um conceito literário. Diz-nos Patrick Chabal que “a realidade da moçambicanidade não é deduzida a partir das afirmações de intenções feitas (...) por alguns escritores,⁹⁴ mas pela influência que alguns textos tiveram no desenrolar subsequente da literatura.” (Chabal 1994: 54). Também Gilberto Matusse aborda a questão da moçambicanidade à luz das premissas literárias:

⁹³ Maria Fernanda Afonso refere-se a Craveirinha: “O que Craveirinha procura é a criação de uma escrita arrebatada pelo élan rítmico e pelas crenças ancestrais, representando o laço original que o une à terra africana, construindo uma identidade distinta da que lhe foi atribuída pelo discurso colonial.” (Afonso 2004: 178).

Também Patrick Chabal efectua uma alusão a José Craveirinha: “Discutir o trabalho de Craveirinha em pormenor é tocar nos mais importantes tipos e temas que identificam da melhor maneira o que é a literatura da moçambicanidade. (...) À questão sobre o que é a moçambicanidade não há melhor resposta do que ler Craveirinha.” (Chabal 1994: 58).

⁹⁴ Enunciamos alguns escritores que “contribuíram mais significativamente para a construção da moçambicanidade (...): Noémia de Sousa, José Craveirinha, Orlando Mendes, Rui Nogar, Malangatana (como pintor), Jorge Viegas, Sebastião Alba, Luís Carlos Patraquim, Mia Couto, Heliodoro Baptista e Albino Magaia.” (Chabal 1994: 54). Sublinhado nosso.

com efeito, é possível descobrir nas obras de diversos autores (...) o recurso a determinadas estratégias textuais, quer do âmbito linguístico-estilístico, quer do âmbito temático e ainda no âmbito ideológico, cuja função é construir um certo mundo fictício de um modo capaz de também manifestar uma atitude de afirmação de uma identidade literária moçambicana. (...) Podemos (...) dizer que estas estratégias produzem um «efeito de moçambicanidade», que a recepção, em especial na sua componente crítica - que as teoriza -, e a reiteração irão consagrar como fundamentos da moçambicanidade literária. (Matusse 1998: 73).⁹⁵

A moçambicanidade surge, num primeiro momento, com a tomada de consciência de cada autor da necessidade da diferença, da alteridade em relação aos modelos da metrópole, ou seja, a inevitabilidade da “ruptura com o estado de submissão àqueles modelos e a consequente procura dos caminhos para afirmar essa diferença.” (Matusse 1998: 74). Paralelamente, o escritor toma consciência de que, durante os anos de colonização e submissão aos modelos europeus, foram-se perdendo, obviamente, valores ligados à africanidade.⁹⁶ Estes valores, durante o período colonial, usufruíram de um estatuto de menoridade. Consequentemente, a primeira tarefa dos defensores da moçambicanidade foi a procura da “superação (...) do estatuto de menoridade (...) (e a) exaltação da diferença (...) relativamente à portugalidade.” (Matusse 1998: 74).

Neste contexto, podemos afirmar que o processo de afastamento/ruptura pode ser caracterizado por duas vertentes de actuação. Por um lado, os autores moçambicanos fomentaram “a subversão, (...), a deformação (...) (e a) dessacralização dos símbolos da cultura de referência.” (Matusse 1998: 75). Por outro lado, assistimos a um processo de procura de modelos da tradição oral africana, incorporando toda a vertente axiológica deste imaginário tradicional. Poderíamos ainda falar de uma terceira vertente que complementaria as anteriores: a influência dos modelos literários sul-americanos. Ao optar pelos paradigmas ideológicos e literários vigentes na América Latina, o autor africano foge à tutela do modelo europeu e, ao mesmo tempo, filia a sua escrita “num vasto movimento de emancipação das culturas dominadas pela hegemonia dos cânones europeus.” (Matusse 1998: 76). Contudo, não podemos esquecer que existe, em termos

⁹⁵ Aspas do autor.

⁹⁶ Pires Laranjeira, em *Ensaio afro-literários* (2001), fala-nos sobre a africanidade:

A consciência da africanidade, como passo importante para o esclarecimento da especificidade autonómica face ao continente europeu, pressupondo um conceito de identidade continentalista, resultou de factores de ordem sócio-política e cultural. Orgulhosa afirmação das qualidades e potencialidades do homem africano perante a negação que delas fazia o europeu, a africanidade radica na contestação ao etnocentrismo e na recusa da dominação colonial. (Laranjeira 2001: 47).

culturais, uma proximidade muito grande entre a América Latina e África, como já referimos anteriormente.

A moçambicanidade reúne, antes de mais, uma série de estratégias de rompimento com a cultura europeia. À clara opção pela recuperação da tradição oral, assente no modelo do provérbio, podemos juntar a subversão simbólica e ideológica, o desregramento linguístico e o aparecimento da narrativa de índole fantástica e insólita. Este último aspecto vai ser motivo de análise atenta no ponto 5 deste estudo.

Numa perspectiva mais actual, a moçambicanidade não está tão ligada à ruptura face aos padrões europeus. Assistimos a uma viragem para o interior do próprio país. Em Mia Couto, este facto é bastante evidente. Ele procura acordar o país que se encontra como que anestesiado face às mudanças que se verificam dentro de uma sociedade complexa e multifacetada. Algumas personagens dos seus contos revelam uma atitude de descrença, refugiando-se, muitas vezes, na bebida. Vejamos alguns exemplos. Acubar Aboobacar em «O abraço da serpente» (Couto 1994: 105-108) entregou-se à bebida tornando-se um “cervejeiro andante” (Couto 1994: 106), um pai ausente para o filho: “Olhando aquela figura, o menino sentiu saudade do pai que ele tinha sido antes da guerra. Como se fora um órfão e aquele que ia achegando fosse um mero padrasto, passageiro e passeante.” (Couto 2004: 106). Outro exemplo, ainda nesta colectânea de contos, é o da personagem Xidakwa em «O bebedor do tempo»: “- *Aqui, neste bar, é que é a minha pátria.*” (Couto 1994: 154).⁹⁷ Podemos, ainda, referir o pai do menino pequenino no conto «O menino no sapatinho» (Couto 2001: 13-16): “O marido descrente de tudo, nem tinha tempo para ser desempregado.” (Couto 2001: 14).

Mia apercebe-se de que a nação moçambicana atravessa um mau momento, uma vez que o povo se mostra descrente no futuro e na classe política, caracterizada por uma corrupção latente e que só pensa no enriquecimento fácil. Deste modo, é necessário que seja modificado este estado da nação. Mia Couto defende que é imprescindível que os tempos mudem, que se ergam novas vozes e que se procure a mudança, mudança que terá, obrigatoriamente, de passar por uma reconstrução e reconfiguração do caminho, assente no conhecimento da memória e da tradição. Desta forma, a afirmação da moçambicanidade só é possível se tivermos em conta a ideia de que “a literatura não só veicula a História como também é instrumento para alteração dessa História.” (Faria 2005: 40). Diz-nos ainda esta autora que “Moçambique precisa, acima de tudo, de

⁹⁷ Itálico do autor.

reinventar a sua História.” (Faria 2005: 40). Estamos perante a ideia de que o país precisa de adquirir uma capacidade de renascimento e regeneração. Esta capacidade só é possível se cada um dos moçambicanos possuir a Vontade. Uma vontade grafada com maiúscula por ser um valor importante para a afirmação do novo conceito de moçambicanidade. Digamos que é uma vontade ainda adormecida: “O que faziam neste universo? Sonhavam, parados, no mesmo que o actual Mamudo.” (Couto 1991: 123).

Esta Vontade deve ser uma força motriz que levará o país rumo ao futuro, tendo, no entanto, a sua base no passado. A literatura de Mia Couto apresenta-nos essa vontade de construir um tempo novo, apresentando “uma literatura de renascença.”⁹⁸ (Faria 2005: 131). Não podemos, no entanto, deixar de referir que este processo de construção de uma moçambicanidade “assenta na miscigenação cultural e não no confronto.” (Faria 2005: 144). Deste modo, a produção contista de Mia Couto reflecte essa amálgama cultural, esse hibridismo⁹⁹ entre os valores do passado e do presente, entre a tradição oral e a inovação escrita, entre o mundo do maravilhoso e o mundo da razão, entre o colonialismo e o pós-colonialismo, entre África e o mundo ocidental, entre a guerra e a paz, entre a morte e a vida, entre o rural e o urbano, entre o ancestral e o moderno, entre o particular e o universal.

4.2.3 A procura da universalidade

A procura da universalidade é, na nossa opinião, o terceiro vector estruturante da produção contista de Mia Couto. Porém, ao contrário das problemáticas da ancestralidade e da moçambicanidade, não é tão fácil encontrar autores que abordem, claramente, este vector.

Segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa da Academia das Ciências de Lisboa*, o termo *universalidade* tem a sua raiz no étimo latino *universalitas*, *-ãtis* e refere-se à “característica ou qualidade do que é universal” (*Dicionário de Língua Portuguesa da Academia das Ciências de Lisboa*: 3679, II Volume G-Z), ou seja, que

⁹⁸ Este conceito de literatura de renascença foi cunhado por Michael Dash:

It means fundamentally that in the same way he can circumvent the ironies of history so can be avoid the negativity of pure protest. What can indeed emerge is a literature of renascence – a literary aesthetic and reality based on the fragile emergence of the Third World personality from the privations of history.” (Dash 1995: 200).

⁹⁹ Sobre a questão do hibridismo refere Helen Tiffin: “Post-colonial cultures are inevitably hybridised, involving a dialectical relationship between European ontology and epistemology and the impulse to create or recreate independent local identity.” (Tiffin 1995: 95).

pode ser relativo ao universo, ao cosmos, a toda a Terra, a todo o mundo, a toda a humanidade. Encontramos, então, sinónimos de universalidade: globalidade, generalidade.

Tendo em conta o que já referimos anteriormente sobre a narrativa breve de Mia Couto, temos de reconhecer que esta, além de ter um papel de recuperação do saber ancestral e de assumir um compromisso de afirmação da identidade de Moçambique (moçambicanidade), procura aproximar-se do conceito lato de universalidade. Essa aproximação é efectuada de forma consciente e tem por base, não só a utilização, transformação e subversão do instrumental linguístico do colonizador em benefício próprio, como também o aproveitamento de todo o manancial cultural presente na tradição oral.¹⁰⁰ Deste modo, cria-se “no universo moçambicano uma literatura capaz de afirmar a diferença em relação à metrópole e de libertar a cultura veiculada do «estigma de cultura periférica.»”¹⁰¹ (Silva 1994: 43-44).¹⁰² Deste processo de libertação nasce a africanidade e, no caso específico de Moçambique, a moçambicanidade. Esta valorização deliberada e crescente do mundo autóctone permite que a visão da universalidade parta do particular para o geral, ou, como nos disse o escritor cabo-verdiano Manuel Lopes, “se queres ser universal finca os pés na tua terra.” (Lopes citado por Silva 1994: 44).

Há, efectivamente, no universo contista de Mia Couto, “uma dimensão conjugada do seu sentir-se moçambicano e da sua comunhão com um sentimento maior da humanidade.” (Silva 1994: 40) Vejamos o exemplo do conto «O homem com o planeta dentro» (Couto 1991: 121-123). Trata-se da história de Mamudo que passava os seus dias parado, sem reacção, apenas comentando: “- *Sofro da doença de sonhar. Nem quero escutar nem ver, ocupado que estou-me.*” (Couto 1991: 121).¹⁰³ O médico explicou que Mamudo tinha em si um planeta dentro, o planeta Terra. Incapaz de fazer

¹⁰⁰ Vejamos o que nos diz Alda Espírito-Santo no seu artigo «O universalismo na literatura»:

O universalismo da literatura, como afirmação até do círculo ambulatório das bibliotecas vivas da oratura, preenche uma mundividência da filosofia e sabedoria populares, que mantendo tradições características de cada comunidade, região ou lugarejo da terra, assenta numa rotatividade de símbolos, esquemas, metáforas, cuja identidade é o universo dos seres planetários. (Espírito-Santo 1997: 416).

¹⁰¹ Inocência Mata refere que: “Os escritores africanos de língua portuguesa e os seus críticos têm consciência de que, no actual jogo de forças cultural, as literaturas africanas de língua portuguesa ocupam um lugar periférico.” (Mata, citada por Leite 2003: 23).

¹⁰² Aspas da autora.

¹⁰³ Itálico do autor.

algo pelo doente, o médico declarava que “*este homem está muito povoado, tem que se habituar ao tamanho da humanidade.*” (Couto 1991: 122).¹⁰⁴ O tempo passava e Mamudo continuava incapaz de reagir. Só abria a boca para revelar “visões, tontices que ninguém entendia.” (Couto 1991: 122). Porém, um dia passou por aquele local um velho espiriteiro e Mamudo foi levado à sua presença. Segundo o velho sábio, a solução para Ma(mudo), convertido em Ma(mundo), e para as gentes daquele local passava pela necessidade de todos “olharem para dentro dele, procurando-se cada uns lá no meio da multidão.” (Couto 1991: 122). Desta forma, as gentes daquele local passavam a representar o mundo inteiro, a humanidade, o universo. O lunático Mamudo converteu-se em Mamundo. O autor critica a humanidade pela sua incapacidade de responder às problemáticas e às injustiças que a rodeiam: “Que faziam nesse universo? Sonhavam, parados, no mesmo que o actual Mamudo.” (Couto 2001: 123). De salientar que o autor vislumbra ainda uma saída para a humanidade, tal como se fosse um labirinto. A solução para o seu país e para a humanidade passa pela capacidade real e transfiguradora do sonho que leva o homem à acção. Não é por acaso que Mia Couto revela no *Prefácio* dos seus *Contos do nascer da Terra* (1997) que “necessitamos não do nascer do Sol. Carecemos do nascer da Terra.” (Couto 1997: 7).

Em Mia Couto há uma preocupação em retratar o seu universo local e particular, manipulando, contudo, o imaginário desse seu universo de forma a criar “um universo fictício com o qual identifica o ser humano em geral.” (Silva 1994: 39). Além do conto que referimos no parágrafo anterior, encontramos, na colectânea *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (2001), a história de Ezequiela e Jerónimo que procura retratar essa fusão entre o imaginário local e um certo imaginário global. Ezequiela, protagonista do conto «Ezequiela, a humanidade» (Couto 2001: 99-102), casada com Jerónimo, tinha o poder de se metamorfosear em diferentes raças e tamanhos: “Mudava de corpo de cada vez em quando: ora de tamanho, ora de cor (...). Ezequiela acordou esquimó, peles amareladas, olhos repuxados em ângulo e esquina. E numa outra vez se indianizou, pele aperdizada, cabelos azeviachos.” (Couto 2001: 100). Mas a maior mutação aconteceu no momento em que Ezequiela se transformou em homem “barbalhudo e provido de músculo.” (Couto 2001: 100). Mia Couto retrata as questões da raça fazendo jus aos lemas *todos diferentes, todos iguais* e a *raça de cada um de nós torna-se a de todos*. Paralelamente, são afloradas temáticas actuais que fazem parte do

¹⁰⁴ Itálico do autor.

quotidiano do mundo ocidental como são os casos da homossexualidade e da transexualidade.

É com contos como os referidos anteriormente que Mia Couto nos faz atingir “a grandiosidade do universo através da simplicidade do dia-a-dia. Partilha connosco as emoções e as experiências do seu povo, consciencializando e aproximando a diversidade humana.” (Faria 2005: 28). Assim, somos levados a concluir que os contos miacoutianos buscam o sentido e a dinâmica da universalidade.

Essa dinâmica de universalidade presente na escrita miacoutiana permite, igualmente, ao autor efectuar a denúncia das temáticas sociais que, apesar de se situarem num plano local e restrito (Moçambique) adquirem um sentido total e alargado (humanidade). Mia torna-se universal porque as suas angústias, os seus sonhos, os seus ideais, a sua escrita em prosa e em verso, “provocam um idêntico processo de identificação nos homens de todas as latitudes.” (Stegagno-Picchio 1997: 369).

4.3 A denúncia de temáticas sociais

Antes de abordarmos a questão da denúncia das temáticas, convém efectuarmos um pequeno percurso que vai desde o momento em que, na literatura moçambicana, havia uma preocupação eminentemente estética, assente na vertente lírica, até ao momento em que a prosa, particularmente a narrativa breve, se torna um instrumento privilegiado na denúncia de problemáticas de cariz social.

Durante o domínio da metrópole sobre a colónia moçambicana, o género mais praticado foi a poesia. Podemos apontar duas razões para este facto. A primeira prende-se com o facto de “a ‘elite cultural ser pouco numerosa, por via de o ensino se ter desenvolvido tardiamente. (Leite 2003: 89). A segunda tem a ver com o facto de a poesia “ser uma forma mais insidiosa de iludir a censura, e de mais fácil publicação em jornais revistas ou antologias.” (Leite 2003: 89).

Volvidos alguns anos após a declaração da independência, surgem autores, ligados à revista *Charrua* (publicação a que já nos referimos anteriormente), que contribuem decididamente para o desenvolvimento da prática narrativa. A nítida opção pelo conto ou pela crónica surge, a partir de meados da década de 80 do século XX, como resposta à desilusão provocada pelo governo sob a égide da FRELIMO, após terem passado dez anos de governo de cariz marxista encabeçado por Samora Marchel.

Aproveitando a arte de narrar da oralidade, ou oratura,¹⁰⁵ os novos autores preferiram enveredar pelo conto, ou seja, pela «estória», uma vez que esta pode ser considerada como “uma espécie de *medium* à conversa e funciona como *exemplum*.” (Leite 2003: 89).¹⁰⁶ Conversar não significa apenas a troca de ideias, mas, sobretudo, contar histórias que exemplificam as ideias. Temos, assim, a reposição, na escrita, da chamada arte griótica.¹⁰⁷ Deste modo, “estes novos narradores, repõem (...) o maravilhoso do *era uma vez*¹⁰⁸ e, refrânica e encantatoriamente, vêm contar *a forma como se conta*, na sua terra, *encenando estratégias narrativas*, em simultâneo à narração.” (Leite 2003: 92).¹⁰⁹

Mia Couto, através dos seus contos, torna-se, assim, um *griot* dos tempos actuais. A sua escrita reveste-se de uma capacidade encantatória, de um alcance sacralizador, de um poder inegável para problematizar e mudar o seu país.

O autor utiliza a sua obra, particularmente a sua produção contista, para dar resposta ao processo rápido e multifacetado de transformação de Moçambique, aproveitando o facto de o conto possuir “estreitos laços com a oralidade (e ser) mais acessível à edição e à leitura, e ainda, muitas vezes, à representação teatral.” (Leite 2003: 90).

Nas suas narrativas breves, relatam-se histórias do tempo colonial, colocam-se em confronto valores do campo com comportamentos urbanos da cidade. Estamos a

¹⁰⁵ A oratura é uma terminologia sinónima de literatura oral: “A oratura ou literatura oral constitui ainda hoje uma forma estética que proporciona a apreensão da realidade a uma grande percentagem de moçambicanos que não têm acesso à escrita.” (Cavacas s.d.: 29).

Também Claude Hagège propõe o conceito de *oratura*, de forma a designar o sistema que veicula, através da oralidade, o conjunto de saberes em certas sociedades:

Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s’agit d’une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création d’un terme, orature, lequel deviendrait symétrique de celui d’écriture, entendue comme littérature (souvent à l’exclusion de la tradition orale, certes tout aussi littéraire elle-même, au sens où elle conserve les monuments d’une culture, mais ne laissant pas de trace matérielle. (Hagège 1985: 84).

¹⁰⁶ Itálicos da autora.

¹⁰⁷ Os *griots* são os mestres africanos contadores de histórias. Sobre eles Maria Fernanda Afonso afirma: “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.” (Afonso 2004: 207).

Acrescenta ainda a autora: “Verifica-se que, enquanto as literaturas ocidentais se limitam a contar mitos, as literaturas africanas integram as estruturas mentais do mito dentro da escrita.” (Afonso 2004: 207).

¹⁰⁸ Por exemplo, em *Cronicando* (1991), encontramos dois contos, que se iniciam com o griótico *Era uma vez*. Tratam-se de «O jardim marinho» e «A morte nascida do guardador das estradas.»

¹⁰⁹ Itálicos da autora.

lembrar-nos do conto/crónica «Sangue da avó manchando a alcatifa» (Couto 1991: 29-32) em que a velha avó Carolina, vinda de uma aldeia do interior, fica estupefacta com a vida citadina dos seus filhos e netos: laços familiares assentes na falta de diálogo; dependência dos meios de comunicação de massa; excesso de consumismo que faz com que a casa esteja “empanturrada de luxos.” (Couto: 1991: 30).

Criticam-se os comportamentos políticos do período pós-independência, baseados na ambição e corrupção dos políticos: nos serviços centrais do governo o “dinheiro brilha e a gente apodrece.” (Couto 2001: 21).

Denunciam-se problemáticas sociais¹¹⁰ (que podem ser encontradas tanto na sociedade moçambicana, como em grande parte das sociedades mundiais) que vão desde o alcoolismo à violência doméstica, passando pelas questões da fome, da miséria, da velhice, da solidão, da guerra e do racismo.

Estas duas últimas temáticas são presença assídua na escrita contista do autor. Aliás, a guerra é uma presença obsessiva¹¹¹ na generalidade dos autores moçambicanos do período pós-colonial. De facto, em muitos momentos, podemos sentir o desalento e a dor, provocados por uma guerra civil sangrenta e martirizante. No conto «Sangue da avó manchando a alcatifa» (Couto 1991: 29-32), a velha Carolina assistia a um programa sobre a guerra e resolve atirar a sua bengala ao ecrã do televisor. Apanhou os vidros estilhaçados, tendo-se cortado e espalhado sangue na alcatifa. Essa mancha de sangue não desapareceu, resistindo a todas as lavagens. O narrador concluiu, de acordo

¹¹⁰ No conto «O menino no sapatinho» (Couto 2001: 13-16) são abordadas várias temáticas sociais. A começar pela miséria e pela pobreza: “O miúdo aprendia já o lugar do pobre: nos embaixos do mundo: junto ao chão, tão rés e rasteiro que, em morrendo, dispensaria quase o ser enterrado.” (Couto 2001: 14). O alcoolismo é outro dos temas tratados: “O homem era um fiorrapo, despacha-gargalos, entorna-fundos. Do bar para o quarto, de casa para a cervejaria.” (Couto 2001: 14). Ainda no mesmo conto se denuncia a realidade da violência doméstica: “Mas o assunto azedava e até degenerou em soco, punhos ciscando o escuro.” (Couto 2001: 15). Muitas outras problemáticas sociais são abordadas nos contos de Mia Couto. As questões da solidão e da velhice são muitas vezes problematizadas. Estamos a lembrar-nos do conto «A velha engolida pela pedra.» (Couto 1994: 147-150). A velha que o narrador encontra dentro da igreja declara: “*Estive a pedir (a Deus) que me levasse, minha palhota lá em cima já está pronta. E eu aqui já me custa tanto! Problema é eu já não tenho corpo para ir sozinha para o céu. Estou tão velha, tão cansadíssima que não aguento subir todos esses caminhos até lá, nos aléns.*” (Couto 1994: 149). Itálico do autor.

¹¹¹ Esta ideia é defendida por Gilberto Matusse: “A guerra nos ficcionistas moçambicanos é uma presença obsessiva, facto a que não estará, certamente, alheia a sua omnipresença no quotidiano moçambicano durante cerca de três décadas. É uma guerra retratada nos seus aspectos mais absurdos e incompreensíveis, nos extremos a que leva o comportamento humano.” (Matusse s.d. Internet: 2). Maria Fernanda Afonso verifica que a guerra serve de pano de fundo a vários contos de Mia Couto, surgindo “como responsável do comportamento das personagens, seres à deriva, procurando um lugar onde a vida seja possível. À violência física acresce a desagregação dos valores, a ruptura das comunidades, a entronização da cobardia e da corrupção.” (Afonso 2004: 392).

com as palavras de um feiticeiro que fora chamado ao local para dar explicação sobre tão estranho acontecimento, que “aquele sangue não terminava, crescia com os tempos, transitando de gota para rio, de rio para oceano. Aquela mancha não podia, afinal, resultar de pessoa única. Era sangue da terra, soberano e irrevogável como a própria vida.” (Couto 1991: 32). O autor utiliza esta situação insólita, ou seja, o facto de ser impossível lavar a mancha de sangue, de forma a criticar a situação de guerra que assolou Moçambique após a instauração da independência. O sangue da avó representa o sangue de todos os habitantes de Moçambique que ia crescendo à medida que o conflito armado ia perdurando. O autor, através da voz do feiticeiro, declara a revolta que sente face a um fenómeno irracional que consiste na destruição de vidas individuais e da vida da própria nação. Paralelamente, pensamos que a reflexão do autor tem uma dimensão mais alargada, ou seja, uma dimensão universal. O sangue derramado em qualquer guerra, desde as passadas às futuras, passando pelos conflitos actuais, é sangue da Terra (grafado a maiúscula), é sangue da humanidade.

A dimensão das consequências da guerra civil moçambicana é, igualmente, evidenciada no conto «Cataratas do céu»¹¹² (Couto 1997: 229-232). Trata-se da história de um menino que foi deslocado de guerra, ou seja, que teve de abandonar a sua terra natal, numa província do interior, e vir morar para a cidade para casa dos tios. Ao longo do conto, são atestadas as marcas que a guerra deixou no menino: “Com o tempo, a família começou a se preocupar com a cabisbaixeza da criança, sempre de olhos minhocando o chão.” (Couto 1997: 229). É exemplar a forma como o tio interpreta o trauma do sobrinho, alegoria da nação moçambicana:

eu sei o que sucede com ele, esse nosso sobrinho não é um deslocado de guerra. A guerra é que deslocou-se para dentro dele. E agora como tirar a guerra de lá dos interiores, como desalojar a malvada lá das províncias da sua alma? Não há comissão governamental, nem missão das Nações Unidas. Não há departamento para esse caso. (Couto 1997: 230).¹¹³

¹¹² Este conto foi por nós escolhido para aferir das potencialidades de leitura dos contos de Mía Couto no 2º Ciclo do Ensino Básico.

¹¹³ Itálico do autor.

A par da temática da guerra surge-nos a questão do racismo.¹¹⁴ Entre outros contos, destacamos «O embondeiro que sonhava pássaros» (Couto 1990: 85-95). Estamos perante a história de um vendedor de pássaros, negro, que tinha o dom de encantar as crianças de determinado bairro. Tiago, uma criança filha de um casal de brancos, estabelece com o passarinho uma relação de amizade e cumplicidade. O negro falava dos poderes mágicos das árvores, em especial de um embondeiro, onde estabelecera a sua morada. Porém, o velho vendedor de pássaros não era bem visto pelos colonos brancos:

Por detrás das cortinas, os colonos (...) ensinavam suspeitas aos seus pequenos filhos – aquele preto quem era? Alguém conhecia recomendações dele? Quem autorizava aqueles pés descalços a sujarem o bairro? (...) O negro que voltasse seu devido lugar. (...) O tipo dormia nas árvores, em plena passarada. Eles se igualam aos bichos silvestres, concluía.” (Couto 1990: 62-63).

Também o pai de Tiago não aceitava a presença do negro: “- *Foste a casa dele? Mas esse vagabundo tem casa? (...) – Vejam só o que o preto anda a meter na cabeça desta criança.*” (Couto 1990: 62).¹¹⁵ O passarinho foi preso, embora, entretanto, tivesse conseguido escapar da prisão. No momento final do conto, os colonos resolvem incendiar o embondeiro onde ele morava, julgando que estivesse lá dentro. Ironicamente, no incêndio, Tiago, dentro da árvore, morre ao sabor de um sonho:

seus cabelos se figuravam pequenitas folhas, pernas e braços se madeiravam. (...) O menino transitava de reino arvorejado, em estado de consentida impossibilidade. E do sonâmbulo embondeiro subiam as mãos do passarinho. Tocavam as flores (...): nasciam espantosos pássaros. (...) Foi quando Tiago sentiu a ferida das labaredas, a sedução da cinza. Então, o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para suas recentes raízes.” (Couto 1990: 68).

Em muitos outros contos poderíamos descortinar a preocupação do autor em denunciar diferentes temáticas e problemáticas sociais e humanas. Esta atitude de denúncia é fruto da concepção de uma diferente relação do texto literário com a realidade, ou seja, assiste-se a uma “discussão sobre o modo de rearticular a relação existente entre o objecto literário e o sistema cultural que o produz. (Ornelas 1996: 40).

¹¹⁴ Mía Couto revela o ambiente racista do local onde nasceu e passou a sua juventude:

Era um ambiente muito racista (...). Os brancos da Beira eram profundamente racistas. Quando eu saí da Beira para Lourenço Marques, em 1971, parecia-me que estava noutra 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. (Couto, citado por Chabal 1994: 276).

¹¹⁵ Itálicos do autor.

É nessa busca de um modo diferenciado de escrita, mas ao mesmo tempo incisivo e transfigurador, que nos surge a opção pelo fantástico. A modalidade fantástica torna-se, assim, uma inevitabilidade.

4.4 A intensa presença do universo do fantástico

Em Mia Couto, a modalidade fantástica torna-se uma presença intensa e inevitável. O universo do fantástico está presente desde *Vozes anoitecidas* (1987) a *O fio das missangas* (2004), passando por todas as colectâneas e, inclusive, pelos romances. Neste momento do estudo, interessa-nos, mais do que referir os momentos em que o fantástico irrompe na diegese, apresentar os factores/causas que contribuem (ou que provocam) uma tão forte presença do fantástico, ou seja, apontar os motivos que nos levam a afirmar que, na produção contista de Mia Couto, o fantástico é um recurso estético e ideológico inevitável. Apontaremos, então, alguns factores que, articulados entre si, contribuem sinergicamente para a manifestação do fantástico nas narrativas breves miacoutianas.

4.4.1 A influência das escritas sul-americanas

Constatámos, em fases anteriores deste estudo, que as escritas sul-americanas e as consequentes opções estético-literárias dos seus autores influenciam as escritas africanas.¹¹⁶ Vimos a influência a nível genológico, patente na clara opção pelo conto e a influência a nível de uma comum predisposição dos autores para consagrarem os princípios estéticos da corrente mágico-realista.

O princípio-base que rege ambas as literaturas prende-se com o facto de apresentarem “uma postura de ruptura que já ganhou aceitação e projecção universal, e isso torna-as um exemplo de que é possível demarcar-se dos cânones europeus.” (Matusse s.d. Internet: 6). Assim, tanto a literatura sul-americana como a literatura africana procuram romper com as estéticas europeias, enquanto trilham um caminho que procura construir uma identidade própria.

¹¹⁶ Maria Fernanda Afonso fala-nos da influência da escrita sul-americana, sofrida por alguns escritores africanos: “Nas literaturas do continente africano, vários autores assumem a estratégia do fantástico por influência da ficção da América do Sul. É o caso do escritor Sony Labou Tansi, do Congo-Brazzaville.” (Afonso 2004: 357).

Neste contexto, muitos autores moçambicanos, à semelhança do que acontece com Mia Couto, ficaram imbuídos do

desejo de afirmação e (...) conseqüente ruptura com a hegemonia dos cânones europeus. Este espírito manifesta-se na procura de uma postura própria, diferente e muitas vezes oposta à das literaturas europeias. Parece fundar-se aqui, por um lado, a rejeição do racionalismo, da abstracção intelectualista, da tentação científica, e a conseqüente tendência para a criação de universos fantásticos ou tendencialmente fantásticos. (Matusse 1998: 160).¹¹⁷

A literatura de Mia Couto tem a capacidade de criar esses universos fantásticos, recusando apresentar personagens e acções que fogem à representação do mundo dentro dos limites da razão. Vejamos o caso de Zezé Zurara em «O último aviso do corvo falador» (Couto 1987: 33-44); de Tiago em «O embondeiro que sonhava pássaros» (Couto 1990: 61-68); de João Bate-Certo em «A ascensão de João Bate-Certo» (Couto 1991: 33-36), de Adabo em «O adivinhador das mortes» (Couto 1994: 167-171); de Justinho Salomão em «O derradeiro eclipse» (Couto 1987: 93- 97); de Lázaro em «Homem no leito» (Couto 2001: 113-115) e de Jossinaldo em «O peixe e o homem» (Couto 2004: 97:100).

Ao longo destas «estórias», Mia Couto sofre nítidas influências sul-americanas no sentido em que nos surgem temas como a solidão¹¹⁸ (que propicia a interrogação reflexiva), o contraste entre o tradicional e o moderno, o labirinto¹¹⁹ (como imagem da procura da ordem no meio do caos).

¹¹⁷ Sublinhados nossos.

¹¹⁸ A solidão está presente em muitos contos de Mia Couto. Por exemplo, em «A velha e aranha» (Couto 1991: 37-39), conta-se a história de uma velha que vivia sozinha, sendo “o cansaço a sua única carícia” (Couto 2001: 38), esperando o regresso do seu filho Antoninho que tinha partido para a guerra. De tão só e desesperada, a velha trava entendimento com uma aranha e começaram a trocar “muda conversa de mães.” (Couto 2001: 39). No final do conto, a aranha prometeu à mãe que algo iria acontecer. A velha, aos passos das botas de Antoninho, sentiu dores de parto, “as mesmas com que ele se havia arrancado de sua carne.” (Couto 1991: 39). Foi encontrada envolvida numa espessa teia. Inexplicável, foi o facto de, a seu lado, estar “um par de botas negras, lustradas, sem gota de poeira.” (Couto 2001: 39).

