

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PERLA ARAÚJO DOS SANTOS

**A METAMORFOSE COMO METÁFORA DA IDENTIDADE MOÇAMBICANA
EM *CONTOS DO NASCER DA TERRA* DE MIA COUTO**

Recife
2023

PERLA ARAÚJO DOS SANTOS

**A METAMORFOSE COMO METÁFORA DA IDENTIDADE MOÇAMBICANA
EM *CONTOS DO NASCER DA TERRA* DE MIA COUTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Juan Pablo Martín Rodrigues

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lílian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

S237m Santos, Perla Araújo dos
A metamorfose como metáfora da identidade moçambicana
em Contos do nascer da Terra de Mia Couto / Perla Araújo dos Santos. –
Recife, 2023.
127f.

Sob orientação de Juan Pablo Martín Rodrigues.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui referências.

1. Estudos literários. 2. Literatura Africana de Língua Portuguesa. 3. Mia
Couto. 4. Metamorfose - Literatura. 5. Identidade e memória. 6. Realismo
animista I. Martín Rodrigues, Juan Pablo (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-57)

PERLA ARAÚJO DOS SANTOS

**A METAMORFOSE COMO METÁFORA DA IDENTIDADE MOÇAMBICANA
EM CONTOS DO NASCER DA TERRA DE MIA COUTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 10/03/2023

BANCA EXAMINADORA

Dr. Juan Pablo Martin Rodrigues (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Dr. Kleyton Ricardo Wanderley Pereira (Examinador Externo)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Dr. Rogerio Mendes Coelho (Examinador Externo)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Dedico este trabalho a meu Vô Moreno (*In memoriam*), pelas memórias literárias. À Maria do Socorro (*In memoriam*), pela memória de nossa amizade. Às minhas filhas, Elisa e Maya, por serem presença e motivação.

AGRADECIMENTOS

A Deus, força maior que cuida de mim em todos os momentos de minha vida, obrigada por tudo.

A meus pais, José Paulo e Adjubei, sobretudo à minha mãe, sem ela eu não teria conseguido. Os meses que ficou comigo em Canaã dos Carajás – PA cuidando da Elisa e da Maya foram importantes para que esse sonho fosse possível.

Às minhas irmãs Pâmara e Laura Paula, pela cumplicidade de sempre, pelas conversas nos momentos mais árduos, bem como, a meu cunhado e padrinho Antônio Carlos, pelas mensagens de apoio e incentivo.

Às minhas filhas, Maria Elisa e Maya Eloísa, pela presença em todo o processo de pesquisa e principalmente por terem dividido nosso tempo com o mestrado.

A meu marido, Marcus Vinícius, e seus familiares, pelo apoio de sempre, sobretudo pelo cuidado para com nossas filhas nos momentos em que precisei de maiores dedicações.

A meu orientador Prof. Dr. Juan Pablo Martín Rodrigues, pelos conhecimentos compartilhados, pela orientação, confiança e paciência.

Aos professores da Pós-Graduação, pelos preciosos ensinamentos.

Aos professores da banca examinadora Kleyton Ricardo Wanderley Pereira e Rogério Mendes Coelho, pelo olhar atento a este trabalho, sobretudo, por mostrarem caminhos possíveis por meio de sugestões teóricas de grande relevância para esta pesquisa.

À Professora Clarissa Loureiro, por ser inspiração, incentivo e apoio desde a época da graduação.

À Coordenação do curso, pela solicitude de sempre.

Ao professor Silvio Ruiz Paradiso, pela gentileza em me aceitar no grupo de pesquisa Literáfrika, onde, por meio de seus ensinamentos e reflexões, tive a oportunidade de ampliar perspectivas sobre meu tema de estudo e de construir os caminhos iniciais deste trabalho.

Aos amigos da graduação, pela parceria de sempre, mesmo durante as aulas virtuais foi possível estabelecer alguns vínculos, em especial, à Naiclê e à Isabella.

A meu amigo Carlinhos, por ter embarcado nesse desafio comigo. Obrigada pelo apoio e incentivo de sempre, desde a graduação e, agora, no mestrado.

Às amigas Camila Rodrigues e Paloma Santana, pela compreensão de minhas ausências.

Aos meus colegas de trabalho do Colégio Estadual do Campo Petrônio Portela (CECPP), em especial, à diretora Edineuza Reis Oliveira, carinhosamente chamada de Neuzinha, pela persistência em fazer valer meu direito à licença para o mestrado.

À coordenadora e amiga Cleriane Dias e a vice-diretora da época, Ioneide Domingos, por todo apoio, preocupação e cuidado para que minhas atividades acadêmicas pudessem ser conciliadas com minhas atividades na escola enquanto aguardávamos a licença.

Às minhas companheiras da área de linguagens do CECPP, Nei Sandra, Celine, Paloma, Anadete e Elis Regina, pelos conhecimentos e conversas literárias que inspiram e pela partilha de momentos que tornaram a rotina de pesquisa mais leve.

Às amigas Jane e Girleide, por cuidarem das minhas filhas sempre que precisei.

A meus alunos, pela confiança em meu trabalho e por serem uma das motivações que me levam a estar sempre em busca de conhecimento.

[...]
Chuvas de março
Molham setembro.
É dia de cantiga.
Gurizada na esteira.
Ôh me dê um!
Oh me dê dois”
Pipoca. Doce de abóbora-coração.
Gotas de açúcar.
Pontos de luz.
Estórias deliciosas.
[...]
(MIMA, 2022)

RESUMO

Este trabalho tem como tema principal a metamorfose como metáfora da identidade moçambicana em “Contos do nascer da Terra” de Mia Couto. Os contos da obra em estudo serão analisados no campo da Teoria da Literatura (Linha de Pesquisa 1: Literatura, sociedade e memória). Nesse sentido, abordaremos temáticas que revelam a religiosidade na literatura coutiana como aspectos da tradição ancestral e circunstâncias onde o “insólito” se faz presente. Dessa forma, os contos foram organizados em três ciclos temáticos: nos dois primeiros, prevalecem as metáforas existenciais sobre a perspectiva do imaginário popular moçambicano: a solidão humana na figura do idoso (o qual representa a tradição); o além, como percepção de vida após a morte (filosofia muntu), bem como a contação de estória, enquanto resgate identitário (memória ancestral), já no terceiro eixo temático, realismo animista é associado ao sentimento de luto e de renascimento, tendo como elemento principal a metáfora da metamorfose. As discussões e análises serão pautadas nos estudos de importantes teóricos, tais como: Ana Mafalda Leite (2014), Francisco Noa (2015 e 2018), Rita Chaves (2008), Stuart Hall (2006), Muryatan Barbosa (2020), Hampaté Bâ (2010), Quince Duncan (2019), Irlemar Chiampi (1980), Tzvetan Todorov (1994), Harry Garuba (2012), dentre outros. Dessa maneira pretende-se compreender como o imaginário popular de Mia Couto, impresso nos contos, traduz, metaforicamente, elementos da cultura de Moçambique, contribuindo para a realização identitária do seu povo.

Palavras-chave: literatura africana de língua portuguesa; Mia Couto, metamorfose; identidade e memória; realismo animista.

RESUMEN

Este trabajo tiene como tema principal la metamorfosis como metáfora de la identidad mozambiqueña en “Contos do Nascer da Terra” de Mia Couto. Se analizarán los relatos breves de la obra objeto de estudio en el campo de la Teoría de la Literatura (Línea de Investigación 1: Literatura, sociedad y memoria). En ese sentido, abordaremos temas que revelan la religiosidad en la literatura coutiana como aspectos de tradición ancestral y circunstancias donde lo “inusual” está presente. AsíPara eso, los relatos se organizaron en tres ciclos temáticos: en los dos primeros priman las metáforas existenciales sobre la perspectiva del imaginario popular mozambiqueño: la soledad humana en la figura del anciano (que representa la tradición); el más allá, como percepción de la vida después de la muerte (filosofía muntu), así como la narración, como rescate de identidad (memoria ancestral), en el tercer eje temático, el realismo animista se asocia al sentimiento de duelo y renacimiento, teniendo como principal elemento la metáfora de la metamorfosis. Las discusiones y análisis se basarán en los estudios de importantes teóricos, tales como: Ana Mafalda Leite (2014), Francisco Noa (2015 e 2018), Rita Chaves (2008), Stuart Hall (2006), Muryatan Barbosa (2020), Hampaté Bâ (2010), Quince Duncan (2019), Irleamar Chiampi (1980), Tzvetan Todorov (1994), Harry Garuba (2012), entre otros. De esta forma, se pretende comprender cómo el imaginario popular de Mia Couto, impreso en los cuentos, traduce metafóricamente elementos de la cultura de Mozambique, contribuyendo para la realización identitaria de su pueblo.

Palabras clave: literatura africana de lengua portuguesa; Mia Couto; metamorfosis; identidad y memoria; realismo animista.

ABSTRACT

This work has, as its main theme, the metamorphosis as a metaphor for Mozambican identity in *Contos do Nascer da Terra* (Tales of the Earthrise), by Mia Couto. The short stories in his work will be analyzed in the field of Literature Theory (Research Line 1: Literature, Society, and Memory). In this way, the main goal is to discuss themes that reveal the religiosity in the Coutian literature, as well as the aspects of the ancestral tradition and circumstances in which the "uncommon" is present. Thus, the stories were divided into three thematic cycles: first and second, the existential metaphors prevail from the perspective of the Mozambican popular imaginary: human solitude in the figure of the elderly (who represents tradition); the afterlife, as a perception of life after death (muntu philosophy), as well as storytelling, as a rescue of identity (ancestral memory), in the third thematic axis, the animist realism is associated to the feeling of mourning and renaissance, by having as main element the metaphor of metamorphosis. Discussions and analyzes will be based on the studies of important theorists, such as: Ana Mafalda Leite (2014), Francisco Noa (2015 e 2018), Rita Chaves (2008), Stuart Hall (2006), Muryatan Barbosa (2020), Hampaté Bâ (2010), Quince Duncan (2019), Irleamar Chiampi (1980), Tzvetan Todorov (1994), Harry Garuba (2012), among others. In conclusion, it is intended to understand how the popular imaginary of Mia Couto, printed in the tales, metaphorically translates elements of the culture of Mozambique, contributing to the awareness of the identity of its people.

Keywords: african literature in portuguese language; Mia Couto; metamorphosis; identity and memory; animistic realism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	MUNTU E METAMORFOSE NA NARRATIVA MOÇAMBICANA	19
2.1	Memória Africana: filosofia Muntu e narrativa oral	26
2.2	Metáfora existencial e identidade moçambicana: o papel do ancião	36
2.3	A metamorfose: do real maravilhoso e do fantástico ao real animista	43
3	A NARRATIVA BREVE DE MIA COUTO	60
3.1	Mia Couto: cânone da literatura em língua portuguesa	66
3.2	Mia Couto e a narrativa breve africana	76
4	METAMORFOSE, MUNTU E NARRATIVA EM MIA COUTO	85
4.1	O papel da ancestralidade africana na identidade	88
4.4.1	Análise do conto <i>Velho com jardim nas costas do tempo</i>	88
4.1.2	Análise do conto <i>O homem da rua</i>	92
4.1.3	Análise do conto <i>A casa marinha</i>	97
4.2	Memória e oralidade na narrativa breve de Mia Couto	102
4.2.1	Análise do conto <i>A luavezinha</i>	102
4.2.2	Análise do conto <i>A menina sem palavra</i>	105
4.2.3	Análise do conto <i>Governado pelos mortos</i>	108
4.3	A metamorfose e o Muntu nos contos de Mia Couto	111
4.3.1	Análise do conto <i>O não desaparecimento de Maria Sombrinha</i>	111
4.3.2	Análise do conto <i>A menina, as aves e o sangue</i>	115
4.3.3	Análise do conto <i>Raízes</i>	117
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
	REFERÊNCIAS	124

1 INTRODUÇÃO

Antônio Emílio Leite Couto, popularmente conhecido como Mia Couto, dispensa apresentações em nosso meio literário, mas, para o possível leitor que ainda não esteja familiarizado com o referido autor, seguem algumas informações biográficas. Mia Couto nasceu em 5 de julho de 1955, na cidade de Beira, Moçambique. É filho de emigrantes portugueses e desde criança teve contato com o mundo da literatura tanto por meio do pai, poeta, quanto por meio das histórias que ouvia a mãe contar.

Seus primeiros poemas foram publicados em jornais locais, depois construiu seu perfil literário por meio da prosa com linguagem poética. Chegou a estudar medicina, mas abandonou o curso e formou-se em jornalismo. Engajado politicamente com a luta pela independência de seu país, foi participante ativo da FRELIMO (Frente pela Libertação de Moçambique). Com a independência, tornou-se repórter em 1976, atuando em alguns jornais e revistas locais até abandonar a carreira em 1985.

Depois disso, retoma aos estudos universitários e se forma em Biologia. Atualmente, é professor em diversas universidades moçambicanas, atuando em projetos ecológicos de preservação ambiental e escritor, membro correspondente da Academia Brasileira de Letras, autor de mais de trinta livros com diversos prêmios¹ literários, entre eles, o Prêmio Camões, em 2013, o mais prestigioso da língua portuguesa, nas palavras de Can (2020, p. 33), “autor com mais projeção internacional do país, dono de uma obra que já visitou todos os gêneros trabalhados no campo literário”, além de participações em eventos editoriais e acadêmicos em diversos países, sobretudo no Brasil, onde é considerado o autor africano mais lido em nosso país.

1 Prêmio Anual de Jornalismo Areosa Pena (Moçambique) com o livro *Cronicando*, em 1989; Prêmio Vergílio Ferreira, da Universidade de Évora, em 1990; Prêmio Nacional de Ficção da Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), com o livro *Terra Sonâmbula* – Considerado por um júri especialmente criado para o efeito pela Feira Internacional do Zimbabwe, um dos melhores livros africanos do Século XX, em 1995; Prêmio Mário António (Ficção) da Fundação Calouste Gulbenkian, com o livro *O Último Voo do Flamingo*, em 2001; Prêmio União Latina de Literaturas Românicas, em 2007; Prêmio Passo Fundo Zaffari e Bourbon de Literatura, com o livro *O Outro Pé da Sereia*, em 2007; Prêmio Eduardo Lourenço, em 2011; Prêmio Camões, em 2013; Prêmio Internacional Literatura Neustadt, da Universidade de Oklahomade, em 2014. Disponível em: <https://www.miacouto.org/biografia-bibliografia-e-premiacoes/> Acesso em: 19/09/2022.

Diante de tal relevância e do espaço que Mia Couto vem ganhando no cânone literário, e, com essas literaturas² chegando no espaço escolar, é fundamental que a academia, por meio do trabalho da crítica literária, ofereça aos docentes e leitores interessados no tema subsídios teóricos para que tais livros sejam lidos e analisados com atenção merecida, tendo como resultado ações efetivas contra qualquer tipo de preconceito, estereótipos e ideologias que menosprezam e desrespeitam o povo africano, sua memória, antepassados, território, descendentes.

Com a lei 10.639/03³, que altera a LDB (Lei das Diretrizes e Bases) e torna obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana nas escolas, os livros didáticos de Língua Portuguesa, por exemplo, estão sendo revisados e, neles, inseridos textos de autores africanos, além de obras literárias infantojuvenis que chegam às bibliotecas escolares, como as de Mia Couto, Pepetela, dentre outros.