¹¹⁹ O labirinto alude à célebre construção mitológica do palácio de Cnossos, em Creta, feita por Dédalo. Para Gilberto Matusse o *labirinto* pode ser considerado uma saída/resposta a partir da própria desordem:

A imagem do labirinto, que o ocorre obsessivamente num grande número de autores hispano-americanos contemporâneos, pode ser lida como a do homem colocado sob circunstâncias aflitivas que procura uma saída, uma vez que na confusão e complexidade que é o labirinto há sempre uma saída. A condição de quem procura a saída do labirinto é a de uma consciência que se interroga, que procura fazer a distinção entre os caminhos que perpetuam a sua aflicção e o(s) que lhe permite(m) desembaraçar-se dela. (Matusse s.d. Internet: 4).

A maior parte das vezes, o *labirinto* está associado à esperança futura. Vejamos uma passagem do romance *Terra Sonâmbula* (1992):

Mia Couto acusa uma “preocupación por la boesqueda de paisajes remotos y misteriosos que frecuentemente no poseen marcas concretas que podrían facilitar su reconocimiento es visible en casi todos sus textos. (Charchalis 2001. Internet: 6) Por exemplo, o espaço em «A lenda do noivo e do forasteiro» (Couto 1990: 129-139) fica “para além de todas as viagens” (Couto 1990: 129); em «Bartolominha e o pelicano» (Couto 2001: 21-24), a ilha estava exposta “ao longe e ao esquecer” (Couto 2001: 21).

As personagens miacoutianas, tal como as personagens criadas pelos autores sul-americanos, “poseen atributos superiores y muchos de ellos realizan hechos extraordinarios.” (Charchalis 2001. Internet: 7). Assim acontece com as capacidades extraordinárias atribuídas ao estrangeiro de «A lenda da noiva e do forasteiro» (Couto 1990: 129-139): “-*Vimos que a língua lhe saía fora da boca, passeava sozinha, longe do corpo.*” (Couto 1990: 130).¹²⁰ Também fora do comum é o caso do adivinhador da hora das mortes em «O adivinhador das mortes» (Couto 1997: 167-171):

No bairrinho de Muitecate havia um poderoso espiriteiro que adivinhava, com acerto de álgebra, a data das individuais mortes. (...) O adivinho cerrava os seus próprios olhos: se concentrava, todo dentro das pálpebras, até abraçar o seu escuro o escuro do outro. Nesse tocar de penumbras se escrevia o exacto da data dos falecimentos.” (Couto 1997: 167).

Ainda poderemos enunciar o feito extraordinário de Senhorito em «Peixe para Eulália» (*O fio das Missangas* 2004: 143-148): “Única especialidade que dele se dizia: seus olhos seriam portáteis de tirar e aplicar. (...) Sempre que lhe dava a gana, arrancava os globos oculares e os escondia nas mãos.” (Couto 2004: 144).

Outro elemento revelador da proximidade entre Mia Couto e a narrativa latino-americana é a presença do sonho,¹²¹ do onírico. De facto, “o onírico forma un elemento

No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente. E surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar. (Couto 1992: 216).

Outras vezes, todavia, o conceito de *labirinto* apresenta conotações pessimistas: “El laberinto es el camino por recorrer que no conduce a ningún lugar, el deslizamiento, el rolar en un orden desconocido que se representa como un caos. Este laberinto no tiene centro, no tiene comienzo ni fin, ya que es infinito.” (Toro 2003 Internet: 188).

¹²⁰ Itálico do autor.

¹²¹ Segundo Joana Daniela Martins Vilaça de Faria, o sonho “é o fundamento da essência. É através dele que a nossa efemeridade é combatida e ultrapassada. Assim, a imaginação, a espiritualidade, a esperança, a quimera, em suma, a nossa capacidade de sonhar permite-nos alcançar a imortalidade. (Faria 2005: 26). Maria Fernanda Afonso afirma: “O mundo criado por Mia Couto tem necessidade de sonhar, porque é o sonho que dá um novo sentido à vida. Assim, sonho e realidade enriquecem-se e iluminam-se um ao

más en común de la prosa de Mia Couto” (Charchalis 2001 Internet: 6) com a literatura proveniente da América Latina. Ao lermos Mia Couto, acreditamos que é “através do sonho que conhecemos mais da nossa vida do que julgávamos conhecer na vida acordada.” (Coutinho e outros 2005: 20). As personagens criadas por Mia Couto caracterizam-se por uma apetência consubstanciada na capacidade de sonhar. Por exemplo, Mamudo, em «O homem com um planeta dentro» (Couto 1991: 121-123), sofria da doença de sonhar. Também Jordão Qualquer, protagonista da «estória aben(sonhada)» «No rio, além da curva» (Couto 1994: 97-101)), em criança, “sonhava com os animais, pareciam canoas viradas do avesso na lenta superfície do rio. E ele, no sonho, montava-lhes os dorsos e subia o rio, além da curva.” (Couto 1994: 100). Igualmente, Acubar em «O abraço da serpente» (Couto 1994: 105-108), com a boina de um soldado das Nações Unidas (e presumível amante da esposa) na mão, procura o sono e o sonho como forma de dar resposta a uma situação problemática: “Boina no colo, ele se socorreu do sono. E assim dormindo lhe foram divulgados os segredos.” (Couto 1994: 108). Neste conto, o sonho precede a morte, daí que a capacidade de sonhar seja sinónimo “de olhar para o Além e o abismo surge como uma designação concreta para a morte, a outra Vida.” (Coutinho e outros 2005: 21). Por vezes, é através do sonho que os antepassados comunicam com as gerações mais novas, contaminando-as com uma força misteriosa, capaz de as libertar de um certo marasmo em que se encontram.¹²² Vejamos o exemplo do narrador/neto de Bartolominha em «Bartolominha e o pelicano» (Couto 2001: 21-24): “Me deixei adormecer mas fui despertado por um estranho pesadelo. (...) Era como se eu fosse guiado por vozes, escuro adentro (...). Desde essa noite sou eu o faroleiro da ilha do avô Bastante.” (Couto 2001: 23-24).

Em suma, o onírico é “um lugar comum na mundividência de Mia. (...) Estes devaneios revelam uma abertura de sentidos e a criação de mundos possíveis¹²³ menos

outro, constituindo (...) um mundo empiricamente injustificável, mas coerente à escala espiritual.” (Afonso 2004: 379).

¹²² Em *A Ilustre Casa de Ramires* (1900) de Eça de Queirós, Gonçalo Mendes Ramires, o protagonista do romance, tem um pesadelo com os seus antepassados no qual estes o alertaram para a necessidade de acordar da apatia em que se encontrava. A partir deste sonho em estado de vigília, Gonçalo adquire uma nova energia que lhe permite ganhar confiança em si mesmo e alterar, decididamente, o seu futuro.

¹²³ Dois autores enunciam a questão dos *mundos possíveis*: “Mundo possível pode ser definido como um estado de coisas formado por um conjunto de proposições.” (Eco 1979: 137); «Une collection abstraite d'états de choses, à distinguer des propositions qui décrivent ces états.» (Pavel 1988: 68). Efectivamente, poderemos considerar *mundos possíveis* os universos criados/ inventados pela literatura. Porém, esse(s) *mundo(s) possível(eis)*, como nos diz Pampa Olga Arán “no es un mundo efectivo como el

trágicos que a realidade.” (Faria 2005: 91). Diz ainda a autora que, com o sonho, é criado “um novo tempo: um tempo em que a credibilidade e a reabilitação do funesto (...) supera a história (e recria) o cosmos.” (Faria 2005: 91).

Um aspecto final referente à influência da escrita sul-americana na obra de Mia Couto diz respeito ao recurso a uma linguagem poética, aquilo a que Wojchiech Charchalis chama de “la poetización del language y de la imagen de la realidade descrita.” (Charchalis 2001. Internet: 8). Se, por um lado, esta estratégia do autor tem um papel lúdico, ou seja, “hace el texto más bello, más atractivo, más exótico” (Charchalis 2001. Internet: 8), por outro lado, o autor consegue introduzir “elementos increíbles, sorprendentes, insólitos como acontecimientos absolutamente normales, cotidianos dentro de la realidade de la obra.” (Charchalis 2001 Internet: 8).

Podíamos citar imensas passagens, relacionadas com os cuidados poéticos, presentes ao longo da produção contista de Mia Couto, que vão desde os provérbios reinventados até à criação de novas palavras. A título exemplar, deixamos esta passagem, referente à «estória» «Cataratas do céu» (Couto 1997: 229-232), por ser o texto de referência da vertente prática deste estudo: “O menino era desses que a guerra deslocou não só de endereço mas de vida. Vinha de lá, onde a terra desfaz fronteira com outras terras. Nesse seu lugarinho tudo era sossegoso, até o tempo ali ganhava vastas preguiças.” (Couto 1997: 229).

Em jeito de conclusão, relativamente a este sub-tópico do estudo, concordamos com Gilberto Matusse quando afirma:

os recursos técnico-literários empregues pelos autores hispano-americanos vão ao encontro das posturas e dos temas tratados, servindo, muitas vezes, para reforçar, ou mesmo criar, uma atmosfera desrealizante ou insólita presente nas obras. Neste aspecto, o autor moçambicano encontra também a técnica ideal para enformar as realidades complexas que o seu quotidiano lhe apresenta (...). Podemos daqui concluir que o insólito, enquanto recurso ao modelo da narrativa hispano-americana contemporânea (...) enquanto propiciador do distanciamento em relação aos modelos europeus, tanto do ponto de vista da visão do mundo, como do ponto de vista técnico-literário, e da aproximação aos modelos da tradição africana, por um lado, e enquanto propiciador de instrumentos artísticos adequados à reflexão de uma

real sino un mundo logicamente posible. No elimina el mundo real; permite teorizar acerca del modo limitado y provisional en que puede ser descripto.” (Arán 1999: 35).

Alguns autores referem a existência de uma pluralidade de mundos alternativos: “Are there other worlds that are other ways? I say there are. I advocate a thesis of a plurality of worlds, (...) which holds that our world is but one among many. There are countless other worlds, other very inclusive things.” (Lewis 1986: 2).

Voltaremos à questão dos *mundos possíveis* no tópico 5.2.

realidade aberta e multifacetada, por outro, torna-se um elemento eficaz da representação de uma identidade literária. (Matusse s.d. Internet: 7).

Descortinámos, assim, o primeiro factor que influencia a escrita miacoutiana, no sentido de recorrer, de forma regular e intensa, aos princípios consagrados pela narrativa fantástica.

A par desta influência externa, proveniente de um micro-continente, culturalmente semelhante ao continente africano, podemos encontrar, igualmente, factores internos, ou seja, decorrentes da história e da cultura literária de África e, mais restritivamente, do contexto moçambicano.

4.4.2 O contributo dos projectos pós-coloniais de escrita

O pós-colonialismo é um termo que abrange¹²⁴ os estudos culturais referentes aos estados que se tornaram independentes das respectivas metrópoles. No entanto, é um conceito que ainda se encontra em construção,¹²⁵ quer nas diversas áreas do saber quer, inclusive, no campo da literatura. Em termos literários, interessam-nos, para o nosso estudo, as referências teóricas relacionadas com as produções ficcionais dos Países de Língua Oficial Portuguesa.

A designada África Lusófona tem contornos políticos e históricos diferentes dos das suas congéneres francófonas e anglófonas: o processo de independência foi mais tardio e os grandes estados como Angola e Moçambique passaram a viver um clima de guerra.

Assim, enquanto o discurso colonial do resto da Europa parece ter assentado na polaridade entre o colonizador e o colonizado, as literaturas africanas lusófonas assentaram em práticas estéticas, onde predomina(m) a ambivalência e a hibridez. Este último conceito - a hibridez - permitiu que, no quadro das literaturas pós-coloniais, fossem criados “novos campos literários, fazendo do coexistir na maleabilidade da

¹²⁴ Sem dúvida que o termo *pós-colonialismo* é bastante abrangente. Ana Mafalda Leite considera que o pós-colonialismo

abrange questões tão complexas, variadas e interdisciplinares, como representação, sentido, valor, cânone, universalidade, diferença, hibridação, etnicidade, identidade, diáspora, nacionalismo, zona de contacto, pós-modernismo, feminismo, educação, lugar, edição, ensino, etc, abarcando tudo aquilo que se pode designar como uma *poética de cultura*. (Leite 2003: 13-14). Itálico da autora.

¹²⁵ Antwan Jefferson, professor da Brown University, Estados Unidos da América, no seu artigo «On hybridity and postcolonialism» defende que “post-colonialism is a definition in progress. This definition in progress further problematizes post-colonial literature because without a solid source, scholars can debate what constitutes a post-colonial work and if that work gives justice to post-colonial literature as a whole.” (Antwan 1999 Internet: 1).

língua, a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável, que os textos literários nos deixam fruir.” (Leite 2003: 21).

A criação desses novos campos literários é, para nós, fulcral para entender a deliberada opção de Mia Couto pelas potencialidades do fantástico. Utilizando a vertente fantástica na sua ficção, em particular nas suas «estórias», Mia segue as linhas da perspectiva pós-colonial, ou seja, salienta “a importância da variante em relação à norma” (Leite 2003: 25) e “considera os desafios, os contextos sócio-culturais e as articulações que engendram o desvio e a diferença.” (Afonso 2004: 168). Há, assim, na escrita de Mia Couto, uma preocupação de utilizar o relato fantástico como prática discursiva ao serviço de um novo projecto de escrita, uma vez que este, projectando um desvio racional em relação a um consenso colectivo sobre a natureza da realidade, permite transpor certos limites impostos, tanto por uma censura institucionalizada como pela que reina na psique do próprio autor. Mia Couto aproveita o alargamento do conceito de fantástico proposto por Todorov (que se prendia com a questão do sobrenatural). Esse alargamento, ou sentido lato, abarca um conjunto de fenómenos que subvertem a lógica natural de uma certa ordem aceite pelo grupo, segundo a maneira de se situar no mundo. Assim, Mia faz uso dos ingredientes do neofantástico (abordaremos estas potencialidades do neofantástico no sub-tópico 4.4.3), implementando uma escrita de “orientação transfiguradora” (Carvalho 2001: 110) e de feição subversiva que permite uma constante interrogação do leitor sobre diferentes temáticas sociais, consagradas através dos três vectores ideológicos já enunciados, em momentos anteriores deste estudo: a recuperação/leitura da ancestralidade, a afirmação da moçambicanidade e a procura da universalidade.

Neste contexto, podemos afirmar que assistimos a um comprometimento do autor face a estes três vectores. O pós-colonialismo coloca-nos, efectivamente, perante um desafio, um compromisso lançado aos escritores africanos que se exprimem em Língua Portuguesa.

A literatura africana do período pós-independência, a par de outras características peculiares (já referidas neste estudo), “derivou para a tendência de contentar, finalmente, a tradição realista, *engagé*, documentalista e ideo-política.” (Laranjeira 2001: 81). Neste contexto, tal como em outros autores africanos, Mia Couto sente a necessidade de *discutir* essas temáticas (ver tópico 4.3). Sente a urgência de denunciar uma realidade contrária aos ideais revolucionários, que instiga a violência, agrava a incerteza do presente e do futuro, desperta a desconfiança e intensifica o medo

de pertencer a um mundo irremediavelmente condenado. Face a este sistema desesperante e rígido, presente na sociedade moçambicana, só restava a Mia Couto optar pela índole fantástica nos seus contos. O relato fantástico surge como forma de quebrar sistemas rígidos e acarreta em si a função de “interrogar(se) acerca de los modos y rupturas del orden natural y social en las prácticas cotidianas que le conciernen.” (Arán 1999: 30).

O fantástico, em nossa opinião, poderá funcionar como uma arma do autor no combate aos males da sociedade pós-colonial, revelando e relevando a inadaptação dos denominados filhos da nação às novas condições de existência.

O herói problemático, associado ao relato fantástico e que surge nas «estórias» de Mia Couto é, geralmente,

uma personagem em aflição, sem ponto de ancoragem nem valor de referência real, incapaz de afrontar a realidade¹²⁶ que o cerca. O seu itinerário assume a forma de procura de si mesmo, de uma busca que não é suscitada por um desejo narcisista mas pela recusa de uma realidade aberrante, absurda. Nele há uma revolta implosiva, isto é, dirigida contra si próprio, pois, diante da impossibilidade de realizar o ideal que persegue, acaba por cair em desespero. (Afonso 2004: 389).

Vejamos a incapacidade de Acubar de lutar contra a força da serpente em «O abraço da serpente» (Couto 1994: 105-108): “Ainda pensou em gritar, chamar socorro. Mas lhe veio a reminiscência. O avesso da vida não é a morte mas uma outra dimensão da existência. (...) – *Deixa filho: ferida da boca se cura com a própria saliva.*” (Couto 1994: 107-108).¹²⁷

Estamos perante personagens¹²⁸ sem rumo, em situação de precariedade, desfasadas da realidade, inadaptadas à sociedade,¹²⁹ com características patéticas,¹³⁰

¹²⁶ Encontramos uma proximidade com a definição de herói fantástico definida por Filipe Furtado:

Deste modo, o herói fantástico caracteriza-se por uma capacidade de reacção geralmente fraca, quando não pela completa passividade perante as forças insondáveis que se agigantam contra ele. É muito mais um juguete do desconhecido, avassalado por entidades inimagináveis, do que o sujeito do seu próprio destino capaz de as vencer.” (Furtado 1980: 86-87).

¹²⁷ Itálico do autor.

¹²⁸ Segundo Patrick Chabal, as personagens criadas por Mia Couto assumem comportamentos bizarros, face à sua incapacidade para compreenderem os novos contornos espaciais (de dimensão física e psicológica) em que estão des(inseridos), optando pelo refúgio na fantasia: “Ordinary people, good people, hard-working people fail to comprehend what is happening to them and respond in ways which are strange or «irrational», sometimes even to themselves. The folly of a history which transformed so drastically induces a «fantastic» response.” (Chabal 1996: 80). Aspas do autor.

¹²⁹ Henriqueta Maria Gonçalves, no artigo «Uma interpretação dos tópicos do fantástico nos dois últimos romances de José Saramago - *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes.*», afirma que: “Muitas das

casos de Zuzé Paraza em «O último aviso do corvo falador» (Couto 1987: 33-44), do marido de Carlota Gentina em «Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?» (Couto 1987: 85-95), de João Bate-Certo em «A ascensão de João Bate-Certo» (Couto 1991: 33-36) de Mamudo em «O homem com um planeta dentro» (Couto 1991: 121-123), de Sinhorito em «Peixe para Eulália» (Couto 2004: 143-148), etc. São seres em “situação de «zumbificação.»” (Afonso: 402).¹³¹ Estes seres/personagens fazem parte de um novo conjunto de estratégias discursivas, da enunciação de novos campos literários que se servem do excesso¹³² e do fantástico.

Influenciado pela literatura hispano-americana, pelas tendências das escritas pós-coloniais e imbuído de um espírito de denúncia de uma sociedade em crise, Mia Couto faz, igualmente, uso do manancial de recursos proporcionados pelo fantástico contemporâneo ou neofantástico.

personagens das narrativas fantásticas são assim também seres que não se adaptam aos parâmetros do homem social.” (Gonçalves 2001 Internet: 4).

¹³⁰ Denise Coussy, ao debruçar-se sobre o romance nigeriano referiu-se ao herói patético:

Englué dans ces entrelacs d’ignorance, de malentendus, de contretemps, de coïncidences, de malédictions et d’erreurs, le héros dépense une énergie démesurée pour lutter contre des retards, ces vols, ces accidents, ces maladies (...); mais en fait, aucune détente ne lui est accordée, aucune surprise n’intervient pour soulager sa détresse, aucun revirement de dernière minute ne surgit pour le sauver du désespoir de la mort. Pris dans cet engrenage fatal qui le broie, le héros n’a, en général, ni le temps ni la force de lutter contre cette avalanche d’événements extérieurs décourageants. (Coussy 1988: 378).

¹³¹ Aspas da autora.

¹³² Omar Calabrese, na sua obra *A idade neobarroca* (1987), refere que o *excesso* “manifesta a ultrapassagem de um limite visto como caminho de saída de um sistema fechado.” (Calabrese 1987: 63. Associada à ideia de *excesso*, Calabrese apresenta a definição de *limite*: “um limite é um confim de valores de um «contorno» em que todos os pontos gozam da mesma função. Se, pois, se abate o limite, com isso mesmo se eliminará o contorno, ou ser-lhe-á criado um outro. Cada pressão em direção do limite tem, pois, um valor de uma tensão.” (Calabrese 1987: 63). Aspas do autor.

Associando os dois conceitos, Calabrese acrescenta que “o acto limitativo e o acto excessivo constituem uma oposição em relação sobre os confins. O limite é (...) o trabalho de levar às extremas consequências a elasticidade do contorno, mas sem o destruir. O excesso é a saída do contorno, depois de o ter despedaçado.” (Calabrese 1987: 63-64).

Noutra passagem, da mesma obra, ficamos a saber que “o excesso, mesmo enquanto superação de um limite e de um confim, é decerto mais destabilizador. De resto, qualquer acção, obra ou indivíduo excessivo *quer* pôr em causa uma ordem qualquer, talvez destruí-la ou construir uma nova.” (Calabrese 1987: 72). Itálico do autor.

4.4.3 A influência do neofantástico

No tópico 2.2, quando abordámos a questão do fantástico e da subversão, verificámos que o fantástico moderno ou neofantástico¹³³ possui características/propriedades que permitem que o autor contemporâneo efectue uma intervenção intencional no tecido da sociedade onde vive. Não quer dizer com isso que estamos perante estratégias usadas pelo realismo. Efectivamente, no discurso neofantástico

se plantean posibilidades de percepción literaria que escapan al discurso realista. El relato neo-fantástico no se propone una descripción o representación causal de la realidad; busca, en cambio, establecer relaciones nuevas, que, aunque en apariencia niegan nuestro sistema de relaciones lógicas, propenden, en el fondo, a una expansión del campo de posibilidades de la lógica realista. (Alazraky 1983: 70).

Com este novo discurso pragmático, o neofantástico introduz novas realidades literárias, novas formas expressivas e novos códigos. Estes novos códigos referentes ao fantástico abandonam as entidades clássicas que despertavam medo (fantasmas, espíritos, almas penadas) e centram-se no homem e na sua situação no mundo. Estamos perante um novo fenómeno antropocêntrico, envolvido por novas realidades “replegadas de la teoría del caos, la no-linealidad y los fractales, (...) la revelación entrópica.” (Cachero s.d. Internet: 6).

Podemos dizer que, neste contexto, Mia Couto configura, na sua produção contista, muitas “das componentes de que se nutre o fantástico moderno, ou neofantástico” (Simões: no prelo^b). Tendo por base os pressupostos apontados por Jaime Alazraki, Maria João Simões, no artigo *Coalescência fantástico/real em Mia Couto e Mário de Carvalho*, destaca os seguintes aspectos relativos ao fantástico moderno, presentes na «estória» «O embondeiro que sonhava pássaros» (Couto 1990: 61-68):

- a) coalescência real/fantástico e o predomínio da incerteza;
- b) inquietante estranheza;
- c) alterações dos elementos da natureza;
- d) alterações da concepção do tempo e do espaço;
- e) magia-feitiço, encantamento pela música, pela palavra;

¹³³ Jaime Alazraki cunhou o termo *neofantástico* nos anos 70 do século passado. Na sua obra *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: Elementos para una poética de lo neofantástico* (1983), diz-nos: “El género neofantástico, heredero intelectual del convulso siglo XX, apunta un orden transnacional, más allá de la lógica, o, más bien, una nueva lógica «de la ambigüedad y la indefinición»”. (Alazraki 1983: 35). Aspas do autor.

- f) metamorfoses estranhas;
- g) poderes sobrenaturais.

Maria João Simões demonstra que estas componentes estão presentes ao longo do referido conto. Em complemento, e face à leitura e análise da produção contista miacoutiana, podemos afirmar que estas componentes também ocorrem em muitos outros contos. Centremo-nos, neste momento do estudo, apenas nas componentes referidas nas alíneas a) e f).

Em muitas das narrativas breves de Mia Couto, encontramos um processo de coalescência de real e irreal, em que se verifica uma aglutinação entre o real e o fantástico criando-se, assim, “uma atmosfera única, supra-real, que não perde ancoragem no real.” (Simões: no prelo^b). Podemos verificar a existência deste processo de coalescência no conto «O chão, o colchão e a colchoa» (Couto 1997: 215-219). Trata-se da história de Xavier Zandamela, homem que regressa à sua terra natal após ter enriquecido nas minas. Com um ar arrogante e desrespeitador das tradições, resolve passar a dormir num colchão: “- *Eu não sou um qualquer, tradicional. Mesmo já vou dormir em colchão.*” (Couto 1997: 215).¹³⁴ A inocente Maria Amendoinha apaixona-se por Xavier. Antes de casarem, estream o colchão consumando as primeiras intimidades à revelia da tradição. Xavier e Amendoinha casaram, porém, “o mineiro revelou seus fundos violentos. Volta e volta ele batia na recente esposa.” (Couto 1997: 217). Face a um facto real, a crueldade da violência doméstica, o autor serve-se do universo do fantástico, fazendo-o coalescer com o real. O fantástico irrompe no momento em que Amendoinha começou a ouvir “barulhos vivos dentro do colchão. Depois já não eram apenas sons, mas coisa apalpável.” (Couto 1997: 217). Xavier duvidava do fenómeno, rindo da loucura da esposa, embora “aquelas gargalhadas (...) (fossem) alegria sem carne, se via através dela o nervo do medo.” (Couto 1997: 217). Entretanto, a violência exercida sobre a esposa aumentava até que a família de Amendoinha resolveu ir *resgata-la* a casa do marido. A partir desse momento, o fenómeno fantástico passa a incidir na personagem Xavier: “A partir de então, o colchão se convertia em mulher, na mulher em que sonhava.” (Couto 1997: 218). No final do conto, o colchão revolta-se:

De repente, o colchão se revoltou, envolvendo o mineiro. O corpo do homem foi perdendo formato, em dissolução. Quando dele não restavam senão avulsos botões

¹³⁴ Itálico do autor.

de pijama se escutaram passos entrando pelo quarto. E Xavier Zandamela ainda sentiu apressadas mãos enrolando o colchão e o carregando pela noite afora. (Couto 1997: 219).

Neste último momento do conto, é ainda mais evidente a coalescência entre real e fantástico. Por um lado, a revolta do colchão pode-se explicar à luz do fantástico, ou seja, a consumação de uma maldição: “Manda a tradição: quem engorda sozinho morre de vastas magrezas.” (Couto 1997: 215). Por outro lado, podemos encontrar uma explicação dentro dos limites da racionalidade, ou seja, a revolta dos familiares de Amendoinha ou ainda a revolta dos conterrâneos de Xavier que não viam com bons olhos o facto de ele não dividir a riqueza: “Se ficara rico deveria dividir” (Couto 1997: 215); “- *O sapo incha por não dividir.*” (Couto 1997: 216).¹³⁵ Parece-nos, efectivamente, que a explicação para o fenómeno final só poderá ser compreendida à luz de uma perspectiva supra-real.

A criação desta dimensão do supra-real é uma estratégia que se baseia na ideia de que o novo tratamento do fantástico “substitui a mera irrupção subversiva do irracional no interior do racional, por uma instauração da irracionalidade subversiva como sendo a verdadeira realidade para lá do apenas aparente real.” (Simões: no prelo^b).

Na obra contista de Mia Couto é evidente a presença da metamorfose:¹³⁶ metamorfose das personagens e dos espaços. Centremo-nos, no nosso estudo, na metamorfose dos seres humanos. A presença da metamorfose significa a irrupção de um fantástico com maior intensidade simbólica. Por exemplo, a transmutação das pétalas

¹³⁵ Itálico do autor.

¹³⁶ A presença da metamorfose na narrativa tem origens que se perdem no tempo. Já no Antigo Testamento o barro se metamorfoseia num ser humano, Adão, e Eva é fruto da metamorfose de uma das costelas de Adão. Noutra passagem bíblica, a mulher de Lot, é transformada em estátua de sal como castigo de ter desobedecido a ordens divinas. Mas a metamorfose é, sobretudo, uma herança da mitologia grega: Zeus metamorfoseava-se em touro branco, em cisne, em ser humano; Filémon, em carvalho; Alfeu, em rio; Cila, em cotovia, Tirésias, em mulher; Filomena, em rouxinol, etc. A literatura clássica, através de alguns dos seus autores, como Luciano, Ovídio e Apuleio, também cultivou a metamorfose. A literatura actual não se coíbe de utilizar esse recurso. Vejamos o caso de Kafka com a sua obra *A metamorfose*.

Para José Eduardo Vendramini, a metamorfose é a “capacidade de transformação de algum ser, animado ou inanimado, em algo que lhe é dissemelhante (...), constituindo um dos temas preferidos da narrativa fantástica em geral.” (Vendramini 1975: 83).

Sobre a relação entre o texto fantástico e a metamorfose vejamos o que nos diz Pampa Olga Arán: 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. (Arán 1999: 49).

das flores do embondeiro (de brancas convertem-se em vermelhas) reveste-se de extrema importância, na medida em que não podemos deixar de ter em conta que, para os africanos, o embondeiro é uma árvore sagrada, e usada em múltiplas aplicações.¹³⁷ O embondeiro é, igualmente, uma árvore de difícil combustão, apresentando como característica o facto de fazer muito fumo e não apresentar labareda. Deste modo, o episódio do embondeiro em chamas favorece “uma interpretação metafórica deste fogo como algo horrendo e duradouro em termos reais, (...) ao destruir uma árvore tão venerada atinge simbolicamente toda uma cultura que não se respeitou.” (Simões 2006: no prelo^b).

Podemos, assim, verificar que as transformações, ou metamorfoses em Mia Couto

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 comportamento, que se ambigüizam e são reveladores de sentidos simbólico-didáticos múltiplos.” (Leite 2003: 70).

Apontemos alguns exemplos de metamorfoses, seguindo a classificação apresentada por Ana Mafalda Leite na sua obra *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais* (2003). A autora remete-nos para uma classificação bipartida da metamorfose: metamorfose física e metamorfose psíquica.

No tocante às metamorfoses físicas, verificamos que, por vezes, o homem se transforma em animal: Bartolomeu, cunhado do condenado, assiste à transformação da sua esposa em ave no conto «Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?» (Couto 1987: 85-95):

O lume estava ainda a arder. Tirou um pau de lenha e soprou nele. (...) Na atrapalhação deixou a lenha acesa cair nas costas da mulher. O grito que ela deu, nunca ninguém ouviu. Não era som de gente, era grito de animal. Voz de hiena, com certeza. Bartolomeu saltou no susto: estou casado com quem, afinal? Uma nóii? Essas mulheres que à noite transformam em animais e circulam no serviço da feitiçaria?” (Couto 1987: 87).

¹³⁷ Maria João Simões, baseada nos estudos de Andrew Hankey (2004), reconhece que o embondeiro permite toda uma multiplicidade de utilizações, desde as mais práticas às mais espiritualizadas: em tempo de seca funciona como reservatório de água; em muitas regiões africanas, por exemplo, usam lascas do tronco e folhas para remédios tradicionais; nos tratamentos contra o mau-olhado (...). Na culinária com a utilização das folhas mais tenras das árvores. Também do seu enorme fruto – múkua -, (...) se fazem sumos e remédios. (Simões: no prelo^b).

No conto «No rio, além da curva» (Couto 1994: 97-101), os habitantes de um dos bairros da capital de Sofala acreditavam que o hipopótamo, morto por Jordão Qualquer, era “afinal um velho cidadão que perdeu a vida na zona de onde veio o animal que o referido velho vinha anunciar profecias.” (Couto 1994: 97).

Mas a metamorfose mais frequente de um ser humano na obra miacoutiana é a transmutação do humano (quase sempre da mulher) em ave. Por vezes, essa transformação não chega a ser totalmente concretizada em termos físicos,¹³⁸ limitando-se apenas aos comportamentos, como é o exemplo do casal que esperava um filho em «O último voo do tucano» (Couto 1987: 61-65). Outras vezes, porém, a metamorfose concretiza-se. São disso exemplos, entre outros, a velha no conto «A velha engolida pela pedra» (Couto 1994: 147-150): “Naquela estonteação me chegou a repentina visão de uma ave, enormíssima em branquejos. (...) E levantou voo em fantásticas alegrias.” (Couto 1994: 150); e de Aurora em «Ave e nave» (Couto 2001: 171-173): “A pedido de boa razão, venho explicar como minha mulher Aurora se converteu em ave, decependo de nuvem, duas metades do nada.” (Couto 2001: 171).

Outras vezes, o animal torna-se humano. Reparemos como no conto «O abraço da serpente» (Couto 1994: 105-108) se dá a transformação de Sulima, esposa de Acubar, em serpente: “E o ofídio reptou por suas pernas, se enroscou na cintura e se zaragatinhou no peito. Quando lhe chegou ao pescoço Acubar ouviu os olhos dela: eram os de Sulima, sem falta nem acréscimo.” (Couto 1994: 107).

Também verificamos que o ser humano se pode transformar em outra coisa (por vezes, indefinível). Acubar, personagem do conto que abordámos no parágrafo anterior, transmuta-se em monstro:¹³⁹ “Então, o miúdo viu o pai transitando de derme para epiderme, lhe aparecendo visíveis umas escamas verdes-esverdeadas. Parecia que outro

¹³⁸ Neste mesmo conto, o recém-nascido transforma-se em ave.

¹³⁹ Sobre o conceito de monstro, Omar Calabrese afirma:

Se recordarmos a própria etimologia da palavra «monstro», encontrar-lhe-emos dois significados de fundo. Primeiro: a espectacularidade, proveniente do facto de que o monstro se mostra para além de uma norma («monstrum»). Segundo, o mistério causado pelo facto de a sua existência nos fazer pensar numa advertência oculta da natureza e que podemos adivinhar («monitum»). (...) (O) monstro é um ser não só anormal, como ainda por cima negativo. (...) Os novos monstros (...) apresentam-se como formas que não se consolidam (...), que não estabilizam. São, portanto, formas que não têm propriamente uma forma, andam antes à procura de uma. (Calabrese 1987: 106, 108). Aspas do autor.

Calabrese relaciona o monstro com o fantástico: “Nos últimos anos, temos assistido, e continuamos a assistir, à criação de universos fantásticos que pululam de monstros. (...) O monstro serve para representar não só o sobrenatural ou o fantástico, como, acima de tudo, o «maravilhoso».” (Calabrese 1987: 105-106.) Aspas do autor. Sublinhados nossos.

ser, monstiforme, roubava o desenho do seu velho.” (Couto 1994: 108). Curiosa e simbólica é a transformação do cadáver no conto/crónica «O rio que bebeu o homem» (Couto 1991: 109-111): “Com arrepio na alma, viram que o morto se transfigurava em feto. As mãos entrecobriam o rosto, a cabeça se envolumava e os joelhos lhe vieram beijar as faces.” (Couto 1991: 110-111). Neste conto, estamos perante um fantástico de dimensão mítica. O cadáver efectua uma viagem de regresso à nascente, ao ventre materno. A água funciona, assim, como um elemento regenerador.¹⁴⁰ O cadáver, ao transformar-se em feto, poderá significar o renascimento da pátria moçambicana, após ter estado moribunda, passando os seus dias ao sabor da corrente. Desta forma, Moçambique deverá procurar, na sua essência ancestral, o seu verdadeiro rumo. Nascerá, assim, um homem novo, um homem regenerado.

Noutros momentos da diegese, o ser humano perde o corpo ou, simplesmente, desaparece. Por exemplo, o bebedor Xidakwa em «O bebedor do tempo» (Couto 1994: 153-156) desaparece dentro de um copo de cerveja: “Depois, pegou nas mãos do bebedor e lenta e impossivelmente, foi levando o Xidakwa para dentro do copo.” (Couto 1994: 156). Também Modari, em «A gorda indiana» (Couto 1997: 33-36) se extingue, no momento final da sua magreza: “No fim, o homem olhou surpreso os seus próprios braços. Não havia nada, ninguém, Modari se extinguiu.” (Couto 1997: 36).

Tanto Xidakwa como Modari se extinguem, insolitamente, no final de cada um dos contos, ressaltando, assim, a instauração do fantástico na diegese: a extinção das personagens só pode ser explicada à luz do fenómeno meta-empírico. Desta forma, o autor procura dar maior ênfase às personagens por si criadas. Optando por estes desfechos insólitos, o autor transmite, de forma mais acentuada, a sua mensagem. No caso do bebedor, Mia traz à *tona*, em termos críticos, a questão da passividade do povo moçambicano, sentado nas mesas das cervejarias, bebendo o tempo, à espera que algo aconteça, aguardando que os problemas se resolvam por si. Paralelamente, o desfecho de índole fantástica pode funcionar como forma de dar resposta a uma realidade difícil ou praticamente impossível de se ultrapassar. Em relação a Modari, a gorda indiana, o autor serve-se da vertente fantástica como forma de representar a sociedade de

¹⁴⁰ No *Dicionário dos Símbolos*, organizado por Jean Chevalier e Alain Cheerbrant, o elemento *água* é visto de acordo com “três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência.” (Chevalier e Cheerbrant 1982: 41).

Estes autores afirmam ainda que “a água, que possui uma virtude purificadora, exerce também um poder soteriológico. A imersão é regeneradora, provoca o renascimento, no sentido em que ela é ao mesmo tempo morte e vida. A água apaga a história, porque restabelece o ser num estado novo.” (Chevalier e Gheerbrant 1982: 43).

consumo, a engordar agarrada aos controlos remotos dos televisores: “Nos botões do controlo remoto ela se apoderava do mundo, tudo tão fácil, bastava um toque para mudar de sonho (...) afinal, o destino está ao alcance de um dedo. Modari (humanidade), de dia, nocturna. De noite diurna.” (Couto 1997: 33).

No que concerne às metamorfoses psicológicas, em que o ser humano se torna “dois ou mais”, temos o exemplo do marido acusado de assassínio da esposa em «Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?» (Couto 1987: 85-95: “Eu somos tristes. Não me engano, digo bem. Ou talvez; nós sou triste? Porque dentro de mim não sou sozinho. Sou muitos. E esses todos disputam a minha vida.” (Couto 1987: 85). Digamos que há uma proximidade da loucura. Este aspecto aparece consagrado no conto «Ezequiela, a humanidade» (Couto 2001: 99-102). Após as várias transmutações da esposa, Jerónimo olhou o espelho e

estranhou a assimetria entre o gesto e o reflexo. Não era espelho afinal: do outro lado da moldura era um outro trajando o seu próprio corpo. Quem estava ali, nu, diante de si, era ele mesmo. Trémulo, Jerónimo avançou a pergunta: - *Ezequiela?* E a voz, proveniente do outro, se espantou, devolvendo outra inquirição: - *Como Ezequiela!? Você, Ezequiela, não reconhece o seu marido?*” (Couto 2001: 101-102).¹⁴¹

Estamos em presença da questão da identidade, sobretudo do eu em relação ao outro e vice-versa. Será que nos conhecemos a nós mesmos? Será que vemos o outro à nossa imagem? Será que nos vemos a nós mesmos de acordo com a imagem que temos do outro? Onde começa o eu e onde está o outro? São questões levantadas por Mia Couto e para as quais não é fácil apresentar uma resposta. Por vezes, estas questões levam-nos ao encontro de respostas nos limites da loucura e da insanidade. Estamos a lembrar-nos, por exemplo, da problemática do duplo em Mário de Sá-Carneiro,¹⁴² patente em *A confissão de Lúcio*. De certa forma, encontramos aquele fantástico “afastado do sobrenatural e voltado para aspectos relacionados com a actividade psíquica ou de índole psicopatológica e acentuando em grau a sua capacidade para questionar a norma.” (Gonçalves 2004: 423).

¹⁴¹ Itálico do autor.

¹⁴² António Quadros, ao analisar a vida e a obra de Mário de Sá-Carneiro, na edição da novela *A Confissão de Lúcio*, datada de 1985, pelas Publicações Europa-América, afirma:

Esta projecção num duplo, este desdobramento de personalidade, que em Pessoa conduz à riqueza extraordinariamente complexa dos heterónimos, mas que em Sá-Carneiro se faz sobre uma gama mais limitada, constituindo-se como uma espécie de contemplação do eu real ao espelho, para nele ver o eu ideal, diferente, mas diferente como pode ser o outro do mesmo. (Quadros 1985: 20).

Em conclusão, poderemos afirmar, aliás como já referimos anteriormente, que Mia Couto aproveita vastíssimas influências para usar frequentemente o fantástico. Não um fantástico capaz de provocar medo no leitor, mas um fantástico capaz de causar inquietude e perplexidade geradas pela subversão do comumente aceite. É um fantástico de feição subversiva e transgressora, defensor da pura indeterminação e que propõe a resistência da existência à categorização.

5. QUE FANTÁSTICO EM MIA COUTO?

5.1 Questões prévias

No ponto anterior do nosso estudo comprovámos que, em Mia Couto, particularmente na sua produção contista, o fantástico é uma estratégia inevitável e recorrente. Mas que fantástico é esse? Irrompe na narrativa em função de que objectivos, de que metas, de que vectores? Que dimensão tem esse fantástico? Como se manifesta em termos de estratégias de retórica? Será um fantástico todoroviano, assente na hesitação? Será um fantástico moderno que procura a subversão e a transgressão face a um sistema social em crise? Certamente, já respondemos a algumas destas questões, em momentos anteriores deste estudo. Todavia, vamos procurar esclarecer e/ou desenvolver alguns pontos que nos parecem relevantes e imprescindíveis. Gradualmente, vamos apresentando as primeiras conclusões deste estudo.

De acordo com os cânones do mundo ocidental, é facilmente verificável que existe uma clara índole fantástica nas narrativas de Mia Couto. Porém, o próprio autor¹⁴³ e alguns críticos apontam a necessidade de se ver o fantástico de acordo com a cosmovisão africana. Por exemplo, Gilberto Matusse, nas suas reflexões sobre a presença do fantástico em autores como Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa, considera que

¹⁴³ Mia Couto, confrontado com o facto de classificarem o seu primeiro livro de ficção, *Terra sonâmbula* (1986 – Edição em Moçambique), como uma obra pertencente à literatura fantástica, emite a seguinte opinião:

O escritor moçambicano trabalha num mundo repleto de mitos, fantasmas e crenças. Há uma certa pressa em classificar 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 do nosso mundo imaginário. De qualquer modo, as nossas circunstâncias históricas e sociais tornam difícil impor a fronteira clássica entre realismo e fantasia. (Couto, citado por Matusse 1998: 170).

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 (...) pois teremos de 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. (Matusse 1998: 171).

Deste modo, temos de referir que não existe um padrão rígido e universal que nos possa traçar uma fronteira entre o que é e o que não é fantástico.

Todavia, embora conscientes desta questão, que se prende com as fronteiras entre o mundo real e o mundo meta-empírico, não podemos deixar de reconhecer, à luz dos nossos conhecimentos teóricos sobre a poética do fantástico, que Mia Couto se serve das potencialidades da narrativa fantástica. De facto, o autor aproveita a índole fantástica para, por um lado, explorar a ideia de que o nosso mundo, o nosso dia-a-dia, pode a qualquer momento, ser perturbado, transgredido e subvertido; por outro lado, a presença do elemento fantástico “origina uma ambiguidade que conduz a uma abertura para diversas possibilidades de leitura, provocada pela irrupção dentro do real de elementos e situações inexplicáveis, mas que fazem parte dessa comunidade.” (Sousa 1998: 490). Temos, então, a ideia defendida por Louis Vax de que o fantástico se caracteriza pela irrupção de elementos sobrenaturais, inexplicáveis pela razão, no seio de um mundo, essencialmente dominado pelas leis racionais.

Esta deliberada opção pelo fantástico, pelo inexplicável, pelo insólito e até pelo sagrado e pelo mítico, permite que Mia Couto adopte uma fórmula de escrita que faz com que se sintam mais ou menos equilibrado no seu mundo. Paralelamente, o autor é capaz de ter uma intervenção de denúncia e reconstrução desse mesmo mundo, dessa mesma sociedade, dessa mesma nação.

5.2 Um fantástico criador de mundos possíveis

Mia Couto é um construtor de *mundos possíveis*. Na sua produção contista são criados mundos narrativos¹⁴⁴ alternativos, mesclados com traços do mundo real e

¹⁴⁴ Sobre a relação entre os conceitos de *mundo possível* e de mundo narrativo, vejamos o que nos dizem Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes no seu *Dicionário de narratologia*:

Fala-se de *mundo possível* para referir o próprio mundo narrativo, construção semiótica específica, cuja existência é meramente textual. Cada texto narrativo cria um determinado universo de referência onde se inscrevem personagens, os seus atributos e as suas esferas de acção. Ao nível da *história*, cada texto narrativo apresenta-nos um mundo com indivíduos e propriedades, um *mundo possível* cuja

aspectos de um mundo irreal. Sabemos, efectivamente, que “lo conocido y lo desconocido coexisten.” (Arán 1999: 49). Esta estratégia é usada em muitos dos seus contos. Estamos, neste momento, a lembrar-nos, entre outros, do *mundo possível* criado num dos seus últimos contos «Peixe para Eulália» (Couto 2004: 143-148). Recordemos alguns aspectos relacionados com este conto, já por nós abordados anteriormente. Nkulumadzi, localidade assolada por uma seca extrema, representa o mundo real, em sofrimento devido a uma catástrofe natural. Sobre esta dura realidade é criado um *mundo possível* com contornos ideais e insólitos. Por exemplo, assistimos à partida de Sinhorito, personagem central do conto, em direcção aos céus dos lados de lá, com o intuito de trazer chuva. No final do conto, acaba por chover. Só que a chuva é acompanhada por fenómenos insólitos e inexplicáveis: primeiro *choveram* os olhos de Sinhorito: “Já todos na varanda, apontou entre os capins os dois olhos de Sinhorito. Haviam caído do céu como dois frutos de carne.” (Couto 2004: 147); depois chuva verdadeira, “chuva gorda, farta, despenteada trança de água do colo do universo.” (Couto 2004: 147-148); e, por fim, peixe: “E peixes, aos cardumes, resvalaram dos céus.” (Couto 2004: 148). Esta criação de um *mundo possível* procura amenizar os efeitos de uma realidade dura. Neste caso particular, temos a questão da seca, mas, noutros momentos da produção contista, somos presenteados com situações insólitas e fantásticas que procuram dar resposta a outras problemáticas que tornam a realidade insustentável. São os casos da guerra e dos seus efeitos, a corrupção do governo pós-colonialista, a solidão, a velhice, a morte, etc.

5.2.1 Noção operativa de mundo possível

Anteriormente, em nota de rodapé, efectuámos uma breve alusão à questão dos *mundos possíveis*. Deste modo, procuraremos, neste momento do estudo, efectuar uma abordagem complementar.

O conceito de *mundo possível* teve a sua origem na lógica filosófica de Leibniz, foi explorado pela lógica modal de Hintikka e é hoje aplicado a muitas áreas científicas e, também, à literatura. Interessa-nos, obviamente, indagar, um pouco, sobre a relação entre a teoria dos *mundos possíveis* e as manifestações literárias.

lógica pode não coincidir com a do *mundo real*. (Reis e Lopes 1987: 245). Itálicos dos autores.

Assim, uma primeira ideia muito importante prende-se com o facto de os mundos ficcionais serem, sobretudo, manifestações verbais dos tais *mundos possíveis*, independentemente do escritor que os produz. Na linha de pensamento desta autora, podemos enunciar alguns pressupostos. O primeiro tem a ver com a ideia de que os mundos narrativos/ficcionais se constituem “no e pelo texto, e apenas deste modo (se) compreendem (...) os espaços vazios nele encerrados, ou seja, a sua incompletude.” (Fonseca 2002: 39). O segundo pressuposto leva-nos a aceitar a ideia de que um mundo narrativo se baseia, no seu processo de construção, num mundo que é da experiência quotidiana¹⁴⁵ dos sujeitos envolvidos no processo comunicativo. Daí que o leitor, ao entrar nesse mundo narrativo, tem como pontos de referência as características do mundo real. O terceiro pressuposto diz respeito ao facto de que determinado texto pode fazer referência a uma multiplicidade de mundos distintos, e inclusivamente contraditórios; assim, pode haver um desajustamento entre os mundos de referência do escritor e do leitor. Um último pressuposto que poderemos enunciar relaciona-se com a questão da relação entre a teoria dos *mundos possíveis* e a verdade em literatura. Assim, o desenvolvimento do conceito de *mundo possível* relativiza a questão da verdade na ficção. De facto, “nada é falso ou verdadeiro em absoluto, mas sim relativamente a um quadro de referência, que tanto pode ser o mundo empírico como qualquer dos múltiplos mundos possíveis que em seu torno gravitam.” (Fonseca 2002: 41).

Após a enunciação destes pressupostos à volta do conceito de mundo narrativo e *mundo possível*, podemos considerar que Mia Couto aceita essa relação de implicação e imbricação entre o mundo empírico e o mundo ficcional, aproveitando, assim, os diversos modos de estruturação e composição oferecidos ao ficcionista e, paralelamente, as muitas possibilidades de concretização ao dispor do leitor. Neste contexto, defendemos, de acordo com Ana Margarida Fonseca, que

cada texto literário (incluindo, obviamente o conto miacoutiano), ao constituir o seu próprio modelo de mundo – o mundo possível narrativo- mantém uma relação variável e complexa com o mundo «externo», ou seja, o modelo intersubjectivo reconhecido como real pelos membros de uma comunidade. (...) A questão que (...) (se) coloca não é, pois a «fidelidade» entre o «mundo em si» e a representação

¹⁴⁵ Sobre esta questão, diz-nos Umberto Eco: “Nenhum mundo narrativo poderia ser totalmente autónomo do mundo real porque não poderia delinear um estado de coisas *máximo* e *consistente*, por meio da estipulação *ex nihilo* de todo o seu mobilatório de indivíduos e propriedades.” (Eco 1979: 140). Itálicos do autor.

literária, mas sim da relação entre os modelos de mundo: aquele que o texto instaura e o mundo empírico da experiência quotidiana. (Fonseca 2002: 61).¹⁴⁶

Em suma, poderemos afirmar que é através da teoria dos *mundos possíveis* que o autor desencadeia os aspectos afectivos e cognitivos dos leitores, enunciando mundos em que se procura instituir espaços dialógicos e críticos, usando a fantasia e o sonho como instrumentos privilegiados. É nestes espaços (*mundos possíveis* narrativos) que se discutem os três vectores estruturantes que defendemos por diversas vezes ao longo desta dissertação: a ancestralidade, a moçambicanidade e a universalidade.

5.2.2 A criação de mundos possíveis em Mia Couto

Na produção contista de Mia Couto é evidente a preocupação de dar resposta, no texto narrativo, às situações de instabilidade provocadas por um real empírico problemático.

O conto miacoutiano promove a existência de um *mundo possível* ficcional, assente em situações insólitas e fantásticas, recuperando a oralidade, vincando o gosto pelo neologismo, introduzindo o humor¹⁴⁷ e as situações caricatas. Vejamos o conto «O viúvo» (Couto 1997: 79-83). Estamos em presença de um real problemático, ou seja, a solidão de Jesuzinho da Graça, chefe dos serviços funerários da câmara municipal, após a morte da dedicada esposa: “Findava ali a única família, o único mundo de Jesuzinho da Graça.” (Couto 1997: 80). Face a este real problemático, surge, então, uma situação caricata: o viúvo resolveu contratar um empregado que começou a fazer-se passar pela sua falecida esposa: “O empregadito se esforçava em aflautinar a voz, copiando os esganiços de Vitorinha.” (Couto 1997: 82). No final do conto, este *mundo possível* narrativo é consagrado pela explicação meta-empírica: “O seguinte: mal começou a cortar rente a unha, o patrão se desvaneceu, como fumo de incenso.” (Couto 1997: 83). A unha, entretanto, tinha-se transformado em “desflorida pétala.” (Couto 1997: 83). Este conto é paradigmático em termos de riqueza e variedade literária. Nele, o autor mistura o humor e o drama (a solidão, o alcoolismo); a ternura e a crítica (neste caso à sociedade pós-colonial: “A independência despontou, a bandeira da nação se cravou na alegria de muitos e nos temores do caneco” [Couto 1997: 80]); o fantástico das situações (já descritas); o jogo de linguagem: “Por dentro, se assustava com os súbitos, os súbditos e os ditos da Revolução.” (Couto 1997: 80); as crenças do povo

¹⁴⁶ Aspas da autora.

¹⁴⁷ Louis Vax referiu uma certa relação de camaradagem entre o humor e o fantástico.

moçambicano: “Ele (o empregado) se interrogava: imitar mortos? Brincar assim com os espíritos só podia trazer castigo.” (Couto 1997: 82).

Noutros contos, Mia Couto fala do racismo, da guerra, da vida e da morte, do amor e do ódio, mas sempre com o gosto de contar, redefinindo as visões do mundo, como se a ficção pudesse devolver à realidade a fantasia da verdade.

Podemos afirmar que Mia cria, nos seus contos, mundos fictícios, narrativos e *possíveis* capazes de transformar o imaginário de cada um, de um povo (neste caso, o moçambicano) e da humanidade numa utopia, num mundo ideal. As suas personagens são, assim,

metáforas de uma realidade complexa que lentamente se transforma. Ao transportar para o nível literário (o mundo da ficção) o caso quotidiano (o mundo real), ele aponta sobretudo para a possibilidade (mundo possível) de transformação desse dia-a-dia moçambicano.” (Sousa 1998: 432).

Em suma, a produção contista miacoutiana é uma autêntica *fábrica* de criação de *mundos possíveis* onde a sacralidade dos mitos é transfigurada pelas personagens e acontecimentos insólitos e fantásticos, sempre com o intuito de recuperar a ancestralidade, afirmar uma renovada moçambicanidade e procurar, no seio do *seu mundo*, a desejada universalidade.

5.3 Um fantástico de dimensão escatológica

5.3.1 Conceito de escatologia

O conceito de *escatologia*¹⁴⁸ é, sobretudo, um conceito religioso, bíblico, ou, mais propriamente, cristão: o vocábulo, proveniente do grego *last+ -logy*, “is a part of theology concerned with the final events in the history of the world or the ultimate fate of human kind, commonly phrased as the end of the world.(...) The end of the world is a future event prophesied in sacred texts.” (Internet: <http://encyclopedia.thefreedictionary.com>).

Reflectindo um pouco sobre a dimensão escatológica da doutrina cristã, verificamos que, ao longo dos tempos, e dependendo das circunstâncias sociais de

¹⁴⁸ Entre as diversas definições de escatologia, destacamos uma que nos parece mais abrangente: “A escatologia é a doutrina das últimas coisas e do fim da história. Acredita-se que, depois do juízo final e o fim do mundo, começa uma nova vida que realizaria as esperanças religiosas. Os profetas do Antigo Testamento vêem este estado como um reino messiânico, os cristãos como reino de Deus, os muçulmanos como paraíso.” (Bruseke 2004: 16).

determinadas épocas ou do próprio teólogo (mais conservador ou mais inovador), temos assistido a interpretações distintas sobre o significado escatológico dos textos bíblicos.¹⁴⁹

Neste contexto, verificamos, por vezes, que os teólogos e os leitores da Sagrada Escritura depreendem que a escatologia é um conceito estritamente ligado ao fim do mundo,¹⁵⁰ à extinção (ou quase extinção)¹⁵¹ da vida no planeta Terra (fruto de alguma hecatombe natural ou de um conflito bélico à escala planetária), ou até mesmo ao desaparecimento da Terra sob acção de um cometa gigante ou de qualquer outro efeito cósmico imprevisível e incontrolável. Poderemos, todavia, encontrar uma perspectiva diferente em relação à escatologia. Efectivamente, acredita-se no “surgimento de um contexto diferente, novo e renovado”¹⁵² (Harbin 2002: Internet: 3), ou então, o regresso “a um tempo primordial ou ideal,¹⁵³ como no Éden.¹⁵⁴ Ao falarmos em linguagem

¹⁴⁹ O teólogo Christopher Harbin enuncia os textos bíblicos mais importantes relativos à escatologia: 1ª Coríntios 3.10-4.5; Lucas 14.1-16.31; João 3.16-21 e 5.5-25; Mateus 23.29-24.44 e 25.14-46; 1ª João 2.18-4.6; 1ª Tessalonicenses 4.13-5.11 e 2ª Tessalonicenses 2.1-3.5 e ainda o *Livro do Apocalipse* (datado do século II a.C.).

¹⁵⁰ Sobre a questão do *Fim do Mundo*, afirma Maria Teresa Pinto Coelho: “Os mitos do Fim do Mundo constituem (...) um elemento fundamental de quase todas as religiões (e culturas, acrescentaríamos). (...) Já entre povos como os Guaranis ou os Aztecas, e também nas religiões orientais como a indiana e a iraniana, se encontram narrativas da destruição do universo por fenómenos cataclísmicos tais como dilúvios, terramotos, incêndios. (...) O aniquilamento do mundo é, pois, um castigo desencadeado pela própria humanidade e sintoma de decadência dos povos.” (Coelho 1996: 25).

¹⁵¹ Atentemos nas palavras do profeta Isaías: “Vede como o Senhor devasta a terra e a torna deserta.” (Isaías 24.1); “A terra será totalmente devastada, despojada, porque o Senhor assim o decretou. (Isaías 24.3); “A maldição devora a terra e os seus habitantes são consumidos e reduzidos a um pequeno número.” (Isaías 24.6).

¹⁵² Diz-nos o profeta Isaías: “Olhai, eu vos vou criar novos céus e uma nova terra.” (Isaías 65.17). Afirma, ainda, Isaías: “Porque, assim, como os novos céus e a nova terra, que vou criar, subsistirão diante de mim, (...) assim também subsistirá a vossa prosperidade e o vosso nome.” (Isaías 66.22). Na mesma linha de pensamento, eis uma passagem da 2ª Carta de S. Pedro: “Nós, porém, segundo a sua promessa, esperamos céus novos e uma nova terra, onde habita a justiça.” (2ª Carta de S. Pedro 3.13). Também o profeta Miqueias aborda a questão da renovação e da restauração: “Aproxima-se o dia em que os teus muros serão reconstruídos.” (Miqueias 7.11). Se considerarmos a noção de tempo, sob a perspectiva da sua circularidade (também conhecido como *eterno retorno*), temos de admitir, tal como Maria Teresa Pinto Coelho que “a catástrofe não constitui um acto de destruição último e definitivo, mas, não só permite, como é condição necessária, para a renovação cíclica do universo.” (Coelho 1996: 25).

¹⁵³ Este tempo ideal consagra a “renovação cíclica do universo repetida *ad infinitum* através do regresso a um *illo tempore*, a idade das origens concebido por tempo da perfeição.” (Pereira, citado por Coelho 1996: 25). Itálicos da autora.

¹⁵⁴ Isaías descreve-nos este novo jardim do Éden, que nascerá após um julgamento final: “A paz será obra da justiça, e o fruto da justiça será a tranquilidade e a segurança para sempre. O meu povo repousará numa mansão serena, em moradas seguras, em abrigos tranquilos.” (Isaías 32.17-18).

escatológica estamos, igualmente, a falar de linguagem apocalíptica; logo o apocalipse deve ser visto, também, sob as duas perspectivas já enunciadas: por um lado, uma visão pessimista do futuro do planeta e da humanidade assente na crença inequívoca no fim dos tempos, por outro, a crença na instauração de uma nova ordem, no poder de uma esperança renovada.

Estas duas perspectivas, por vezes antagónicas, outras vezes complementares, influenciaram, e influenciam ainda, o pensamento humano durante séculos em diversificadas áreas do saber:¹⁵⁵ teologia, filosofia, história,¹⁵⁶ literatura, etc.

De salientar que a proliferação de ideias escatológicas está normalmente associada a períodos finisseculares: parece haver uma conjugação de mitos de *fin-de-siècle* que, aparentemente sem relação entre si, surgem juntos. Escatologia e Literatura tentam dar resposta a uma modernidade que procura um rumo no meio do caos e deseja a instauração de uma nova ordem¹⁵⁷ face a sistemas rígidos.

¹⁵⁵ Frank Kermode, na sua análise à sensibilidade apocalíptica, afirma que “existe um poderoso elemento escatológico no pensamento moderno, resultante de um padrão de ansiedade que veremos recorrente, com diferenças interessantes, em diferentes estádios do modernismo.” (Kermode 1997: 99).

¹⁵⁶ Frank Kermode, baseado nas perspectivas de diversos autores, defende que: “A história e a escatologia (...) são (...) a mesma coisa. (...) «Todo o instante é escatológico» (...); «em todos os momentos dormita a possibilidade de ser o momento escatológico. Tem de ser acordado.»” (Kermode 1997: 40). Aspas do autor.

¹⁵⁷ Omar Calabrese, na sua extraordinária obra *A idade neobarroca* (1987), destaca este aspecto da instauração de uma nova ordem tendo em conta a teoria da entropia e das estruturas dissipativas. Sobre a questão da entropia (no grego, significa evolução), o autor, baseado no segundo princípio da termodinâmica, afirma:

Ele consiste na ideia da conservação da energia de um sistema dado, e de transformação da própria energia num estado de total equilíbrio no interior do sistema, estado que se denomina de «entropia». No conceito de entropia reside não só o aspecto do equilíbrio, mas também o de evolução final de qualquer sistema termodinâmico (...). O processo de entropia realiza-se dentro de qualquer microsistema, mas também foi teorizado como orientação geral de todo o universo.” (Calabrese 1987: 160). Aspas do autor.

Quando se fala em todo o universo, temos de ter em linha de conta que esta teoria poderá ser aplicada às estruturas do mundo social. Curioso e paradoxal é o facto de verificarmos que determinado sistema, pela sua complexidade e por se encontrar longe do equilíbrio,

enquanto está a dissipar energia, essa dissipação, em vez de levar à entropia, conduz à formação de uma nova ordem, isto é, de novas estruturas. Por via de regra, as estruturas dissipativas, produzem-se num sistema em que se introduziu instabilidade; (...) geram-se assim as novas estruturas, e o sistema dirige-se para uma nova ordem.” (Calabrese 1987: 160).

Recuperando os pressupostos que defendem que as estruturas sociais também se regem pela teoria da dissipação, continuamos a levar em linha de conta a opinião de Omar Calabrese: “Se a sociedade atravessa uma fase de instabilidade, também a inovação trazida por pequenos grupos minoritários (escritores? Leitores?) tem a possibilidade de investir o sistema global, por causa da velocidade com que a inovação é comunicada a cada indivíduo.” (Calabrese 1987: 161).

Interessa-nos, neste momento do estudo, relacionar a perspectiva escatológica com a literatura actual, em particular com a produção contista miacoutiana.

5.3.2 A escatologia na escrita miacoutiana

Em Mia Couto, tal como noutros autores moçambicanos, a escatologia é vista, primeiro, “enquanto discurso de irreversibilidade do destino e do fim da humanidade, ou seja, o esvaziamento da própria existência.” (Noa 1994: 110). Mia procura uma linguagem escatológica como forma de dar resposta a um espaço físico (nação moçambicana) flagelado por cataclismos naturais¹⁵⁸ (seca, cheias) e problemáticas sócio-políticas (guerra civil, corrupção política). Envolvido por uma aura finissecular e por uma tradição bíblica profetizando o cataclismo, o autor encerra nos seus contos uma junção da lógica mítica com as características do fantástico e o fenómeno da ordem do escatológico. Por vezes, o escatológico está ligado ao trágico, à ideia de decadência e destruição e à obsessão pela morte. Por exemplo, no conto «A fogueira» (Couto 1987: 23-29), temos a história de um homem (o marido) que decide cavar a sepultura da mulher, convencido da proximidade da sua morte e de que, quando ela viesse a morrer, ele já não tivesse forças para cavar a referida sepultura. Quando já estava quase no fim, vieram as chuvas que fizeram ruir as paredes da cova. Ao procurar reparar os estragos, apesar do mau tempo e dos avisos da esposa, o marido acaba por ficar doente. Mesmo tendo consciência dos seus delírios febris, decidiu que, no dia seguinte, iria matar a esposa, para que a cova não ficasse vazia. Durante essa noite, a esposa reflectiu sobre o sentido da vida e da morte, convencida que a sua morte chegaria pela manhã. Surpreendentemente, nessa manhã, é o velho que acaba por morrer, ficando no ar a ideia de que iria para a cova por ele aberta.

Neste conto, estamos, uma vez mais, perante a obsessão do autor em relação à morte.¹⁵⁹ Uma morte encarada de forma natural: “Neste deserto solitário, a morte é um simples deslizar, um recolher de asas. (Couto 1987: 27), bem diferente da morte vista pela civilização ocidental: “Não é um rasgão violento como nos lugares onde a vida

¹⁵⁸ No conto «No rio, além da curva» (Couto 1994: 97-101) verificamos uma passagem próxima do Apocalipse: “Que a cidade ficará privada de chuvas e que graves doenças matarão muita gente. O facto coincide com o surto de epidemias que grassa naquela região urbana.” (Couto 1994: 97).

¹⁵⁹ Vejamos a observação de José Eduardo Agualusa: “Nos contos de Mia Couto escritos depois do fim da guerra, a morte está sempre presente: ela plana na sombra, atravessa todo o espaço narrativo, atinge indistintamente os homens, as mulheres e as crianças.” (Agualusa s.d. Internet: 2).

brilha.” (Couto 1987: 27). Além deste aspecto relacionado com a temática da morte, voltamos a ter contacto com a pobreza e a miséria: “A única fortuna dela (da velha) estava espalhada pelo chão: tigelas, cesto, pilão.” (Couto 1987: 23); com a solidão: “Em volta era o nada, mesmo o vento estava sozinho.” (Couto 1987: 23); com a submissão da mulher face à vontade do homem: “A mulher, comovida, sorri/ - *Como és bom marido! Tive sorte no homem da minha vida.*” (Couto 1987: 24).¹⁶⁰ A velha aceitou a proposta do marido devido à sua solidão, à sua baixa auto-estima e ao desalento que sentia desde a partida dos filhos, muito provavelmente em busca da liberdade e de uma vida melhor. Mais uma vez, Mia Couto cultiva o sentimento da esperança através dos sonhos: “Sonhou dali para muito longe: vieram os filhos e os netos, os mortos e os vivos (...). Estava ali a vida a continuar-se, grávida de promessas. Naquela roda feliz, todos acreditavam na verdade dos velhos, todos tinham sempre razão, nenhuma mãe abria a sua carne para a morte.” (Couto 1987: 28). O final do conto revela, de certa forma, a vitória dos fracos sobre os fortes. Parece-nos que *fica no ar* alguma expectativa acerca de um renascer, de um desejo de libertação.