Além de tais motivos, a escolha do autor e da obra para esta pesquisa deu-se também por motivos pessoais. A primeira vez que ouvi falar em Mia Couto foi durante a graduação, em uma aula da disciplina “Literatura: textos fundamentais”, a professora mencionou como exemplo de literatura africana de língua portuguesa o nome de Mia Couto. Percebi que, em suas histórias, havia uma forte relação com a natureza e com os mistérios que nela existem. O encanto da narrativa poética de Mia Couto me faz lembrar do encanto de alguns momentos da minha infância quando eu e minha família íamos para a casa dos meus avós maternos, na fazenda Boa Vista, situada em Campo Formoso, em divisa com minha terra natal, Jaguarari, norte baiano.

Vô Moreno (*In memoriam*) gostava de contar histórias cheias de mistério, como a dos seres encantados que apareciam banhados em ouro, ao longe, nas estradas, para quem era puro de coração, mas, diante do medo ou cobiça, desfaziam-se em pó. Ou, ainda, as histórias de pessoas que, diante de perigos, se transformavam em árvores ou em animais, além das assustadoras narrativas de

² Vale ressaltar que o campo literário moçambicano é vasto, há diversos outros autores com trabalhos relevantes, como Paulina Chiziane, vencedora do Prêmio Camões de 2021, Ungulani Ba Ka Khosa, Luís Bernardo Honwana, Noémia de Sousa, José Creveirinha, dentre outros, cada um com seu estilo, compõe o espaço literário de Moçambique. Em nosso país, podemos conhecer a escrita desses e de outros autores africanos por meio das editoras Companhia das Letras e Kapulana, por exemplo, além de e-books em plataformas digitais.

³ Alterada pela Lei 11.645/08 para incluir também a história e cultura do povo indígena.

assombração ou de lobisomem. Havia também a leveza das piadas, dos causos e adivinhações.... Vô Moreno foi o responsável por despertar em mim o interesse pela literatura, ainda que eu não tivesse essa consciência naquela época. Nostalgias a parte, percebi dessa forma, como as memórias viajam e permanecem com o passar do tempo, que as memórias africanas chegaram aqui e permanecem, de certa forma, em nosso imaginário.

Como já estava para concluir a graduação, pensei em estudar Mia Couto futuramente no mestrado. E aqui estamos nós! É evidente que, com o aprofundamento teórico por meio dos estudos das disciplinas no mestrado, pelas reflexões levantadas por professores e colegas de turma, o projeto inicial foi se desdobrando, ampliando suas perspectivas. Aspectos como religiosidade passaram a fazer parte da análise, algo que, até então, eu não tinha imaginado. Fui percebendo a relevância do tema, não só pessoal, associado à minha memória afetiva, mas para o meio acadêmico e profissional.

Enquanto mestranda, é uma oportunidade de ampliar meus conhecimentos sobre literaturas de língua portuguesa, visto que, na graduação a ênfase de tais literaturas foi destinada às portuguesas e às brasileiras, e de modo bem geral, o que limita o trabalho docente futuro nesse sentido. Enquanto professora de Língua Portuguesa e suas Literaturas é um compromisso que tenho para com meus estudantes em levar para sala de aula, também, as literaturas de autores africanos de língua portuguesa, como já constam em alguns livros didáticos, efetivando um direito do aluno de ter a oportunidade de conhecer tais literaturas, diferente da minha experiência enquanto estudante, tanto na época do Ensino Médio, quanto na graduação.

Dessa maneira, pretendemos compreender como a literatura, neste caso, a de Mia Couto, pode contribuir para ampliar reflexões e diálogos em prol da diversidade e, conseqüentemente, da (re)construção da identidade de seus leitores, sejam eles africanos e/ou brasileiros visto que o imaginário popular africano está presente na formação cultural brasileira, além da Língua Portuguesa em comum, a qual nos permite contemplar as histórias conforme são contadas, com suas expressões e vocabulários específicos. A busca pelo reconhecimento das raízes culturais moçambicanas com base na obra de Mia Couto desperta a curiosidade de

compreender melhor e atribuir novos significados aos elementos culturais herdados do povo africano.

Buscaremos os caminhos que nos levarão a compreensão de tais questões por meio da obra “Contos do nascer da Terra”, publicada primeiro em 1996/1997, que surpreende e revela o inesperado em contos que recriam o cotidiano mítico de Moçambique e “exploram a complexidade dessa África que o Brasil tanto proclama como parte de sua própria matriz, um mundo presente na alma brasileira”⁴. O autor transfere para os textos sua forte relação com a terra e com a natureza, traduzindo suas memórias por meio de uma prosa poética reveladora da identidade de seu povo.

A relevância da produção literária de Mia Couto desperta um estudo carregado de diversas reflexões. Ressaltaremos, nesta pesquisa, uma análise das predominantes metamorfoses existentes no livro, enquanto representações de mudança expressivas de uma memória popular de caráter lendário, filosófico e religioso, revelador de identidades moçambicanas, como a concepção de “personalidade africana” (pautada nos estudos de Barbosa (2020), e/ou “ideia de pessoa africana” (*muntu*) na perspectiva dos estudos de Bono (2014)) que mesmo perante anos de contato com outros povos, sobretudo europeus, passando pelo período colonial, pela guerra da independência, pela guerra civil, tal ideia de pessoa africana ainda guarda seus valores filosóficos de vida, além das memórias poéticas do autor, em um espaço pós-colonial, estabelecendo, assim, uma relação entre literatura, memória, história: filosofia, religiosidade e construção da identidade.

O objetivo, portanto, é compreender como o imaginário popular do autor traduz, metaforicamente, elementos da cultura de Moçambique, contribuindo para o resgate e para valoração identitária do seu povo, além disso, identificar, nos contos selecionados, as metáforas existenciais e metamorfoses como elementos de realização identitária do povo moçambicano; demonstrar como o maravilhoso e o fantástico embalam o caráter mítico dos contos e como o realismo animista passa a ser o conceito mais adequado para análises de literaturas africanas nas quais o

⁴ BARBOSA, Ana Maria. Trecho presente na orelha do livro “Contos do nascer da Terra” de Mia Couto, 2014.

insólito⁵ se faz presente, revelando traços do imaginário popular de Moçambique; e analisar como a linguagem poética de Mia Couto recria uma linguagem cultural moçambicana.

Nesta perspectiva, no primeiro capítulo, *Muntu e metamorfose na narrativa moçambicana*, faz-se necessário uma breve contextualização das críticas e narrativas pós-coloniais com base nos estudos de Stuart Hall (2006) e Francisco Noa (2015/ 2018). No que se refere aos diálogos sobre contextualização religiosa e filosófica destacamos as pesquisas de Muryatan Barbosa (2020) e de Ezio Lorenzo Bono (2014). Para refletir sobre oralidade, ressaltamos os estudos de Ana Mafalda Leite (2020). Quanto ao caráter mítico e lendário dos contos, levantaremos reflexões pautadas nas concepções de Realismo Maravilhoso e Fantástico de Chiampi (1980) e Todorov (1994), respectivamente, em contrapartida, com a problematização levantada por Sueli da Silva Saraiva (2007) e Sílvio Ruiz Paradiso (2015/ 2020), os quais, pautados em Harry Garuba (2012), defendem a análise do insólito em narrativas de autores africanos com base na concepção de Realismo Animista.

No segundo capítulo, *A narrativa breve de Mia Couto*, daremos continuidade às discussões e reflexões sobre a narrativa de Mia Couto, com ênfase no cânone africano e mundial, bem como aspectos que caracterizam e marcam tais narrativas, sobretudo o conto, narrativa breve e de grande alcance no campo literário, tanto em Moçambique, quanto em países onde a obra de Mia Couto é traduzida. Para a construção deste capítulo, teremos como base os estudos de Francisco Noa (2015B) por meio do livro *“Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária”*. Nesta obra, Noa traça uma linha do tempo e nos explica como se deu o processo de colonização em Moçambique, o projeto de literatura colonial e suas consequências, além de ressaltar os autores africanos que produzem literatura de combate, expressando nos textos tudo o que foi omitido, censurado, menosprezado, desvalorizado pelo colonizador.

Em diálogo com Noa (2015B), iremos trazer os estudos de Rita Chaves (2009, p.8), a qual destaca que as produções literárias moçambicanas pós-coloniais nascem “sob o signo da reivindicação, trazendo para si a função de

⁵ Este termo será problematizado mais a frente visto que, tais situações são insólitas na perspectiva do leitor não africano. Veremos que para as sociedades africanas há uma outra percepção de mundo na qual o natural e o sobrenatural coexistem.

participar no esforço de construir um espaço de discussão sobre a condição colonial”, além disso, a autora irá contribuir com pontuais discussões acerca do cânone africano. Faremos também uma breve contextualização sobre a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) para compreendermos um pouco mais sobre este espaço bem como alguns termos que serão utilizados nesta pesquisa como literatura de combate, literatura pós-colonial, das quais Mia Couto faz parte. Veremos, então, de modo breve, o que foi a FRELIMO e qual a importância e influência dela na vida e obra de Mia Couto.

Destacaremos ainda, os estudos de Rejane Vecchia da Rocha e Silvano em *A produção literária de países africanos de língua portuguesa: perspectivas metodológicas* nos quais, a autora discute sobre o ensino das literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil a partir da Lei 10.639/03, ressaltando o quanto é preciso refletir sobre o contexto de tais produções literárias dentro do sistema capitalista. O texto *O crítico como escritor: limites e beligerâncias*, de Inocência Mata (2006) também traz reflexões importantes para esta pesquisa, nele, a autora ressalta a contribuição dos estudos literários juntamente com os estudos culturais voltados para as literaturas africanas, no caso, de língua portuguesa, contribuindo assim, para ampliar as perspectivas de análise dessas literaturas, bem como no combate a estereótipos enfrentados por literatos (escritores) africanos de língua portuguesa. Estes textos discutem, contextualizam, explicam e problematizam o processo de formação da crítica literária voltada para as literaturas africanas de língua portuguesa, os desafios, paradoxos e complexidades, dentre outros aspectos que serão aqui discutidos ao longo do capítulo.

Após a contextualização e reflexão teórica destacadas nos capítulos anteriores, no terceiro capítulo, *Metamorfose, muntu e narrativa em Mia Couto*, iremos utilizar essas categorias na análise dos textos selecionados com o intuito de chegar aos objetivos que motivaram esta pesquisa. Para tal, foram selecionados nove contos, distribuídos em três grupos temáticos, a saber: *4.1 O papel da ancestralidade africana na identidade*, análise dos contos *Velho como jardim nas costas do tempo*, *A casa marinha* e *O homem da rua*, nesses contos, veremos como os valores ancestrais representados pela figura do idoso convivem com a modernidade, representada pelo espaço urbano em uma dualidade de sentidos, as quais levantam questões existenciais sobre a vida em comunidade *versus* a vida

individual; 4.2 *Memória e oralidade na narrativa breve de Couto*, análise dos contos: *A luavezinha*, *A menina sem palavra* e *Governados pelos mortos*, em tais contos, veremos como os recursos da oralidade estão presentes nas narrativas coutianas, como exemplo, a construção de diálogos que revelam crenças moçambicanas; 4.3 *A metamorfose e Muntu nos contos de Mia Couto*, análise dos contos: *O não desaparecimento de Maria Sombrinha*, *A menina*, *as aves e o sangue* e *Raízes*, nos quais, o insólito a serviço do Realismo Animista revela elementos associados à identidade e à memória moçambicana, ou seja, revela uma outra forma de ver e perceber o mundo.

Após análise, nossas considerações pautadas no que foi aqui pesquisado serão registradas e futuramente compartilhadas para que outros pesquisadores, professores, estudantes e interessados no tema possam fazer proveito das informações aqui registradas, com base nos estudos de renomados teóricos da nossa área, bem como de áreas afins, como a Filosofia, a História e a Sociologia, a Antropologia as quais ampliam nossa perspectiva de conhecimento e de análise dos textos literários, contextualizando momentos e fatos históricos importantes para a compreensão das narrativas, sobretudo, as narrativas africanas de língua portuguesa que surgem justamente em um período de dominação colonial, em seguida, por um período longo de guerra pela independência, fazendo-se assim, indispensável unir os estudos teóricos literários com os estudos culturais e pós-coloniais, a fim de disponibilizar para nossos futuros leitores um trabalho sério e de credibilidade, contribuindo, assim, para com sua formação, tanto acadêmica, se for o caso, quanto de leitor crítico, consciente da importante função social que a leitura cumpre em nossa sociedade.

2 MUNTU E METAMORFOSE NA NARRATIVA MOÇAMBICANA

Neste capítulo, faremos uma breve contextualização das críticas e narrativas pós-coloniais com base nos estudos de Stuart Hall (2006) e Francisco Noa (2015/ 2018/ 2020) para, assim, melhor identificarmos e compreendermos tais questões subtendidas nos textos a serem analisados. No que se refere aos diálogos sobre contextualização religiosa e filosófica destacamos os estudiosos de Muryatan Barbosa (2020) em contraponto aos estudos de outros pesquisadores como Ezio Lorenzo Bono (2014) e Rogério Mendes Coelho (2019). Para refletir sobre oralidade, ressaltaremos os estudos de Ana Mafalda Leite (2020), a qual traz informações e reflexões importantes acerca do termo. Quanto ao caráter mítico e lendário dos contos, levantaremos reflexões pautadas nas concepções de Realismo Maravilhoso e Fantástico de Chiampi (1980) e Todorov (1994), respectivamente, em contrapartida, com a problematização levantada por Sueli da Silva Saraiva (2007) e Sílvio Ruiz Paradiso (2015/ 2020), os quais, pautados nos estudos de Harry Garuba (2012), defendem a análise do insólito em narrativas de autores africanos por meio da concepção de Realismo Animista, dessa forma, explicaremos de que se trata cada concepção e o motivo pelos quais escolhemos seguir pelo caminho de uma em detrimento das outras.

Francisco Noa (2015), crítico literário moçambicano, nos apresenta o contexto inicial da produção literária em seu país. De acordo com Noa (2015A, p. 68), as literaturas africanas, “enquanto fenômeno de escrita, são recentes” e “surgem em contexto de dominação colonial o que determinou a configuração de sentidos inevitavelmente pela negação de qualquer referência de elementos simbólicos à ordem hegemônica”. Desse modo, “na tentativa de procurar afirmar um universo estético próprio” incorporando “tudo o que o Ocidente ignorou ou subestimou, acabaram, essas mesmas literaturas, por fazerem da escrita não só um ato cultural, mas também político” (NOA, 2015A, p. 15).

Dentro de “tudo o que o Ocidente ignorou e subestimou” encontram-se sobretudo a língua e a fé, pautadas em uma filosofia religiosa diferente da Ocidental. São esses elementos língua/oralidade, religião/fé que destacaremos nesta pesquisa por meio concepção de pessoa (*muntu*), analisada pela filosofia e antropologia

africana contemporânea, bem como a crença em situações insólitas, como os processos de metamorfoses, recorrentes nos contos de Mia Couto, são vistos com a naturalidade de uma fé pautada em valores filosóficos africanos de perceber e viver o mundo. Tudo isso, construído com base em uma narrativa estruturada em elementos da oralidade e de uma linguagem que não passa despercebida pois é escrita em língua portuguesa, porém, com um toque especial africano como o ritmo, o léxico, dentre outros elementos que serão apresentados adiante. Dessa forma, Noa (2015A, p.17) destaca que:

o processo de criação, em especial, para o escritor africano é um jogo às vezes difuso, às vezes inconcluso, entre uma memória individual e outra social, entre a necessidade de afirmação de um território de pertença e de outro, a que amiúde aspira, mas que parece querer escapar-se-lhe.