A dimensão escatológica está também presente no conto/lenda «A palmeira de Nguési» (Couto 1997: 223-226). Trata-se da história de Tónico Canhoto, habitante do lugar de Nguési, que vivia os seus dias, triste, solitário¹⁶¹ e angustiado, “na monotonia dos campos, esse morre-morre¹⁶² de esperar e ficar à espera.” (Couto 1997: 223-224). A sua tristeza advinha do facto de sua esposa, Razia, ter um dia desaparecido de casa sem

¹⁶⁰ Itálico do autor.

¹⁶¹ Sobre a questão da solidão das personagens (já por nós analisada anteriormente) afirma Francisco Noa: As personagens são, invariavelmente, solitárias. A solidão (...) pode ser, também, pressentida no quase permanente desajustamento entre o mundo interiormente vivido por elas e o mundo que as envolve, enquanto conjunto de referências abertas dos textos, e pelo ritmo monológico das diferentes narrativas, onde é perceptível não só uma profunda tensão interior como a problematização da existência extremada em lucubrações filosofantes. (Noa 1994: 111).

Octávio Paz reconhece que “nas chamadas sociedades primitivas, o sistema de proibições, regras e ritos têm uma função de preservar o homem da solidão. O solitário é um doente de que a sociedade, a única fonte de saúde, se deve desembaraçar, sob pena de se colocar a si mesma em risco.” (Paz, citado por Matusse 1998: 181).

Estas personagens miacoutianas, caracterizadas pela sua solidão e pelo legítimo divórcio com a sociedade vigente, podem ser vistas como personagens auto-irónicas. Diz-nos Francisco Noa: “Há como que a auto-ironia de um povo, alegoria recriada na atitude de uma personagem que se entrega a uma espera quimérica e funesta.” (Noa 1994: 111).

¹⁶² Esta curiosa expressão está, na nossa opinião, ligada ao denominado “tempo letárgico e modorrento, co-actuante com um estado de vigília, com uma espera imobilizante por parte das personagens.” (Noa 1994: 111).

Em Mia Couto, esta espera imobilizante é recorrente: além do exemplo de Tónico Canhoto em «A Palmeira de Nguési» (Couto 1997: 223-226), aparece-nos, entre outros, o caso de Mamudo em «O homem com um planeta dentro.» (Couto 1991: 121-123).

se ter encontrado explicação para esta atitude. Um dia, quando se comemorava (ironicamente) um aniversário do desaparecimento de Razia, Tónico informou os filhos e os netos que iria para a beira do rio. Quando Tónico chegou perto desse rio,

o lugar se apocalipsou. A terra, em desfecho de estrondos, se estremeceu. Em basaltos e baixos, esguichos de água fervente e fogos de martifício, estrelas rebentavam como borbulhas na superfície do rio. A casa, junto com o seu tecto, insubstanciou-se e ruiu, chão no chão. Os familiares todos se sepultavam, sem espirro nem respiro, apagados, apagados.” (Couto 1997: 225).

Deste cataclismo natural só restou Tónico que ficou com o corpo preso a uma fenda da terra, mas com a cabeça à superfície.

Estamos perante a alegoria da destruição da humanidade e do planeta. A família de Tónico representa a humanidade, o lugar de Nguési é a alegoria geográfica do planeta inteiro. Porém, face ao facto de Tónico ter resistido à hecatombe, acredita-se na regeneração, no aparecimento de uma nova ordem para a humanidade. A andorinha¹⁶³ aparece como símbolo desse novo tempo: “Foi quando, no fundo do sem-fim, uma andorinha riscou o céu. (...) Estranhamente, a andorinha pousou na cabeça do velho.” (Couto 1997: 226). A ave deu água ao velho e toda a noite

o bico beijou o lábio, o lábio bicou o pássaro. (...) A ave (seria Razia, a desaparecida esposa de Tónico?) toda a noite debicou o pescoço. 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.” (Couto 1997: 226).

Na «estória», o autor faz referência aos tempos iniciáticos: “nascida antes do mundo” (Couto 1997: 223) e aos tempos apocalípticos: “em tempos de apocalipse, o histórico se converte em religioso.” Tempos iniciáticos e tempos finais, assentes numa total acronia e numa quase total atopia, parecem fazer parte da mesma ordem,¹⁶⁴ fundindo-se e confundindo-se.

¹⁶³ No *Dicionário dos Símbolos* organizado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a andorinha “aparece (...) ligada a um simbolismo da fecundidade, da alternância e da renovação. (...) Ela desempenha, assim, um papel de veículo no mecanismo cíclico da fecundação da terra.” (Chevalier e Gheerbrant 1982: 65).

¹⁶⁴ Sobre esta questão, voltamos a Frank Kermode: “Da mesma forma, o Fim altera tudo, e, naquilo que em relação a ele é o passado, produz estas épocas, *kairoi*, momentos históricos de significado intemporal. (...) *Kairos* (Deus) transforma o passado, avaliza tipos e profecias do Velho Testamento, estabelece a concórdia tanto com as origens como com os fins.” (Kermode 1997: 58-59). Itálicos do autor. Kermode coloca em causa a noção de tempo: “Medimos e ordenamos o tempo com as nossas ficções; mas o tempo parece ser, na realidade, mais diverso e cada vez menos sujeito a qualquer sistema uniforme de medição. (...) Já não vivemos num mundo com um *tique* histórico que será declaradamente consumado por um *taque* definitivo.” (Kermode 1997: 72). Itálicos do autor.

Voltando à questão da interligação entre o fantástico e o escatológico, poderemos dizer que muitas das situações e personagens insólitas que aparecem nas «estórias» miacoutianas derivam da visão trágica e pessimista do mundo. Por vezes, estas personagens aproximam-se do grotesco, da insanidade. Mas, na maior parte das vezes, são estas personagens acometidas por essa loucura, que encontra(m) a ordem, ou a sugestão da ordem, para uma sociedade em caos.

Podemos afirmar que a escrita miacoutiana utiliza o fantástico na construção de *mundos possíveis*, mantendo uma dimensão escatológica ora trágica e pessimista, ora procurando a chegada e a instauração de uma nova ordem, a irrupção de uma nova esperança, por vezes, *bafejada* por um ténue optimismo, por uma confiança, ainda em crescendo, na renovação. De facto, “o apocalipse, mesmo visto como fim, parece anunciar o princípio de uma nova era.” (Gonçalves 2003 Internet: 14).

Somos levados a concluir que esta conjugação estético-literária permite, a todo o momento, que Mia Couto não desperdice a oportunidade de, por vezes de forma deliberada, hiperbólica e evidente, outras vezes sob estratégias mais subtis e predominantemente irónicas e alegóricas, acentuar as suas preocupações ideológicas que temos vindo, recorrentemente, a enunciar ao longo deste estudo: a ancestralidade, a moçambicanidade e a universalidade.

No ponto seguinte deste estudo, enunciaremos, em termos complementares, algumas estratégias de retórica onde assentam, não só o universo do fantástico dos contos miacoutianos, como também os aspectos ideológicos que acabámos de enunciar.

5.4 Um fantástico assente em diferentes estratégias de retórica

Ao longo da produção contista de Mia Couto somos presenteados por uma riqueza e diversidade de estratégias de retórica que transformam a leitura num momento estético e lúdico de elevado valor. Do aglomerado de estratégias, e sem uma preocupação *hierarquizante*, procurámos retirar e analisar exemplos que nos permitissem atestar a utilização da hipérbole, da ironia e da alegoria.

5.4.1 A hipérbole

Na sua obra *Elementos de retórica literária* (1967), Heinrich Lausberg considera que a hipérbole é um tropo de alteração de limite, um tropo exagerante, “uma

amplificatio paradoxal do pensamento que se pretende.” (Lausberg 1967: 248).¹⁶⁵ Por outras palavras, a hipérbole consiste, grosso modo, numa expressão exagerada da realidade.

A hipérbole é um recurso estilístico muito frequente, tanto na literatura, como na linguagem corrente. Quando pretendemos destacar determinado aspecto, tendemos a exagerá-lo, de tal modo que os nossos actos comunicativos diários estão repletos de hipérbolos: *chove a cântaros, rios de lágrimas*, etc.

Na produção contista de Mia Couto, a linguagem hiperbólica está quase sempre presente. Digamos que assistimos a um renascer da estética barroca.¹⁶⁶ Essa linguagem hiperbólica acompanha, inclusive, em alguns momentos, a própria irrupção do fantástico. Vejamos alguns exemplos:

No conto «Raízes» (Couto 1997: 181-182), em que a diegese é construída totalmente dentro do domínio do insólito, a hipérbole assume a função de exagerar os contornos da realidade: “Escavaram mais do que as fundações de uma montanha e não se vislumbrava o fim das radicações. (...) Retiraram toneladas de chão, vazaram a

¹⁶⁵ Itálico do autor.

¹⁶⁶ Omar Calabrese, ao avaliar o momento contemporâneo como uma *idade neobarroca*, afirma que “muitos importantes fenómenos de cultura do nosso tempo são marcas de uma «forma» interna específica que pode trazer à mente o barroco.” (Calabrese 1987: 27). Aspas do autor.

Omar Calabrese opta, claramente, pela nomenclatura de *neobarroco* em vez de *pós-moderno*. A argumentação de Calabrese é pertinente e bem fundamentada. Ele analisa vários aspectos da nossa sociedade através de novos pares conceptuais: ritmo/ repetição, limite/excesso, pormenor/fragmento, instabilidade/metamorfose, desordem/caos, nó/labirinto, complexidade/dissipação, quase/quase não-sei-quê e distorção/perversão.

Alguns críticos colocam Mia Couto como um autor cultivador do neobarroco ou do barroco estético. Por exemplo, Virgílio de Lemos, no artigo “*Eroticus Mozambicanus*”, afirma:

O barroco estético teve o seu período mais criativo em Moçambique entre 1951/74 e que se prolongou no pós-independência. (...) No período pós-independência (1975/95) algumas revistas (...) deveriam ser objecto de investigação: nelas se encontram alguns textos literários que são herança do barroco estético. Nomes como Mia Couto, Eduardo White, Ba Ka Khosa, Filomono Meigos vão impor-se, mais tarde, nos anos 80 e 90. (Lemos s.d.: 134-135).

Acrescenta ainda o mesmo autor: “Nos anos 80/90 surgem sinais de barroco estético (...): um Mia Couto de *Terra sonâmbula*, precedido de *Vozes anoitecidas*, um Ungulani Ba Ka Khosa, com *Orgia de Loucos*.” (Lemos s.d.: 138). Aspas do autor. Sublinhados nossos.

Por fim, Virgílio de Lemos deixa no ar três questões, ao inserir a obra miacoutiana no movimento do neobarroco ou barroco estético:

Poderá Mia Couto inscrever-se com maior vibração nesse barroco estético? Como traduziria ele a fusão entre o caos e o cosmos, à maneira de Alejo Carpentier? Como construir um novo romance barroco ainda por criar a partir de uma vivência e linguagem que o erotismo e a sensualidade, que não exclui o rigor, poderia ajudar a tecer?” (Lemos s.d.: 139).

fundura de um buraco que nunca ninguém vira.” (Couto 1997: 182). Inclusive, alguém disse: “- *As raízes dessa cabeça dão a volta ao mundo.*” (Couto 1997: 182).¹⁶⁷

Amiúde, o recurso à hipérbole traduz a preocupação do autor em revelar personagens em sofrimento individual e social.

Na «estória» «A gorda indiana» (Couto 1997: 33-36), Modari, a protagonista, é descrita pelo narrador de forma hiperbólica, como forma de tornar mais insólita e caricata a personagem:

Finda a adolescência, ela se tinha imensado, planetária. (...) De tanto viver em sombra ela chegou a criar musgos nas entrecarnes. (...) Mas ele (o viajero) devia atravessar mais carne que magafça mineirando nas profundezas. (...) O visitante lhe empurrou as pernas como se destroncasse imbondeiros.” (Couto 1997: 33-34).

Na voz da personagem do amante de Modari é também possível verificarmos o exagero da realidade: “- *Você tem tanta mulher dentro de si que eu, para ser polígamo, nem precisava de mais nenhuma outra.*” (Couto 1997: 34).¹⁶⁸

No conto «Fosforescências» (Couto 2001: 25-28), o narrador homodiegético serve-se da linguagem hiperbólica de forma a descrever, com maior expressividade, a personagem Dona Amarguinha: “Dona Amarguinha era tão magra que só lhe servia roupa de luto.” (Couto 2001: 25). Estamos, igualmente, a lembrar-nos das hipérboles utilizadas no conto «O menino no sapatinho» (Couto 2001: 13-16):

Era uma vez o menino pequenito, tão minimozito que todos os seus dedos eram mindinhos. Dito assim, (...) ele, quando nasceu, nem foi dado à luz mas a uma simples fresta de claridade. (...) Ao menino não se lhe ouvia o choro. Sabia-se de sua tristeza pelas lágrimas. Mas estas eram tão leves, nem lhe desciam pelo rosto. As lagriminhas subiam pelo ar e vogavam suspensas. Depois, se fixavam no tecto e ali se grutavam, missangas tremeluzentes. Ela pegava no menino, com uma só mão.” (Couto 1997: 13).

Nesta passagem, verificamos que a linguagem hiperbólica está muito próxima da ironia. Voltaremos a este conto quando falarmos, no sub-tópico seguinte deste estudo, na ironia como uma das estratégias de retórica privilegiadas por Mia Couto.

5.4.2 A ironia

Na obra *Elementos de retórica literária* (1967), Heinrich Lausberg diz-nos que

¹⁶⁷ Itálico do autor.

¹⁶⁸ Itálico do autor.

a ironia, como tropo de pensamento é, em primeiro lugar, a ironia da palavra continuada como ironia do pensamento, e consiste, desta maneira, na substituição do pensamento em causa, por um outro pensamento, que está ligado ao pensamento em causa por uma relação de contrários e que, portanto, corresponde ao pensamento do adversário. (Lausberg 1967: 251).

Neste sentido, estamos perante um processo que consiste na atribuição aos signos de significados opostos aos que têm na lógica consensual, ou seja, dizer o contrário do que as palavras em si mesmo significam. A ironia, por vezes, é resultado de outras figuras de retórica como o eufemismo, a hipérbole, o zeugma ou o sarcasmo. Podemos, através da ironia gracejar, zombar, escarnecer de pessoas ou situações.

A ironia pode surgir tanto no discurso oral, enriquecida pelo olhar, pelo tom de voz, o gesto, como no escrito, mormente literário, sendo neste descodificada com recurso ao contexto em que se insere.

Estratégia retórica de origem remota, a ironia também está presente na literatura africana pós-colonial. Isabel Moutinho chega a afirmar que “ a literatura pós-colonial é (...) predominantemente irónica.” (Moutinho Internet 2001: 10).

Como fomos verificando, Mia Couto, na sua produção contista, privilegia a ironia. Esta estratégia não só acompanha alguns momentos em que assistimos à irrupção do fantástico como permite que sejam abordadas (de forma irónica) as questões relacionadas com as grandes temáticas miacoutianas: a leitura da ancestralidade, a afirmação da moçambicanidade e a procura da universalidade.

O recurso à ironia é recorrente em Mia Couto. Vejamos alguns exemplos patentes nos contos que analisámos.

Voltamos ao conto «O menino no sapatinho» (Couto 2001: 13-16). A linguagem hiperbólica funde-se com a linguagem irónica de modo a serem ressaltados os aspectos ligados à vida difícil dos mais desfavorecidos:

De tão miserenta, a mãe se alegrou com o destamanho do rebento – assim pediria apenas os menores alimentos. Em casa, na quentura da palmilha, o miúdo aprendia o lugar do pobre: nos embaixos do mundo. Junto ao chão, tão rés e rasteiro que, em morrendo, dispensaria quase o ser enterrado. (Couto 2001: 13-14).

Citemos ainda outra passagem ilustrativa do tom irónico, presente neste conto: “Ela (a mãe) sabia que os anjos da guarda estão a preços que os pobres nem ousam.” (Couto 2001: 15). Este conto procura colocar a nu a vida miserável do povo moçambicano, resultante de uma multiplicidade de factores: as longas décadas de opressão por parte do povo colonizador, as feridas ainda abertas de uma situação de

guerra que despoletou após a independência, as desastrosas políticas dos governos pós-coloniais, as catástrofes naturais (seca, cheias). Pensamos, inclusive, que o menino pode representar o próprio país: um país pequeno em termos de projecção internacional, sem voz activa (“Na realidade, não falava: assobiava feita uma ave.” [Couto 2001: 13]), país pobre e habituado a essa pobreza. O pai não se preocupa com o destino do seu filho, logo não se preocupa com o seu próprio país: “O melhor era desfazerem-se do vindouro (...) - *Vou é desfazer*. (Couto 2001: 15).¹⁶⁹ Resta a esperança da mãe no poder divino, capaz de salvar o seu menino, o seu marido, o seu lar, enfim, a sua nação: “Pedi a Deus que fosse dado ao seu menino o tamanho que lhe era devido. Só isso, mais nada. Talvez, depois, um adequado berço. Ou quem sabe, um calçado novo para o seu homem.” (Couto 2001: 16).

Destacamos também a presença de linguagem irónica na «estória» «Amor à última vista» (Couto 2001: 75-80). Trata-se da história de Dona Faulhinha e do seu recém-falecido marido. Ainda com o marido no leito da morte, Dona Faulhinha pediu a Deus que fosse ela a morrer em vez do marido. Mas eis que o falecido volta à vida com o sentido de interferir na vontade da esposa.¹⁷⁰ Atentemos como Faulhinha justifica o seu pedido de morte: “Que não daria nenhum trabalho. Os anjos não necessitariam de cumprir horas extra. Morreria com tanta modéstia que nem daria conta que se havia retirado da vida. (...) Nem morrer aquilo seria: o nenhum verbo.” (Couto 2001: 76-77). Mais adiante, destacamos outra passagem: “Casara para ser duas, acabara sendo nenhuma. Asa esquecida, sua alma já esquecer a perfume do voo.” (Couto 2001: 78-79). Verificamos como a mulher moçambicana é uma vítima privilegiada das contradições e injustiças da sociedade pós-colonial. Neste conto, como em muitos outros contos de Mia Couto, a mulher aparece-nos dividida entre a tradição e a modernidade (“*Está armada em branca?! Pois lhe pergunto. Você está a falar para qual Deus? Os nossos antigos ou esse de agora?* [Couto 2001: 78]),¹⁷¹ entre a submissão e os primeiros laivos de rebeldia (“Sempre fora mulher de sombra, no quieto

¹⁶⁹ Itálico do autor.

¹⁷⁰ O facto de os mortos interferirem nos assuntos dos vivos é verificável em vários autores. Em Mia Couto, o regresso de um morto já se tinha verificado no romance *Terra sonâmbula* (1992): um velho colono manifesta-se alguns anos depois da sua morte, quando um antigo empregado se prepara para entrar na casa do colono à procura de bens para roubar. Reafirmando a sua antiga autoridade de patrão face ao empregado, o negro Quintino Massua propõe-lhe realizar negócios fraudulentos, aproveitando a corrupção instalada após a instauração do novo regime posterior à independência.

¹⁷¹ Itálico do autor.

subúrbio do seu viver (...) Ela que vivera sempre calada, agora, no extremo momento, se empenhava na mais cuidada oratória. (...) *Já lhe escutei demasiado quando você era vivo.* [Couto 2001: 76-78].¹⁷² Em comum, as mulheres moçambicanas partilham a imensa coragem de sofrer a sua sorte. Procuram ultrapassar todas as provas que contrariam a individualidade que pretendem adquirir, sem, contudo, renegar o seu enraizamento em valores gregários e comunitários. A mulher, em Mia Couto,¹⁷³ aparece-nos, por um lado, como símbolo de sofrimento (como é caso da viúva deste conto), mas, por outro lado, como reveladora de esperança, geradora da própria vida, com faculdades apaziguadoras de conflitos, capaz de sobreviver num mundo de cariz pessimista.

Destacamos, ainda, um conto pertencente à última colectânea publicada por Mia Couto: «O peixe e o homem» (Couto 2004: 97-100). Este conto traz-nos a história de Jossinaldo que, um dia, descobre que, afinal, não tinha sido Santo António que tinha pregado aos peixes, mas que tinha sido um peixe que pregara aos homens. Daí o exotismo do comportamento de Jossinaldo: regularmente, levava um peixe a passear, no parque, preso por uma trela. O autor aproveita o intertexto, *Sermão de Santo António aos peixes* do Padre António Vieira, para, através de uma linguagem alegórica e irónica, criticar os comportamentos dos homens:

Os homens atribuíam aos peixes as indecorosas ganâncias que eram da exclusiva competência humana. Adjectivavam a peixaria: os mandantes do crime são chamados «tubarões». Os poderosos da independência são «peixe graúdo». Os pobres executantes são o «peixe miúdo». E afinal não há crime é lá dentro das águas, lá é que há a tal de propalada transparência. Pois, quem pregava o sermão, o Santo António aquático era o próprio peixe do lago. Era ele o sermonista.” (Couto 2004: 98).¹⁷⁴

¹⁷² Itálico do autor.

¹⁷³ Mia Couto, a par de outros contistas moçambicanos, tem a preocupação de denunciar o sofrimento da mulher moçambicana e de exaltar as suas qualidades. Sobre a questão da mulher no conto moçambicano vejamos o que nos diz Maria Fernanda Afonso:

A condição da mulher na sociedade pós-colonial é uma preocupação grande no conto moçambicano. Ao conceder-lhe um lugar importante, a narrativa mostra que, depois da independência a situação da mulher evoluiu nas cidades. (...) Todavia, é sempre o marido (...) que decide o que ela pode fazer (...). No seio de uma galeria de vítimas sociais, a mulher sofre todas as ofensas. Por muito que ela lute energeticamente para salvaguardar a sua dignidade, é dominada, explorada, marginalizada, explorada. (Afonso 2004: 405-406).

Afirma ainda esta autora: “As mulheres, desfiguradas pelo excesso de peso (Modari) ou pela violência do trabalho, marginalizadas, pobres, viúvas, preservando a família, abandonadas pelo marido, proporcionando afecto e bem-estar enchem as páginas dos contos de Mia Couto.” (Afonso 2004: 407).

¹⁷⁴ Aspas do autor.

É possível verificarmos como Mia Couto não se coíbe de usar deliberadamente um intertexto,¹⁷⁵ mas procura subvertê-lo de forma a melhor defender as suas ideias. De facto, estamos perante uma espécie de jogo de subversão, em que Mia finge aceitar a verdade imposta para, através dela, afrontar o poder instituído e denunciar os aspectos político-sociais com os quais não se identifica. Trata-se, enfim, de um jogo de ironia em que o escritor constrói um discurso, de certa forma diluído nas denominadas entrelinhas do texto.

Assim, a ironia funciona, como defendia Janklevitch, como um instrumento do espírito (crítico) ao serviço da verdade. A ironia serve para subverter posições ideologicamente falsas, fazendo-se a apologia da verdade como forma legítima de modificação da sociedade.

A concluir, poderemos dizer que Mia Couto aproveita a ironia de modo a acentuar a contradição entre a aparência e a realidade. Na escrita miacoutiana, a ironia funciona como arte de persuasão, de modo a estimular no leitor convicções e opiniões que funcionem como motor de acção e mudança social. A ironia actua como um estratagema do espírito ao serviço da verdade.

Mia Couto expressa sobretudo o conflito, a crise como modo de demover, de dissuadir mentalidades e maneiras estáticas de pensar o mundo.

Mia pretende que os seus leitores sejam uma espécie de co-autores e recriadores do texto para, desta forma, serem capazes de ler nesse texto a transgressão dissimulada (pela subtileza da ironia) e, a partir daí, modificarem-se a si próprios, bem como o espaço onde vivem (vila, cidade, país, continente, mundo), pela sua actuação como seres pertencentes a uma comunidade local, regional, e (porque não) universal. Assim, o leitor miacoutiano deve ser um agente transformador da história do seu país e do mundo.

5.4.3 A alegoria

Voltando a Lausberg, na sua obra *Elementos de retórica literária*, podemos afirmar que a alegoria, classificada como um tropo de salto,¹⁷⁶ “é a metáfora, que é

¹⁷⁵ O escritor pós-modernista usa a intertextualidade de forma “conscientemente assumida.” (Gonçalves 2004: 426).

¹⁷⁶ Miguel Tamen, na entrada «Alegoria» da *Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, afirma: “Como observa Heinrich Lausberg, a alegoria conta-se entre os «tropos de salto», isto é, entre os tropos em que a diferença entre o que se diz e o modo como se diz se encontra mais

continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa.” (Lausberg 1967: 249).

Assim, por meio desta figura de retórica, e utilizando, por vezes, uma sucessão de metáforas e/ou comparações, uma realidade abstracta e, por isso, de mais difícil compreensão, é substituída ou comparada a uma realidade mais concreta e, portanto, mais compreensível. Por este motivo, a alegoria é uma estratégia de retórica com uma dimensão textual invulgarmente extensa; por vezes abrangendo a totalidade de uma obra literária (um conto, um romance, uma peça de teatro).

Em termos etimológicos, o grego *allegoria* significa «dizer do outro», dizer alguma coisa diferente do sentido literal, e veio substituir um termo ainda mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer «significação oculta» e que era utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais.

Regra geral, a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, daí a sua afinidade com a parábola e a fábula.¹⁷⁷

A alegoria está presente desde os primórdios da humanidade. Aparecem-nos momentos alegóricos na Bíblia,¹⁷⁸ na mitologia grega e romana,¹⁷⁹ na filosofia platónica,¹⁸⁰ no *Asno de Ouro* de Apuleio, na *Divina Comédia* de Dante, em *Os Triunfos* de Petrarca, no *Orto do Esposo* (intertexto de *O Físico Prodigioso* de Jorge de

notoriamente marcada e em que, por definição, a convencionalidade, a arbitrariedade e a historicidade da substituição se fazem sentir.” (Tamen 1997: 117). Aspas do autor.

¹⁷⁷ Todorov considera que “a fábula é o género que mais se aproxima da alegoria pura, onde o sentido primeiro das palavras tende a apagar-se completamente.” (Todorov 1970: 60). Por exemplo, na fábula de Esopo *O leão e a rã*, se substituirmos a rã pelo *Orgulho* e o leão pelo *Poder*, a fábula fica transformada em alegoria.

¹⁷⁸ As primeiras exegeses alegóricas concentram-se nas epístolas de S. Paulo, onde se compara a Igreja a uma noiva. Para melhor compreendermos as alegorias paulistas devemos consultar a obra *A cidade de Deus* de Santo Agostinho.

¹⁷⁹ Vejamos os exemplos das alegorias presentes no enigma da esfinge, no mito de Édipo, e no mito de Orfeu e Eurídice. Também sabemos que o Amor era figurado por Éros ou Cupido e a sua mãe Afrodite ou Vénus e o instinto bélico ou guerreiro por Ares ou Marte.

¹⁸⁰ A *Alegoria da caverna* é um dos textos mais conhecidos de Platão e um dos mais comentados em toda a história da filosofia, o que revela a riqueza das questões que coloca. Werner Jaeger diz-nos que a alegoria da caverna é “uma paideia (cultura). (...) Uma alegoria da natureza humana e da sua atitude de pensar o mundo.” (Jaeger s/d: 25).

Sena), no *Sermão de Santo António aos peixes*.¹⁸¹ Mais recentemente, Carlos Ceia destaca *O Mandarim* de Eça de Queirós, que “é inspirado nas alegorias renascentistas” (Internet: disponível em <http://fcsh.unl.pt/edit/verbetes/A/alegoria.htm>), *O doido e a morte* de Teixeira de Pascoaes, *O príncipe com orelhas de burro* e *Jacob e o anjo* de José Régio, *O render dos heróis* de José Cardoso Pires, *O triunfo dos porcos* de George Orwell e *O processo* de Kafka.

Uma das grandes preocupações dos teóricos ligados ao estudo da alegoria prende-se com a distinção entre alegoria e símbolo. Parece-nos legítimo considerar que “a alegoria distingue-se do símbolo pelo seu carácter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto.” (Internet, disponível em <http://fcsh.unl.pt/edit/verbetes/A/alegoria.htm>).

Outro aspecto importante tem a ver com a distinção entre a antiga alegoria, ou alegoria cristã, e a alegoria moderna. Esta última coloca-se ao serviço “da representação da degenerescência e da alienação humana.” (Internet, disponível em <http://fcsh.unl.pt/edit/verbetes/A/alegoria.htm>).

Para completarmos a revisão teórica sobre o conceito de alegoria não poderíamos deixar de referir o contributo dos estudos de Todorov. A sua obra *Introdução à literatura fantástica* apresenta algumas definições de alegoria,¹⁸² divulga a expressão sentido alegórico¹⁸³ e relaciona a alegoria com o fantástico. Em relação a este último aspecto, Todorov conclui que

se aquilo que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, sendo, portanto, preciso tomar as palavras não no sentido literal mas noutra sentido que não se refira a nada de sobrenatural já não há lugar para o fantástico. Existe pois uma gama de sub-géneros literários, entre o fantástico (o qual pertence ao tipo de textos que devem ser lidos no sentido literal e o alegórico: o carácter explícito da indicação e a desapareição do primeiro sentido. (Todorov 1970: 60).

Procuraremos, então, na produção contista miacoutiana, marcas da existência da alegoria, concordando com Todorov quando este defendia que não se podia falar de

¹⁸¹ Vejamos, por exemplo, entre outros, em que o polvo funciona como alegoria da hipocrisia e da traição. Curiosa é, também, a comparação entre o sermão e a árvore: “Uma árvore tem raízes, tem troncos, tem ramos, tem folhas, tem varas, tem flores, tem frutos. Assim há-de ser o sermão.” (Vieira citado em <http://pwp.netcabo.pt/0511134301/alegoria.htm>).

¹⁸² Vejamos uma das definições propostas por Tzvetan Todorov: “A alegoria é uma proposição de sentido duplo, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente.” (Todorov 1970: 58-59).

¹⁸³ Todorov mostra, através das suas reflexões, que qualquer tipo de conto moderno poderá ser lido num sentido alegórico, patente na moral expressa no seu final.

alegoria se não encontrássemos “indicações explícitas no interior do texto.” (Todorov 1970: 68).

Centremo-nos nas personagens de alguns contos. Elas, sendo entidades concretas, representam, assim, de forma alegórica, realidades complexas e abstractas. Tenhamos em linha de conta os conceitos de pátria (nação) e humanidade.

Várias personagens são alegorias da pátria moçambicana. Por vezes, temos personagens que representam a pátria pré-independência (a ancestralidade): a avó Carolina da crónica/conto «Sangue da avó manchando a alcatifa» (Couto 1991: 29-32); o bateleiro Januário do conto «O Januário, ou melhor: o Januário» (Couto 1991: 53-55); o avô Bastante e a avó Bartolominha de «Bartolominha e o pelicano.» (Couto 2001: 21-24). Encontramos, igualmente, personagens alegóricas que representam a pátria desencantada, atordoada ou corrompida que saiu do processo de independência: João Bate-Certo em «A ascensão de João Bate-Certo» (Couto 1991: 33-36); Jordão Qualquer em «No rio, além da curva» (Couto 1994: 97-101); Xidakwa na «estória» «O bebedor do tempo» (Couto 1994: 153-156); Jesuzinho Graça em «O viúvo» (Couto 1997: 79-83); Xavier Zandamela em «O chão, o colchão e a colchoa» (Couto 1997: 215-219); o pai/marido alcoólico em «O menino no sapatinho» (Couto 2001: 13-16) e Senhorito em «Peixe para Eulália» (Couto 2004: 143-148).

Outras personagens representam a pátria dilacerada pelos efeitos da guerra: a velha da «estória» «A velha e a aranha» (Couto 1991: 37-39); Acubar Aboocar em «O abraço da serpente» (Couto 1994: 105-108) e o menino do conto «Cataratas do céu» (Couto 1997: 229-232).

As árvores funcionam como representações alegóricas da própria pátria moçambicana: o frangipani no romance *A varanda do frangipani* (1996) e o embondeiro no conto «O embondeiro que sonhava pássaros» (Couto 1990: 85-95).

Como já referimos, Mia Couto procura, também, utilizar as suas personagens como representação da própria humanidade. Desta forma, podemos destacar Mamudo em «O homem com um planeta dentro» (Couto 1991: 121-123); a velha em «A velha engolida pela pedra» (Couto 1994: 147-150); Modari em «A gorda indiana» (Couto 1997: 33-36); o homem *enraizado* em «Raízes» (Couto 1997: 181-182); Tonico Canhoto em «A palmeira de Nguési» (Couto 1997: 223-226) e Ezequiela em «Ezequiela e a humanidade.» (Couto 2001: 92-102).

No conto «O embondeiro que sonhava pássaros» (Couto 1990: 61-68) é perfeitamente visível a deliberada opção do autor em construir o texto de um modo

particularmente alegórico. Esta «estória» funciona como uma alegoria da incompreensão e incomunicabilidade do povo colonizador (Portugal) em relação ao povo autóctone (Moçambique). Esta incomunicabilidade contrasta com a capacidade que o passarinho revela em comunicar com os pássaros, logo, por extensão, com o mundo natural, com o mundo moçambicano. A ultrapassagem dessa barreira de distanciamento entre os dois povos está patente na inocência da personagem Tiago. De facto, esta personagem simboliza, por um lado, o sacrifício de um ser inocente, constituindo uma marca simbólica de incomunicabilidade; por outro, a passagem da criança para outra dimensão (onde ganhará novas raízes) pode significar uma fusão cultural.

Muitos mais exemplos, retirados da produção contista de Mia Couto, poderiam ser apresentados, reveladores da utilização da alegoria como estratégia retórica privilegiada.

Podemos concluir que a alegoria funciona, em Mia Couto, como uma espécie de “formação discursiva” (Martins 1984: 9) reveladora de uma intenção activa e consciente do autor de modo a despertar o leitor para a realidade social que o rodeia. De facto, o texto alegórico actua sobretudo no momento da recepção, isto é, na capacidade que o leitor tem de dilucidar o processo de entrosamento entre o sentido literal, mais mimético, e o sentido semiótico da alegoria, mais exterior.

Desta forma, o leitor poderá tornar-se um autor do texto que lê, embora esse texto não seja idêntico ao texto do autor. O texto do leitor passa a ser uma alegoria do texto do autor e vice-versa. O leitor não lê propriamente o autor do texto nem o texto do autor, que passa a funcionar como *o outro* de si mesmo. Esse dizer *o outro* pode ser visto como uma linguagem de subversão. Daí que a alegoria poderá ser vista como uma manifestação e denúncia implícita e subtil da personagem em repressão, do homem em sofrimento, do ser em luta contra uma sociedade que o oprime.

No fundo, a leitura alegórica de um conto miacoutiano dá-nos a possibilidade de descobrir a sua estrutura profunda, ou seja, a sua verdade oculta, o seu código escondido. Ao mesmo tempo, permite descobrir um novo horizonte que se apresenta para além do que julgamos real, assumindo, inequivocamente, um compromisso com a verdade. Uma verdade que não recua face a um real cada vez mais fragmentado e à beira do caos.

Em suma, a hipérbole, a ironia e a alegoria funcionam como modalidades discursivas ao serviço da implementação da verdade, da justiça social e da regeneração de uma sociedade em crise.

II
POTENCIALIDADES DE LEITURA EM
ALUNOS DO ENSINO BÁSICO

Sou como o menino, também sou um sonhador.

Aluno do 6º 12.

1. LEITURA E EXPLORAÇÃO DO CONTO «CATARATAS DO CÉU»

Na segunda parte do nosso estudo procuramos aferir das potencialidades de leitura de contos de Mia Couto no 2º Ciclo do Ensino Básico. Para o efeito resolvemos efectuar investigação no terreno. Assim, num primeiro momento, efectuámos a leitura e exploração do conto «Cataratas do céu» em duas turmas do 6º ano de escolaridade. Num segundo momento, analisámos os resultados de um questionário a docentes com habilitação para leccionar a disciplina de Língua Portuguesa no 2º Ciclo do Ensino Básico. Antes da divulgação dos resultados, efectuamos breves contextualizações teóricas.

1.1 A problemática da leitura

O homem moderno corre sérios riscos de atingir um irremediável estado de impotência criativa em que a imaginação e o sonho são substituídos pela frieza da submissão à máquina, especialmente ao computador e às suas realidades virtuais. Contrariar esta tendência é tarefa da pedagogia, impedindo que se aniquile definitivamente o devaneio criador: A imaginação é necessária, mesmo ao mais alto nível do trabalho científico.

Na nossa civilização, dopada pela imagem e pela vertigem do som (quase sempre estridente), é missão (quase impossível) do professor levar o aluno a ler. “Os jovens agora lêem menos”- é costume ouvir-se. A sua cultura identifica-se pouco com a das gerações anteriores. As suas vivências quotidianas, incluindo os seus tempos livres, são dedicados à televisão, aos computadores, aos telemóveis, à música, ao desporto, e às saídas à noite. Por norma, os que continuam a ler e que o fazem com prazer referem que “ler é viver momentos de tranquilidade e evasão. É entrar num outro universo e esquecer os seus próprios problemas” ou “os livros funcionam como bóias de salvação, quando algo corre mal. Quando estou a ler, entro na história, esqueço tudo o mais.” (palavras de duas jovens que conhecemos há uns anos atrás).

Parece-nos que um bom livro é aquele que atrai os jovens a ponto de os fazer participar na história, quer ao identificarem-se com a personagem principal, partilhando as suas emoções, quer pelo entusiasmo suscitado pela sequência de acontecimentos ou ainda pela possibilidade de se transportarem para um mundo de sonho e fantasia (é exemplo disso, o extremo sucesso das aventuras do feiticeiro Harry Potter).

Por vezes, na escola, os professores não dão a conhecer aos alunos os textos que verdadeiramente despertam paixões. Os alunos limitam-se a ler algumas obras das listas indicadas no programa. A maior parte das vezes não existe *aquela* relação de prazer com o texto literário¹⁸⁴ e com a sua leitura. Inclusive, o gosto pelo acto de ler vai decrescendo à medida que se avança na escolaridade. De facto, facilmente podemos constatar que a leitura que acontece no espaço-aula nem sempre surge associada à fantasia e à magia que povoa a infância e a juventude.

É frequente ouvirmos queixas responsabilizando a televisão, a amálgama de ofertas da sociedade de consumo, etc. Perguntamo-nos se será só isso. Será que o mundo mudou tanto desde o momento em que a leitura encantava (a idade da infância) até à entrada no 2º Ciclo, por exemplo? Será que não vivemos numa série de equívocos que nem sempre procuramos esclarecer? Obrigar rima com gostar? Ao fazer sistematicamente da leitura uma obrigação, não estaremos a matar o encantamento, a magia, o prazer? Ao utilizar estratégias de leitura que *servem* para qualquer texto, não estaremos a retirar ao texto, a cada texto, aquilo que o torna único, singular?

Algumas vozes dirão que tal situação (o afastamento dos jovens em relação à leitura) só se verifica em alunos a quem na infância primeira não foram contadas histórias e/ou não tiveram o livro como companhia. É, por certo, uma situação que existe, mas, assim, ainda se torna mais premente a actuação do educador, desde o Jardim de Infância até ao Ensino Secundário. É aqui que surge o papel imprescindível do professor de Língua Portuguesa como um verdadeiro professor de literatura.¹⁸⁵

O sistema educativo, em geral, e a escola, em particular, parecem estar cada vez mais conscientes dos caminhos necessários para conquistar um público adepto da leitura. Ao percorrermos os Programas de Língua Portuguesa, dos vários níveis de ensino, é possível perceber a preocupação atrás referida, sendo notório, no Ensino Básico, o espaço que a leitura ocupa, enquanto domínio a trabalhar, e o relevo dado a actividades ligadas à biblioteca da escola e de turma. Na definição do conjunto de competências consideradas essenciais e estruturantes no âmbito do desenvolvimento do

¹⁸⁴ Orientada para a leitura do texto literário, observemos uma definição proposta por Jean-Bellemin Noel. O autor afirma que a leitura é uma “opération par laquelle on fait surgir un sens dans un texte, au cours d’un certain type d’approche, à l’aide d’un certain nombre de concepts, en fonction du choix d’un certain niveau auquel le texte doit être parcouru.” (Bellemin Noel, citado por Reis e Adragão 1992: 129).

¹⁸⁵ Carlos Ceia, no seu artigo «O professor de literatura», refere alguns aspectos relacionados com o perfil do professor de literatura: “O novo professor (de literatura) tem de provar aos seus alunos todos os dias que a língua portuguesa é também a pátria de todos nós; para isso (...) é preciso que na aula de Português se conviva com uma grande diversidade de tipologias textuais.” (Ceia 1999: Internet: 2)

currículo nacional, para cada um dos ciclos do Ensino Básico, o Departamento de Educação Básica, define, na área de Língua Portuguesa, a leitura como uma competência específica a desenvolver durante os três ciclos da escolaridade básica.

Por exemplo, no 2º Ciclo do ensino Básico, deve ter-se em conta “a autonomia e velocidade de leitura e criação de hábitos de leitura.” (Currículo Nacional do Ensino Básico- Competências Essenciais 2001: 34). Daí a necessidade que o aluno tem de ler para se informar, de ler para compreender mais, de ler para compreender melhor e de ler para defender pontos de vista. A importância atribuída à criação de hábitos de leitura implica, obrigatoriamente, o desenvolvimento do gosto de ler. Para isso, é necessário que a escola favoreça o hábito de ler, proporcionando ocasiões e ambientes favoráveis à leitura. Não se trata de fazer com que a escola escolha este ou aquele tipo de leitura, que opte por um ou por outro modelo. O que nos parece é que a escola terá de saber encontrar estratégias que promovam a reconciliação com a leitura, que proporcionem prazer, que alarguem horizontes, que estimulem o desejo de saber. Paralelamente, a escola deve procurar encontrar o equilíbrio entre os vários tipos de leitura, de modo a que os alunos encontrem, efectivamente, resposta aos seus desejos, às suas dúvidas e inquietações.

Se a preocupação em conquistar os leitores é assumida de forma autêntica pela escola, então talvez se torne necessário e imperioso que ela revele outras facetas, outras formas de fazer aprender.

Deste modo, estamos convictos de que a introdução de textos de autores africanos em língua portuguesa se possa tornar uma das estratégias capazes de despertar novas potencialidades de leitura. Julgamos que a introdução de contos de Mia Couto poderá promover, no jovem estudante do 2º Ciclo do Ensino Básico, aquilo a que Armindo Mesquita apelidou de “gosto pela beleza da palavra, (e) o deleite perante a criação de (novos) mundos de ficção.” (Mesquita: 2002: 43). Para além disso, julgamos que o conto miacoutiano poderá colocar, perante os olhos do jovem estudante, “alguns fragmentos da vida, do mundo, da sociedade, do ambiente imediato ou longínquo, da realidade exequível ou inalcançável, mediante um sistema de representações, quase sempre com uma chamada à fantasia.” (Mesquita 2002: 43).

Assim, vislumbramos, *à priori*, em alguns contos miacoutianos, uma capacidade de, por um lado, fazer com que o aluno/leitor tenha a capacidade de sonhar e de imaginar perante acontecimentos que ultrapassam os limites da razão; que lhe causam

sensações de estranhamento;¹⁸⁶ por outro lado, o jovem leitor é capaz de adquirir a faculdade de dialogar com culturas confinadas a espaços e tempos diferentes mas que, contêm, em si, problemáticas universais.

Foi baseado nestes pressupostos que decidimos implementar a leitura e exploração do conto de Mia Couto, «Cataratas do céu» em duas turmas do 2º Ciclo do Ensino Básico. A aferição das potencialidades de leitura de alguma da produção contista de Mia Couto, neste nível de ensino, tem contornos inéditos. Porém, Mia Couto possui alguma experiência em escrever para crianças e jovens, como são exemplos *Mar me quer* (2000),¹⁸⁷ *O gato e o escuro* (2001)¹⁸⁸ e, mais recentemente, *A chuva pasmada* (2004).

1.2 O plano de leitura e de exploração do conto

1.2.1 Justificação do plano

O plano de leitura e exploração do texto/conto «Cataratas do céu» foi realizado com o intuito de verificarmos as potencialidades de leitura de um conto de Mia Couto no 2º Ciclo do Ensino Básico. A opção por este nível de ensino pode justificar-se por três razões: a primeira, prende-se com a inexistência de textos de autores africanos

¹⁸⁶ Sobre esta questão refere Fernando Fraga Azevedo:

Efectivamente, causando estranheza e obrigando o receptor a olhar e a efectuar um esforço cognitivo para reconduzir essa desfamiliarização a padrões de compreensão e de aceitabilidade, a literatura exige uma postura activa de preenchimento dos seus múltiplos espaços em branco. É, pois, em larga medida, graças a esta «ruptura cognitiva», que os textos literários estabelecem com os seus receptores, que eles possibilitam a conquista de um pensamento autónomo e divergente. (Azevedo 2003: 15). Aspas do autor.

¹⁸⁷ Fátima Albuquerque, no seu artigo «O gato e o escuro: uma estória por via da poesia» refere-se a esta obra de Mia Couto, relacionando-o com a literatura infanto-juvenil:

É em 2000 que Mia Couto surge com um romance que, em muitos aspectos, já se aproxima do teor infanto-juvenil – *Mar me quer* -, texto esse que permite uma abordagem textual encantatória e algo mágica, como um bom conto para crianças. Claro que uma leitura das implicaturas subjacentes, revela-nos uma das obras de criação mais complexa do autor, em que a dança entre a vida e a morte, o equilíbrio entre a terra e o mar, entre o destino feliz, ou infeliz, dos participantes da história, mais se tornam difusos e impossíveis de reduzir a fórmulas. (Albuquerque 2004: 159).

¹⁸⁸ Fátima Albuquerque afirma que *O gato e o escuro* (2001) “representa o acesso do autor a uma nova matriz literária até agora por ele inexplorada, a da Literatura Infanto-juvenil.” (Albuquerque 2004: 159). Acrescenta ainda a autora que “Mia Couto produz este texto de literatura Infanto-juvenil, cuja beleza poética desdobrável em facetas literárias e linguísticas, é reforçada pela imagem e pelos grafismos que iluminam o texto e, à primeira vista, aligeiram a mensagem.” (Albuquerque 2004: 159).

de/em Língua Portuguesa no conjunto das obras recomendadas para leitura orientada; a segunda tem a ver com a constatação da existência de um reduzido número de textos de autores africanos lusófonos inseridos nos manuais escolares propostos para este ciclo da escolaridade básica; a terceira razão está relacionada com o facto de o 2º Ciclo do Ensino Básico ser o *terreno* pedagógico onde exercemos as nossas funções docentes.

Este plano procurou enquadrar-se nos pressupostos teóricos referentes ao currículo do Ensino Básico, em geral, e nos pressupostos apontados para o 2º Ciclo do Ensino Básico, em particular. Assim, partimos do princípio de que “o domínio da língua portuguesa é decisivo no desenvolvimento individual, no acesso ao conhecimento, no relacionamento social, no sucesso escolar e profissional e no exercício pleno da cidadania.” (Currículo Nacional do Ensino Básico - Competências Essenciais 2001: 31).

Tivemos em linha de conta uma das metas do Currículo de Língua Portuguesa para a Educação Básica: “desenvolver nos jovens um conhecimento da língua que lhes permita (de forma gradual) ser um leitor fluente e crítico.” (Currículo Nacional do Ensino Básico - Competências Essenciais 2001: 31).

Conscientes de que a disciplina de Língua Portuguesa tem um papel fundamental no desenvolvimento das competências gerais de transversalidade disciplinar, considerámos, no desenvolvimento do plano, as seguintes estratégias de operacionalização dessas competências:

a) “descobrir a multiplicidade de dimensões da experiência humana, através do acesso ao património escrito legado por diferentes épocas e sociedades, e que constitui um arquivo vivo da experiência cultural, científica e tecnológica da Humanidade;

b) reconhecer a pertença à comunidade nacional e transnacional de falantes da língua portuguesa e respeitar as diferentes variedades linguísticas do Português e as línguas faladas por minorias linguísticas;

c) transformar informação oral e escrita em conhecimento;

d) exprimir-se oralmente e por escrito de uma forma confiante, autónoma e criativa.” (Currículo Nacional do Ensino Básico - Competências Essenciais 2001: 31).

Em termos de competências específicas, não esquecemos as que se referem ao respectivo nível de ensino (2º Ciclo do Ensino Básico) e a área principal que pretendemos desenvolver: *a leitura*. Assim, em relação à *leitura*, o aluno, durante a concretização do nosso plano, deve poder desenvolver a autonomia e a velocidade de leitura, ao mesmo tempo que cria hábitos de leitura, assentes nas duas seguintes competências específicas:

a) “capacidade para ler com autonomia, velocidade e perseverança;

b) conhecimento de estratégias diversificadas para procurar e seleccionar informação a partir de material escrito.” (Currículo Nacional do Ensino Básico - Competências Essenciais 2001: 34).

Efectuada a contextualização teórica, procuramos, ainda, enunciar alguns objectivos a desenvolver durante a consecução do plano, cujas etapas vão ser descritas no sub-tópico seguinte deste estudo. Assim, formulámos os seguintes objectivos:

para os professores:

- desenvolver o gosto e a sensibilidade estética;
- provocar e estimular a relação da criança com o texto narrativo;
- promover a imaginação e a criatividade;
- desenvolver a capacidade de compreensão e de expressão correcta em língua portuguesa;
- estimular e desenvolver o espírito crítico;
- desenvolver a competência linguística;
- criar instrumentos de avaliação;
- aprofundar a capacidade de leitura.

para os alunos:

- estabelecer relações lógicas, descrever, interpretar, valorizar e criticar;
- estimular a criatividade, a sensibilidade estética e o espírito crítico;
- conhecer novos processos de criação artística;
- reconhecer a importância da estrutura de um texto, bem como a riqueza e expressividade da linguagem utilizada;
- compreender alguma linguagem simbólica;
- conhecer e respeitar o património cultural e linguístico de outro país (Moçambique).

1.2.2 O plano e as suas etapas

O plano de leitura e exploração do texto miacoutiano «Cataratas do céu» teve a sua concretização, no terreno, em duas turmas do 6º ano de escolaridade da Escola Básica 2,3 de Lamego, pertencente ao Agrupamento Vertical das Escolas de Lamego. Esta escolha teve a ver com questões ligadas à acessibilidade e à afectividade, ou seja, trata-se, por um lado, da escola mais próxima do nosso local de residência e, por outro lado, de estarmos em presença do último local onde exercemos as nossas funções

docentes. A escolha das turmas teve, também, a ver com os respectivos docentes de Língua Portuguesa. Estamos em presença de duas professoras pertencentes ao Quadro de Escola, com mais de vinte anos de serviço docente.

Para efeitos de análise de resultados, considerámos a Turma A (6º1), constituída por vinte e oito alunos e a turma B, (6º 12), constituída por vinte e um alunos. Os alunos de ambas as turmas têm idades compreendidas entre os onze e os catorze anos.

Num primeiro momento, contactámos a Comissão Executiva da escola, a Coordenadora do Departamento de Línguas, as professoras de Língua Portuguesa das turmas, os alunos e os respectivos encarregados de educação. Os objectivos a alcançar, as actividades a desenvolver e as etapas do plano foram planificados em conjugação de esforços com as professoras de Língua Portuguesa já referidas. Foi, igualmente, escolhido, de forma unânime, o texto «Cataratas do Céu» (Couto 1997: 227-232) em detrimento de um outro texto, «O menino no sapatinho» (Couto 2001: 13-16), que também tínhamos previamente apontado como capaz de possuir potencialidades de leitura para o 2º Ciclo do Ensino Básico. A escolha do conto «Cataratas do céu» baseou-se no facto de ser menos extenso e apresentar, à partida, um menor grau de complexidade linguística e literária. Paralelamente, considerámos ser pertinente a abordagem de uma temática sempre actual (a guerra).

De salientar que nunca estivemos em contacto directo com as turmas. As actividades foram realizadas por cada uma das referidas docentes de Língua Portuguesa.

O plano concretizou-se durante três semanas, no período compreendido entre 6 e 24 de Março de 2006, desdobrando-se em várias etapas:

1ª etapa (1ª semana):

- a) entrega do texto fotocopiado (anexo 1);
- b) leitura do texto: leitura pelo docente, leitura silenciosa e em voz alta pelos alunos;
- c) entrega de uma biobibliografia (anexo 2);
- d) preenchimento, pelos alunos, de uma ficha de leitura simples (anexo 3). Nessa ficha incluímos cinco linhas para registo da opinião/impressão deixada pelo conto.

2ª etapa (2ª semana):

- a) leitura e exploração das ideias do texto (professoras e alunos);
- b) realização, por parte dos alunos, de uma ficha de registo das palavras desconhecidas e de compreensão/valorização do texto (anexo 4);

3ª etapa (3ª semana):

a) esclarecimento, pelas professoras, de dúvidas: *esta palavra/ expressão quer dizer isto...*;

c) resposta à pergunta (em apenas três linhas): “Achas que o texto te enriqueceu? Justifica” (Ficha de reflexão/ valorização pessoal: anexo 5).

1.3 Análise dos dados/ respostas

1.3.1. Ficha de leitura

O primeiro documento de registo, como verificámos anteriormente, foi a ficha de leitura sobre o conto. Apresentamos, de seguida, alguns dados importantes sobre este documento.

Em relação ao ponto 1 (“Dados biobibliográficos”), devemos salientar que, na turma A (6º 1), todos os alunos referiram correctamente o título do conto e o nome da editora. No tocante ao título da obra de onde o conto foi extraído, vinte e seis alunos responderam acertadamente e dois alunos responderam de forma incompleta: “Nascer da terra”. Em relação ao autor, vinte e três alunos colocaram o nome Mia Couto; quatro alunos optaram pelo nome completo: “António Emílio Leite Couto” e um aluno indicou os dois nomes (colocando o pseudónimo entre parêntesis).

A turma B (6º12) teve mais dificuldade no preenchimento do quadro referente aos dados biobibliográficos: apenas quatro alunos colocaram “Mia Couto” como autor; nove alunos colocaram o nome completo, ou seja “António Emílio Leite Couto”; dois alunos indicaram apenas “António Emílio Leite”; seis alunos optaram por colocar os dois nomes, escrevendo “Mia Couto” entre parêntesis. Em relação ao título do conto, dezassete alunos indicaram-no acertadamente; os restantes quatro alunos baralharam os dados. No que concerne à obra da qual foi extraída a «estória», dezassete alunos referiram-na correctamente, três alunos não indicaram o título de modo correcto e um aluno deixou esse espaço por preencher. Em relação ao campo “editora”, dezassete alunos identificaram-na correctamente, três alunos responderam erroneamente e um aluno deixou o espaço em branco.

No que concerne ao ponto 2 (Dados sobre o conto), salientamos que na turma A (6º 1), todos consideraram “o menino” a personagem principal. No entanto, três alunos indicaram o vocábulo “sobrinho” e dois alunos usaram o vocábulo “rapaz”. Um dos alunos referiu que a personagem principal era “o menino que queria ser um avião.” Em

relação às “restantes personagens”, todos os alunos referiram “o tio” e “a tia”, ou, simplesmente, “os tios”. Um dos alunos acrescentou que “as aeronaves” também eram personagens do texto. No que diz respeito à “personagem preferida”, vinte e quatro alunos apontaram “o menino/sobrinho/rapaz”; dois alunos escolheram “o tio” e outros dois alunos elegeram “a tia”.

Na turma B (6º 12), vinte alunos consideraram “o menino/rapaz/sobrinho/criança” como personagem principal (curiosamente, um dos alunos escreveu “menino-avião”); um aluno considerou “o tio” a personagem principal, “o menino” e “a tia” passaram a pertencer à dimensão das restantes personagens. Vinte alunos consideraram “os tios” como as restantes personagens. Em relação à “personagem preferida”, dezassete alunos elegeram “o menino/rapaz/sobrinho” (um dos alunos justificou essa opção: “A minha personagem preferida é o menino, porque ele tinha o sonho de ser avião”); dois alunos preferiram escolher o tio e um aluno referiu o tio e a tia simultaneamente: “As minhas personagens preferidas são os tios do menino porque eles tentaram ajudar sempre o menino.” Por fim, um aluno referiu “o avião” como a sua personagem preferida.

No ponto 3 (Avaliação pessoal), em que os alunos tinham de evidenciar as impressões que tiveram durante a leitura do conto, as respostas foram diversificadas. Estrategicamente, resolvemos juntar as respostas das duas turmas. Vejamos algumas que considerámos mais importantes/interessantes.

Um primeiro aspecto que nos fez despertar a atenção foi o facto de os alunos reconhecerem que o texto apresenta uma linguagem diferente, fora do habitual, mas de difícil compreensão: “Eu acho a história interessante, mas tem algumas partes um pouco difíceis de compreender porque não estão escritas em português correcto.”; “Tive dificuldade em ler, porque não é bem a nossa língua.”; “Este texto tem uma linguagem esquisita e complicada. O autor, através de algumas palavras forma outras que eu nunca tinha ouvido.”; “Enquanto li este texto, vi que o autor gosta de inventar novas palavras, novas expressões, expressões essas que se têm de decifrar.”; “Este conto, quanto à linguagem, não é lá muito acessível, mas é cómico. Gosto da maneira como o autor escreve, para mim um bocado diferente. Nunca vi um autor assim, mas surpreendeu-me pela positiva.”; “Durante a leitura do conto, reparei que tem uma escrita diferente e, em cada frase, uma mensagem por desvendar. O autor acrescenta prefixos e sufixos em várias palavras, como em “irresultava.”; “Foi um texto muito bem elaborado, mas tem

palavras que não são muito utilizadas no nosso vocabulário, por isso, torna-se um texto muito original.”

Os alunos reconhecem que é um texto que os leva à reflexão: “Achei que cada frase tem um enigma.”; “Eu achei que o texto era muito engraçado, mas muito misterioso.”; “Acho que este texto parece um enigma, com frases por decifrar, mensagens nas entrelinhas, mas eu gostei, porque me fez pensar.”; “É um texto que dá para as pessoas lerem uma frase e começarem a pensar durante duas, três, quatro horas, para conseguir decifrar as frases.”; “Acho que é uma história que dá que pensar, embora, só a tivesse percebido após várias leituras.”

Podemos afirmar, ainda, que o texto foi bem recebido pelos alunos: “Gostei muito do conto, é diferente e muito original.”; “É uma história comovente e com muita imaginação.”; “Para mim, este conto é muito bonito. Acho muita piada ao facto do menino querer ser avião.”; “Eu adorei este delicioso texto.”; “É um texto fantástico, com muitas ideias e uma grande variedade e diversidade de partes que se passam ao longo da nossa vida.”

Três alunos referiram-se ao autor, Mia Couto. Destacamos uma das opiniões: “Ele (o autor) é uma pessoa sensível e que gosta, nas suas obras, de expressar o amor e o carinho que tem pelo mundo.”

Alguns alunos apresentaram impressões muito curiosas no que diz respeito às sensações que o texto lhes deixou: “Senti coisas deliciosas, lembrei-me do passado e do presente, fiz crescer a imaginação. Imaginei histórias maravilhosas. Parecia que estava a ser iluminada pelos anjos. Crescia amor no ar e, no meu coraçãozinho pequenino, lá no cantinho descobria o meu futuro: ser escritora!”; “Eu também percebi que, o fruto da nossa imaginação, os nossos desejos e pensamentos, se podem tornar realidade.”; “Houve uma expressão que me fez lembrar a minha vida no futuro: Um dia esse menino vai-se chocar com a vida.”; “Infelizmente, existem ainda muitas crianças como esta no Irão e no Iraque. Nesses países há todos os dias guerra.”; “Eu sou como o menino, também sou um sonhador.”

A ficha de leitura revela, desde já, pela multiplicidade de respostas, particularmente no que concerne à avaliação pessoal, as potencialidades de leitura do conto «Cataratas do céu». Julgamos que o texto possui a capacidade de despertar no aluno o espírito crítico e o desenvolvimento do pensamento abstracto. Embora destacássemos apenas algumas respostas, não tivemos o intuito de excluir qualquer juízo emitido, por mais pobre que fosse e por mais ridículo que nos parecesse. Em

suma, considerámos que as impressões deixadas pelos alunos não poderão ser consideradas acertadas/erradas ou completas/incompletas; são, sobretudo, naturais e originais, logo surpreendentes e ricas.

1.3.2 Ficha de compreensão/valorização

A ficha de compreensão/valorização é o segundo registo escrito referente ao conto em análise. Nesta ficha valorizámos a(s) releitura(s)¹⁸⁹ do texto efectuada(s) pelos alunos, a sua capacidade de compreensão¹⁹⁰ do enunciado escrito e a sua faculdade de emitir opiniões/conclusões sobre determinado momento de um texto, neste caso sobre o desenlace do conto «Cataratas do céu». Estivemos também atentos às palavras do texto que os alunos não foram capazes de compreender.

Em relação aos vocábulos cujo significado os alunos desconheciam, podemos destacar, nas duas turmas, as seguintes ocorrências (todos os alunos referiram mais do que um vocábulo):

- a) “lantejoulava”: quarenta e uma ocorrências;
- b) “solenidade”: vinte e quatro ocorrências;
- c) “cabisbaixeza”, “esgrimando”, “minhocando”: dezanove ocorrências.

No que diz respeito à compreensão do texto, testada pelas perguntas de escolha múltipla,¹⁹¹ temos os seguintes resultados:

¹⁸⁹ Sobre a importância da releitura dos textos, vejamos o que nos diz João Pimentel Vaz:

Ao reler o texto, o leitor vai testando as hipóteses levantadas à partida, ajustando, eventualmente, as previsões iniciais; distingue o importante do que é secundário; diferencia o que é claro daquilo que se mostra confuso, pode (...) apreender as analogias relevantes no contexto, etc. Face às suas intenções o leitor poderá então tomar notas, fazer uma procura selectiva de informação, reinspeccionar o texto. (Vaz 1998: 106).

¹⁹⁰ A respeito da compreensão da leitura, João Pimentel Vaz afirma:

A compreensão da leitura é definida como um processo activo e interactivo pelo qual se estabelecem relações entre as diferentes partes do texto e entre o texto e o conhecimento ou experiências prévias do sujeito (...). Deste modo, o processo de compreensão envolve a coordenação de múltiplos factores: as particularidades do texto, os objectivos visados com a leitura, as circunstâncias em que ocorre e as características pessoais do leitor. (Vaz 1998: 100).

¹⁹¹ As perguntas de escolha múltipla são muito usadas em testes de língua inglesa, sobretudo nos Estados Unidos da América. Para J.B Heaton: “It is useful to consider multiple-choice item in some detail, as they are undoubtedly one of the most widely used types of items in objective tests. (...) Multiple-choice items can provide a useful mean of teaching and testing in various learning situations, particularly at the lower levels.” (Heaton 1988: 27).

a) Em relação à questão 1, “O menino foi viver para a cidade por causa da...”, (resposta correcta: “... situação de guerra na sua terra.”), na turma A (6º 1), todos os alunos responderam correctamente; na turma B (6º 12), apenas um dos alunos respondeu de forma incorrecta;

b) Em relação à questão 2, “Em casa dos tios, o rapaz passou a sentir-se...” (resposta correcta: “...triste e cabisbaixo.”, na turma A (6º 1), apenas um aluno respondeu de forma incorrecta; na turma B (6º 12), dezassete alunos responderam correctamente e quatro alunos responderam de forma incorrecta;

c) Em relação à questão 3, “O tio resolveu levá-lo ao...” (resposta correcta: “... ao aeroporto.”) todos os alunos, de ambas as turmas, responderam correctamente;

d) Em relação à questão 4, “Após a visita ao aeroporto, o menino passou a desejar ser...” (resposta correcta: “... avião.”), na turma A (6º1), todos os alunos responderam de forma correcta; na turma B (6º 12), apenas verificámos a ocorrência de uma resposta incorrecta;

e) Em relação à questão 5, “Quando o tio resolveu levá-lo de novo ao aeroporto, o rapaz...” (resposta correcta: “... seguiu de braços abertos.”), na turma A (6º 1), todos os alunos responderam correctamente; na turma B (6º 12), dezanove alunos responderam acertadamente e dois alunos responderam erroneamente;

f) Em relação à questão 6, “Ao ver o sobrinho brincar, o tio...” (resposta correcta “... sentiu-se comovido.”), na turma A (6º1), assinalaram a resposta correcta vinte e dois alunos, tendo respondido de forma incorrecta 6 alunos; na turma B (6º 12) responderam, acertadamente, dezassete alunos e assinalaram a resposta incorrecta quatro alunos.

No que concerne à pergunta aberta¹⁹² “Na tua opinião, o que terá acontecido ao menino no final do conto?”, optámos, uma vez mais, por analisar, em conjunto, as respostas das duas turmas. Vamos destacar algumas das respostas/observações que considerámos mais significativas.

¹⁹² Ao responder a esta resposta aberta, o aluno está a concretizar um processo de inferência. “Inferir é tirar uma conclusão sobre o estado do mundo, que é provável, mas não necessariamente, verdadeira.” (Shank e Lebowitz 1980: 253). Tradução nossa. Estes autores, efectivamente, consideram a inferência uma capacidade fundamental, para a compreensão dos textos.

Maria de Lourdes Dionísio de Sousa afirma que “é (...) pela inferência que os leitores, com base nos seus conhecimentos prévios, preenchem os «não ditos» e, igualmente, dão sentido ao efectivamente dito.” (Sousa 1993: 72). Aspas da autora.

Jocelyne Giasson também se debruça sobre o conceito de inferência: “Para se falar em inferência, é preciso que o leitor passe além da compreensão literal, isto é, que ele vá mais longe do que aquilo que revela a superfície do texto.” (Giasson 1993: 92).

Alguns alunos referiram a impossibilidade física e racional de o menino ter podido transformar-se num avião: “Na minha opinião, no final, o menino conseguiu descobrir que um ser humano não poderia ser um avião.”; “No final, percebeu que os aviões são meios de transporte e não são seres humanos.”

Outros alunos consideraram que o menino se tinha transformado em piloto de aviões: “Na minha opinião, o menino em vez de se transformar em avião, passou a ser um grande piloto de aviões.”; “O menino passou a ser piloto de aviões, porque avião era impossível ser.”

Também encontrámos alunos que acreditaram que o menino se tinha transformado em avião: “Na minha opinião, o menino conseguiu transformar-se em avião, mas só por um momento.”; “No final, o menino transformou-se em avião e voou em liberdade, como um pássaro.”; “Eu acho que ele se transformou em avião e assim realizou o seu sonho.” Efectivamente, cinco alunos referiram a ideia de uma fuga de um país em guerra para um país onde singrasse a paz: “Ele partiu para outro país e deixou a vida repleta de guerra, tristeza e angústia.”; “Eu acho que o menino andou por muitos países cheios de paz, porque ele só conhecia a guerra.”