No que se refere à literatura de Mia Couto, um recorte das literaturas africanas de língua portuguesa, pertencente ao campo literário moçambicano, onde há toda uma pluralidade sociopolítico e cultural, que segundo Noa (2018, p. 125) é “multilíngue, multiétnico, multirracial e multicultural”, no que se refere a questão linguística, o teórico afirma que é “uma das dimensões mais problemáticas, mais perversas, mas, ao mesmo tempo, mais desafiadoras, resultantes da presença colonial europeia na África” (NOA, 2018, p. 125). As autoras Fonseca e Cury (2008) também destacam tais complexidades no campo linguístico literário de países africanos de língua portuguesa, pautadas nos estudos de Inocência Mata (1998), afirmam o seguinte: “A imbricação da língua portuguesa com as línguas autóctones e com suas memórias culturais é [...] como uma “reatualização iniciática das identidades sociais.”” (MATA *apud* FONSECA e CURY, 2008, p. 14), e completam: “O romance, escrito em português, traz para seu espaço escritural outras linguagens como o mito, a máxima, os provérbios, os neologismos, criando uma nova cultura em português [...]” (FONSECA e CURY, 2008, p. 14). Percebemos, assim, que tais autores africanos não só criam uma cultura em português, para além disso, colocam em prática os objetivos da literatura de combate, pois, a cultura africana sempre esteve ali, em seu território físico/espiritual, era preciso, porém, entrar no território literário.

Antes de seguirmos, é importante destacar aqui a presença dos provérbios na escrita de Mia Couto. Para Moreira (2005, p. 113), “o manuseio de provérbios e ditos populares revela o teor persuasivo de seu discurso, expresso através do emprego constante de mecanismos retóricos calcados em argumentos extraídos do saber da tradição ancestral”. Dessa forma, Fonseca e Cury (2008) observam algumas características recorrentes ao uso dos provérbios nos textos miacoutianos, tais como:

A recorrência da abertura dos capítulos dos romances com provérbios supostamente colhidos à tradição oral reitera o valor atribuído à sabedoria dos antigos”. Ao mesmo tempo, marca uma estratégia ficcional, ao também atribuí-los a personagens das histórias narradas, revelando, assim, seu caráter de invenção, de atualização/desconstrução de seus significados e o próprio diálogo entre tempos diferentes. [...] expressam a sabedoria conferida pela experiência, a condensação de saberes da fala coletiva. (FONSECA e CURY, 2008, p. 64)

Veremos tais características nos contos a serem analisados, sobretudo em “A casa marinha”, pois a narrativa é precedida de um provérbio, atribuída pelo narrador ao velho, personagem da história. Quanto à inversão dos provérbios e ditos populares, segundo Fonseca e Cury (2008, p. 67), são deslocados do sentido inicial, “esperado” e adquirem, assim, “novas significações, desalojando o leitor de uma decodificação convencional, chamando sua atenção para a linguagem e suas possibilidades desafiadoras de contestação”, ou seja, “muitos dos provérbios e frases feitas igualmente invertem o caráter conservador e conformista próprios da máxima, sendo contextualizados na trama narrativa, muitas vezes com a autoria atribuída às personagens” (FONSECA e CURY, 2008, p. 68). E assim, as autoras concluem que “tal provérbio expande o caráter generalizante da verdade que, por definição, lhe é próprio, assumindo um caráter reflexivo. (FONSECA e CURY, 2008, p. 69). De modo geral, afirmam:

Desconstruções pela linguagem de saberes legitimados pela tradição, como é o caso dos provérbios e das frases feitas, dizem bem do propósito da literatura de Mia Couto que, ao mesmo tempo em que bebe nos costumes tradicionais, não os assume criticamente. Na verdade, são estratégias de tratamento linguístico postas em tensão. Há, simultaneamente, uma retomada da tradição, até com reverência, e sua proposital rasura, como nos processos paródicos. Os pactos de leitura desalojam o leitor dos lugares consagrados, levando-o a refletir sobre a situação compósita do modo como a cultura se apresenta, atravessada por afirmações e negações. Isso se dá, com frequência quando seus textos põem em cena a figura do velho. (FONSECA e CURY, 2008, p. 76)

As autoras trazem essa análise pautadas nos romances de Mia Couto, sobretudo na obra *Terra Sonâmbula*, porém, são traços que pertencem ao “espaço escritural” de Mia Couto, os quais também são observados em seus contos. Ainda sobre “a imbricação da língua portuguesa com a língua dos autóctones e com suas memórias culturais”, Fonseca e Cury (2008, p. 14) ressaltam a fala de Mia Couto em entrevista, e, por meio dela, podemos perceber que o autor possui “plena consciência da complexidade do seu lugar como escritor, como intelectual” (complexidade esta, como vimos acima nas citações de Francisco Noa (2018) e de Inocência Mata (1998)), [...] apresentando-se como um ser de fronteira, marcando também sua condição de moçambicano, que traz em si a sua essência europeia”:

Como outros brancos nascidos e criados em África, sou um ser de fronteira. [...] para melhor sublinhar minha condição periférica, eu deveria acrescentar: sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Preciso inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. (COUTO *apud* FONSECA e CURY, 2008, p. 14-15)

Ainda, segundo as mesmas autoras, Mia Couto, como outros escritores africanos, “vive a condição inevitável, expressa nos seus textos, de ocupar um lugar híbrido de intelectual, publicando numa língua originalmente do colonizador, mas assumida, por razões políticas, como a língua oficial do colonizado e da literatura” e “esse lugar é sempre conflituoso”. (FONSECA e CURY, 2008, p. 23). Podemos entender, então, que, ao mesmo tempo em que a língua portuguesa revela traços da hegemonia que remete ao processo de colonização e que muitos escritores africanos se negam a utilizá-la, é por meio dela também que outros escritores moçambicanos, como o próprio Mia Couto, expressam sua arte literária trazendo à tona o que foi desprezado, omitido, ou até mesmo censurado na produção literária colonial. Nesse sentido, Fonseca e Cury (2008, p. 25) destacam algumas constantes que configuram a escrita de Mia Couto:

uma escrita transgressora, o diálogo com o universo da oralidade, a palavra escrita ocupando papel de mediação e conservação das tradições e dos rituais das falas. [...] a palavra escrita assume-se como local privilegiado de conservação e reinvenção da memória. Além, disso, ela, escrita, se converte em possibilidade de retomada do espaço de pertença, de um espaço em que o homem possa se reconhecer.

Tais constantes, juntamente com o trabalho “escritural” de muitas linguagens, subvertem a língua do colonizador, agregando identidade ao texto literário. Sendo assim, como afirma Noa (2015), “a literatura enquanto sistema de comunicação e de significação, é já, por si, um ato cultural” (NOA, 2015A, p. 17). Nesse sentido, Inocência Mata nos diz o seguinte:

Se a língua é um veículo privilegiado de dominação, é também um veículo de libertação. Em Mia Couto a artesanaria do verbo é aliada de uma reflexão histórica, político-social e ideológica. Essa artesanaria é exemplo da criatividade e inventividade linguísticas de literaturas que querem afirmar sua diferença com relação ao colonizador (MATA, 1998, p. 262).

Para a autora, trata-se de uma “inserção desconstrutora no universo da língua portuguesa” pois, “a sua artesanaria recria, entre outros, os conflitos entre a língua portuguesa, o idioma hegemônico ontem e hoje, e as muitas línguas autóctones do país, buscando, pela fundação de uma nova geografia linguística”, ou seja, “uma nova ideologia para pensar e dizer o país. Assim é que injeta no código linguístico português a cultura da oratura africana” (MATA, 1998, p. 246).

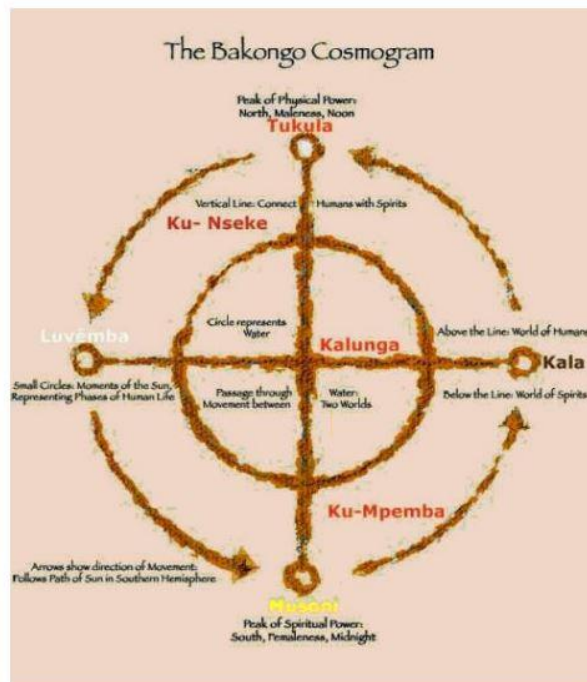
Em *Contos do nascer da Terra* nos chama a atenção, também, além da “inventividade linguística”, a recorrência do insólito por meio de personagens que passam por processos de metamorfose. Tais narrativas ilustram elementos mágicos do imaginário moçambicano, por meio uso recorrente do realismo maravilhoso e do realismo fantástico, de acordo com alguns teóricos. Mia Couto (2020), porém, nos ressalta, em entrevista, que não gosta muito do termo “realismo mágico” pois “parece que é uma coisa que os latino-americanos fazem, que os africanos de Terceiro Mundo⁶ fazem”, no sentido de ser uma comparação longe do real valor que tais elementos mágicos significam para os moçambicanos. Reforça que usa desses elementos pois fazem parte de Moçambique, onde há uma liberdade e autorização para isso “Eu estou permitido a pensar que aquela planta que está ali não é exatamente uma planta, pode ser outra coisa, pode ser uma outra entidade” (COUTO, 2020, p.8), ou seja, é uma outra forma de perceber o mundo. Neste caso, iremos propor a análise de tais situações insólitas com base nos estudos de Saraiva (2007) e Paradiso (2015-2020), os quais, pautados em Harry Garuba (2012),

⁶ Termo político referente a países capitalistas subdesenvolvidos.

defendem, no caso de narrativas africanas, trabalhar o insólito seguindo a concepção de Realismo Animista.

Ao analisarmos uma obra literária é preciso estudar, além da obra em si, seu contexto histórico, político e filosófico dos quais o autor faz parte, em nosso caso, o africano Mia Couto, para, dessa maneira, ampliar as perspectivas de análise do texto literário. É preciso conhecer, mesmo que teoricamente, o espaço que permeia e inspira sua escrita, daí, a importância do referencial bibliográfico que compõe esta pesquisa, pois, é por meio dele que nossas discussões e reflexões serão levantadas. É nesse sentido que o professor Rogério Mendes Coelho nos apresenta em sua tese *Pedagogias da cimarronaje: a contribuição das cosmogonias e cosmovisões africanas e afrodescendentes para a crítica literária e literaturas (afro-latino-americanas)* (2019), a representação do cosmograma milenar da cultura Bantu Bakongo, pois, segundo o autor, “para compreender um literatura afro-latino-americana, seria preciso, antes, entender os valores africanos que nelas subjazem para que se pudesse entender e legitimar sua autonomia e beleza” (COELHO, 2019, p. 22). Vejamos, então, o cosmograma seguido da explicação de Coelho (2019):

Figura 1 - Gráfico da cosmogonia bakongo



Fonte: Spirito Santo (2011) apud Coelho 2019, p. 34.

Acima, ilustrada, observa-se a representação do cosmograma milenar da cultura Bantu Bakongo. Os Bantus sistematizaram o modo de compreender e interpretar o mundo e a vida segundo as constatações de suas experiências. Isso também significa dizer que a sabedoria cosmogônica Bantu Bakongo acompanhou os povos na trajetória de suas diásporas e permanece latente nos diversos projetos estéticos, políticos e culturais que se sucederam nas jornadas transatlânticas. A linha horizontal expressa no gráfico representa o meio líquido que divide o mundo físico e espiritual; o mundo dos vivos e dos mortos; os africanos negros vivos estariam situados acima da linha divisória. A linha horizontal significa a realidade da vida cotidiana e sua expansão. Abaixo da mesma linha, estariam situados os brancos. Os brancos aqui mencionados não seriam a representação étnica dos ocidentais, mas, sim, uma representação da coloração dos corpos na condição de morte e, também, a multiplicidade de espíritos da natureza povoando a esfera do invisível sob a terra. O eixo horizontal representa o nascer e pôr do sol, assim como o nascimento e morte dos humanos – a cosmovisão Bantu Bakongo representa a vida como ciclos. O eixo vertical liga o ponto culminante do mesmo sol, a luz para o mundo dos vivos e mortos, e permite a conexão entre os dois níveis de existência, numa espécie de relação e entendimento simbiótico, uno, sucessivo, da vida e da morte de maneira intermitente. Na convergência entre o mundo dos vivos e dos mortos, situam-se, também, a compreensão e o desenvolvimento dos saberes de experiência vivencial que articulam conduta ética e auxílio para a solução dos problemas tanto filosóficos quanto terrenos, como doenças e outros infortúnios. Os diálogos entre as dimensões das existências dimensionais, horizontal e vertical seriam possíveis a partir de ritos mediados por um sábio iniciado nos quais se evocariam os espíritos antepassados para que orientassem os viventes nas suas dúvidas e questionamentos. (COELHO, 2019, p. 34-35)

Dessa forma, segundo Coelho (2019, p. 35-36), “Os vivos e os mortos se distinguiriam, assim, apenas pela materialização do corpo”, além disso, explica que a cruz, para o pensamento Bantu, “apresenta a representação da vida como apreensível ciclo contínuo do tempo, tal como opera para nós o movimento de rotação ou translação solar” (COELHO, 2019, p. 36), diferente da simbologia que possui para o cristianismo: sacrifício de Jesus Cristo.

No tópico a seguir, iremos desenvolver melhor tais reflexões a respeito da filosofia *muntu* pautada em valores religiosos bantu com o intuito de entender a relação da metamorfose com a filosofia africana, a qual embasa comportamentos e atitudes das personagens de Mia Couto, bem como os elementos da tradição oral nos textos selecionados.

Ana Mafalda Leite (2014) em sua obra *Oralidade e escrita nas Literaturas Africanas* ressalta a oralidade presente nos textos de Mia Couto destacando dois elementos principais: o primeiro pelo uso de recurso como frases de efeito carregadas de significados, provérbios e ditados populares, e o segundo pela “recriação sintática e lexical e de recombinações linguísticas, provenientes, por

vezes, mas nem sempre, de mais do que uma língua” (LEITE, 2014, p. 35) quando mistura o léxico de dialetos africanos ao léxico da Língua Portuguesa, por exemplo. Esse recurso agrega ao texto um tom de naturalidade expressada tanto pela voz narrativa, quanto pelo diálogo entre as personagens, como também observa Ana Mafalda Leite em *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*:

Verificamos que nos contos de Mia Couto esse efeito de naturalização da língua mítica sobressai, não essencialmente como efeito voluntário (“contar”/ “inventar”), mas como causa primeira involuntária (“ouvir”/“escutar”), e tal efeito corresponde, em grande parte, ao trabalho feito na e pela língua. Mediador, o contista repõe na língua a “alma” necessária a essa à vivificação dessa linguagem ouvida. (LEITE, 2020, p. 42)

Percebemos o uso desses recursos na construção da narrativa contribuindo para a formação identitária das personagens principais juntamente com a personalidade que cada personagem carrega, ilustrando comportamentos pautados em valores religiosos e/ou filosóficos africanos.

Iremos refletir, então, sobre as concepções de personalidade africana com base nos ensaios de Muryatam Barbosa (2020), presentes na obra “A razão africana”, bem como sobre as concepções africanas de *muntu* (pessoa) com base na obra *Muntuísmo: a ideia de pessoa na filosofia africana contemporânea* do Professor Ezio Lorenzo Bono (2014), os estudos de Rogério Mendes Coelho (2019) também irão contribuir para melhor compreensão sobre o *muntu*, bem como sobre os aspectos filosóficos e religiosos bantu aos quais (o *muntu*) está relacionado. Quanto aos conceitos de oralidade, estarão pautados, sobretudo, nos estudos de Ana Mafalda Leite, na obra *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas* (2020), tais estudos, assim como os de outros autores, irão tecer nosso diálogo a seguir.