Um aluno aliou à ideia de fuga a ideia de liberdade: “O menino se transformou em pássaro, pois, assim, podia voar e ser livre, não num país em guerra, mas num país com muita paz.”

De salientar que um número apreciável de alunos, cerca de doze (nas duas turmas) consideraram que, no final, o menino morreu: “No final o menino morreu.”; “Eu acho que ele morreu, mas só o autor pode ter essa certeza.”; “No final do conto o menino morreu e foi para o céu.”

De facto, alguns alunos referiram-se à imagem do céu e de um encontro com Deus: “O menino conseguiu voar como um avião, alcançou o céu e ficou lá, enfim, morreu.”; “Eu acho que o menino voou nas asas do sonho e encontrou um lugar de paz. Nesse lugar Deus olhou para ele e levou-o.”; “No final do conto, eu acho que o menino conseguiu voar e transformar-se em pássaro, e, nesse momento, foi ter com Deus.”

Dois alunos consideraram que o menino foi para o céu e lá encontrou os seus pais: “O menino morreu e foi para o céu e encontrou os pais que também já tinham morrido na guerra.”; “Ele nunca se esqueceu que os pais tinham morrido na guerra. Por isso, ele foi ao encontro dos pais, que estavam à espera dele no céu.”

Houve um aluno que considerou que o final do conto correspondia a um sonho do menino e do tio: “No final, julgo que tanto o menino como o tio começaram a ter um sonho bonito em que ambos poderiam fugir daquele país em guerra.”

Alguns alunos, embora poucos, responderam de forma mais profunda e utilizando uma linguagem poética: “Eu acho que ele conseguiu concretizar o seu sonho e, como avião, conseguiu a paz no mundo.”; “O menino, no final, sentiu-se tão feliz, tão feliz que começou a acreditar que os sonhos de todas as pessoas, mesmo os mais disparatados, se podem tornar uma tremenda e verdadeira realidade.”; “Eu acho que o menino sentiu que a sua vida não tinha sentido e pensou que, como os aviões voavam para todo o lado, também ele poderia voar para ajudar na guerra. Acho que o menino, mais tarde, compreendeu o seu endereço de vida: ajudar todos os que foram atingidos na guerra. Afinal, o menino só queria ser avião para ter a liberdade de ajudar.”

Julgamos que, em termos gerais, e após a análise dos resultados, da ficha de compreensão/valorização o conto «Cataratas do céu» possui potencialidades linguísticas, interpretativas e valorativas.

1.3.3 Ficha de reflexão/ valorização pessoal

Na última etapa de trabalho, realizada na terceira semana, pudemos certificar-nos do modo como o texto enriqueceu os alunos. A ficha de reflexão/valorização pessoal funcionou, desta forma, como avaliação e apreciação¹⁹³ do plano de trabalho. Nela os alunos tinham de responder, em apenas três linhas, à pergunta: “Achas que o texto te enriqueceu? Justifica.”¹⁹⁴

Na turma A (6º 1), todos os alunos consideraram que o texto os enriqueceu. Na turma B (6º 12), apenas um aluno referiu que o texto não o enriqueceu. Porém, não justificou a sua resposta.

¹⁹³ Para Tollefson a avaliação requer “que o aluno compare informação e ideias do texto com os conhecimentos e experiências pessoais a fim de formular juízos de valor”. (Tollefson 1989: 7). O mesmo autor considera que a apreciação é uma “articulação de respostas emocionais e estéticas com o texto, de acordo com valores pessoais e culturais.” (Tollefson 1989: 7-8).

Maria de Lourdes Dionísio Sousa refere a importância da avaliação de um dado texto:

Em termos pedagógico-didáticos, praticar a avaliação do texto na aula é não só desenvolver nos alunos a capacidade de formular juízos críticos em termos verbais, estabelecer relações entre informação nova e antiga, como também, desenvolver as medidas de critério necessário para a comparação entre os elementos com que os alunos são confrontados. (Sousa 1993: 73).

¹⁹⁴ Maria de Lourdes Dionísio Sousa afirma: “O aluno, ao “justificar mostra como raciocinou, isto é, explícita como procedeu à inferência e por que fez esse movimento, demonstrando, desta forma, ao professor, as relações que estabeleceu entre informação textual e os seus *schemata*.” (Sousa 1993: 76). Itálico da autora.

Em relação às justificações, optámos por reunir os resultados das duas turmas.

Uma grande parte dos alunos (cerca de vinte e um) considerou que o texto os enriqueceu na medida em que tiveram oportunidade de conhecer novas palavras e expressões: “Este texto enriqueceu-me pois tem várias expressões que eu nunca tinha ouvido, são fora do normal, diferentes das dos outros textos.”; “Assim, fiquei a saber palavras novas.”; “No início, fiquei perdida com tantas palavras que desconhecia.”; “O texto tem termos «deliciosos», como, por exemplo, «sossegoso», «titiar», «estremunhou-se». (...) Palavras assim, nunca tinha visto na vida.”; “Aprendi palavras que nunca imaginaria que se podiam escrever.”; “Agora sei que podemos formar palavras novas a partir das já existentes.”; “As palavras eram difíceis mas foi divertido descobrir o seu significado.” Dois dos alunos, destacaram a possibilidade de se poder brincar com as palavras: “Descobri novas maneiras de brincar com as palavras, fazendo trocadilhos engraçados.”; “O texto mostrou que se pode brincar com as palavras e fazer novas expressões.”

Cinco alunos colocaram a tónica na questão da guerra. Destacamos algumas opiniões: “O texto permitiu que eu pudesse olhar melhor para os problemas da guerra. Apercebi-me que continua a haver pessoas a sofrerem por causa da guerra.”; “Fiquei com pena do menino por ter a guerra dentro dele. Gostei da atitude dos tios de tentarem com que a tristeza saísse do interior do menino.”; “Fiquei a perceber que muitas crianças, por causa da guerra, não têm um endereço (lugar para viver) neste mundo.”; “Fiquei a saber mais sobre o que a guerra pode fazer a uma criança: fica insegura e com medo.”

Quatro alunos preferiram afirmar que o texto os enriqueceu porque lhes despertou a imaginação, o sonho e a fantasia: “Com este texto fui capaz de me imaginar em algo que, secretamente, sempre quis ser.”; “Com este texto imaginei-me a voar como um pássaro, a fugir dos meus problemas.”; “Foi tão bom poder entrar na fantasia do menino.”; “O texto mostrou que as crianças têm a capacidade de sonhar.”

Três alunos deram destaque às qualidades do autor. Deste modo, consideraram que o texto os enriqueceu porque tiveram oportunidade de conhecer um novo autor: “O autor trouxe-nos novas maneiras de ser e de pensar.”; “Mia Couto é, realmente, um autor que escreve de uma maneira muito bonita.”; “Gostei deste autor com um nome esquisito e que escreve palavras que não compreendo muito bem, mas gosto de as ouvir.”

Um dos alunos considerou que o texto o enriqueceu porque permitiu que ele desenvolvesse a sua participação: “Ajudou-me a desenvolver a minha participação oral.”

Outro aluno destacou o prazer que a leitura do texto lhe deu: “Senti muito prazer ao ler o texto porque fala da realidade, da aventura e da fantasia.”

De seguida, destacamos algumas opiniões que não se enquadram dentro dos pressupostos anteriormente referidos. São opiniões de alunos que expandiram as suas ideias para além das três linhas que tínhamos solicitado: “O texto enriqueceu-me porque senti vontade de eu próprio construir um texto como este. (...) O texto é divertido, bastante interessante e muito invulgar, relativamente aos textos que estamos habituados a ler. É, também, bastante grande e há uma conclusão muito importante que podemos tirar dele: «a pessoa que sonha pode ser tudo o que quiser.»”;¹⁹⁵ “Muitas vezes na minha vida também já fiquei como o menino do texto. Fiquei triste, cabisbaixa, com o coração virado ao contrário. Mas imaginem se os meus pais tivessem morrido?”; “Também passo a minha vida a ter ilusões como a do menino. São ideias malucas que me passam pela cabeça, fruto da minha imaginação. Com esta história do menino fiquei a perceber que fazem parte das fantasias próprias da minha idade.”; “Acho que o texto me enriqueceu porque nos falava da realidade, tinha aventura, etc. (...) Pensei muito sobre o meu futuro.”

Destacámos, assim, as opiniões mais relevantes relacionadas com a leitura e exploração do conto «Cataratas do céu». De seguida, apresentamos uma síntese final referente ao ponto 1 da parte prática do nosso estudo.

1.4 Conclusões do plano

Tendo em conta a descrição do plano, desde a sua planificação à sua avaliação, passando pelas suas fases intermédias, e reconhecendo a sua qualidade¹⁹⁶ literária,

¹⁹⁵ Aspas do aluno.

¹⁹⁶ Fernando Fraga Azevedo reconhece a necessidade que as crianças e jovens têm em contactar com textos de qualidade:

À medida que for adquirindo maior experiência, (o jovem) (...) pode exercitar leituras de outros níveis e interagir com textos progressivamente mais complexos. Deste modo se compreende a importância e a necessidade de contacto precoce com textos literários de qualidade, isto é, textos que, consubstanciando uma palavra intensificada pelas marcas da poeticidade e da literariedade (...), possibilitem um treino adequado da imaginação (...). De facto, o texto literário de qualidade é aquele que, graças a uma organização complexa e intensa da linguagem, mantém

podemos concluir que descortinámos, no conto em destaque, apreciáveis potencialidades de leitura em alunos do 2º Ciclo do Ensino Básico.

Todavia, não podemos esquecer que, face à complexidade¹⁹⁷ do texto, será necessário privilegiar tarefas que permitam o entendimento global da ideia principal do texto, e não a exploração detalhada de cada uma das frases e/ou expressões.

Voltando à leitura dos dados recolhidos, podemos verificar, num primeiro momento, que as actividades didáctico-pedagógicas que propusemos aos alunos das duas turmas apelaram, sobretudo, à sua imaginação, à sua predisposição para a fantasia e para a faculdade de emitir juízos críticos. Ao longo do plano, os alunos leram, descodificaram, inferiram e avaliaram. Deste modo, puderam incrementar o conhecimento da língua, as percepções que têm de si próprios, das suas vivências e do mundo que os rodeia. Ao expressarem a sua emotividade e afectividade¹⁹⁸ relativamente ao final do texto, consideramos que os alunos aumentaram, assim, os seus níveis de auto-confiança, adquiriram valores humanos, desenvolveram a sua capacidade de

incessantes potencialidades subversivas face aos códigos, assegurando aos seus receptores a possibilidade de aí encontrarem, a cada nova leitura, novos espaços, para a aventura hermenêutica. Neste sentido, ele caracteriza-se pela sua capacidade de opor resistência a uma codificação definitiva e unívoca. (Azevedo 2003: 15-16). Sublinhados nossos.

¹⁹⁷ Sobre a complexidade de um texto literário, Cristina Monteiro de Castro Pereira afirma:

Quando um jovem entra em contacto com a complexa construção e decorrente efeito do texto literário, melhor entende e reage a estímulos múltiplos que demandam a sua interacção, tornando-se mais capaz e consciente de que não é apenas um receptor do mundo, mas - também e simultaneamente - responsável pela sua produção e transformação. (Pereira 2005: 24). Sublinhado nosso.

¹⁹⁸ A propósito da importância do aspecto afectivo, tomemos em atenção a opinião de Jocelyne Giasson na sua obra *A compreensão na leitura*:

Em todas as aprendizagens há aquilo que o estudioso pode fazer e aquilo que ele quer fazer. O que o leitor quer fazer está ligado às suas atitudes e aos seus interesses, por outras palavras, às suas estruturas afectivas. Estas vão desempenhar um papel na compreensão dos textos ao mesmo nível que as estruturas cognitivas. (...) As estruturas afectivas compreendem a atitude geral face à leitura e aos interesses desenvolvidos pelo leitor. Fora de qualquer situação concreta de leitura, o indivíduo sente atracção, indiferença ou repulsa pela leitura. (...) Segundo o grau de afinidade entre o tema (de um) texto e os interesses específicos do leitor, este interessar-se-á imenso, pouco ou absolutamente nada por aquele. (Giasson 1993: 31).

Acrescenta, ainda, a mesma autora:

a resposta afectiva faz (...) parte do processo de leitura, pelo menos no que diz respeito aos textos narrativos. Um leitor que se envolve emotivamente na leitura de um texto é mais activo do que aquele que não se envolve nela com esta perspectiva e, neste sentido, tem mais possibilidades de compreender e reter a informação contida nesse texto. (...) Este facto explica, em parte, as diferentes interpretações dadas pelos leitores a um mesmo texto.” (Giasson 1993: 189).

intervenção crítica e acentuaram a sua apetência para outras leituras, quer de carácter mais lúdico, quer possuidoras de uma vertente mais informativa.¹⁹⁹

A pluralidade²⁰⁰ de respostas dadas comprova que o texto «Cataratas do céu» possui em si, uma multiplicidade de leituras. De facto, como nos diz Cristina Monteiro de Castro Pereira, “essa multiplicidade de leituras de um texto literário pode ser de extrema importância (...) para a formação de pessoas capazes de se relacionar com o mundo através de um olhar e de uma postura plural, (...) admiradora e até produtora de diferenças.” (Pereira 2005: 24).

Em função do que temos vindo a referir, será legítimo concluir que a leitura e a exploração do conto «Cataratas do céu» se revelaram profícuas sob vários aspectos (os já referidos e os que iremos referir). Assim, estamos conscientes de que, durante a consecução do plano, foi possível, desenvolver no aluno:

a) o aspecto psico-cognitivo: envolvimento emocional; aumento da autonomia, da auto-confiança e da capacidade argumentativa; incremento das capacidades de percepção e concentração; interligação entre a diegese do texto e as próprias vivências;

b) a competência linguística: contacto com os diferentes registos de língua; alargamento de estruturas vocabulares, semânticas e sintácticas;

c) aspectos sócio-culturais: enriquecimento da consciência das diversidades linguísticas e culturais; familiarização com padrões/valores culturais de outros países de Língua Oficial Portuguesa; aumento de material colorido de emoções e valores; visão da

¹⁹⁹ Sobre a diferença que, eventualmente, pode existir entre a leitura por prazer e a leitura informativa, vejamos o que nos diz Nick Jones:

One commonly made distinction is that between «reading for pleasure» (or «aesthetic» reading) and «reading for information». Though such distinctions are never absolute, the variability of intention is real enough, and so is the range of appropriate reading strategies. (...) The same texts can be read in different ways, and for different combinations of pleasure and information. (Jones 1992: 164).
Aspas do autor.

²⁰⁰ As opções de leitura, que ao leitor são atribuídas, sugerem um princípio de pluralidade que rege a leitura de um dado texto literário. Assim,

é esse princípio de pluralidade que cauciona a liberdade interpretativa que preside à leitura literária: o sentido em que Umberto Eco falou da abertura das obras artísticas permanece pertinente, em harmonia com o entendimento de que a leitura é um acto de liberdade consciente, resposta inventiva a discursos enunciados de forma variavelmente ambígua, do ponto de vista semântico, e dotados de articulação sintáctica mais ou menos tensa. (Reis e Adragão 1992: 129).

Para Teresa Colomer, “la lectura es siempre una experiencia de «dos mentes». Lo que se denomina «interpretación literal» no deja de parecer aquí un curioso limbo que no pertenece ni al autor, sino que se sitúa ente ambos como un estadio de experiencia virtual.” (Colomer 1998: 114). Aspas da autora.

literatura (conto) como um dos melhores suportes de contacto com culturas diversificadas; alargamento dos horizontes culturais e aumento de referências;

d) a sensibilidade estética: formação de sensibilidade estética, a literatura como arte; estímulo para o desenvolvimento de hábitos de leitura recreativa; estímulo para actividades de escrita; promoção de um melhor entendimento e sensibilidade em relação à beleza, à profundidade de informações veiculadas pela temática da «estória.»

Em suma, no processo de leitura e exploração de um texto

não basta saber ou saber fazer para que o conhecimento seja aplicado; a passagem do conhecimento à acção, o fazer-de-facto e de forma continuada está claramente dependente de factores cognitivo-motivacionais que ditam o comportamento do (jovem) leitor. Dito de outra forma, ensinar a compreender pressupõe uma ampla intervenção capaz de actuar sobre múltiplas e diversificadas esferas de competência do sujeito, isto é, capaz de desenvolver simultaneamente a cognição, a metacognição e a predisposição.” (Vaz 1998: 118).

Finalizando, estamos conscientes de que o conto que foi lido e explorado proporcionou prazer e curiosidade. Aliás, não temos dúvidas de que, para este nível etário (11-12 anos), o conto é o género mais atraente devido ao seu carácter lúdico, à sua potencialidade imagística, às suas funções moralizantes e, porque não, à sua feição fantástica e subversiva.

2. ANÁLISE DO QUESTIONÁRIO A DOCENTES DO 2º CICLO DO ENSINO BÁSICO

2.1 Alguns pressupostos teóricos

Começamos o segundo ponto da parte prática do nosso estudo com um intróito teórico onde ressalvamos a importância da investigação científica e a pertinência da acção do professor como investigador.

2.1.1 A importância da investigação científica

Sabemos, através do senso comum, que a investigação, em qualquer área do saber, possui a faculdade de resolver problemas ligados ao conhecimento dessas mesmas áreas, ou seja, permite resolver situações problemáticas ligadas ao mundo real onde vivemos.

Assim, é com o contributo da investigação que encontramos respostas mais ou menos ordenadas e sistematizadas para as situações mais diversificadas, independentemente da disciplina em questão. De facto, a investigação científica (que é um processo de aquisição de conhecimento de carácter racional) é o método mais “rigoroso e mais aceitável (...) que permite examinar fenómenos com vista a obter respostas para questões precisas que merecem uma investigação.” (Fortin 1996: 17).

Poderíamos apresentar diversas definições para a terminologia *investigação científica*, contudo, consideramos ser mais importante reconhecer o facto de que a investigação permite “a produção de uma base científica para guiar a prática e assegurar a credibilidade” (Fortin 1996: 18) de uma determinada disciplina/área do saber. Paralelamente, a investigação permite um alargamento de conhecimentos das disciplinas e facilita o seu desenvolvimento como ciências.

Outro aspecto importante diz respeito às ligações existentes entre a investigação, a teoria e a prática. Desde já, podemos referir que “a investigação, a teoria e a prática são entidades ligadas umas às outras.” (Fortin 1996: 19). Efectivamente, a investigação depende da teoria, pelo facto de que a teoria atribui uma significação aos conceitos utilizados numa dada situação. Por sua vez, a investigação permite elaborar teorias ou verificá-las. Igualmente, sabemos que existe uma

relação de reciprocidade entre teoria e prática. Com efeito, da prática emanam teorias, as quais terão necessidade de ser verificadas de forma empírica, tendo de ser validadas de novo na prática. De facto, a investigação estabelece uma ponte entre a

disciplina como campo de conhecimentos e a prática profissional como campo de intervenção. (Fortin 1996: 20).

O campo de investigação do nosso estudo é a didáctica da literatura. Sabemos que a investigação científica em didáctica da língua e da literatura, embora relativamente recente,²⁰¹ é bastante importante. Porém, verificamos que a investigação nesta área, de acordo com um estudo realizado por M. Canha (2001) e citado por Flávia Vieira, “traduz índices reduzidos de interacção com a didáctica profissional e os seus autores mostram-se pessimistas na avaliação do seu impacto na prática dos professores das escolas.” (Vieira 2003: 44).

Esta autora denuncia ainda o afastamento da investigação face aos contextos pedagógicos e a desvalorização da experiência e da voz dos professores, dando-se, deste modo, um efeito de “aniquilamento simbólico dos professores.” (Tripp, citado por Vieira 2003: 44).

Como forma de combater esta situação problemática referente à investigação em didáctica, a mesma autora defende:

Só a investigação que envolve os professores pode esperar ter repercussões mais directas e duradouras nas escolas, ou seja, *o grau de intervenção da didáctica na transformação de práticas escolares será tanto mais elevado quanto mais elevada for a participação dos professores na construção do saber didáctico.* (...) O afastamento dos professores dos contextos de investigação, ou a sua subordinação ao papel de actores de segundo plano, tem reflexos na definição do perfil epistemológico da didáctica. Trata-se de saber se queremos construir a disciplina *com* os professores ou, se, pelo contrário, queremos construí-la *à sua margem* ou *à sua custa.* (Vieira 2003: 44).²⁰²

²⁰¹ José Belo, ao descrever e analisar, em termos diacrónicos, a investigação nas línguas e nas literaturas, afirma:

A moderna investigação na e sobre a aula se iniciou em 1950, realizada e incentivada por formadores de professores, para ajudar os professores em formação a resolver problemas surgidos nas suas aulas. (...) (Contudo), a tradição da investigação na aula de língua, (...) só se iniciou cerca de uma década depois, nos anos 60, aquando da crítica de Chomsky (...) e Skinner. (Belo 2003: 254).

Belo apresenta, ainda, em síntese, características básicas da investigação educacional:

tentativa de resolução de problemas, recolha de novos dados a partir de fontes primárias (...) para um novo fim; (...) recorrer normalmente a procedimentos cuidadosamente desenhados; enfatizar o desenvolvimento de generalizações, princípios ou teorias que auxiliarão a compreensão, previsão e controlo; exigir especialização – familiaridade com o campo, competência e metodologia, capacidades técnicas na recolha e análise dos dados; definição de soluções objectivas (...) para os problemas. (Belo 2003: 254).

²⁰² Itálicos da autora.

Julgamos ser perfeitamente legítima a necessidade de envolver os professores na nossa investigação. Mais tarde, quando apresentarmos as conclusões referentes aos resultados do questionário, voltaremos a abordar o papel dos professores. Por ora, antes de nos debruçarmos sobre a questão do professor-investigador, apontaremos algumas metas que pretendemos com a nossa investigação, baseadas nos pressupostos defendidos por Flávia Vieira (2003). Assim, consideramos que a nossa investigação:

a) é conduzida com os professores e/ou pelos professores, «sobre», «para» ou «no» seu contexto de trabalho (sala de aula), só assim se garantindo uma avaliação contextualizada da orientação pedagógica pretendida, da qual resulte a produção de um saber relevante à renovação e colectivização das práticas;

b) deve integrar a indagação dos contextos no sentido de identificação de espaços de manobra que facilitem o desenvolvimento da autonomia dos alunos;

c) prevê espaços de decisão (e inovação) do professor, não só no contexto da aula, mas também quanto à definição de objectivos e estratégias de investigação;

d) procura assentar na comunicação, promovendo o cruzamento de experiências, interesses, expectativas, necessidades e linguagens, num processo interactivo que se caracteriza por um elevado grau de contingência, simetria e democraticidade, facilitador da construção social do saber.

2.1.2 O papel do professor-investigador

A noção de professor-investigador associa-se normalmente a Stenhouse²⁰³ e a sua origem situa-se nos anos 60, do século passado. Embora a designação de professor-investigador tenha ficado associada a este autor, o que é verdade é que, desde os anos 30 da centúria passada, vêm surgindo vozes que defendem os professores como

²⁰³ Stenhouse defende que

a melhoria do ensino é um processo de desenvolvimento. (...) Com esta afirmação, quero expressar: em primeiro lugar, que esta melhoria não se consegue por mero desejo, mas pelo aperfeiçoamento, bem reflectido, da competência de ensinar; e, em segundo lugar, que o aperfeiçoamento da competência de ensinar se atinge, normalmente, pela eliminação gradual dos aspectos negativos através do estudo sistemático da própria actividade docente. (Stenhouse 1975: 39).

O mesmo autor afirma ainda que “o desenvolvimento curricular e a investigação sobre o ensino devem fornecer uma base para este profissionalismo.” (Stenhouse 1975: 39).

Admitindo que esse processo já se tenha iniciado, completaria a sua ideia: “Ainda há um longo caminho a percorrer para que os professores tenham uma base de investigação em cima da qual construam um programa do seu desenvolvimento profissional” (Stenhouse 1975:39).

investigadores da sua acção, como inovadores, em suma como observadores participantes.

Este conceito tem hoje plena actualidade, nomeadamente no nosso país, onde a concepção actual de currículo e de gestão curricular reclamam que o professor seja não um mero executor de currículos previamente definidos ao milímetro, mas um decisor, um gestor em situação real e um intérprete crítico de orientações globais. Exige-se, hoje, ao professor que seja ele a instituir o currículo, vivificando-o e co-construindo-o com os seus colegas e os seus alunos, no respeito, é certo, pelos princípios e objectivos nacionais e transnacionais. Esta responsabilidade, a que não é alheia a preocupação pela qualidade do ensino e da aprendizagem, aliada ao reconhecimento de que as inovações não se fazem por decreto, requer dos professores um espírito de pesquisa próprio de quem sabe e quer investigar e contribuir para o conhecimento sobre a educação. Mas, ao mesmo tempo, esta atitude e actividade de pesquisa contribui para o desenvolvimento profissional dos professores e para o desenvolvimento institucional das escolas em que estes se inserem; escolas que, tal como os professores, se devem tornar reflexivas.

Ao recordarmos os pressupostos defendidos por Stenhouse, temos de reconhecer que estamos perante uma perspectiva de professor entendido como um profissional reflexivo,²⁰⁴ assente na sua ampla dimensão educativa, política e social. Estamos, assim, perante uma perspectiva interaccionista e sócio-construtivista, de aprendizagem experiencial, de formação em situação de trabalho, de investigação-acção.

Mais recentemente, outros autores se têm dedicado a esta questão. Temos um exemplo vindo do estrangeiro e uma autora portuguesa.

Marilyn Cochram-Smith, no livro que escreveu em parceria com Susan Lytle, intitulado *Inside outside: teacher research and knowledge define teacher research* como “pesquisa intencional e sistemática realizada pelos professores.” (Cochram-Smith e Lytle 1993: 7). As autoras clarificam o que entendem pelos três termos: pesquisa, intencional e pesquisa sistemática.

Ao referirem-se à pesquisa, consideram que

²⁰⁴ Para Isolina Oliveira e Lurdes Serrazina “o conceito de prática reflexiva surge como modo possível dos professores interrogarem as suas práticas de ensino. A reflexão fornece oportunidades para voltar atrás e rever acontecimentos e práticas. (...) Uma prática reflexiva confere poder aos professores e proporciona oportunidades para o seu desenvolvimento.” (Oliveira e Serrazina Internet s.d.: 1). Acrescentam ainda estas autoras que “o ensino reflexivo requer uma permanente auto-análise (...), o que implica abertura de espírito, análise rigorosa e consciência cultural.” (Oliveira e Serrazina Internet s.d.: 9).

a investigação pelos professores brota de questões ou gera questões e reflecte os desejos dos professores para atribuírem sentido às suas experiências e vivências, para adoptarem uma atitude de aprendizagem ou de abertura para com a vida em sala de aula” (Cochram-Smith e Lytle 1993: 24).

O acento na intencionalidade põe em relevo o carácter planeado, e não o espontâneo, da investigação, embora as autoras não eliminem a possibilidade de espontaneamente poderem surgir boas investigações conducentes à compreensão dos fenómenos.

Finalmente, ao referirem-se à pesquisa sistemática, reportam-se a “processos organizados para recolher e registar informações, documentar experiências dentro e fora da sala de aula, registar por escrito observações realizadas, e repensar e analisar acontecimentos.” (Cochram-Smith e Lytle 1993: 24). Estas duas autoras salientam, ainda, a natureza epistemológica da investigação realizada pelos professores e admitem que, ao associar investigação e prática, pesquisa e reforma, se pode contribuir para aumentar o corpo de conhecimentos sobre o ensino.

Na esfera nacional, destacamos Maria do Céu Roldão que, de certa forma, adopta uma posição próxima de Stenhouse ao considerar o “currículo como campo de acção do professor” (Roldão 2000: 15) e “os professores como principais especialistas do currículo.” (Roldão 2000: 17). Afirma ainda a autora:

pensar curricularmente significa tão só assumir conscientemente uma postura reflexiva e analítica face ao que constitui a sua prática quotidiana, concebendo-a como campo de saber próprio a desenvolver e aprofundar e não como normativo que apenas se executa sem agir sobre ele.” (Roldão 2000: 17).

A terminar esta reflexão, levamos em linha de conta as ideias defendidas por Isabel Alarcão no artigo «Professor-investigador: que sentido? Que formação?»,²⁰⁵ onde apresenta, de modo claro e sintético, a questão que temos vindo a abordar. A autora defende que a investigação depende de dois princípios:

1º princípio: todo o professor verdadeiramente merecedor deste nome é, no seu fundo, um investigador e a sua investigação tem íntima relação com a sua função de professor;

2º princípio: formar para ser professor investigador implica desenvolver competências para investigar na, sobre e para a acção educativa e para partilhar resultados e processos com os outros, nomeadamente com os colegas.

²⁰⁵ Consultámos o referido artigo e efectuámos uma síntese de alguns dos pontos principais.

Ainda de acordo com Isabel Alarcão, a investigação assenta em atitudes e competências. Apresentamo-las, em síntese:

Atitudes:

- a) espírito aberto e divergente;
- b) compromisso e perseverança;
- c) respeito pelas ideias do outro;
- d) autoconfiança;
- e) capacidade de se sentir questionado;
- f) sentido da realidade;
- g) espírito de aprendizagem ao longo da vida.

Competências de acção:

- a) decisão no desenvolvimento, na execução e na avaliação dos projectos;
- b) capacidade de trabalhar em conjunto;
- c) pedir colaboração;
- d) dar colaboração.

Competências metodológicas:

- a) observação;
- b) levantamento de hipóteses;
- c) formulação de questões de pesquisa;
- d) delimitação e focagem das questões a pesquisar;
- e) análise;
- f) sistematização;
- g) estabelecimento de relações temáticas;
- h) monitorização.

Competências de comunicação:

- a) clareza;
- b) argumentação;
- c) interpretação.

Em suma, ser professor-investigador é, pois, primeiro que tudo, ter uma atitude de estar na profissão como um intelectual que criticamente questiona e se questiona.

Mas é mais do que isso, como vimos pela definição apresentada por Cochram-Smith e Lytle. Sermos professores-investigadores é adquirirmos a capacidade de nos organizarmos para, perante uma situação problemática, nos questionarmos intencional e

sistematicamente com vista à descoberta de uma solução. No fundo, o professor-investigador distingue-se do professor comum pelo facto de confrontar, diariamente, os problemas e as situações de inovação que se deparam à actividade docente. É a verdadeira tomada de consciência de que os contextos escolares e sociais são factores condicionantes das opções pedagógicas.

2.2 O plano de aplicação do questionário

Os passos/procedimentos descritos neste tópico dizem respeito ao inquérito (anexo 6) efectuado a professores do 2º Ciclo do Ensino Básico (grupos de docência: Português-história, Português-francês e Português-inglês) que teve como objectivo aferir das potencialidades de leitura de contos de Mia Couto no 2º Ciclo do Ensino Básico.

2.2.1 População e amostra

De uma forma geral, amostra²⁰⁶ é uma parte da população²⁰⁷ que é convidada a participar num estudo e que posteriormente será submetida à verificação, e por último, à generalização.

Dada a impossibilidade de estudar todos os docentes de Língua Portuguesa com habilitações profissionais para a docência da disciplina de Língua Portuguesa no 2º ciclo do ensino básico (população), sentimos necessidade de restringir este estudo a uma área mais reduzida, optando pela obtenção de informação junto de todos os professores com habilitações profissionais para a docência de Língua Portuguesa no 2º Ciclo do Ensino Básico (dos grupos de docência de Português-história; Português-francês e Português-inglês) das escolas EB 2,3 de Armamar, EB 2,3 de Castro Daire, EB 2,3 João Villaret (Loures) e EB 2,3 de Lamego, no período compreendido entre Fevereiro e Março de 2006. A escolha desta amostra teve em linha de conta um factor de ordem afectiva (escolas onde leccionámos anteriormente – as três primeiras) e factores que se prendem com a antevisão de facilidades na captura de meios necessários à investigação

²⁰⁶ Segundo Marie-Fabienne Fortin, “amostra é um sub-conjunto de uma população ou de um grupo de sujeitos que fazem parte de uma mesma população.” (Fortin 1996: 202).

Cecília Moura da Silva considera que “uma amostra correctamente escolhida ou representativa de uma população deve dar uma imagem válida, embora aproximada desta.” (Silva 1994: 1).

²⁰⁷ De acordo com Hermano Carmo, “população ou universo é o conjunto de elementos abrangidos por uma mesma definição. Esses elementos têm, obviamente, uma ou mais características comuns a todos eles, características que os diferenciam de outros conjuntos de elementos.” (Carmo 1998: 191).

imaginada (proximidade geográfica das escolas). Podemos, igualmente, acrescentar que, a escolha de uma escola pertencente à área metropolitana de Lisboa representa um maior alargamento da amostra.

Em termos investigativos, podemos afirmar que efectuámos uma abordagem qualitativa²⁰⁸ e optámos por uma amostra populacional, não probabilística intencional.²⁰⁹

Esta amostra, na totalidade, é constituída por sessenta professores: oito professores da EB 2,3 de Armamar, catorze professores da EB 2,3 de Castro Daire, catorze professores da EB 2,3 João Villaret (Loures) e vinte e quatro professores da EB 2,3 de Lamego. Por motivos alheios à nossa vontade²¹⁰ obtivemos apenas trinta e quatro questionários, o que equivale a 56% da amostra.