2.1 Memória Africana: filosofia Muntu e narrativa oral

Ao contar histórias, Mia Couto, por meio da memória, produz sentidos relacionados ao lugar onde vive, revelando traços culturais de Moçambique. Essas narrativas podem construir identidade à medida que seus leitores reconhecem e identificam-se com tais sentidos, revelando assim, uma cultura nacional. Segue,

desse modo, a linha de raciocínio de Stuart Hall (2006, p. 51) sobre a construção identitária por meio das culturas nacionais: “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades”. Isso porque “esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2006, p. 51).

Partindo, então, da memória individual, a qual corrobora para com a formação de uma memória coletiva, de acordo com Eurídice Figueiredo (2010, p. 162), “a memória coletiva designa a relação que uma determinada comunidade tem com os acontecimentos que a atingiram”. Sendo assim, a literatura, por representar muitas vezes uma realidade, não só do espaço físico, concreto, mas também, do espaço psicológico como crenças, ideologias, dentre outros, contribui para com a formação de uma identidade coletiva. Seguindo essa perspectiva, Costa Lima (1980, p. 91) afirma que “as representações já não têm condições de cobrir um espaço social. O movimento se inverte: o indivíduo já não sai de si a procura de identificações, mas, por assim dizer, entra em si, a procura de seus fetiches”.

É importante ressaltar que essa tentativa de representar a realidade, na literatura, está mais para “o que poderia ser”⁷ no campo da realidade do que o real em si, como observa Aristóteles (1994, p. 115, 1451^a, 36-39), “[...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: segundo a verossimilhança e a necessidade”, ou ainda: “(o historiador) diz “as coisas que sucederam, e outro (o poeta) as que poderiam suceder”⁸.

De acordo com Francisco Noa, “metafórica ou metonimicamente, o texto literário vai sempre emergir como representação ou recriação de dimensões determinadas da totalidade” (2015A, p. 54). A partir daí, analisa o eu e o outro em narrativas moçambicanas, onde, por meio de uma personagem, valores de uma comunidade, por exemplo são representados:

[...] podemos, pois, inferir que a contraposição entre um sentido individualista da existência, em que um indivíduo é em si uma totalidade, e um sentido coletivo, em que esse mesmo indivíduo só adquire significado num âmbito comunitário ou familiar, institui-se aí uma dualidade que define

⁷ (ARISTÓTELES, 1994, p. 115, 1451^a, 36-39)

⁸(ARISTÓTELES 1994:115, 1451^a, 39-40; 1451b, 42-45)

dois territórios culturais que, apesar de não totalmente excludentes nem estanques, exprimem mundivivências particulares que a arte, em geral, e a literatura, em especial, se têm carregado de consagrar. (NOA, 2015A, p. 58)

Para melhor compreendermos essa dualidade do indivíduo mencionada, acima, por Noa (2015), destacaremos aqui os estudos de Coelho (2019), cuja tese já foi mencionada acima, e de Muryatan Barbosa (2020) sobre a personalidade africana, na obra *A razão africana: breve história do pensamento africano contemporâneo*, referências importantes nesta pesquisa, bem com os de Bono (2014) sobre a “ideia de pessoa” africana (*Muntu*). Por meio de tais teóricos, teremos uma base para identificarmos, nas personagens de Mia Couto, um possível perfil de pessoa, indivíduo, pautado em valores africanos. Sendo assim, de acordo com Coelho (2019, p. 133-134), *muntu*:

palavra de origem banta que em acepção comum e imediata significa “ser humano”, mas que carrega consigo entendimento amplo, relacionado a uma contínua e diversa atividade de forças ativas que constituem o Universo/Natureza reversíveis à compreensão e sensibilidade humana a partir de saberes e instrumentalidades, práticas e metafísicas, sagrados como Parte que integra o Todo. Uma perspectiva que remete às bases sugeridas pelo Cosmograma Bantú Ba Kongo (Figura 1) que compreende o humano, parte indissociável que integra a compreensão e atuação do Todo, Sagrado, Universo em operacionalidade divina que torna possível a vida e os seus sentidos. O Muntu, portanto, seria a representação do humano, mas não em compreensão isolada ou protagonista, antropocêntrica, e, sim, como peça importante de um mecanismo metafísico, agente e reagente, que torna possíveis a compreensão, a produção e a manifestação de saberes e ações humanas e espirituais. Não por acaso, em sua etimologia, banta apresenta-se como palavra em flexão pluralizada.

Coelho (2019) nos dá uma base de compreensão sobre o *muntu* com base em estudos antropológicos que revelam a cosmogonia e cosmovisão africana bantu, pautada em valores filosóficos e religiosos de perceber o mundo, os quais guiam a vida do *muntu* como um todo como veremos a seguir em Barbosa (2020), por exemplo, o conceito de *muntu* voltado também para a vida política e social.

Muryatan Barbosa (2020), então, reflete sobre a personalidade africana pautado nos estudos de intelectuais contemporâneos “que trouxeram a ideia de África para o centro de suas preocupações.” (BARBOSA, 2020, p. 9). Na certeza de que muito do que se tem hoje é reflexo do que foi produzido no passado, agrega em seus estudos teóricos clássicos também. Dessa forma, seus estudos partem “do fim

do século XIX, quando os primeiros dessa tradição intelectual iniciam a construção da ideia de uma personalidade africana.” (BARBOSA, 2020, p. 14). Segundo o autor:

O pensamento africano contemporâneo nasce como uma resposta das elites intelectuais da África e da diáspora africana ao desafio europeu expresso pelo colonialismo – mas não somente por isso. É igualmente uma resposta à grande transformação do mundo provocada pela consolidação da Revolução industrial, que criou novos modos de produção, organização social, formas de pensamento e estilos de vida.” (BARBOSA, 2020, p. 14).

O primeiro intelectual, então, analisado por Barbosa (2020) é Eduard Blyden, de origem caribenha, “passou a maior parte da sua vida na África, vivendo na Libéria, em Serra Leoa e em Lagos (Nigéria) [...]. Foi para lá voluntariamente e formou-se missionário [...]. Tornou-se professor, político, escritor, jornalista e diplomata.” (BARBOSA, 2020, p. 17-18). Segundo Barbosa (2020), Blyden, em seus últimos ano de vida, aprofundou seus estudos sobre os valores civilizatórios africanos. “Fez então a defesa, de forma pioneira, do que chamou de personalidade africana” (BARBOSA, 2020, p. 19):

Que se poderia observar a centralidade que se dava na África à família, à vida coletiva, ao uso comum da terra e da água e à regulação das funções sociais. Concluiu que, para construir uma unidade africana a partir dessa personalidade, seria necessário “reafricanizar” a África litorânea, aculturando as populações citadinas ao meio africano rural, interiorano. (BARBOSA, 2020, p. 19).

De acordo com Barbosa (2020, p. 23), Blyden, posteriormente, sintetiza esses valores em seu último livro: “família, vida coletiva, uso comum da terra e da água, regulação das funções sociais. Essa seria a base da ordem social africana e, como tal, sua personalidade própria” e afirma que para Blyden, esses seriam “os valores civilizatórios africanos, que deveriam ser dinamizados para construir a modernidade própria africana”.

A próxima ideia de personalidade africana destacada por Barbosa (2020) foi a de Césaire, já na década de 1950 com o avanço do movimento de negritude francófona. “Césaire tal ideia no seu conceito de personalidade cultural africana, cujos aspectos primordiais seriam a identidade, a fidelidade e a solidariedade para com os povos negros de todo o mundo”. (BARBOSA, 2020, p. 45-46)

Outro intelectual importante para tais discussões, segundo Barbosa (2020, p. 55-56) foi o senegalês Cheikh Anta Diop. De acordo com seus estudos, “os povos do

continente africano teriam, em última instância, *keméika*⁹, cujas características primordiais seriam a estrutura matriarcal, a expressão dionisíaca da vida, o idealismo religioso, o coletivismo e o otimismo”, dessa forma, Diop acreditava que “a partir da renovação dessa personalidade cultural, seria possível construir os fundamentos de uma futura cultura nacional africana”. Barbosa nos apresenta um trecho do prefácio da obra de Diop, *As origens africanas da civilização: mito ou realidade*, na qual expõe sua concepção comparada com a de outros teóricos:

Admite-se que três fatores competem para formar a personalidade coletiva de um povo: o fator físico, suscetível de uma abordagem literária; esse é o fator que pode ser chamado de compleição nacional, que os poetas da Negritude têm superestimado. Além dele, há o fator histórico e o linguístico, ambos suscetíveis de serem interpretados cientificamente. Os dois fatores têm sido o objeto de nossos estudos; temos nos esforçado para ficar apenas no campo científico. (DIOP *apud* BARBOSA, 2020, p. 56)

Barbosa (2020) também ressalta os estudos do burquinabê Joseph Ki-Zerbo, por meio do ensaio *The Negro-African- Personality*, aborda o tema da personalidade africana em três partes. “Na primeira, define as características clássicas dessa personalidade, de acordo com a realidade histórica e geográfica do continente” (BARBOSA, 2020, p. 57):

Segundo ele, o relativo isolamento e atraso tecnológico, além de uma tradição não codificada (oral) das populações africanas, teriam formado uma vida social voltada para o coletivismo, a gerontocracia e a solidariedade. [...] Ocorre que tal personalidade estaria se perdendo diante da nova realidade africana, excessivamente marcada pelos influxos externos. Em particular, os valores do individualismo e da acumulação de dinheiro. Haveria aí, pois, uma contradição em potencial especialmente para jovens africanos.

Para superar tal situação, Ki-Zerbo “aponta para a necessidade de formação de uma nova personalidade africana que pudesse criar uma nova síntese original dessas duas tendências em prol do desenvolvimento endógeno do continente”, pautada na visão de “unidade e integração do continente” (BARBOSA, 2020, p. 57). O termo vai além de valores filosóficos africanos, passa a fazer parte da luta social e política dos movimentos africanos conforme nos informa Barbosa (2020, p. 58) a seguir:

⁹ Termo utilizado por Diop (e pela maioria dos teóricos afro-centrados contemporâneos) para se referir à suposta pertença e consciência “negra” dos egípcios antigos (FARIAS *apud* BARBOSA, 2020, p. 56).

A partir da década de 1950, encontramos uma miríade de teorias acerca da negritude e da personalidade africana dentro do pensamento africano diaspórico. [...] Buscava-se legitimar uma luta comum negra e africana, dentro e fora da África. [...] uma unidade para além das diversidades, que podia responder aos desafios da descolonização e da integração (africana e afro-diaspórica) da era pós-colonial, que se avistava no horizonte próximo. [...] o termo personalidade africana tornou-se parte integrante da doutrina nacional e de sua política externa entre 1957 e 1966.

Por fim, e a exemplo do termo personalidade africana como parte integrante da doutrina nacional, Barbosa (2020, P. 58) cita a fala de Kwame Nkrumah nas atas do *I Congresso dos Estados Independentes da África*, em 1958, em Gana “significando a busca por uma unidade fundamental entre os Estados africanos em relação aos temas mundiais”:

Por muito tempo em nossa história, a África falou através das vozes dos outros. Agora, o que eu chamei de Personalidade Africana em assuntos internacionais terá a chance de causar um impacto apropriado e permitirá que o mundo a conheça através das vozes dos próprios filhos da África. (BARBOSA, 2020, p. 58)

Posteriormente, de acordo com Barbosa (2020), Nkrumah retomou o conceito ampliando sua concepção nos livros *African Personality* (1963) e *Consciencism* (1964). “Ali defendeu a personalidade africana como o conjunto de princípios humanistas subjacentes à sociedade africana tradicional”, principalmente “por seus valores de cooperação e igualdade, supostamente construídas sobre a moralidade e cordialidade integrante das culturas africanas” (BARBOSA, 2020, p. 59).

Podemos perceber que as concepções de personalidade possuem semelhanças e diferenças, mas, de modo geral, contribuem para ampliar as discussões sobre o tema. Ainda segundo Barbosa (2020), enquanto os primeiros teóricos “falavam de modernizar a África a partir de si mesma, os segundos tendiam a apostar numa visão mais globalizada de África, vista a partir de suas múltiplas formas de internacionalização” (BARBOSA, 2020, p. 59). É possível relacionar tais teorias aos estudos literários pós-coloniais pois os intelectuais mencionados nos estudos de Barbosa (2020), defendem a “inseparabilidade dos dois planos da luta (cultura e política) dentro do pensamento e do ativismo” (BARBOSA, 2020, p. 62).

No que se refere aos estudos de Bono (2014), atribui ao “modelo de pessoa” africana, *Muntu*, o neologismo Muntuísmo que surge com base em estudos renomados de outros autores sobre “a ideia de pessoa” africana. O autor ressalta em

sua pesquisa que: “Um modelo de pessoa como o africano não teria sido capaz de sobreviver e guiar povos até aos nossos dias se não fosse pleno de uma verdade profunda, universal e, conseqüentemente, racional” (BONO, 2014, p. 14). Há uma relação extremamente forte da pessoa (*muntu*) com a comunidade em que vive. Menkiti resume esta ideia por meio da famosa expressão “*I am because we are...*” (Eu sou porque nós somos) (MENKITI apud BONO, 2014, 88). Bono (2014), porém, chega a uma premissa pautada nos teóricos que estudou, a qual tenta resumir a ideia de pessoa africana que contemple as principais teorias estudadas:

Penso que esta seja a mensagem mais importante que a África pode dar ao mundo: o valor da pessoa humana, que encontra a sua verdade em Deus e no dom de si e dos outros. Esta ideia de pessoa africana é necessariamente indeduzível e apenas pode ser dita metaforicamente, dando o justo valor e reconhecimento ao carácter ulterior da sua verdade. A sua verdade não é conceitualmente demonstrada, apenas confirmada historicamente no facto de ter guiado e sustentado por milénios inteiras gerações, até aos nossos dias, superando os dramas da escravidão, do colonialismo e do genocídio. Definimos esta verdade da pessoa africana com o neologismo Muntuísmo. Muntuísmo diferencia-se do Bantuisno e do Ubuntuismo, visto que os últimos indicam um conjunto de valores típicos da cultura africana, abraça diversos campos. Por Muntuísmo entendemos o modelo de Pessoa africana que encontra sua verdade e abertura transcendental e horizontal, que definimos no aforisma: “*I Am because I believe and I Love*”. (BONO, 2014, p. 233)

Embora parta de um ser individual, está situado no mundo, em um espaço coletivo onde outras pessoas também compartilham de tais problemas, daí o equilíbrio. Isso reforça a ideia de que uma literatura moderna, a exemplo dos clássicos, precisa trazer à tona os dilemas existenciais da personagem, seus problemas sociais, enfim, uma história carregada de reflexões sobre a vida, que partem de uma personagem individual e ganham a universalidade por meio dos sentimentos que a compõem, por meio dos dilemas e problemas em comum que a consomem por dentro, e dessa forma, a aproxima de seus semelhantes no mundo exterior, com os possíveis leitores.

Nesse sentido, Mia Couto mistura prosa (forma narrativa de herança colonial) com poesia, escreve prosa poética justamente pelo fato de que a palavra não dá conta de representar fragilidades existenciais, como o luto, daí recorre à linguagem metafórica e, assim, busca ressignificar a memória - marcada por sua condição de fronteira e solidária aos seus conterrâneos. Ao citar Furquim (2018), Silva (2019) destaca a condição de escritor de fronteira, filho de emigrantes nascido em território

africano, homem branco, presenciou e conviveu com as violências do período colonial, sobretudo com a discriminação racial entre brancos e negros presente na estrutura social moçambicana. Consciente da sua condição de privilégio enquanto homem branco e intelectual, fez de sua literatura um lugar também de denúncia social, sendo assim, utiliza uma estrutura textual da qual está familiarizado (prosa), seu lado português, agregando os valores identitários e culturais de seu lado moçambicano, costurados por meio da sensibilidade de sua linguagem poética. Ainda segundo Silva (2018, p. 3):

Ao mesmo tempo em que afirma o espaço africano como seu lugar de pertença e de suas raízes, Mia Couto também se distancia pela sua condição, marcada pela diferença, um homem urbano, intelectual e com vivência de um mundo exterior. Então, assume-se como “um ser de fronteira”, “escritor africano, branco e de língua portuguesa”. Isso pode ser verificado na sua escrita, em que o autor procura abarcar os diversos universos presentes num mesmo país, tanto a diversidade étnica quanto os diversos sujeitos culturais e sociais.

Nas palavras de Mia Couto:

O meu país tem países diversos dentro, profundamente dividido entre universos culturais e sociais variados. Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil. Nasci num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo. Essa condição de um ser de fronteira marcou-me para sempre. As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia veio em meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos distantes (COUTO, 2011, p. 116).

Quanto a linguagem poética e as metáforas nela existentes, para Palma (2009, p.30) a metáfora é “uma forma de se representar a realidade com base nas experiências vividas. Essa forma de se conceber o mundo, baseada nas similaridades existentes em domínios diferentes, caracteriza o pensar metafórico”, ou seja, a metáfora é uma “forma de compreender, explicar e, sobretudo, configurar o mundo”. Diante disso, podemos dizer, então, que prosa e poesia ressignificam as memórias do autor sobre seu país.

A ressignificação da memória sob a perspectiva de Nora (1993, p. 10) está associada ao “nascimento de uma preocupação historiográfica”, ou seja, à “história que se empenha em emboscar em si mesma o que não é ela própria descobrindo-se como vítima da memória e fazendo um esforço para se libertar dela.” Em outras

palavras, é redescobrir o passado por meio de relatos individuais, tendo como base a memória, mesmo que seja vaga e subjetiva, na busca pela história da história, com o intuito de redescobrir e conhecer o que a história oficial omitiu, pois foi registrada com base na memória e perspectiva de quem a escreveu na convicção de contribuir para a ampliação da memória coletiva.

Por sua vez, Mia Couto trabalha a ressignificação em seus textos por intermédio da contação de histórias, escritas em seus contos, associando o real a fatos inventados, com o intuito de despertar o sonho, como refúgio de realidades, muitas vezes, difíceis. Segundo Mia Couto: “Através de uma linguagem reinventada com a participação dos componentes culturais africanos também nós em Angola e Moçambique procurávamos uma arte em que os excluídos pudessem participar da invenção da sua História” (COUTO, 2011, p. 116).

É importante destacar aqui alguns pontos sobre a narrativa oral, tradição africana. De acordo com Hampaté Bâ (2010), no texto “A tradição viva”, quando se fala em tradição em relação à história africana, trata-se da tradição oral “pacientemente transmitida de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” e “essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer, são a memória viva da África” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 167). E completa:

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode ser caótica àqueles que não lhe descortinam e desconsertar a mentalidade cartesiana a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. [...] Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169)

Segundo Hampaté Bâ (2010, p. 174) “os grandes depositários da herança oral são chamados de “tradicionalistas”, e o nome específico varia de acordo com a região africana, termos que equivalem a “conhecedor”. São conhecedores das “ciências da vida cujos conhecimentos sempre podem favorecer uma utilização prática”. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 175):

E quando falamos em ciências “iniciatórias” ou “ocultas”, termos que podem confundir o leitor racionalista, trata-se sempre, para a África tradicional, uma ciência eminentemente prática que consiste em saber como entrar em

relação apropriada com as forças que sustentam o mundo visível e que podem ser colocadas a serviço da vida. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 175)

É importante destacar que tais tradicionalistas têm um compromisso com a verdade, há todo um processo de iniciação e de respeito aos conhecimentos ancestrais, sendo assim, não podemos confundi-los, segundo Hampaté Bâ (2010, p. 178) com os griots (trovadores, contadores de história, animadores), pois, para eles, “a disciplina da verdade não existe [...] a tradição lhes concede o direito de travesti-la ou de embelezar os fatos, mesmo que grosseiramente, contanto que consigam divertir ou interessar o público”. Quanto aos “tradicionalistas, veremos no próximo tópico de forma mais detalhada sobre o papel do velho e do ancião na sociedade tradicional africana.

Diante do que foi dito por Hampaté Bâ (2010), podemos dizer que, Mia Couto, ao representar a tradição africana em seus textos, cumpre um papel sociocultural que se aproxima dos *griots*. As histórias que aprendeu durante a infância em Moçambique, as viagens no território africano durante o período em que foi jornalista e integrante da FRELIMO, ou ainda, enquanto biólogo por meio do contato com diversas comunidades africanas, aproveitando de tais encontros para conhecer as histórias das pessoas e dos locais por onde esteve, tudo isso é fonte de conhecimento e matéria prima para suas obras que nos revelam uma africanidade por meio de seu olhar enquanto escritor. Nas palavras de Hampaté Bâ (2010, p. 202):

O homem que viaja descobre e vive outras iniciações, registra diferenças e semelhanças, alarga o campo de compreensão. Onde quer que vá, toma parte em reuniões, ouve relatos históricos, demora-se com um transmissor de tradição especializado em iniciação ou em genealogia, entrando, desse modo, em contato com a história e as tradições dos países por onde passa.

Dessa forma, Mia Couto, que não tem ancestralidade africana, mas por meio do fazer literário, compartilha, de livro em livro, de leitor em leitor, os saberes tradicionais que conhece, contribuindo assim, para a manutenção, decerta forma, da tradição bem como para com o registro da memória e identidade do seu povo. No tópico a seguir, continuaremos com as discussões sobre a tradição africana com ênfase no papel dos mais velhos tanto na sociedade africana, quanta na representação literária miacoutiana.

2.2 Metáfora existencial e identidade moçambicana: o papel do ancião

Ao lermos os contos de Mia Couto, fica evidente a sutileza com que o autor aborda temas difíceis vividos ou presenciados pelas personagens, causadas pelo contexto histórico colonial e pós-colonial de Moçambique, tais como a morte, o luto, a saudade, a solidão, a fuga de cenários de guerra, dentre outros. De acordo com os estudos da Professora Carmen Lúcia Tindó Secco (2021), no ensaio *Moçambique: alegorias em abril*, presente na obra *A magia das letras africanas: Angola e Moçambique*, “os pesadelos dessa época são narrados politicamente pela escritura que, com eticidade, consegue dizer o que ficou submerso nos desvãos das prisões e nos bastidores do colonialismo português na África”, e continua:

Ao trabalhar com os silêncios, ruínas da história, e ao criar poeticamente pela ficção os dramas coloniais a palavra do escritor reflete criticamente sobre os terrores gerados pela tortura em seu país. Esta, expressão máxima da opressão, não se deixa, entretanto, capturar pela memória, nem pela linguagem, pois, concebida como “catástrofe”, torna-se uma experiência postergada que não deixa traços, a não ser nos traumas, cujas marcas ficam impressas no imaginário coletivo e retornam, apenas, sob forma de fantasias obsessivas monstruosas. (SECCO, 2021, P. 56)

É como se a narrativa em si, por completa, fosse um eufemismo para tais temáticas, uma alegoria, por assim dizer. Ao traçar intertextualidades entre as obras de Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Mia Couto, em outro ensaio da mesma obra, Secco (2021, p. 45) afirma o seguinte: “seus textos estão cheios de seres de exceção, como crianças, velhos, aleijados, prostitutas e loucos, personagens que conservam a pureza e, por isso, captam o mistério poético da existência”. Mia Couto, então, faz uso da prosa-poética, como já foi dito, justamente pelo fato de a palavra não dar conta de representar fragilidades existenciais, com isso, recorre à linguagem metafórica.

Numa definição clássica de metáfora, atribuída por Aristóteles, temos o seguinte: “transposição de um nome para uma coisa diferente daquela que tal nome significa”¹⁰. Podemos dizer, então, que, dentro da narrativa miacoutiana, a metáfora é um elo entre a razão do que se quer dizer e a emoção do que é dito, daí

¹⁰ (ARISTÓTELES, 1994, p. 134, 1457b,128)

utilizarmos o termo metáforas existenciais, pois traduzem, de certa forma, a complexidade dos sentimentos humanos, sobretudo aqueles que surgem em meio a situações difíceis como as mencionadas acima.

Outro termo importante, para embasar nossas reflexões é o de alegoria. Com base nos estudos de Walter Benjamin (1984 e 1985) o conceito de alegoria foi trabalhado em dois momentos, respectivamente: no ensaio *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984), diferenciando o conceito de alegoria do conceito de símbolo; e, mais tarde, nos estudos sobre Baudelaire em *A Paris do Segundo Império em Baudelaire* (1985), nos quais afirmou que “a alegoria é a máquina-ferramenta da Modernidade” (1985, p.143), conforme bem explica Junkes (1994, p. 125). Entendemos que o símbolo é objetivo, mais próximo do nome, dificulta ambiguidades, possui sentido denotativo. Já a alegoria é o contrário, é criativa, está impregnada de sentido conotativo, busca tal sentido no mundo histórico, daí o caráter subjetivo, porém o diferencial desta concepção de alegoria vai além da enunciação, está na expressão artística de carregar consigo marcas de contexto histórico, em outras palavras, é uma estratégia de linguagem para construção de sentidos pautados na subjetividade do homem moderno, bem como do contexto sociocultural e histórico em que vive.

Benjamin (1984), então, conceitua alegoria como um processo de construção de sentidos e afirma que “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (1984, p. 196-197). Ao analisar a teoria da linguagem de Benjamin (1984), Junkes (1994) diz o seguinte: “são necessários três fatores para constituir-se significado na linguagem histórica: de um lado as coisas; de outros, as palavras, intervindo como terceiro elemento ou fator uma pessoa que as relacione entre si, o intérprete” (1994, p. 127), com base no entendimento de Junkes (1994, p. 130), “a alegoria que liberta a coisa do seu aprisionamento num contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento do contexto”. Assim, Junkes conclui:

Desenvolveu, então, lógica e apropriadamente, o conceito de alegoria como forma específica da expressão artística do homem dentro de determinadas condições históricas: o Barroco do século XVII, concretizado no drama alemão; o surgimento da Modernidade no século XIX, com Baudelaire, e a própria vanguarda artística contemporânea, no século XX. (JUNKES, 1994, p. 136-137)

Para Hansen (2006), alegoria é uma palavra de origem grega, “(*allós* = outro; *agourein* = falar) diz b para significar a. A Retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso” (2006, p. 7), ou ainda, ao citar Heinrich Lausberg, guiado pelos conceitos de Aristóteles, conceitua alegoria como “substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento” (LAUSBERG apud HANSEN, 2006, p. 7).

Dessa forma, podemos dizer que a alegoria carrega em si uma sequência de metáforas. Associando, assim, tais conceitos à narrativa de Couto, as professoras Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira na obra “*Mia Couto: espaços ficcionais*” destacam que a “Alegoria seria, então, na proposta literária de Mia Couto, esse recurso privilegiado de escuta, de fazer ouvir as vozes silenciadas pela dominação, subvertendo tempos e espaços” (2008, p. 58). Segundo Santos:

Alegorizações, estas, que, por ocasião de serem reforçadas pela toponímia, elo pessoal que suas personagens estabelecem com os ambientes físico e imaginário, respondem pela multiplicidade de significações culturais, e individuais, manifestadas por todos os elementos que nela se encontram inseridos, bem como, conferem sentido de pertencimento e memória ao espaço que as circunda, viabilizando vivências individuais e coletivas, que se inscrevem como metáforas continuadas que traduzem, culturalmente, as tradições às transformações do mundo contemporâneo. (SANTOS, 2016, p. 2984)

Por meio da alegoria faz-se presente o discurso anticolonial, além dos contextos em que a memória moçambicana está representada, sobretudo, por meio das personagens que revelam conhecimentos culturais/ filosóficos e religiosos de Moçambique. De acordo com Ana Mafalda Leite (2020), tais personagens organizam-se por uma espécie de tipificação. Vejamos:

Podemos organizá-las em duas séries, mais ou menos esquemáticas, mas que nos servem metodologicamente, e que explicam dualidades de valores éticos e culturais extremadas: mundo rural/interior/terra/velhos – tradição; mundo suburbano/urbano/litoral/mar/ adultos e crianças – modernidade. Outro grupo tipificado é o das personagens étnicas, também personagens-tipo, que configuram a nação moçambicana na sua diversidade; nomeadamente, o negro (aqui conviria diferenciar o urbano e o rural), o mestiço, o indiano, o branco e o chinês. (LEITE, 2020, p. 191-192)

Nesse sentido, ao citar Watt (1984), no que se refere ao sentido dos nomes próprios das personagens, Noa (2006) destaca que possuem a mesma função na

vida social “são a expressão verbal da identidade específica de cada pessoa, individualmente. No que concerne a estes específicos universos de ficção, os nomes não identificam, mas criam extensos campos de significação” (WATT apud NOA, 2006, p. 274) e conclui, “portanto, prefigurando uma nova carga indicial, os nomes jogam um papel relevante no entendimento dos percursos existenciais das personagens e, em última instância, da própria história. (NOA, 2006, p. 274).

Com base em tais informações teóricas sobre personagens, ressaltaremos neste tópico, o papel do ancião (autoridade local, detentor de sabedoria e de conhecimento, elo entre passado e presente, entre o mundo dos vivos e dos mortos) como personagem alegórica da tradição moçambicana dentro das narrativas de Mia Couto. No ensaio *Velho e velhice nas literaturas africanas de língua portuguesa* de Maria Nazareth Soares Fonseca (2008, p. 131), aborda essa temática tendo como referência “as representações feitas por um tipo de literatura que, assumiu a tarefa de reafirmar identidades e defender um projeto nacionalista”:

A partir das literaturas africanas de língua portuguesa e dos mecanismos desenvolvidos por elas para restaurar tradições sufocadas pelo colonialismo, é possível identificar uma acentuada tendência de se retomarem as representações do velho, guardador da memória coletiva, e com elas compreender peculiaridades da cultura em sua constante transformação. (FONSECA, 2008, p. 131)

Para melhor compreendermos tais peculiaridades sobre a figura do idoso na representação literária, retomaremos brevemente, alguns pontos ressaltados por Hampaté Bâ (2010) em seu texto *A tradição viva*. Como vimos no final do tópico anterior, quando se fala em tradição em relação à história africana, trata-se da tradição oral, passada de geração em geração. Vimos, também, que os tradicionalistas (velho, ancião) cumprem um papel importante no que se refere à manutenção da história de seu povo, pois, por meio da memória, guardam cada palavra a ser ensinada. Há um compromisso com a verdade, visto que a palavra é sagrada e, assim, cumprem todo um ritual tanto de iniciação para ensinar os futuros detentores de tais saberes, quanto para começar a contar as histórias dos ancestrais para quem tiver interesse em ouvi-las. “Não existindo transmissão regular, não existe magia, mas somente conversas ou histórias” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 181). Nas palavras de Hampaté Bâ:

Na tradição africana, a fala, que tira do sagrado o seu poder criador e operativo, encontra-se em relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca. Por este motivo a maior parte das sociedades orais tradicionais considera a mentira uma verdadeira lepra moral. Na África tradicional, aquele que falta à palavra mata sua pessoa civil, religiosa e oculta. Agora podemos entender melhor em que contexto mágico-religioso e social se situa o respeito pela palavra nas sociedades de tradição oral, especialmente quando se trata de transmitir as palavras herdadas de ancestrais ou de pessoas idosas. O que a África tradicional mais preza é a herança ancestral. O apego religioso ao patrimônio transmitido exprime-se em frases como: “Aprendi com meu Mestre”, “Aprendi com meu pai”, “Foi o que suguei no seio da minha mãe”. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 174)

Ou seja, “não existindo transmissão regular, não existe magia, mas somente conversas ou histórias” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 181). A tradição oral africana, portanto, “não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os *griots* estão longe de ser seus únicos guardiães e transmissores qualificados” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 174). Nesse sentido, segundo Carmen Lúcia Tindó Secco (2021, p. 45), “Os velhos têm um papel importante na filosofia de vida africana: são guardiães da memória”, ou seja, são “contadores de estórias que passam aos mais jovens a tradição e os conhecimentos ancestrais”, expressando assim, “o sentido cósmico de viver”, ou seja, segundo Fonseca (2008, p. 131), “é a ancestralidade que irmana as diferentes gerações”.