2.2.2 Instrumento de colheita de dados: questionário

Um instrumento de colheita de dados é o utensílio que se utiliza para colher a informação necessária, válida e pertinente à realização de um estudo.

No nosso estudo optámos por um inquérito por questionário²¹¹ na medida em que o considerámos o instrumento mais adequado à concretização dos objectivos a alcançar, uma vez que “o inquérito por questionário, se presta bem a uma utilização

²⁰⁸ Fortin aborda esta questão:

Os métodos qualitativos partilham, no entanto, uma característica fundamental: na abordagem qualitativa o investigador não se coloca como perito (...). O investigador reconhece que a relação sujeito-objecto é marcada pela intersubjectividade. (...) Esta intersubjectividade marca uma posição inovadora quanto ao desenvolvimento do conhecimento.” (Fortin 1996: 148).

Acrescenta ainda a mesma autora: “Numa abordagem qualitativa (...) se investiga «com» e não «para» as pessoas de interesse; certos investigadores vão ao ponto de designar os sujeitos do seu estudo como «co-investigadores».” (Fortin 1996: 148). Aspas da autora.

²⁰⁹ Para Hermano Carmo, “as amostras não probabilísticas podem ser seleccionadas tendo por base critérios de escala intencional sistematicamente utilizados com a finalidade de determinar as unidades da população que fazem parte da amostra.” (Carmo 1998: 197).

Para Fortin, “a amostragem não probabilística é um processo pelo qual todos os elementos da população não têm uma probabilidade igual de serem escolhidos para fazerem parte da amostra.” (Fortin 1996: 363).

²¹⁰ Alguns docentes não entregaram os questionários que lhes foram distribuídos.

²¹¹ Segundo Raymond Quivy e LucVan Campenhoudt, o inquérito por questionário consiste em colocar a um conjunto de inquiridos, geralmente representativo de uma população, uma série de perguntas relativas à sua situação social, profissional ou familiar, às suas opiniões, à sua atitude em relação a opções ou a questões humanas e sociais, às suas expectativas, ao seu nível de conhecimentos ou de consciência de um acontecimento ou de um problema, ou ainda sobre qualquer outro ponto que interesse os investigadores. (Quivy e Campenhoudt 1995: 188). Sublinhados nossos.

pedagógica pelo carácter muito preciso e formal da sua construção e da sua aplicação prática.” (Quivy e Campenhoud 1995: 186).

O questionário é constituído por cinco perguntas: uma de identificação²¹² e as restantes de informação.²¹³ Na primeira pergunta, “Caracterização do professor”, é pedido o nome da escola de docência, o seu sexo, a sua idade, o número de anos de serviço e o grupo de docência a que pertence. A segunda pergunta “Considera importante a leitura e exploração, nas aulas de Língua Portuguesa do 2º Ciclo do Ensino Básico, de textos que apresentem uma modalidade fantástica?” é dicotómica (sim/não), mas pede-se ao docente que justifique a sua resposta. A terceira questão “Já utilizou, nas suas aulas, textos de autores africanos de/em Língua Portuguesa?” é dicotómica (sim/não), porém, pede-se ao docente que justifique a sua resposta. A quarta questão “Já leu contos de Mia Couto?” é também dicotómica (sim/não), embora se peça, aos docentes que respondem afirmativamente, a indicação dos contos lidos. A última questão é uma pergunta aberta: “Considera que os contos de Mia Couto têm potencialidades de leitura nas aulas de Língua portuguesa do 2º ciclo do Ensino Básico? Justifique a sua opinião.”

Para a recolha de dados foi solicitada uma autorização às comissões executivas das diferentes escolas. De acordo com o contacto efectuado com esses órgãos, os questionários foram distribuídos e recolhidos pelos coordenadores dos respectivos departamentos de línguas. Recolhemos, igualmente, junto das secretarias das escolas, informação complementar (número de docentes dos grupos de docência implicados).

2.3 Caracterização da amostra e análise dos resultados

Neste tópico apresentamos os resultados obtidos através da aplicação do questionário bem como a sua análise. A análise das informações recolhidas baseou-se no método da Análise de Conteúdo.²¹⁴ Através deste método, efectuámos uma “escolha

²¹² Hermano Carmo define perguntas de identificação: “São as que se destinam a identificar o indivíduo, não nominalmente (...) mas referenciando-o a certos grupos sociais específicos (de idade, género, profissão, habilitações académicas, etc).” (Carmo 1998: 138).

²¹³ As perguntas de informação, de acordo com Hermano Carmo, permitem “colher dados e opiniões do inquirido.” (Carmo 1998: 138).

²¹⁴ Vários autores definiram o método de Análise de Conteúdo. Por exemplo, Marie-Fabienne Fortin afirma: “A análise de conteúdo é uma estratégia que serve para identificar um conjunto de características essenciais à significação ou à definição de um conceito.” (Fortin 1996: 364).

dos termos usados pelo locutor (docente), a sua frequência e o modo de disposição, a construção do discurso e o seu desenvolvimento.” (Quivy e Campenhoudt 1995: 226). Por outras palavras, procurámos identificar e agrupar ideias-chave²¹⁵ enunciadas pelos docentes, reunindo-as em categorias. Em termos exemplificativos, no tocante à pergunta 2, destacamos algumas categorias: “desenvolve a imaginação/fantasia”, “desenvolve o espírito crítico”, “desenvolve a criatividade”, “desenvolve o conhecimento cognitivo”, etc.

Começamos a caracterização da nossa amostra pela pergunta 1. Através da leitura e análise de 1.1, obtivemos os seguintes resultados, representados no gráfico 1: responderam ao nosso questionário dois docentes da EB 2,3 de Armamar (de um total de oito), doze da EB 2,3 de Castro Daire (de um total de catorze), doze da EB 2,3 João Villaret - Loures (de um total de catorze) e oito da EB 2,3 de Lamego (de um total de vinte e quatro).

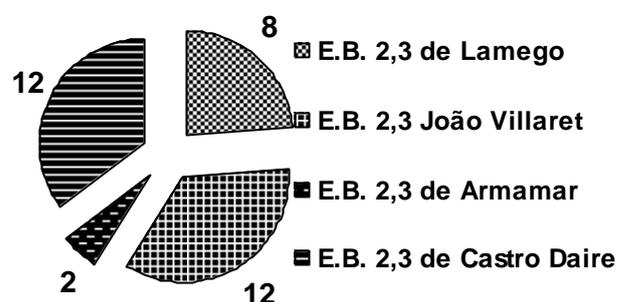


Gráfico 1: questionários recolhidos

Analisando o ponto 1.2 verificamos que a nossa amostra é maioritariamente feminina, como podemos atestar através da seguinte representação gráfica:

²¹⁵ A codificação dos dados através de ideias-chave é baseada no facto de que “uma unidade de significação ou sentido (...) pode ser tanto uma palavra, como um grupo de palavras, uma frase ou um grupo de frases. Ela designa, por vezes, uma ideia e esta será codificada.” (Deslauriers, citado por Fortin 1996: 308). Sublinhados nossos.

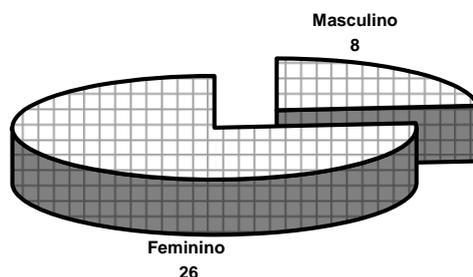


Gráfico 2: sexo

No que respeita ao item 1.3 (idade), o docente mais velho da nossa amostra tem 58 anos de idade e o mais novo 31 anos. No total, a média de idades é de 42,5 anos. Relativamente ao item 1.4 (anos de serviço), verificámos que a média é de 16,3 anos de serviço, variando entre seis anos e trinta e quatro anos de serviço.

No tocante ao item 1.5 (país onde nasceu), observámos que vinte e oito professores nasceram em Portugal, dois em Angola, dois em Moçambique e um no Brasil (ver gráfico 3).

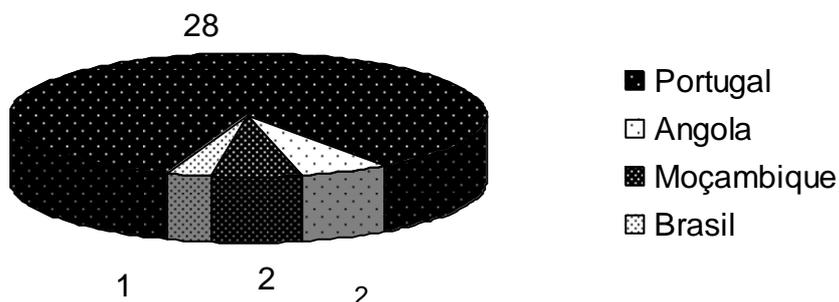


Gráfico 3: país onde nasceu

No que concerne ao item 1.6 (grupo de docência), verificámos que o grupo mais representativo é o grupo de Português-história (dezassete docentes), seguido do grupo

de Português-inglês (treze docentes) e, por fim, o grupo de Português-francês com apenas quatro professores. Vejamos a respectiva representação em gráfico:

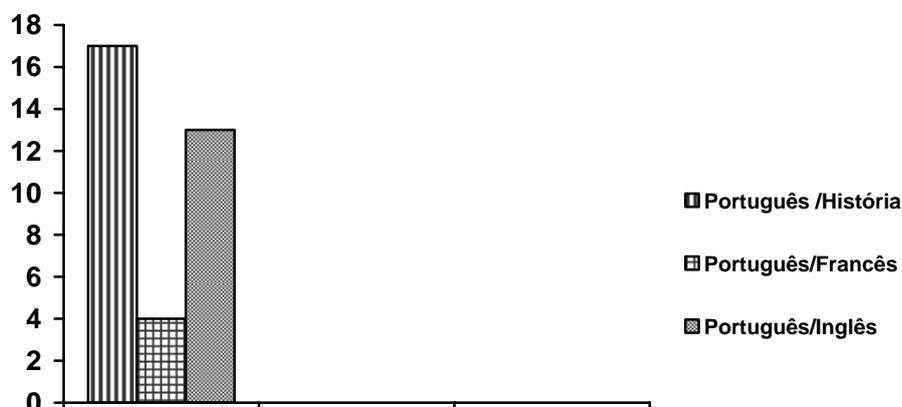


Gráfico 4: grupo de docência

Passando à análise da pergunta 2 do nosso questionário: “Considera importante a leitura e a exploração, nas aulas de Língua Portuguesa do 2º Ciclo do Ensino Básico, de textos que apresentem uma modalidade fantástica? Sim/não. Justifique a sua resposta”, verificámos que todos os professores da nossa amostra (100%) responderam afirmativamente, ou seja, consideraram importante a leitura e exploração de textos de índole fantástica neste nível de ensino.

De salientar que, mesmo atendendo ao facto de cinco professores não terem apresentado qualquer justificação, os restantes apresentaram mais do que uma justificação. Assim, de acordo com o que propusemos anteriormente, efectuámos uma análise das respostas agrupando-as em categorias de ideia-chave. Deste modo, partindo do pressuposto de que “os textos de modalidade fantástica são importantes porque”, obtivemos as seguintes frequências,²¹⁶ por ordem decrescente: “desenvolvem a imaginação” (quinze frequências); “desenvolvem a criatividade” (treze frequências); “são factor de motivação” (sete frequências); “estimulam o prazer na leitura” (cinco frequências); “ajudam a construir a mentalidade e a personalidade” (quatro frequências); “incrementam o espírito crítico” (três frequências), “permitem construir pontes entre o imaginário e o real” (duas frequências); “fazem crescer o desenvolvimento cognitivo” (duas frequências). Destacamos, ainda, outras ideias-chave com apenas uma frequência:

²¹⁶ Optámos por esta terminologia de acordo com Raymond Quivy e LucVan Campenhoudt na sua obra *Manual de Investigação em Ciências Sociais* (1995: 228).

“fomentam a aprendizagem”; “permitem a evasão”; “abrem horizontes”; “vão ao encontro dos interesses da criança na actualidade”; “levam ao enriquecimento do vocabulário; promovem uma abordagem intemporal e inter e transcultural da literatura.”

De seguida, apresentamos os resultados referentes à pergunta 3: “Já utilizou, nas suas aulas, textos de autores africanos de/em Língua Portuguesa? Sim/não. Se sim, quais? Se não, considera que seria importante a leitura desses autores?”

Analisando as respostas, pudemos verificar que vinte e dois professores (64,7%) nunca utilizou, nas suas aulas, textos de autores africanos de/em Língua Portuguesa. De facto, apenas nove docentes (26,4%) já utilizaram textos referentes à produção literária de autores africanos lusófonos. De referir ainda que três professores (8,9%) não responderam a esta pergunta (ver gráfico seguinte):

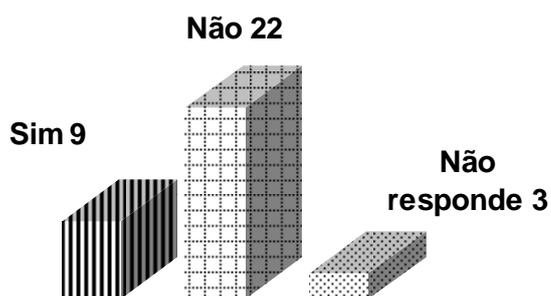


Gráfico 5: pergunta 3

Dos vinte e dois professores que nunca utilizaram textos de autores africanos nas aulas de Língua Portuguesa, apenas oito professores consideram importante a leitura desses autores. Embora não tivesse sido pedido, cinco docentes justificaram essa importância: “permite a descoberta de novas experiências culturais” (duas frequências), “permite o conhecimento de novos autores de Língua Portuguesa” (duas frequências), “permite o respeito por novas variedades linguísticas” (uma frequência). De salientar que catorze professores não consideraram importante a leitura de textos de autores africanos, embora nenhum deles tenha justificado a resposta (efectivamente, tal não tinha sido solicitado).

Dos nove docentes que responderam afirmativamente a esta pergunta, quatro professores afirmaram que já utilizaram, nas suas aulas, textos de Mia Couto (houve apenas uma referência ao conto «O viajante clandestino» da colectânea *Cronicando*); dois professores enunciaram o nome de Lourenço do Rosário, referindo-se à sua recolha de fábulas. Outros nomes foram citados uma só vez: Pepetela e José Eduardo Agualusa (*Ngunga e sábios como camelos*), Barnabé João (*Mutimati*), Maria Olinda Beja (*15 dias de regresso*), Aurélio Gonçalves (*Nha Candinha*), Zaida Báskalos (*Duas histórias*), Alda do Espírito Santo (*Chada*), Luandino Vieira e Alda Lara. Estes dois últimos foram enunciados sem referência a qualquer uma das suas obras.

Focalizando a nossa análise na pergunta 4: “Já leu contos de Mia Couto? Sim/Não. Se sim, diga quais”, constatámos que apenas treze docentes já tinham lido contos de Mia Couto; os restantes vinte um nunca leram contos deste autor (ver gráfico 6).

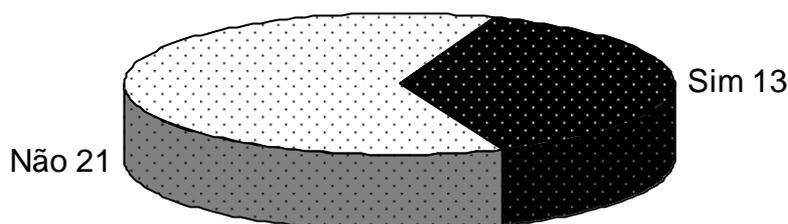


Gráfico 6: pergunta 4

Dos treze professores que responderam afirmativamente, três não justificaram a sua resposta. De salientar que os professores confundiram títulos de contos com títulos das colectâneas de contos e, inclusive, títulos de romances. Desta forma, foram referidos os seguintes contos: “O dia em que explodiu Mabata-bata” (*Vozes anoitecidas*), «O viajante clandestino» (*Cronicando*), «Mancha vermelha na alcatifa»²¹⁷ (*Cronicando*), «A carteira do crocodilo» (*Contos do nascer da terra*); «Cataratas do céu» (*Contos do nascer da terra*), «O menino no sapatinho» (*Na berma de nenhuma estrada e outros*

²¹⁷ O docente devia estar a referir-se ao conto «Sangue da avó manchando a alcatifa» (Couto 1991: 29-32).

contos). Foram, igualmente, indicados títulos de colectâneas de contos: *Cronicando*, *Estórias abensonhadas*, *Contos do nascer da terra* e *O fio das missangas*.²¹⁸ Foram ainda referidas a obra para crianças *O gato e o escuro* e os romances *Terra sonâmbula*, *Vinte e zinco* e *O último voo do flamingo*.

Em relação à pergunta 5: “Considera que os contos de Mia Couto têm potencialidades de leitura nas aulas de Língua portuguesa do 2º Ciclo do Ensino Básico? Justifique a sua opinião”, observámos que não responderam à questão dezanove professores, ou seja, 55,9% da amostra. Os restantes de professores (quinze) consideraram que os contos de Mia Couto possuíam potencialidades de leitura nesse nível de ensino, como podemos verificar através da seguinte representação gráfica:

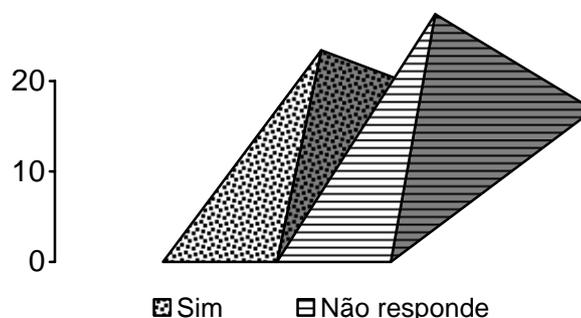


Gráfico 7: pergunta 5

Apesar de dois professores não terem apresentado qualquer justificação, os restantes docentes apresentaram mais do que uma justificação. Voltando a utilizar a estratégia de análise baseada nas ideias-chave, apresentamos as seguintes ilações, partindo do pressuposto que os contos miacoutianos “apresentam potencialidades de leitura porque”: “são imaginativos e criativos” (cinco frequências); “permitem o enriquecimento do vocabulário” (quatro frequências); “abrem horizontes para outras realidades culturais” (quatro frequências); “servem para reflectir acerca dos valores humanos” (três frequências); “desenvolvem o espírito crítico” (duas frequências); “são motivantes/ estimulam a aprendizagem” (duas frequências); “são divertidos/lúdicos” (duas frequências). Constatámos, ainda, três opiniões isoladas sobre esta pergunta que optámos por citar na totalidade: “Creio que têm potencialidades apenas em algumas

²¹⁸ Parece-me que o docente inquirido quis referir-se ao título da colectânea *O fio das missangas* (2004), embora nesta obra possamos encontrar, entre outros, o conto «O fio e as missangas» (Couto 2004: 67-69).

turmas que revelem mais sensibilidade para aquele tipo de escrita e tendo como suporte a exploração e apoio do professor.”; “Tudo depende do nível intelectual dos alunos; julgo, no entanto, que seria preferível deixar esses autores para um nível de estudo mais avançado.”; “Sim, principalmente se forem ouvidos e explorados oralmente e, se bem orientados pelo professor, poderão ser uma motivação para a pesquisa de trabalhos de projecto no âmbito da lusofonia.”

2.4 Breve reflexão sobre os resultados obtidos

Após a descrição e análise dos questionários, é tempo de efectuarmos uma breve reflexão sobre os resultados que conseguimos apurar.

Um primeiro dado que nos *salta à vista* tem a ver com as dificuldades que sentimos para reunirmos um número razoável de questionários. Efectivamente, se na EB 2,3 de Castro Daire e na EB 2,3 João Villaret (Loures) os professores colaboraram facilmente no estudo, na EB 2,3 de Armamar e na EB 2,3 de Lamego a abertura para participar no estudo foi efectivamente reduzida (dois questionários em oito possíveis e oito questionários em vinte e quatro possíveis, respectivamente). De certa forma, os professores provaram que, afinal, a já por nós referida “aniquilação simbólica”, é uma realidade evidente.

Mesmo tendo em conta este obstáculo incontornável no que diz respeito à investigação, conseguimos obter algumas conclusões que se revelam pertinentes e esclarecedoras. Assim, de acordo com as respostas apresentadas pelos docentes, podemos enunciar alguns aspectos relevantes.

Verificámos, em primeiro lugar, que todos os docentes inquiridos consideraram importante a leitura e exploração de textos que apresentem uma modalidade fantástica. De acordo com as opiniões recolhidas, estes textos permitem que se desenvolva a imaginação e a criatividade, mantendo os alunos motivados em virtude da leitura ser um processo lúdico, ou seja, que suscita o prazer. Paralelamente, os textos de índole fantástica ajudam, de forma inequívoca, a construir a personalidade da criança (como futuro adulto), na medida em que se dá um incremento do espírito crítico e um desenvolvimento da cognição. Em suma, os textos fantásticos, ao permitirem que se estabeleça uma ponte entre o real e o imaginário, promovem uma abertura de horizontes, integram a criança nos problemas da actualidade e promovem uma abordagem intemporal e transcultural da literatura.

Num segundo momento, pudemos verificar que a maioria dos professores nunca utilizou, nas suas aulas, textos de autores africanos lusófonos. De facto, apenas uma minoria já utilizou textos desses autores, com especial destaque para Mia Couto e Lourenço do Rosário. De entre os que nunca utilizaram textos de autores africanos surpreende-nos o elevado número de professores que não consideram importantes esses textos ou autores. O facto de não terem justificado a sua resposta é revelador do desconhecimento total da produção literária desses autores, bem como do manifesto desinteresse pela utilização de autores menos conhecidos. Por exemplo, os docentes que consideraram importante a utilização de textos de autores africanos de/em Língua Portuguesa (embora nunca os tivessem utilizado) reconhecem-lhes potencialidades na medida em que (esses textos) poderão permitir a descoberta de novas culturas e novos autores em Língua Portuguesa e o respeito por novas variedades linguísticas.

Num terceiro momento, constatámos que uma maioria de docentes ainda não leu contos de Mia Couto. Dos que já tinham lido Mia Couto verificámos alguma confusão, perfeitamente natural, entre os títulos dos contos e os títulos das colectâneas. Talvez menos previsível tenha sido a indicação de títulos de romances.

Num último momento, verificámos que a maioria dos docentes não respondeu à pergunta 5. Dos professores que responderam à pergunta, todos consideraram que os contos miacoutianos têm potencialidades de leitura no 2º Ciclo do Ensino Básico. Mesmo tendo em conta o número de inquiridos que não conhece a produção contista de Mia Couto, verificámos um aumento do número de docentes a considerar que os contos apresentam potencialidades de leitura. Desta forma, parece-nos que esses docentes (dois) poderiam ter-se baseado na opinião de outros colegas ou em algum artigo que tenham lido.

As potencialidades de leitura que os contos de Mia Couto possuem, na opinião dos inquiridos, assentam na sua capacidade de fomentar a imaginação e a criatividade, de permitir um alargamento e enriquecimento do vocabulário, de abrir os horizontes para realidades culturais diversificadas, de promover a reflexão sobre os valores humanos. Ao mesmo tempo, os contos de Mia Couto são capazes de motivar os alunos (logo, são estímulos para o processo de aprendizagem), uma vez que utilizam a diversão e o lúdico.

Em suma, algumas «estórias» miacoutianas poderão ser utilizadas no 2º Ciclo do Ensino Básico, embora se deva ter em conta a especificidade de cada turma. Parece-nos que se poderá efectuar uma análise e compreensão desses textos ao mesmo tempo que

se poderá desenvolver a comunicação oral e a comunicação escrita. Em termos linguísticos, embora menos relevantes para o nosso estudo, devemos ter em conta os neologismos, os vocábulos respeitantes à cultura africana e moçambicana, os termos *oralizantes*, etc. De modo mais abrangente, poderemos reflectir sobre a questão dos valores, das problemáticas sociais e culturais, suscitando pesquisas bibliográficas e na Internet e dinamizando debates de ideias.

CONCLUSÃO

Apresentar conclusões de um estudo que se intentou significa cumprir uma tarefa, mas não, certamente, o encerrar de um trabalho. Neste caso, significa apenas um cômputo daquilo que se pretendeu fazer num resumir do que se fez, ou seja, um enunciar de questões que marcam o que fizemos e a abertura de caminhos para os muitos estudos que se poderão realizar no futuro.

Ao dissertarmos sobre o universo do fantástico em Mia Couto descobrimos a imensidão de potencialidades que a literatura africana de/em Língua Portuguesa, em geral, e a escrita de Mia Couto, em particular, possuem no panorama das escritas actuais. Digamos que estas literaturas (de microcontinente e de autor) aproveitam os contributos dos movimentos literários europeus do passado como são os casos do romantismo e do realismo, passando pela influência dos movimentos mais recentes: o modernismo e o pós-modernismo e culminando no aproveitamento ímpar das tendências de escrita dos fins do século passado e dos inícios da presente centúria: o barroco estético, o realismo mágico/ o real maravilhoso e o neofantástico.

A escrita miacoutiana faz uso das linhas contemporâneas de escrita seguidas por um grande conjunto de autores que vão desde o Velho Continente, passando pelo imenso *alfobre* literário da América do Sul e trilhando caminho semelhante a outros autores do largo mundo africano.

Mia Couto revela uma nítida opção pelo género *conto*. Embora respeitando e exaltando o universo descrito pela oralidade, na medida em que reflecte o imaginário e as tradições das culturas ancestrais e míticas, o conto miacoutiano recusa o mundo estereotipado, ordenado e maniqueísta, procurando cultivar a transgressão e a subversão, de modo a evidenciar artificialmente algo que está oculto, ou seja, reproduz a busca de uma verdade secreta. Paralelamente, procura conduzir o leitor para além do dito, para uma descoberta do *não-dito*, denunciando, assim, o que o leitor não quer ou não consegue ver. O leitor é obrigado a realizar um jogo de descoberta da inteligibilidade das histórias. Esse jogo deve ser capaz de despertar a sua consciência e a sua capacidade de intervenção no tecido social que o rodeia.

Podemos afirmar que a narrativa curta miacoutiana, sob nítida influência sul-americana, procura a consecução de múltiplos objectivos: lutar contra o sistema rígido defendido pela metrópole; dar resposta a um mundo em crescente complexidade e em rápida e constante mutação; testemunhar a degradação das condições de vida e das

relações humanas sentidas pelo povo moçambicano assolado por catástrofes naturais (seca e cheias) e por problemáticas sociais e humanas: guerra civil, corrupção das instâncias políticas do período pós-independência, situação de fome, abandono das regiões rurais, solidão dos mais velhos, etc. Estamos perante uma literatura que acompanha a emergência política e social e que denuncia, desta forma, situações de marginalização política, económica, cultural e social. Daí, podemos afirmar que esta literatura revela um forte cunho de empenho ideológico, aliado a um acentuado compromisso social do escritor.

De facto, a criação literária de Mia Couto apresenta um forte comprometimento com o real empírico, apoiado numa imaginação alimentada na sensibilidade, na inovação e na transfiguração. Acreditamos que é deste encontro entre compromisso e inovação que podemos interpretar a deliberada opção pelo fantástico na produção contista de Mia Couto.

Assim, a intensa presença do fantástico em Mia Couto, influenciado pelas escritas sul-americanas, pelos projectos de escrita pós-coloniais de escrita e pelas potencialidades estético-discursivas do neofantástico, justifica-se pela necessidade sentida pelo autor de destituir um sistema rígido como é o da sociedade moçambicana pós-colonial. A modalidade fantástica irrompe no texto não para provocar medo no leitor, mas para causar, nesse mesmo leitor, inquietude e perplexidade face à subversão e transgressão do comumente aceite. As situações fantásticas, só explicáveis à luz da fenomenologia meta-empírica, que surgem na diegese, funcionam como arma de denúncia e combate dos males da sociedade pós-colonial. Estamos, desta forma, perante situações insólitas, por vezes dentro do domínio do sobrenatural, que ora aproveitam as crenças do povo, ora decorrem de mitologias universais. A par dessas situações, encontramos a presença de personagens paradigmáticas e reveladoras da forma como os filhos da nação moçambicana se sentem inadaptados às novas condições de vida herdadas do processo independentista. Daí que as personagens miacoutianas (que são personagens dentro do domínio da escrita fantástica) nos surjam como seres solitários, em aflição, sem rumo, sem ponto de ancoragem, em situação de precariedade, revelando laivos de loucura. São, de certa forma, mesmo tendo em conta a sua incapacidade para enfrentar a realidade, seres excessivos que têm a função de pôr em causa uma certa ordem, talvez destruí-la ou construir uma nova.

A escrita miacoutiana de feição fantástica procura dar resposta a uma realidade/ordem excessivamente dura. Assim, encontramos, por um lado, um processo

de coalescência entre o real e irreal, em que se verifica uma aglutinação entre o real e o fantástico, criando-se, deste modo, uma atmosfera única, supra-real, bem ao gosto do real maravilhoso latino-americano; por outro lado, estamos perante um processo de criação de *mundos possíveis*, em que nos surgem mundos narrativos alternativos, mesclados com traços do mundo real e de um mundo irreal. De facto, a proliferação de *mundos possíveis* procura, efectivamente, amenizar a dureza e a crueldade de realidades insustentáveis como é caso da guerra e dos seus efeitos, da solidão e da velhice, do alcoolismo e da violência doméstica, etc.

É através da criação de *mundos possíveis* que Mia Couto desencadeia as dimensões afectivas e cognitivas dos seus leitores, enunciando mundos onde procura instituir espaços dialógicos e críticos, usando a fantasia e o sonho como instrumentos privilegiados. Quando estamos em presença de motivações de ordem social que agudizam os mecanismos da escrita, o fantástico aflora no texto como estratégia figurativa ou retórico-discursiva na construção de *mundos possíveis*. É nestes *mundos narrativos possíveis*, de cariz fantástico, que se discutem os vectores axiológicos da produção miacoutiana: a recuperação da ancestralidade, a afirmação da moçambicanidade e a procura da universalidade.

Estes três vectores estruturantes, presentes ao longo das colectâneas de contos deste autor moçambicano, reflectem a preocupação do autor em reconhecer a importância do saber ancestral (representada pela geração dos avós), o valor inequívoco da moçambicanidade (afirmação e identificação do país através da crença na regeneração da pátria pelas gerações vindouras - a dos netos) e a procura constante da aproximação à universalidade (discussão de valores/temáticas que dizem respeito à humanidade, concebida à luz do fenómeno da globalização). Assim, podemos defender que a produção contista do autor apresenta uma amálgama de elementos, presentes no modo híbrido como nos são apresentados os valores do passado e do presente (sempre com um intuito de renovação futura); a defesa da oralidade e a inovação presente na escrita; as reminiscências do tempo colonial e as dificuldades da era pós-colonial; as incertezas da vida e as certezas da morte; as vivências da ruralidade e as insipiências da vida urbana; o mundo da razão (ocidental) e o mundo do maravilhoso (africano); uma visão pessimista e uma esperança numa nação e num mundo renovado.

É nesta dialéctica entre o pessimismo (destino trágico e irreversível do homem e do mundo) e o optimismo (esperança na regeneração) que assenta a escrita de Mia Couto. Estamos, então, perante uma perspectiva de escrita escatológica e apocalíptica

em que, por um lado, o autor revela uma crença na inevitabilidade do fim dos tempos e, por outro lado, acredita no surgimento de um contexto (sociedade/humanidade) diferente, novo e renovado. Deste modo, há em Mia Couto uma apropriação do conceito de entropia, uma vez que um sistema, atingindo um elevado grau de entropia, pode dar origem, por um processo dissipativo, à formação de uma nova ordem. Também nos sistemas sociais poderá ocorrer um processo semelhante. Daí que, através da sua escrita, Mia Couto tem a possibilidade de intervir no sistema social de forma a procurar a sua mais rápida dissipação e regeneração.

Neste contexto, as “investidas” contra o sistema (sociedade moçambicana) assentam em diversas estratégias de retórica que podemos vislumbrar nos seus contos e das quais destacamos a hipérbole, a ironia e a alegoria. Mia Couto utiliza as potencialidades destas estratégias de retórica de forma a melhor estruturar os três vectores que já referimos anteriormente: a ancestralidade, a moçambicanidade e a universalidade.

Desta forma, o autor denuncia a vida miserável do povo moçambicano e as suas angústias, resultantes das catástrofes naturais que assolam a nação moçambicana, dos longos anos de opressão por parte do povo colonizador, das políticas corruptas e desastrosas dos governos pós-coloniais e dos conflitos armados que dilaceraram o país. Mia Couto utiliza, por vezes, uma espécie de jogo de subversão (o fantástico moderno é eminentemente subversivo) em que finge aceitar a verdade imposta, para, através dela, afrontar o poder instituído e denunciar os aspectos político-sociais com os quais não se identifica. Por sua vez, o leitor da obra miacoutiana passa a ser uma espécie de co-autor, dotado de uma capacidade de se modificar a si próprio, de modificar o espaço em que vive (mais próximo e mais alargado): o leitor miacoutiano passará a ser um agente transformador da história da sua pátria e do planeta em que vive.

O leitor da obra de Mia Couto poderá situar-se em qualquer latitude do planeta, desde a África negra à velha Europa. Poderá, também, pertencer a diferentes classes sociais e a vários escalões etários. Desta forma, procurámos provar que a obra contista de Mia Couto possuía potencialidades de leitura, mesmo em níveis de ensino mais elementares, como é o caso do 2º Ciclo do Ensino Básico.