Ainda sobre a tradição cultural africana, segundo Bono (2014), destacam-se também outros elementos além da oralidade e do poder da palavra, tais como “o poder dos ritos e dos símbolos; a autoridade dos anciãos na transmissão fiel da tradição; a centralidade da família como ponto da transmissão da vida e da cultura” (BONO, 2014, p. 166).

De acordo com Hampaté Bâ (2010, p.185), os ofícios dos artesãos também são considerados “grandes vetores da tradição oral”. Dessa forma, na sociedade tradicional africana, “as atividades humanas possuíam frequentemente um caráter sagrado ou oculto, principalmente as atividades que consistiam em agir sobre a matéria e transformá-la, uma vez que tudo é considerado vivo”. Ainda segundo o mesmo autor, toda essa função artesanal estava ligada aos conhecimentos passados de geração a geração por meio dos rituais de iniciação.

Os artesãos tradicionais “acompanham o trabalho com cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, e seus próprios gestos são considerados uma linguagem” e “os gestos de cada ofício reproduzem, no simbolismo que lhe é próprio,

o mistério da criação primeira” diretamente ligada ao “poder da Palavra” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.185). É o que veremos no conto *A casa marinha*, quando o velho, ao procurar, na praia, misteriosos pedaços de madeira a serem utilizados em seu futuro barco inusitado, casa marinha, vai proferindo palavras que chama atenção do menino da aldeia que o acompanha.

Hampaté Bâ (2010) também nos fala sobre a aprendizagem dos mais jovens sobre os ofícios dos artesãos. Iam para cidades onde os artesãos viviam organizados de acordo com o tipo de ofício:

No curso das viagens e investigações, a extensão do aprendizado dependia da destreza, da memória e, sobretudo, do caráter do jovem. Se era cortês, simpático e serviçal, os velhos lhe contavam segredos que não contariam a outros, pois se diz: “o segredo do velho não se compra com dinheiro, mas com boas maneiras. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 201)

No conto *A casa marinha*, também iremos perceber esta relação de ensino-aprendizagem entre o velho (artesão) e o menino da aldeia, que por meio de sua convivência respeitosa com velho, conquistou sua confiança e teve segredos revelados, como por exemplo, como encontrar os misteriosos pedaços de madeira na beira da praia.

Diante dos elementos que compõem a cultura tradicional africana, é possível perceber que o papel do ancião é central, pois abrange os demais. Por meio da oralidade, o ancião guia a família pautado em valores, crenças, ritos, saberes estes, passados de geração em geração. De acordo com Fonseca e Cury (2008, p.143):

A palavra do velho e o lugar da velhice significam a fidelidade e a manutenção do conhecimento, condições de manutenção da vida coletiva em sociedades orais. Nessas sociedades, o homem é sempre significado pelo que aprendeu com os mais velhos, e esse aprendizado é naturalmente passado aos que vêm depois dele, como forma de garantir a coesão do grupo. Do mesmo modo o culto à palavra dos antepassados encarna-se no culto ao mais velho, que é respeitado em virtude do saber que detém. Esse saber é construído pela observação, desde muito cedo, dos fatos que lhe foram contados e recontados pelos que o precederam.

Ainda, segundo as mesmas autoras, “o velho que conta as histórias dos antepassados do seu povo assegura, com isso, a existência de um conjunto interligado de fatos sociais, mágicos e religiosos, que obrigam a respeitar o que se ouviu tal como foi ouvido” (FONSECA e CURY, 2008, p.138). Assim, o conhecimento dos mais velhos nas sociedades tradicionais africanas é patrimônio oral, e caso não

seja aprendido, e/ou registrados, “corre o risco de perder-se com a morte dos anciãos e dos últimos informadores” (AMARAL *apud* BONO, 2014, p. 163).

Nesse sentido, a literatura cumpre um papel social importante tanto ao registrar tais conhecimentos por meio de personagens que representam o ancião, ou os mais velhos dentro das narrativas, quanto o de problematizar e levantar reflexões sobre a situação social do idoso, no caso, na sociedade moçambicana, sobretudo, num contexto complexo, pós-independência, quando “a introdução de artefatos tecnológicos como a tevê e o rádio alteraram a maneira como o idoso passou a ser “enxergado” ou valorizado pelas pessoas de outras faixas-etárias ou mesmo dos seus familiares, especialmente no contexto urbano” (DIAS, 2014, p. 3). Ao refletir sobre a situação do velho nas sociedades industriais, Ecléa Bose (1994) levanta reflexões pertinentes que dialogam com as questões aqui discutidas, como a seguinte:

A característica da relação do adulto com o velho é a falta de reciprocidade que pode se traduzir numa tolerância sem o calor da sinceridade. Não se discute com o velho, não se confrontam opiniões com as dele, negando-lhe a oportunidade de desenvolver o que só se permite aos amigos: a alteridade, a contradição, o afrontamento e mesmo o conflito. (BOSI, 1994, p. 78)

Essa relação mais fria e distante entre o velho e pessoas de gerações mais novas são perceptíveis em alguns comportamentos representados nos contos de Mia Couto que serão analisados mais à frente. São comportamentos que contrastam com as características descritas a respeito dos valores da cultura tradicional africana. Nessa perspectiva, Hall (2007, p. 108), diz que “as identidades não são nunca unificadas; que elas são na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas;” e assim, “[...] estão sujeitas a uma historicização radical estando constantemente em processo de mudança e transformação”.

Sobre essa mudança na percepção e valoração da figura do idoso, Fonseca (2008, p.133) diz que, “nos dias atuais, em muitas culturas, a tradição ancestral convive com as inevitáveis alterações trazidas pela modernização, temida, mas necessária à entrada das culturas africanas nas novas leis de mercado”.

Quanto à construção identitária do idoso nos contos, está associada à memória ancestral e/ou à necessidade que o velho tem de compartilhar experiências como protagonista de suas histórias vividas perpetuadas por meio dos ouvintes,

pois, ao acessar a ancestralidade, a memória coletiva é preservada. Dessa forma, para Secco (2021), os anciãos são de grande importância na ficção de Mia Couto, pois “cumprem, dentre outras funções, a de alertar os mais jovens para o perigo da morte do antigamente” (SECCO, 2021, p. 46), conforme discute Hampaté Bâ (2010) sobre essa problemática a respeito da tradição africana:

O grande problema da África tradicional é, em verdade, a ruptura da transmissão. [...]A maior preocupação do poder colonial era, compreensivelmente, remover as tradições autóctones tanto quanto possível para implantar no lugar suas próprias concepções. As escolas, seculares ou religiosas, constituíram os instrumentos essenciais desta ceifada. A educação “moderna” recebida por nossos jovens após o fim da última guerra conclui o processo e criou um verdadeiro fenômeno de aculturação. A iniciação, fugindo dos grandes centros urbanos, buscou refúgio na floresta, onde, devido a atração das grandes cidades e o surgimento de novas necessidades, os “anciãos” encontraram cada vez menos “ouvidos dóceis” a quem possam transmitir seus ensinamentos, pois, segundo a expressão consagrada, o ensino só pode se dar “de boca perfumada a ouvido dócil e limpo” (ou seja, inteiramente receptivo). (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 211)

Diante de tais problemáticas, é possível perceber o quanto a literatura se faz importante em contextos como estes, pois, por meio dela, além de se ter um registro, mesmo que de modo representativo, há a possibilidade de sensibilizar os mais jovens para a valoração dos saberes tradicionais, seja a nível local ou universal, dessa forma, despertar também o interesse para pesquisas que possam registrar os conhecimentos dos mais velhos que ainda guardam a tradição na memória.

Por meio das narrativas miacoutianas que abordam essa temática, podemos refletir sobre a construção identitária do idoso que se projeta nos hábitos de Moçambique e do homem Ocidental. Dessa forma, Mia Couto nos mostra o idoso como detentor de conhecimento, muitas vezes, desprezado pela família e amigos, mas resiliente ao ponto de criar situações diferenciadas para receberem afeto, atenção, sobretudo, serem ouvidos.

2.3 A metamorfose: do real maravilhoso e do fantástico ao real animista

Neste tópico, iremos nos deter aos aspectos literários de caráter mítico onde o insólito acontece. Falaremos, então, sobre os principais termos e conceitos importantes para a compreensão da narrativa de Mia Couto, como o mito, a metamorfose, o insólito, bem como o realismo mágico/ maravilhoso/ fantástico,

aforrealismo e realismo animista. Além disso, iremos refletir sobre como tais conceitos foram aplicados à obra de Mia Couto e o porquê (como os de realismo maravilhoso e fantástico) e como essa perspectiva vem mudando, revelando outros caminhos estéticos/literários voltados para análise de obras africanas cujo insólito se faz presente, como o realismo animista. Para isso, as discussões serão guiadas com base nos estudos de professores, pesquisadores e teóricos dedicados a tais temáticas, como Chiampi (1980), Saraiva (2007), Stigar (2012), Leite (2020), Noa (2006), Garuba (2012), Duncan (2019), Paradiso (2020), dentre outros.

Para Bidinoto (2004), as narrativas coutianas apresentam-se de duas maneiras: uma realista, a qual aborda “fatos e momentos históricos importantes do país” e a outra mítica, “cuja expressão pode ser a narração de um acontecimento insólito (a transfiguração do real) ou a criação de imagens metamorfoseadas através da linguagem” (BIDINOTO, 2004, p.33-34).

É importante ressaltar que tais narrativas, realista e mítica, coexistem no texto, apresentam-se aqui teoricamente separadas para melhor ilustração analítica. Seguindo, então, pela segunda perspectiva apresentada por Bidinoto (2004), no que se refere ao aspecto “transfiguração do real”, falaremos sobre os gêneros literários realismo fantástico, realismo mágico, realismo maravilhoso e realismo animista, fortemente associados à literatura de Mia Couto, justamente por contemplarem em seus conceitos tais “transfigurações do real”. Faz-se necessário, assim, compreendermos suas semelhanças e especificidades.

De modo geral, há em comum a presença do insólito, porém, o que os difere, e é nessa diferença que iremos nos deter, é sobre a perspectiva histórica e conceitual pela qual cada gênero desse foi elaborado visando guiar análises de narrativas onde o sobrenatural, o mítico, as metamorfoses, dentre outros elementos do campo do insólito se faziam presentes.

Grosso modo, segundo Paradiso (2020), o realismo fantástico surge na Europa para dar conta de tais narrativas, numa perspectiva ocidental, desconsiderando o insólito no campo da realidade. O realismo mágico também surge na Europa, com perspectiva também ocidental voltado, porém, para as narrativas produzidas na América-Latina, nas quais, o insólito era tido com algo praticamente folclórico. Em contrapartida, surge o realismo maravilhoso na América-

Latina para contestar tal visão folclórica atribuída às suas narrativas insólitas, colocando o insólito como elemento da realidade latino-americana.

Mais tarde, tal concepção foi atribuída às narrativas africanas consideradas insólitas pela perspectiva euro-ocidental, então, teóricos e escritores africanos apresentam o realismo animista para marcar presença no campo teórico literário, contemplando especificidades do insólito nas produções literárias africanas, nas quais o sobrenatural (mundo invisível) coexiste com a realidade (mundo visível), revelando assim, no texto literário, uma perspectiva filosófica, social e religiosa diferente das demais narrativas onde o insólito acontece. Logo mais, veremos cada gênero literário aqui mencionado de modo mais detalhado. Antes, falaremos sobre alguns termos já citados como o animismo, o mito e a metamorfose, um dos elementos chave para análise nesta pesquisa.

No ensaio *Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana* de Harry Garuba (2012), o autor nos apresenta subsídios teóricos para que possamos interpretar o pensamento animista tanto no âmbito social, quanto no artístico/literário. O termo animismo, então:

Ao contrário do Cristianismo e do Islamismo, por exemplo, que se referem a religiões particulares, o animismo não indica nenhuma religião em específico. Mais do que isso é uma designação mais abrangente para um modo de consciência religiosa, que na maioria das vezes é tão elástica quanto a necessidade que o usuário tenha de alongá-la. Talvez a única e mais importante característica do pensamento animista — em contraste com as grandes religiões monoteístas — é seu quase refutamento total a uma face não localizada, não incorporada e não física de deuses e espíritos. O animismo é muitas vezes visto como a crença em objetos, como pedras, árvores ou rios pela simples razão de que deuses e espíritos animistas são localizados e incorporados em objetos: os objetos são a manifestação material e física dos deuses e espíritos. Em vez de erigir imagens esculpidas para simbolizar o ser espiritual, o pensamento animista espiritualiza o mundo do objeto, dando assim ao espírito uma habitação local. (GARUBA, 2012, p. 239-240)

Isso porque, segundo Garuba (2012, p. 240), “dentro do mundo fenomenológico, a natureza e seus objetos são dotados de uma vida espiritual tanto simultânea quanto coextensiva com suas propriedades naturais”, dessa forma, os objetos “adquirem um significado espiritual e social dentro da cultura muito em excesso de suas propriedades naturais e de seu valor de uso”.

Os rios, por exemplo, não se tornam somente fontes naturais de água mas também são valorizados por diversas outras razões. O anseio animista de

reificação pode ter sido religiosa em sua origem, mas os significados sociais e culturais que se associaram aos objetos frequentemente se distanciam de puramente religiosos e adquirem uma existência própria, como parte do processo geral de significação na sociedade. [...] O “aprisionamento” do espírito dentro da matéria ou a fusão do material e do metafórico, que a lógica animista sugere, parecem então serem reproduzidos nas práticas culturais da sociedade. (GARUBA, 2012, p. 240)

Nesse sentido, iremos perceber, nos contos selecionados, os processos de metamorfose pelo qual personagens passam, de uma condição física humana, para uma condição física material, como no conto *O não desaparecimento de Maria Sombrinha*, onde a personagem da estória tem sua existência regredida ao ponto de se transformar em um grãozinho de poeira, mas, para seu pai, ela ainda está ali, convivendo entre eles. Dessa forma, ao compreendermos o termo animismo, melhor identificamos a presença de situações em que o pensamento animista aparece nos textos literários, bem como, mesmo que de modo subjetivo, podemos melhor interpretar tais situações que fazem parte da consciência cultural de sociedades africanas. “O inconsciente animista, portanto, é uma forma de subjetividade coletiva que estrutura o ser e a consciência em sociedades e culturas predominantemente animistas” (GARUBA, 2012, p.242). Em outras palavras:

o animismo nos apresenta uma forma de religiosidade que não está explicitamente vinculada a uma doutrina expressa, a um conjunto codificado de crenças ou a uma teologia elaborada. Ele pode ser visto, muito amplamente e, fundamentalmente, como aquele que fornece o caminho a ser trilhado para conhecer o nosso propósito no mundo e na sociedade. Neste sentido, o inconsciente animista encontra-se muito mais próximo de uma espécie de imaginário social, seguindo o uso de Charles Taylor do termo, como “as maneiras que as pessoas imaginam sua existência social, como se encaixam em conjunto com os outros, como as coisas acontecem entre eles e seus companheiros, as expectativas que normalmente são atendidas e as noções normativas mais profundas e imagens subjacentes a essas expectativas.” (GARUBA, 2012, 254).

Ainda segundo Garuba (2012, p. 255), numa perspectiva de mundo animista, como vimos, “o mundo físico dos fenômenos é espiritualizado; na prática literária, ela se transforma em uma estratégia de representação que envolve dar ao abstrato ou ao metafórico uma realização material”. Dessa forma, os estudos de Garuba (2012) são fundamentais para melhor compreendermos o conceito de Realismo Animista que será discutido mais adiante. Continuemos, então com os conceitos destacados para os próximos termos chave desta pesquisa.

No que se refere ao termo mito, entendemos que se trata de “uma representação coletiva, transmitida através de geração e geração e que relata uma explicação de mundo” (STIGAR, 2010, p. 2). Segundo Gilbert Durand (2002), mitos são representações de símbolos, arquétipos imagens por meio de palavras, formando um discurso para expressar ideias. A metamorfose, então, aparece como um recurso metafórico para sustentar o caráter mítico e lendário dos contos e expressar a memória popular e o imaginário moçambicano, ponto importante a ser observado neste trabalho. Ao citar Ovídio (2003), Clarissa Loureiro (2010, p.173) destaca que “a metamorfose exila as personagens de sua condição humana, perdendo sua forma inicial, sem, contudo, morrerem”. São personagens, então, que transcendem sua forma inicial humana e passam a existir em uma outra perspectiva, além do nosso entendimento.

Para Ana Mafalda Leite (2020, p. 192), na obra de Mia Couto, as personagens “complexificam-se não pela psicologia, mas pelos nomes próprios ou por transformações”. Tais transformações recebem o nome de metamorfoses ou dualidades, as quais “mostram uma sociedade também em evolução e mutação” (LEITE, 2020, p. 192). Ainda segundo a mesma autora, “as transformações – metamorfoses e dualidades – jogam com a componente fabular e a presença do maravilhoso, características da transposição oral, e ajustam essas mudanças físicas, psíquicas e culturais” e completa: “Semelhante reconfiguração complexifica a personagem, sua ação e seu comportamento que se ambigüizam e são reveladores de sentidos simbólico-didáticos múltiplos” (LEITE, 2020, p. 192). Depois de apresentar seus conceitos, Leite (2020) nos apresenta alguns exemplos para elucidar o que foi dito:

Metamorfoses

Metamorfose física – o homem torna-se animal [...]; o animal torna-se homem[...]; o homem torna-se outra coisa [...]; o homem perde o corpo[...];

Metamorfose psíquica – o homem torna-se dois ou mais, a loucura[...].

Dualidades

Dualidade temporal – o velho-criança [...]; o jovem-velho [...];

Dualidade espiritual – morto-vivo [...]; vivo-morto [...];

Dualidade cultural – o alfabetizado oral [...]; o escritor iletrado [...].

(LEITE, 2020, p. 192-193)

Percebemos, então, que assim como bem conceituou Ovídio (2003), a metamorfose acontece quando, no caso, a personagem muda a sua forma inicial e passa a ter outra existência. Já na dualidade, a personagem não muda de forma,

mas a condição de existência, seja por interferência do tempo, do lugar, da cultura, da condição social, até mesmo, da morte.

Em *Contos do nascer da Terra*, o imaginário, portanto, está impregnado de elementos que constituem as narrativas míticas, sendo traduzido por meio delas. Nessa perspectiva, Mia Couto (2020, p.6) nos fala da “vantagem de viver em um país que não só conta histórias, como se inventa dentro dessas histórias”, mostrando, assim, traços culturais moçambicanos presentes em seu imaginário e materializados em seus textos. É o que percebemos no conto *Raízes* em que a metáfora do homem que criou raízes na terra é usada para sugerir, miticamente, o surgimento também metafórico da figura arquetípica do poeta, ou, por meio das personagens mudam sua existência para representar temáticas abordadas pelo autor como, por exemplo, nos contos *O não desaparecimento de Maria Sobrinha*, nele, a metáfora da metamorfose está a serviço de uma reflexão filosófica sobre a relação entre dois mundos.

Uma outra temática, recorrente nos contos de Mia Couto, que dialoga com os conceitos relacionados ao insólito, que veremos a seguir como o realismo maravilhoso e realismo animista, é a morte, metaforizada como o despertar para uma nova existência. O conto *A menina, as aves e o sangue* é um exemplo dessa dualidade no imaginário moçambicano, o que, para Noa (2006), “este diálogo/monólogo com o morto parece, afinal, ser uma grande alegoria da relação da modernidade com a ruralidade e com todos os valores que esta acomoda, sobretudo, tendo no horizonte a ameaça da sua extinção” (NOA, 2006, p. 272).

Em todos os contos citados acima, o insólito se manifesta por meio das metamorfoses. Mas, qual seria o conceito para o insólito que tanto nos referimos? Com base Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (2022), “o termo “insólito” vem do latim *insolitus*, -a, -um, significando o não acostumado, o estranho, o alheio, e, em português significa o que: a) não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal; b) se opõe aos usos e costumes; é contrário às regras, à tradição”.

Em tal dicionário, o termo insólito aparece em uma perspectiva ocidental, conforme nos explica Paradiso (2020, p. 99), “na Europa, a ideia de insólito daria conta de tudo o que não se conseguia explicar sob as leis do mundo ou da realidade conhecida, gerando conceitos variados até o ápice do Realismo oitocentista”. É

Tzvetan Todorov (1970), na obra *Introduction à la littérature fantastique* que aborda esta discussão no campo literário, “defendendo o conceito de Literatura Fantástica, que responde aos anseios do “acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar”” (TODOROV, apud PARADISO, 2020, p. 99). Contudo, destaca Paradiso (2020), “que o mundo em questão é o mundo europeu, cuja realidade absoluta e imutável centra-se na razão positivista, no mundo natural e no homem cartesiano” (2020, p. 99).

Vale ressaltar que, o público leitor de Mia Couto vai além das fronteiras moçambicanas, está no Brasil, em Portugal e outros países para os quais sua obra é traduzida. Dessa maneira, para o leitor africano, tal inquietação pode não acontecer, pois, com base numa filosofia de vida africana pautada em valores culturais, religiosos, tais acontecimentos são naturais, o insólito, portanto, tem uma leitura diferente do que é para nós. Em entrevista, Mia Couto confirma tal pensamento: “Para um leitor europeu a referência a um homem que, de noite, se transmuta em hiena pode ser do domínio do fantástico. Mas para um moçambicano rural (e para a maioria dos urbanos) esse detalhe é da ordem do ‘natural’.” (COUTO, entrevista, FELINTO, 2012). Nesse sentido, Paradiso (2015, p. 272) afirma o seguinte:

Cabe ao leitor entender que tais fenômenos na narrativa fazem parte de um mundo em que o “sobrenatural” é palavra ausente, já que é no “real” que o visível e o invisível, bem como as relações anímicas e fetichistas, se interagem sem a dialética do mundo ocidental. Sobre o olhar do leitor, Petrov (2007: 676) aponta que essas narrativas construídas sobre “o imaginário ancestral, através da reivindicação de práticas e crenças animistas, dimensões mítico-mágicas” acabam por “provocar a emoção e estranheza no receptor educado em moldes ocidentais”.

Por tais motivos, é importante abordarmos aqui tal discussão com o intuito de ampliar as perspectivas de análise literária não só da obra de Mia Couto, mas, apresentando possibilidades de interpretação também para obras de outros autores africanos, que também apresentam elementos do “insólito” em suas narrativas, e estão ganhando espaço em país. Nesse sentido, Saraiva (2007) afirma que “nas literaturas africanas a natureza dos acontecimentos está calcada nas crenças religiosas animistas, nos antepassados e em poderes que existem na natureza”, isto é, “no estatuto do sobrenatural” (SARIVA, 2007, p. 4). Por tais motivos, segundo Saraiva:

Os gêneros “realismo maravilhoso”, “realismo mágico” e “realismo fantástico” — consagrados nas literaturas ocidentais, com destaque para a América Latina na segunda metade do século XX — mostram-se hoje, a nosso ver, insuficientes para abarcar artisticamente a realidade sociocultural de povos que não abdicam de suas tradições de cunho animista, ao mesmo tempo em que se inserem no sistema capitalista moderno. (SARAIVA 2007, p. 2).

Tratando-se de literaturas africanas, em diálogo com Saraiva (2007), Cassiana Grigoletto (2017), em sua tese sobre *O sagrado em narrativas de Mia Couto e Boaventura Cardoso*, destaca que:

o sistema de pensamento ou cosmovisão africana de mundo se constrói numa outra lógica, de caráter mítico e religioso, que é diferente da ocidental europeia. Nesse sentido, a noção de verdade, do que é sobrenatural ou natural, das convenções aceitas, assumem uma outra dimensão, na qual o insólito pode não ser entendido como algo que rompe com o senso-comum, com aquilo que é inabitual, sobrenatural. (GRIGOLETTO, 2017, p. 90).

Após tais observações, daremos continuidade aos conceitos literários sobre os realismos fantástico e maravilhoso, bem como ao conceito de afrorrealismo (proposto por Quince Duncan numa perspectiva afrocentrada em contraponto ao realismo maravilhoso sugerido por Carpentier). Em seguida, apresentaremos alguns pontos acerca do realismo animista para, assim, compreendermos melhor as discussões e reflexões levantadas neste tópico.

Retomando o conceito de fantástico, para Petrov (1994, p. 96), “é uma modalidade representativa, cujo elemento fundamental é a tematização de fenómenos sobrenaturais”. Outros estudiosos como Chiampi (1980), seguem por este viés, destacando que, tanto para as personagens, quanto para o leitor, o fantástico se apresenta de modo perturbador e, muitas vezes, provocador de medo. Na perspectiva de Todorov (1994, p. 26), o medo pode existir, mas não é um elemento necessário. Para ele, o elemento principal é “a hesitação do leitor” diante de “um fenómeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por tipos de causas naturais ou sobrenaturais”. Como pode ser compreendido no trecho abaixo:

[...]ou se trata de uma ilusão de sentidos, dum produto da imaginação e as leis do mundo continuam o que são; ou o acontecimento se produziu de facto, é parte integrante da realidade, mas essa realidade é regida por leis de nós desconhecidas (TODOROV, 1994, p. 26).

Não é o caso, porém, dos contos de Mia Couto, pois o insólito (na perspectiva do leitor não africano) que se apresenta em suas narrativas está mais para despertar no leitor uma inquietação reflexiva a respeito do que foi lido que para causar medo em si. No que se refere ao termo Realismo Mágico, segundo Paradiso (2020, p. 99), surge “para dar conta da realidade latino-americana”, na qual “a História, os mitos pré-coloniais, a fantasia, o folclore e a própria noção de homem (a partir da identidade local), seriam essenciais na construção e leitura desta “realidade”. Assim, embasado nos estudos de Chiampi (1980), Paradiso (2020, p. 99) afirma que “na metade do século XX, a realidade latino-americana não é observada apenas como “real”, mas “real-mágica””, e explica:

São Arturo Uslar Pietri em *Letras y hombres de Venezuela* (1948) e Luis Leal em *El realismo mágico en la literatura hispano-americana* (1967), que trazem o termo para a crítica literária, sendo o primeiro, considerado o “pai” do conceito literário Realismo Mágico. Conceitualmente, o termo Realismo Mágico nasce com o crítico alemão Franz Roth, que caracterizaria a arte dos pintores expressionistas e pós-expressionistas, que representa a realidade não como é em nosso mundo, mas no mundo onírico, em *Nach-Expressionismus - Magischer Realismus* (1925). “[...] um realismo que refletia fielmente uma realidade até então invisível, contraditória e rica em peculiaridades e deformações, que a tornavam inusitada e surpreendente para as categorias da literatura tradicional” (PIETRI, s/d, p. 275 apud DOS SANTOS; BORGES, 2018, p.22). O que Franz Roth via como Realismo Mágico só na realidade do mundo não visível (dos sonhos, do inconsciente), Pietri via que na América-Latina era possível de ser observada no mundo visível. (PARADISO, 2020, p. 99)

Acontece que o termo Realismo Mágico, nos passa a impressão de que refere a narrativas folclóricas e se é folclórico, soa como não real, ou, inferior a outras narrativas, o que desconsidera toda representação filosófica e religiosa expressa nos textos. Nesse sentido, nas palavras de Harry Garuba (2012, p. 246):

ponto que tento destacar é que as práticas linguísticas e representacionais implícitas em uma concepção animista de mundo são muito maiores em dimensão e em âmbito do que o conceito de realismo mágico poderia possivelmente descrever; elas podem aparecer como instâncias individuais dentro de alguns textos, [...] e outras vezes podem tornar-se o princípio organizador da narrativa inteira. É nessa última instância que o termo realismo mágico vem sendo empregado. No entanto, o realismo mágico, como desenvolvido pelos escritores latino-americanos e teorizado por seus críticos mais importantes, possui um aspecto urbano e cosmopolita (do ponto de vista dos escritores) e uma atitude irônica, que não são necessariamente elementos da narrativa animista ou de seus escritores.

Mia Couto também traz reflexões acerca do realismo mágico associado à literatura africana:

Eu acho que esse nome, “realismo mágico”, foi inventado por alguém quem estava de fora, que não era escritor. E acho que foi inventado fora da América Latina e fora da África, porque é importante classificar, ter uma gaveta para meter as coisas dentro. Eu acho que não é possível falar da realidade latino-americana e da africana, daquela efervescência, daquela mistura híbrida, daquela presença do mundo não visível, sem falar do mundo mágico, que no fundo não é mágico. Esse mundo é tão real como esta mesa, como esta gravadora, como estas coisas da modernidade. Sobre tudo, a diferença que eu noto é o lugar dos mortos. O lugar dos mortos na América Latina é muito marcado por um grande sincretismo entre a religião católica e as religiões locais. Aqui as religiões locais são ainda completamente dominantes. A capacidade que a Igreja Católica teve de se hibridizar foi muito pequena. Aqui os mortos não morrem. Não têm o mesmo peso. Eles só têm um peso negativo quando estão zangados, quando não são chamados a participar, a governar o mundo dos vivos. (COUTO, 2014, p. 217)

Alejo Carpentier, autor cubano, no prefácio do romance *O reino deste mundo* (1966), nos apresenta o termo Realismo Maravilhoso, justamente pelo fato de considerar que o conceito de Realismo Mágico não dava conta da realidade latino-americana. Nas palavras de Paradiso:

o escritor Alejo Carpentier nos revela que em seu percurso pelas Américas, encontrava o Realismo Maravilhoso (Realidade Maravilhosa), e que isto não era privilégio apenas do Haiti, mas um “patrimônio de toda América” (CARPENTIER, 1985, Prefácio). Carpentier referia-se ao fato que as “maravilhas” presentes na realidade Afro-Hispano-Americana, não poderia ser traduzida sob o olhar europeu. Fica claro que o ensaísta cubano se baseia na ideia de Realismo Mágico, mas problematiza a “construção” da ideia de Maravilhoso na arte Europeia, baseada em “códigos” e “fórmulas”. Para Carpentier, o fator “maravilhoso” necessita de algo além, neste caso a fé: Eis a razão por que o maravilhoso invocado sem fé, como o fizeram os surrealistas durante tantos anos – nunca foi senão uma artimanha literária, tão aborrecida, ao prolongar-se demasiadamente, quanto certa literatura onírica ‘arranjada’ e certos elogios à loucura tão comuns hoje em dia. (CARPENTIER, 1985, Prefácio). (PARADISO, 2020, p. 100).