Num primeiro momento, auscultamos a voz dos alunos através da leitura e exploração do conto «Cataratas do céu», pertencente à colectânea *Contos do nascer da terra* (1997), em duas turmas do 6ºano de escolaridade. Verificámos que os alunos apreciaram bastante o texto, daí podermos reconhecer, desde logo, as suas

potencialidades de leitura. Outro aspecto que devemos referir tem a ver com o facto de as actividades desenvolvidas, ao apelarem à imaginação dos alunos e à sua faculdade de emitir juízos críticos, permitiram incrementar (nos alunos) o conhecimento da língua, aumentando-lhes os seus níveis de auto-confiança e a capacidade de aquisição de valores humanos. Paralelamente, os alunos acentuaram a sua apetência para leituras e culturas diferentes.

Graças à concretização deste plano de leitura, julgamos ter contribuído para o desenvolvimento global dos alunos: na sua vertente psico-cognitiva (uma vez que nos congratulámos com o seu envolvimento emocional, a sua autonomia e a sua auto-estima, reforçando a sua capacidade argumentativa); na dimensão da competência linguística (contacto com os diferentes registos de língua e alargamento de estruturas vocabulares, semânticas e sintáticas); nos aspectos sócio-culturais (enriquecimento da sua consciência para as diversidades linguísticas e culturais e a sua familiarização com padrões culturais de outros países de Língua Oficial Portuguesa) e, finalmente, nos aspectos que se prendem com a sensibilidade estética (visão da literatura como arte e como estímulo para o desenvolvimento de hábitos de leitura recreativa e para a promoção de um melhor entendimento e sensibilidade em relação à beleza do texto e à profundidade das temáticas presentes no conto).

Auscultámos, também, a voz dos professores de forma a indagarmos sobre as potencialidades de leitura dos contos de Mia Couto no 2º Ciclo do Ensino Básico. Embora uma percentagem bastante preocupante não se tivesse interessado pelo questionário que lhe foi proposto, podemos, no entanto, concluir que todos os docentes inquiridos consideraram importante a leitura e exploração de textos que apresentam uma modalidade fantástica, uma vez que estes permitem, entre outras coisas, de acordo com os docentes inquiridos, desenvolver a imaginação e criatividade dos alunos, ao mesmo tempo que ajudam, de forma peremptória, a construir a personalidade da criança, o seu espírito crítico e as suas estruturas cognitivas. Os textos fantásticos permitem, assim, que se estabeleça uma ponte entre o real e o imaginário, são promotores de uma abertura a novos horizontes culturais, integram a criança nos problemas da sociedade que a rodeia, sem deixarem de promover uma abordagem intemporal e transcultural da literatura.

Podemos verificar que a maioria dos professores, com muita pena nossa, ainda não utilizou textos de autores africanos de/em Língua Portuguesa e que, também, não conhecem a obra contista de Mia Couto. Todavia, estamos perante alguns indicadores

positivos: os professores que já utilizaram textos de autores africanos reconhecem-lhes faculdades, nomeadamente no que concerne ao facto de estes permitirem a descoberta de novas culturas e de novos autores em Língua Portuguesa; os docentes que conhecem a obra miacoutiana vislumbram-lhes potencialidades, uma vez que os contos de Mia Couto possuem a capacidade de fomentar a imaginação e a criatividade dos alunos, de permitir um alargamento e enriquecimento do vocabulário, de promover a abertura de horizontes a realidades culturais diversificadas e de instaurar a reflexão sobre valores humanos e universais.

De facto, a par do conto «Cataratas do céu», outras «estórias» de Mia Couto poderão ser lidas e exploradas nas aulas de Língua Portuguesa do 2º Ciclo do Ensino Básico. Devemos, contudo, efectuar um trabalho cuidadoso de leitura, análise e compreensão dos textos, vendo-os como um todo, desfrutando do prazer que essa leitura proporciona ao aluno e explorando todo o manancial estético, ideológico e linguístico. Deste modo, acreditamos que, com a introdução de contos miacoutianos neste nível de ensino, é possível motivar os alunos, desenvolver a sua capacidade de leitura, de comunicação oral e de comunicação escrita, ao mesmo tempo que estamos a contribuir para um processo de reflexão sobre os valores e problemáticas do nosso mundo e da nossa existência.

BIBLIOGRAFIA DA I PARTE

1. Bibliografia activa

- COUTO, Mia (1987): *Vozes anoitecidas*. Lisboa: Editorial Caminho;
- COUTO, Mia (1990): *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Editorial Caminho;
- COUTO, Mia (1991): *Cronicando*. Lisboa: Editorial Caminho;
- COUTO, Mia (1992): *Terra sonâmbula*. Lisboa: Editorial Caminho;
- COUTO, Mia (1994): *Estórias abensonhadas*. Lisboa: Editorial Caminho;
- COUTO, Mia (1996): *A varanda do frangipani*. Lisboa: Editorial Caminho;
- COUTO, Mia (1997): *Contos do nascer da terra*. Lisboa: Editorial Caminho;
- COUTO, Mia (1999): *Vinte e zinco*. Lisboa: Editorial Caminho;
- COUTO, Mia (2000): *Mar me quer*. Lisboa: Editorial Caminho;
- COUTO, Mia (2000): *O último voo do flamingo*. Lisboa: Editorial Caminho;
- COUTO, Mia (2001). *Na berma de nenhuma estrada e outros conto*. Lisboa: Editorial Caminho;
- COUTO, Mia (2001): *O gato e o escuro*. Lisboa: Editorial Caminho;
- COUTO, Mia (2002): *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Lisboa: Editorial Caminho;
- COUTO, Mia (2004): *A chuva pasmada*. Lisboa: Editorial Caminho;
- COUTO, Mia (2004): *O fio das missangas*. Lisboa: Editorial Caminho.

2. Bibliografia passiva

Obras de referência:

Bíblia Sagrada. (1988): Lisboa: Difusora Bíblica dos Missionários Capuchinhos, 14ª edição;

Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa. (1997): Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo.

Dicionário Breve dos Termos Literários, organização de Olegário Paz e António Moniz (1997): Lisboa: Editorial Presença;

Dicionário de Literatura Portuguesa, organização de Álvaro Manuel Machado (1996): Lisboa: Editorial Presença;

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001): Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, I Volume A-F; II Volume G-Z;

Dicionário de Narratologia, organização de Carlos Reis e Ana Maria Macário Lopes, (1987): Coimbra: Livraria Almedina;

Dicionário dos Símbolos, organização de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1982): Lisboa: Editorial Teorema.

Monografias:

Afonso, Maria Fernanda (2004): *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Editorial Caminho;

Alazraki, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos;

Alegría, Fernando (1974): *Historia de la novela hispanoamericana*. Cidade do México: Andrea;

Angius, Fernanda; Angius, Matteo (1998): *O desanoitecer da palavra- estudo, selecção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano*. Praia/Mindelo: Embaixada de Portugal, Centro Cultural Português;

Arán, Pampa Olga (1999): *El fantástico literário: aportes teóricos*. Córdoba: Naravaja Editor;

Armitt, Lucie (1996): *Theorising the fantastic*. London and New York: Arnold-Hodder Headline Group;

Aubritt, Jean-Pierre (1997): *Le conte et la nouvelle*. Paris: Armand Colin;

Barel, Yves (1989): *Le paradoxe et le système: essai sur le fantastique social*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble;

Bessière, Irène (1974): *Le récit fantastique- la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse;

Borges, Jorge Luís (2002): *Este ofício de poeta*. Lisboa: Editorial Teorema;

Bowers, Maggie Ann (2004): *Magic(al) realism*. London: Routledge;

Bran, María del Carmen Varela (1995): *Funcionalidad de las claves estéticas del realismo mágico en la novela hispanoamericana*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra;

Bruseke, Franz Josefs (2004): *Irracionalidade na modernidade técnica: romantismo, mística e escatologia política*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina/CFH;

Calabrese, Omar (1987): *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70;

Callois, Roger (1965): *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard;

Carneiro, Maria do Nascimento Oliveira (1992): *O fantástico nos contos de Álvaro Carvalhal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa;

Cavacas, Fernanda (s. d.): *O texto literário e o ensino da língua em Moçambique*. Lisboa/Maputo: Associação de Professores e Investigadores de Língua Portuguesa.

Chabal, Patrick (1994): *Vozes Moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Editorial Vega;

_____ (1996): *The post-colonial literature of Lusophone Africa*. London: Hurst & Company;

Chiampi, Irlemar (1980): *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Editora Perspectiva;

Coelho, Maria Teresa Pinto (1996): *Apocalipse e regeneração: o Ultimatum e a mitologia da Pátria na literatura finissecular*. Lisboa: Edições Cosmos;

Coussy, Denise (1988): *Le roman nigérien*. Paris: Editions Silex;

Coutinho, Maria João e outros (2005): *Navegando no mar que nos navega: abordagens à obra Mar me quer de Mia Couto*. Lisboa: Edições de autor;

Eco, Umberto (1979): *Leitura do texto literário - Lector in fabula*. Lisboa: Editorial Presença;

Eliade, Mircea (1963): *Aspects du mythe*. Paris: Editions Gallimard;

Ferreira, Vergílio (1976/1983): *Contos*. Lisboa: Livraria Bertrand, 3ª edição;

Fonseca, Ana Margarida (2002): *Projectos de encostar mundos: referencialidade e representação na narrativa angolana e moçambicana dos anos 80*. Lisboa: Difel;

Foster, David W. (1986): *Social realism in the Argentine narrative*. Chapel Hill: The University of North Caroline;

Foucault, Michel (1977) *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews*. Ithaca: Cornell University Press;

Furtado, Filipe (1980): *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte;

Genette, Gérard (1987): *Seuils*. Paris: Editions du Seuil;

Gonçalves, Maria Henriqueta Almeida (1995): *O fantástico em Contos fantásticos de Teófilo Braga*. Vila Real: UTAD;

Goyanes, Mariano Baquero (1998): *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia;

Hagège, Claude (1985): *L'homme de paroles*. Paris: Fayard;

Halbwachs, Maurice (1990): *A memória colectiva*. São Paulo: Edição da Revista dos Tribunais;

Jackson, Rosemary (1981): *Fantasy: the literature of subversion*. London: Methuen;

Jaeger, Werner (s.d.): *Paideia: a formação do homem grego*. Lisboa: Editorial Aster;

Jahn, Janheinz (1971): *Las literaturas neoafricanas*. Madrid: Guadarrama;

Jolles, André (1972): *Formes simples*. Paris: Editions du Seuil;

Kermode, Frank (1997): *A sensibilidade apocalíptica*. Lisboa: Edições Sécuro XXI;

Laban, Michel (1998): *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, Vols. I-III;

Laranjeira, Pires (1985): *Literatura calibanesca*. Porto: Edições Afrontamento;

_____ (1995^a): *A négritude africana de Língua Portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento;

_____ (1995^b): *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta;

_____ (2001): *Ensaio afro-literários*. Coimbra: Novo Imbondeiro;

Lausberg, Heinrich (1967): *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian;

Leite, Ana Mafalda (1998): *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri;

_____ (2003): *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri;

Lewis, David (1986): *On the plurality of worlds*. Oxford: Blackwell;

Mata, Inocência (1992): *Pelos trilhos da literatura africana em Língua Portuguesa*. Pontevedra/ Braga: Cadernos do Povo/Ensaio;

Matusse, Gilberto (1998): *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane;

Melo e Castro, Ernesto Manuel Geraldês de (1974): *Prefácio à Antologia do conto fantástico português*. Lisboa: Edições Afrodite;

Menton, Seymor (1998): *Historia verdadera del realismo mágico*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica;

Moser, Gerald e Ferreira, Manuel (1983): *Bibliografia das literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda;

Motta, José Ferraz (2004): *Literatura moçambicana dos séculos XIX e XX*. Braga: Edições APPACDM;

Mouralis, Bernard (1984): *As contraliteraturas*. Coimbra: Livraria Almedina;

Pavel, Thomas (1988): *Univers de la fiction*. Paris: Editions Seuil;

Pina, Álvaro (1979): *Literatura e consciência social*. Lisboa: Edições de autor;

Portugal, Francisco Salinas (1999): *Entre Próspero e Caliban: literaturas africanas de Língua Portuguesa*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento;

Pou, P. Jaraulde (1985): *Literatura contemporánea*. Madrid: Editorial Noguer;

Quadros, António (1985): *Prefácio a A confissão de Lúcio (Vida e obra poética de Mário de Sá-Carneiro)*. Lisboa: Publicações Europa-América;

Queirós, Eça de (s.d.): *Notas contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil;

Rabkin, Eric S. (1976): *The fantastic in literature*. Princeton: Princeton University Press;

Reis, Carlos (1995): *O conhecimento da literatura – Introdução aos estudos literários*. Coimbra: Livraria Almedina;

Reis, Luzia de Maria (1987): *O que é o conto*. São Paulo: Editora Brasiliense;

Rocha, Ilídio (1985): *Sobre as origens de uma literatura africana de expressão portuguesa: raízes e consciencialização*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian;

Rosário, Lourenço do (1989): *A narrativa africana de expressão oral*. Lisboa: Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa;

Rothwell, Philip, (2004): *A postmodern nationalist: truth, orality and gender in the work of Mia Couto*. Lewisberg: Buckneel;

Sartre, Jean-Paul (1947/1968): *Situações I*. Lisboa: Publicações Europa-América;

Saute, Nelson (2000): *As mãos dos pretos: Antologia do conto moçambicano*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2ª edição;

Silva, Victor Manuel Aguiar e (1974): *A estrutura do romance*. Coimbra: Livraria Almedina;

Todorov, Tzevtan (1970/1977) *Introdução à literatura fantástica*. Lisboa: Moraes Editora;

Walter, Roland (1993): *Magical realism in contemporary Chicano fiction*. Frankfurt: Iberoamericana: Reihe 3;

Vax, Louis (1965): *La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*: Paris: Presses Universitaires Françaises;

_____ (1974): *L'art et la littérature fantastiques*. Paris: Presses Universitaires Françaises.

Artigos ou capítulos em livro:

Aléxis, Jacques Stephen (1995): "Of the marvellous realism of the Haitians." In *The post-colonial studies reader*. London and New York: Routledge;

Carvalho, Alberto (1990): "Da tradição oral na narrativa contemporânea." In *Os estudos literários (entre) Ciência e Hermenêutica*, Actas do I Congresso de Literatura Comparada da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Lisboa: Associação Portuguesa de Literatura Comparada;

Carvalho, Alberto (1997): “Modernism and postmodernism in African literature in Portuguese.” In *Internacional postmodernism theory and practice*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins;

Cortázar, Julio (1997): “Del cuento breve y sus alrededores.” In Carlos Pacheco & Luis Barrera Linares (orgs), *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana;

Dash, Michael (1995): “Marvellous realism: the way out of negritude.” In *The post-colonial studies reader*. London/ New York: Routledge;

Elkins, Charles (1985): “An approach to the social functions of science fiction and fantasy.” In Robert A. Collins & Howard D. Pearce (orgs), *The scope of the fantastic: culture, biography, themes, children’s literature*. Westport/ London: Greenwood Press;

Espírito-Santo, Alda (1997): “O universalismo na literatura.” In Fernando Cristóvão, Maria de Lourdes Ferraz e Alberto Carvalho (orgs), *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*, Actas do II Simpósio Luso-afro-brasileiro de Literatura. Lisboa: Edições Cosmos;

Gonçalves, Henriqueta Maria (2004): “Herança romântica e fantástico na literatura portuguesa.” In Carlos Mendes Sousa & Rita Patrício (orgs), *Largo mundo alumiado: estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. Braga: Universidade do Minho;

Lemos, Virgílio de (s. d.): “Eroticus Mozambicanus.” In *Panorama das novas literaturas africanas de Língua Portuguesa: Congresso internacional*. Lisboa: Ministério da Educação, Grupo de Trabalho para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses;

Pacheco, Carlos (1997). “Criterios para una conceptualización del cuento.” In Carlos Pacheco & Luis Barrera Linares (orgs), *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana;

Pupo-Walker, Enrique (1995): “Prólogo: El cuento hispanoamericano.” In Enrique Pupo-Walker (orgs), *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Editorial Castalia;

Stegagno-Picchio, Luciana (1997): “O universalismo na literatura portuguesa.” In Fernando Cristóvão, Maria de Lourdes Ferraz e Alberto Carvalho (orgs), *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*, Actas do II Simpósio Luso-afro-brasileiro de Literatura. Lisboa: Edições Cosmos;

Tiffin, Helen (1995): “Post-colonial literatures and counter-discourse.” In *The post-colonial studies reader*. London/ New York: Routledge;

Vallejo, Chatarina V. de (1995): “El eje paradigmático como dominante del cuento hispanoamericano y su funcionamiento en *Rosa Maria* de Rafael Arévalo Martínez.” In Meter Frohlicher & Georges Guntert (orgs), *Teoria e interpretação del cuento*. Génève: Peter Lang.

Artigos em revistas/ periódicos:

Azevedo, Rui Manuel Vicente de (2002): “A geração de Pepetela ou a recuperação da história e a (re)escrita do passado.” In *Revista Internacional de Língua Portuguesa* Vol. 1, nº 2. Lisboa: 139-143;

Borgomano, Madeleine (1992): “Le lieu du vertige.” In *Revista Notre Librairie* 111, Paris, CLEF, Outubro-Dezembro: 10-26;

Briones, Ángel Valbuena (1969): “Una cala en el realismo mágico.” In *Cuadernos Americanos* 166. Madrid: 22-38;

Carvalho, Alberto (2001): “Representação conotativa, escuta e escrita de vida em Mia Couto (*Cada homem é uma raça*).” In *Quaderni Ibero-Americani, Attualità culturale della Penisola Iberica e dell’America Latina* nº 90, Torino: Edizione Associazione Studio Iberici: 104-118;

Gomes, Manuel João (1986): “A literatura do «avesso».” In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 193, Lisboa: 13;

Gonçalves, Perpétua (1989): “Situação linguística em Moçambique: opções de escrita.” In *Colóquio de Letras* nº 110-111, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 88-93;

Gonzaga, Sergius (2005): “De volta ao boom latino-americano.” In *Jornal Zero Hora*, suplemento de cultura. Porto Alegre: 7;

Goulart, Rosa Maria (2003): “O conto: da literatura à teoria literária.” In *Forma Breve* 1, Aveiro: Universidade de Aveiro: 9-16;

Hamilton, Russel G. (2000) “A Literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial.” In *Veredas*, Revista Internacional de Lusitanistas, Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, nº3, Tomo II: 537-548;

Laranjeira, Pires (1989): “Questões da formação das literaturas africanas de Língua Portuguesa.” In *Colóquio de Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 110-111, Julho/Outubro 1989: 66-73;

Martins, Manuel Frias (1984): “Para uma compreensão e fundamentação teórica do conceito de «alegoria literária».” In *Colóquio de Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 79: 7-15;

Monteiro, Maria do Rosário (2005): “A literatura fantástica portuguesa: a afirmação do impossível.” In *Jornal de Letras, Arte e Ideias* nº 911: 6-12.

Noa, Francisco (1994): “A dimensão escatológica da actual ficção moçambicana: Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa.” In *Nós*, Revista da Lusofonia nºs 35-40. Pontevedra/Braga: Irmandades da Fala da Galiza e Portugal: 109-113;

Oliveira, Maura Eustáquia de (2003): “Palavra e silêncio africanos na dicção de Mia Couto.” In *Cadernos Cespua de Pesquisa/ Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* Belo Horizonte: Universidade Católica Pontifícia de Minas Gerais, Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros, Série Ensaios, nº11: 106-119;

Ornelas, José, (1996): “Mia Couto no contexto da literatura pós-colonial.” In *Luzo-Brazilian Review*, nº 33-2: 37-52;

Paiva, Cláudio (2001): “Afinidades estéticas no contexto da latinidade: metamorfoses do realismo mágico em Dias Gomes.” In *Revista PCLA* nº 3, Paraíba: Universidade da Paraíba: 49-55;

Pereira, Maria Eugénia (2003): “*Le Passe-muraille* de Marcel Aymé: uma marca do realismo mágico em França.” In *Revista Rumos da Narrativa Breve*, Aveiro: Universidade de Aveiro: 171-184;

Piglia, Ricardo (2001): “Teses sobre o conto.” In *Caderno MAIS, Folha de São Paulo*, 30 de Dezembro de 2001: 24;

Ramos, Ana Margarida (2004): “Recensão de *O fio das missangas*, de Mia Couto.” In *Jornal Diário do Minho*, 21/02/2004: 22;

Rogmann, Horst (1979): “Realismo mágico y negritude como construcciones ideológicas.” In *Ideologies & Literaturas*, Vol. II, nº 10, Minnesota: University of Minnesota. 45-55;

Roh, Franz (1925/1927/2003): “Zur interpretation Karl Haiders: eine bemerkung auch zum Natchexpressionismus.” In *Revista Der Cicerone* 15: 598-602;

Sousa, Isménia de (2002): “Mito e mito literário: trajectórias de teorização no século XX.” In *Cadernos de Literatura Comparada I: contextos e modernidade*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto: 71-89.

Artigos no prelo:

Simões, Maria João^a: “Diafaneidades e fronteiras: o fantástico em António Vieira, Maria Gabriela Llansol e Mário de Carvalho.”;

Simões, Maria João^b: “Coalescência fantástico/real em Mia Couto e Mário de Carvalho.”

Entrevistas:

Agualusa, José Eduardo (1995): “A dialogue: Mia Couto and José Eduardo Agualusa: entrevista a José Eduardo Agualusa.” In Revista *Trafika* 4;

Couto, Mia (1986): Entrevista à *Tempo* em 12/10/1986;

Couto, Mia (1994): Entrevista ao *Diário de Notícias* em 28/07/1994;

Couto, Mia (1998): Entrevista ao *Jornal do Brasil* em 29/08/1998;

Couto, Mia (1999): *Antes de tudo a vida*: Entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Março de 1999;

Couto, Mia (2000): Entrevista ao *Jornal Lusitano* em 10/06/2000;

Couto; Mia (2003): Entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias* nº 845, 19 de Fevereiro a 4 de Março de 2003.

Teses de doutoramento/ dissertações de mestrado:

Apa, Lúvia (1996): *A prosa na história da literatura moçambicana: um estudo de Portagem de Orlando Mendes, Conto e lendas de António Carneiro Gonçalves e Vozes anoitecidas de Mia Couto*. Dissertação de Mestrado não publicada. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa;

Borrego, Lúcia Maria Marques Seia (2004): *A realidade moçambicana (política, social, económica e cultural) nos contos de Lília Momplé*. Dissertação de Mestrado não publicada. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas;

Faria, Joana Daniela Vilaça de (2005): *Mia Couto-Luandino Vieira: uma leitura em travessia pela escrita criativa ao serviço das identidades*. Dissertação de Mestrado não publicada. Braga: Universidade do Minho;

Ferronha, Antineia Gisela Guimarães (2003): *De A Porta de Alexander Search ao Livro do desassossego de Bernardo Soares*. Dissertação de Mestrado não publicada. Vila Real: UTAD;

Gouveia, Teresa Isabel Gonçalves de (2001): *O fantástico na produção contista de Mário de Carvalho*. Dissertação de Mestrado não publicada. Vila Real: UTAD;

Laranjeira, José Luís Pires (1994): *A négritude africana de língua portuguesas*. Tese de Doutoramento. Coimbra: Universidade do Coimbra, Faculdade de Letras;

Nobre, Carla (1997): *O fantástico e o conto: uma leitura de Nathaniel Hawthorne*. Dissertação de Mestrado não publicada. Porto: Universidade do Porto;

Nunes, Ana Margarida Belém (2002): *A linguagem miacoutiana de Mar me quer e Na berma de nenhuma estrada: um estudo da morfologia e semântica*. Dissertação de Mestrado não publicada. Aveiro: Universidade de Aveiro;

Sá, Márcio Cícero de (2003): *Da literatura fantástica: teorias e contos*. Dissertação de Mestrado não publicada. São Paulo: Universidade de São Paulo;

Santos, Maria Teresa Damásio dos (1996): *O universo oral na obra de Mia Couto*. Dissertação de Mestrado não publicada. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas;

Silva, Rosânia Pereira da (1994): *Mecanismos de subversão na literatura moçambicana: Vozes anoitecidas de Mia Couto*. Dissertação de Mestrado não publicada. Minas Gerais: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais;

Sousa, Luís Manuel Manana (1998): *A construção da identidade da literatura moçambicana*. Tese de Doutoramento não publicada. Corunha: Universidade da Corunha;

Tangal, Pedro Jone (2003): *O conto africano na escola contemporânea: os contos tradicionais orais nos manuais de ensino de Língua Portuguesa de Moçambique*. Dissertação de mestrado não publicada. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras;

Vendramini, José Eduardo (1975): *O conto fantástico em Irene Lisboa*. Dissertação de Mestrado não editada. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Consultas na Internet:

Agualusa, José Eduardo (s.d.): “Mia Couto, vida, estórias abensonhadas.” Internet. Disponível em <http://veronicadorey.com.br/agualusa/companhia.html> (consultado em 05/12/2005);

Antwan, Jefferson (1999): “On hybridity and Postcolonialism.” Internet. Disponível em <http://www.scholars.nus.edu.sg/landow/post/zimbabwe/antwan/3.html> (consultado em 02/05/2006);

Breitenbach, Alter (2003): “Duas maneiras de ver os contos.” Internet. Disponível em http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=517 (consultado em 22/11/2005);

Bozzetto; Roger (2002): «Fantastique et real maravilloso: le domaine latino-americain.» Internet. Disponível em <http://www.noosphere.com/Bozzetto/> (consultado em 15/01/2006);

Cachero, Antonio Pineda (s.d.): “Literatura, comunicación y caos: una lectura de Jorge Luís Borges.” Internet. Disponível em <http://www.cica.es/aliens/gittcus/700pineda.html>. (consultado em 02/12/2005);

Charchalis, Wojciech (2001): “Lo Real Maravilloso de Mia Couto.” Internet. Disponível em

<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/volumeI/20%20REAL%20MARAVILLOSO%20AMERICANO.pdf>. Actas do IV Congresso Internacional de Literatura Comparada. (consultado em 13/12/2005);

Damázio, Reynaldo (1990): “Crónica a Cada homem é uma raça.” Internet. Disponível em <http://www.weblivros.com.br/conto/cadahomem.shtml> (consultado em 13/12/2005);

Gonçalves, Henriqueta Maria (2001): “Uma interpretação dos tópicos do fantástico nos dois últimos romances de José Saramago: *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*.” Internet. Disponível em http://geocities.com/ail_br/umainterpretacaodostopicos.htm (consultado em 23/02/2006), Actas do VI Congresso Internacional de Lusitanistas, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro;

Gonçalves, Henriqueta Maria (2003): “A construção do fantástico em *O meu mundo não é deste reino* de João de Melo.” Internet. Disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/henriqueta01.rtf> (consultado em 22/12/2005);

Harbin, Christopher B. (2002): “Escatologia: Estudo teológico das coisas finais.” Internet. Disponível em <http://www.rocksbc.org/sermons/pdf/escatologia.pdf> (consultado em 22/02/2006);

Matusse, Gilberto (s. d.): “O insólito em Ungulani Ba Ka Khosa: a contribuição do modelo da narrativa hispano-americana.” Disponível em <http://www.maderazinco.tropical.co.mz/artigos/ungula.htm> (consultado em 22/11/2005);

McLain, Karline (2001): “The fantastic as frontier: realism, the fantastic, and transgression in mid-twentieth century Urdu fiction.” Internet. Disponível em http://www.urdustudies.com/pdf/16/14_McLain.pdf (consultado em 03/12/2005);

Moutinho, Isabel (2001): “Em África não há bruxas: o estranho, o mágico e o pós-colonial em *O dia dos prodígios* e *Vinte e zinco*.” Internet. Disponível em <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/EM%20AFRICA%20NAO%20HA>

%20BRUXAS.pdf – Actas do IV Congresso de Literatura Comparada – (consultado em 13/12/2005);

Toro, Alfonso de (2003): “Paradoja o risoma? Transversalidadd y escriptibilidad en el discurso borgeano.” Internet. Disponível em <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Paradoja.pdf> (consultado em 12/01/2006);

<http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Escaatology> (consultado em 12/03/2006);

<http://fcsh.unl.pt/edit/verbetes/A/alegoria.htm>. *Dicionário online de termos literários* (consultado em 10/03/2006);

<http://pwp.netcabo.pt/0511134301/alegoria.htm> (consultado em 10/03/2006);

<http://www.tamandare.g12.br/Aulafrica/conferencia%20de%berlim.htm> (consultado em 10/12/2005).

BIBLIOGRAFIA DA II PARTE

Monografias:

Carmo, Hermano (1998): *Metodologia da investigação: guia para a auto-aprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta;

Cochram-Smith, M. e Lytle, S. L. (1993): *Inside outside: teacher research and knowledge*. New York: Teachers College Press;

Colomer, Teresa (1998): *La formación del lector literario: narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez;

Currículo Nacional do Ensino Básico: Competências Essenciais. (2001): Lisboa: Ministério da Educação, Departamento da Educação Básica;

Fortin, Marie-Fabienne (1996): *O processo de investigação: da concepção à realização*. Loures: Lusociência- Edições técnicas e científicas;

Giasson, Jocelyne (1993): *A compreensão na leitura*. Porto/Lisboa: Edições Asa;

Heaton, J. B. (1988): *Writing English language tests*. London/New York: Longman;

Quivy, Raymond; Campenhoudt, Lucvan (1995): *Manual de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva Publicações;

Reis, Carlos; Adragão, José Victor (1992): *Didáctica do português*. Lisboa: Universidade Aberta;

Roldão, Maria do Céu (2000): *Formar professores: Os desafios da profissionalidade e o currículo*. Aveiro: Universidade de Aveiro, Cadernos CIFOP;

Silva, Cecília Moura da (1994): *Estatística aplicada à psicologia e ciências sociais*. Lisboa: McGraw Hill Portuguesa;

Sousa, Maria de Lourdes Dionísio de (1993): *A interpretação de textos nas aulas de português*. Lisboa: Edições Asa;

Stenhouse, L. (1975): *An introduction to curriculum research and development*. London: Heinemann.

Artigos ou capítulos em livro:

Alarcão, Isabel (2001): “Professor-investigador: Que sentido? Que formação?” In B.P. Campos (orgs), *Formação profissional de professores no ensino superior*. Porto: Porto Editora, Vol.1;

Belo, José (2003): “A investigação em didáctica das línguas e literaturas em Portugal durante o século XX: um estudo parcelar.” In Cristina Mello, Antonino Silva, Clara Moura Lourenço, Lúcia Oliveira, Maria Helena Araújo e Sá (orgs), *Didáctica das línguas e literaturas em Portugal: contextos de emergência, condições de existência e modos de desenvolvimento*. (Actas do I Encontro Nacional da SPDLL). Coimbra: Pé de Página Editores, Sociedade Portuguesa de Didáctica das Línguas e das Literaturas;

Jones, Nick (1992): “Reader, writer, text.” In Ronald Carter (orgs), *Knowledge about language and the curriculum: the LINC reader*. London/Auckland/Sydney: Hodder & Stoughton;

Vieira, Flávia (2003): “Para uma redefinição do papel dos professores na investigação em didáctica.” In Cristina Mello, Antonino Silva, Clara Moura Lourenço, Lúcia Oliveira, Maria Helena Araújo e Sá (orgs), *Didáctica das línguas e literaturas em Portugal: contextos de emergência, condições de existência e modos de desenvolvimento*. (Actas do I Encontro Nacional da SPDLL). Coimbra: Pé de Página Editores, Sociedade Portuguesa de Didáctica das Línguas e das Literaturas.

Artigos em revistas/periódicos:

Albuquerque, Fátima (2004): “*O gato e o escuro*, de Mia Couto: uma estória por via da poesia.” In *Forma Breve* nº 2. Aveiro: Universidade de Aveiro: 159-169;

Azevedo, Fernando J. Fraga de (2003). “Intertextos fundamentais na constituição de um cânone literário para a infância.” In *Malasartes* nº 13: *Cadernos de Literatura para a Infância e Juventude*. Lisboa: Campo das Letras: 13-17;

Mesquita, Armindo (2002): “A poética da recepção na criança.” In *Noésis* 63/64. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Inovação Educacional: 43-45;

Pereira, Cristina Monteiro de Castro (2005): “Porque as crianças e adolescentes devem ler literatura? In *Revista Nós da Escola* nº 23, ano 3, Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro: 24;

Schank, R. C. e Lebowitz, M. (1980): “Levels of understanding in computers and people.” In *Poetics* 9, nº1-3: 251-273;

Tollefson, J.W. (1989): “A system for improving teacher’s questions.” In *Forum*, Vol. XXVII, nº1: 6-9;

Vaz, João Pimentel (1998): “Ensinar e compreender: das estratégias de leitura à leitura estratégica.” In *Revista Portuguesa de Pedagogia*, ano XXXII-1, *A leitura: número temático*. Coimbra: Universidade de Coimbra, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação: 99-123.

Consultas na Internet:

Ceia, Carlos (1999): “O professor de Literatura.” Internet. Disponível em http://www.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/E_Prof_Literatura.htm (consultado em 03/03/2006);

Oliveira, Isolina; Serrazina, Lurdes (s.d.): “A reflexão e o professor como investigador.” Internet. Disponível em www.educ.fc.ul.pt/docentes/jponte/fp/textos%20p/02-oliveira-serraz.doc (consultado em 02/04/2006).