Mais tarde, o conceito de realismo maravilhoso proposto por Carpentier foi sistematizado por Irlemar Chiami (1980), (professora e pesquisadora brasileira). Para Saraiva (2007), Chiami “reconhece que o conceito congrega “a união de elementos díspares procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental”. (CHIAMI, apud SARAIVA, 2007, p.4). De modo geral, segundo Saraiva (2007), Chiami (1980) afirma que o conceito de realismo maravilhoso foi elaborado

para mostrar “não as fantasias ou invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental” (CHIAMPI, 1980. p. 32). Já para a Professora Marcia Romero Marçal (2009, p. 2), “o conto maravilhoso relata acontecimentos impossíveis de se realizar dentro de uma perspectiva empírica da realidade” e continua:

[...] instala seu universo irreal sem causar qualquer questionamento, estranhamento ou espanto no leitor porque, ao não estabelecer nenhuma via de conexão entre o universo convencionalmente conhecido como real e sua contradição absoluta, o irreal, reforça os parâmetros que o orientam no seu conhecimento empírico do que seja a realidade. (MARÇAL, 2009, p.2).

Nota-se que os acontecimentos maravilhosos, impossíveis de acontecer na realidade, convivem muito bem com as personagens nas histórias e não causam estranhamento ao leitor, mas o levam a refletir sobre a metáfora de tais circunstâncias. Para Todorov, “Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos”, pois “Os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (TODOROV, 2004. p. 60).

Foi com base nesses conceitos que, por muito tempo, a crítica literária analisou as narrativas de Mia Couto por meio do Realismo Fantástico, Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso. A fortuna crítica do autor nos mostra como o “insólito”, em sua obra, foi fortemente associado a tais gêneros literários, destinados a narrativas europeias e latino-americanas.

É importante destacar aqui, que para além do realismo maravilhoso que contempla uma parte da produção literária latino-americana, há o conceito de afrorrealismo criado por Quince Duncan (2019) após perceber, por meio de seus estudos sobre a presença negra na América Central, “que os elementos culturais negros apresentados nas narrativas de ficção não eram contemplados adequadamente nas análises de crítica literária”, pois, “estas se apoiavam em mitos de origem grega e latina e se apresentavam com um olhar teórico ocidental”, dessa forma, nos “apresenta as características do afrorrealismo propondo uma nova visão de análise das literaturas de autoria negra escritas na América Latina” (CAPAVERDE e SILVA, 2019, p. 256):

- O esforço por restituir a voz afro-americana por meio do uso de uma terminologia afrocêntrica;

- A reivindicação da memória simbólica africana;
- A reestruturação informada da memória histórica da diáspora africana; - A reafirmação do conceito de comunidade ancestral;
- A adoção de uma perspectiva intracêntrica;
- A busca e a proclamação da identidade afro.

(DUNCAN, 2019, p. 244)

Para Duncan (2019, p. 242-243),

Os estudiosos parecem não ter captado a gênese de uma literatura afro-hispânica, com concepções próprias, símbolos e mitos que não correspondem às definições canônicas. Autores como Pilar Barrios (Uruguai, 1947), Manuel Zapata Olivella (Colômbia, 1963-2004), Quince Duncan (Costa Rica, 1968), Cubena (Panamá, 1977) – e a partir da década de 1980 a lista aumenta – foram definindo essa nova tendência que denominaremos afromrealista. Com Nicolás Guillén, o ritmo e a terminologia africanos deixam de ser elementos decorativos de nossa literatura latino-americana, embora os críticos não tenham percebido essa diferença. O autor inicia essa corrente pela perspectiva intraétnica, pela visão de dentro. Motivos de Son constitui uma das maiores revoluções nas literaturas hispânicas.

E continua,

O termo afromrealismo se justifica porque esta corrente literária não utiliza os referentes tradicionais da literatura do *mainstream* como fazem os escritores do *boom*. Não evoca o mito grego nem o folclorismo. Não é literatura negrista nem segue a corrente da negritude. Não é realismo mágico. É uma nova expressão que realiza uma subversão africanizante do idioma, recorrendo a referentes míticos inéditos ou até então marginais, tais como o Muntu, o Samanfo, o Ebeyiyeiv, a reivindicação das divindades como lemanjá e a incorporação de elementos do inglês crioulo costenho. Esses elementos não são decorativos na obra desses autores, mas sim medulares na busca de identidade, reconciliação com sua herança cultural arrebatada e aceitação de sua etnicidade afro-hispânica. Em 1984 o trinitário-tobagense Ian Smart apontou a existência de uma literatura “afro” na América Central diferente da literatura tradicional hispânica. Ele nomeou de “West Indian” a literatura dos autores descendentes de imigrantes do Caribe anglófono que se estabeleceram na América Central como mão de obra para as grandes obras de infraestrutura da segunda metade do século XIX – como a construção do canal do Panamá e das ferrovias, assim como os que se dedicaram ao cultivo da banana, do cacau e de outros produtos. No entanto, uma observação mais ampla demonstra que o fenômeno transcende esse âmbito; na verdade, trata-se de um processo continental. (DUNCAN, 2019, p. 243-244)

Segundo Duncan (2019, p. 243), foi com base nessa reflexão que “motivou a conceber, a partir da publicação de *Un Señor de Chocolate* em 1996, o termo afromrealismo para denominar essa nova corrente distinguível” pelas características já mencionadas acima. É importante ressaltar a relevância dos estudos e reflexões de Duncan (2019) sobre o tema, tanto para a crítica literária, quanto para o campo

literário latino-americano de modo geral, pois, nos possibilita meios de analisar textos literários afro-latino-americanos de modo mais adequado, contemplando especificidades que os outros gêneros literários não comportam. No que se refere ao campo literário moçambicano, veremos que o realismo animista está para os textos literários africanos, assim como o afrorrealismo está para os textos literários afro-latino-americanos.

Vimos, acima, que os conceitos de realismo fantástico, mágico e maravilhoso, conversam entre si, em contemplam alguns pontos da narrativa de Mia Couto, mas não sua totalidade, justamente pelo fato de que o insólito, numa perspectiva africana, diverge do conceito pautado em uma visão ocidental.

Saraiva (2007, p. 4-5) afirma que o próprio “Todorov reconhece que obras extremamente diversas contêm elementos do maravilhoso, mas afirma que, para delimitar o conceito”, “convém afastar dele numerosos tipos de narrativas onde o sobrenatural recebe ainda uma certa justificação, [...] “o maravilhoso puro [...] não se explica de nenhuma maneira” (TODOROV apud SARAIVA, p. 4-5). Dessa forma, para Saraiva:

É neste último ponto que provavelmente o “maravilhoso” se torna insuficiente para abarcar as literaturas africanas, uma vez que os elementos sobrenaturais, estando associados às crenças e costumes tradicionais, justificam-se, não pela racionalidade cartesiana ocidental, mas pela própria cultura que sobrevive como marca identitária desses povos. (SARAIVA, 2007, p. 5)

A autora, então, conclui que, apesar de o “maravilhoso”, “mágico” e “fantástico” serem “formulações críticas valiosas para abordar um espaço literário heterogêneo, como é o caso da América Latina — são categorias que podem se mostrar insuficientes a uma arte cujo universo é plasmado de uma realidade sociocultural animista, em pleno século XXI.” (SARAIVA, 2007, p. 7). Paradiso completa:

É perfeitamente compreensível a classificação, visto o desenvolvimento e os pressupostos do termo. Entretanto, não estaríamos a perpetuar um olhar colonial (GREENBLATT, 1996) ou os olhos do império (PRATT, 1999), classificando os elementos que nós encaramos como “insólitos” como “mágicos”? Não seria etnocentrismo literário lançar um conceito desenvolvido para uma escrita ‘a escrita do outro, já que o “Realismo Mágico” foi desenvolvido para o mundo literário da América? E por fim, com o avanço dos estudos literários africanos, não seria hora de desenvolver

conceitos próprios, baseados no imaginário africano? (PARADISO, 2020, p. 98).

Dito isto, veremos, a seguir, o conceito de Realismo Animista e as justificativas que tanto Grigoletto (2017), quanto Paradiso (2020) nos apresentam com o intuito de mostrar que tal gênero literário é, atualmente, o mais adequado para análise de obras africanas nas quais o “insólito” está presente. “No mundo religioso africano, homens são deuses, deuses são homens, objetos são vivos, humanos viram animais”, e “as fontes que contêm toda essas assertivas estão nos mais variados mitos, contos, lendas, rezas e oraturas das populações negras africanas” (PARADISO, 2015, p.274). Mia Couto confirma tal citação em uma entrevista para site das Olimpíadas de Língua Portuguesa (2020), ao responder uma das questões levantadas sobre o “insólito”:

Suas histórias trazem muitas vezes elementos mágicos, que se aproximam do onírico, lembrando o realismo mágico. A cultura moçambicana favorece essa leitura do mundo ou o senhor traz esses elementos para os textos por conta de uma leitura sua, mais pessoal, de mundo? As duas coisas, mas não faria isso se não fosse parte desse Moçambique, onde aquilo que achamos mágico, fantástico, existe. Todos nós funcionamos assim, seja na Suécia, na Dinamarca, na Europa racionalista, a única diferença é que o meu país autoriza isso. Eu estou permitido a pensar que aquela planta que está ali não é exatamente uma planta, pode ser outra coisa, pode ser uma outra entidade. Por isso que não gosto muito do termo “realismo mágico”, parece que é uma coisa que os latino-americanos fazem, que os africanos do terceiro mundo fazem... Acho que temos licença para visitar um território que é comum a todos nós. (COUTO, entrevista, ALMEIDA, 2020, grifos nossos)

Para Grigoletto (2017, p. 91), o conceito de realismo animista seria, então, o mais adequado para as literaturas africanas pois, entende “as representações das situações “insólitas” como ficcionalização da realidade moçambicana e angolana inscrita em uma outra lógica de pensamento, circular e mítica, marcada, principalmente, pela experiência religiosa” evidente na fala de Mia Couto.

No artigo *O Realismo Animista e as literaturas africanas: gênese e percursos*, Paradiso (2020) analisa “os pressupostos do conceito e sua relação, quase maternal com outros conceitos como o Realismo Maravilhoso/mágico”. Segundo o autor, o Realismo Animista, é um conceito “estético-literário (ou modalidade) próprio das literaturas Africanas [...] visto sua especificidade e sua relação com o imaginário religioso tradicional africano - o “pensamento animista” (PARADISO, 2020, p. 97). “O Realismo Animista é ‘animista’, pois se baseia na mentalidade anímica presente

no imaginário do continente negro, e é ‘realista’, pois fazem parte intrínseca de uma percepção do real” (2020, p. 104). Com isso, nos fala sobre como o pensamento animista chegou na América e, a partir daí, o uso, até então, dos conceitos de realismo maravilhoso/ mágico/ fantástico associados, futuramente, à literatura africana:

Evidencia-se que o pensamento animista desembarcou na América, através da mentalidade religiosa anímica dos povos africanos, e tal imaginário etnológico “psico-religioso” permitiu o desenvolvimento de respostas estéticas ao Fantástico europeu. Talvez, daí o motivo de que algumas obras da literatura africana serem classificadas por tais termos. Todavia, hoje, teóricos e autores africanos defendem o afastamento dos conceitos latino-americanos e a discussão mais profunda do Realismo Animista, como uma estética exclusiva do universo literária de África. Se na América tal resposta já é bem estruturada nos conceitos de Realismo Mágico e Maravilhoso, o estudo sobre o Realismo Animista ainda está em construção. (PARADISO, 2020, p. 97).

Para o autor, “o mundo latino-americano fundamenta-se a partir do imaginário animista africano, a partir do pensamento religioso afro-diaspórico. Onde se encontra o africano na América, lá está a memória simbólica animista” (PARADISO, 2020, p. 100), sendo assim, o motivo pelo qual “a ideia de Realismo Mágico e Maravilhoso terem se adaptado tão bem ao contexto latino-americano” (PARADISO, 2020, p. 100). A partir daí, afirma que o realismo maravilhoso “seria uma alternativa estética do Realismo Animista Africano na América Latina” (PARADISO, 2020, p. 103), e completa:

Não havia até então nenhum contraponto conceitual sólido, e só em 1989, que o termo “Realismo Animista” é citado por Pepetela, em Lueji, e de lá para cá ainda há poucas discussões sobre o assunto. Para os críticos literários, até a década de 90, os conceitos mais próximos à realidade africana eram os conceitos da América Latina, cujos motivos já discutimos aqui [...]. Sobre isso, Abranches em entrevista a Laban (1998) revelou: “Um dia, o Pepetela disse, por graça, que nós angolanos estamos a fazer o ‘realismo animista’, em oposição ao realismo fantástico, latino-americano, que leva à criação de uma literatura em muito parecida com a do outro lado do Atlântico, mas com as suas especificidades” (ABRANCHES apud LABAN, 1998, p. 316). [...] Curiosamente, a crítica literária busca em concepções estrangeiras, conceitos para a literatura africana, sendo que tais concepções são frutos do próprio conceito africano a ser classificado, enquanto pensamento. Se não fosse o próprio Realismo Animista que já estava presente na mentalidade negra chegada à América, talvez o Realismo Mágico e o Maravilhoso não teriam germinados na América-Latina, tampouco seria pego emprestado para definir os textos dos próprios africanos! (PARADISO, 2020, p. 103-104)

Para Wittman (2012, p. 36), numa “concepção animista de realidade e de mundo, as histórias africanas buscam ressignificar os modos de vida dos antepassados e ampliar as possibilidades de significação da relação entre tradição e modernidade”. Para o autor, trata-se de um “tipo de escrita que subverte as convenções do realismo, e a substituição pelo termo realismo animista aparece ser a maneira mais apropriada de classificar essa narrativa, onde os elementos da cultura tradicional africana coexistem com os elementos modernos” (WITTMAN, 2012, p. 36). Sendo assim, os teóricos aqui citados “entendem o Realismo Animista como um projeto estético literário, de engajamento histórico e social, como novo modelo de interpretação da realidade africana” (PARADISO, 2020, p. 107). Segundo Paradiso:

Mia Couto usa esta temática através de seus inúmeros personagens “mortos”, curandeiros e sacerdotes. Poderíamos elencar vários e vários exemplos, para justificar que a presença do animismo nas literaturas africanas é mais do que um simples relato folclórico, mas uma estratégia estética que converge a cultura religiosa/filosófica tradicional e o aparato político do texto pós-colonial. (PARADISO, 2020, p. 107)

Dessa forma, o Realismo Animista, surge como um projeto de experiência estética que pretende “apresentar o fenômeno religioso tradicional africano [...] como metáforas ou símbolos de viés político-cultural, próprias das literaturas pós-coloniais”, como também “mexer com a percepção de real do leitor, provocando os pressupostos ocidentais, ensinando-nos a distanciar a cultura religiosa africana de uma semântica engessada no “sobrenatural”, “exótico”, “estranho” e “excêntrico”” (PARADISO, 2020, p. 107).

No que se refere ao olhar do leitor, na perspectiva de Petrov (2007, p. 676), narrativas elaboradas com base no “imaginário ancestral, através da reivindicação de práticas e crenças animistas, dimensões mítico-mágicas” acabam por “provocar” o receptor “educado em moldes ocidentais”. Logo, segundo Paradiso (2020, p. 273),

cabe ao leitor ocidental perceber essas inúmeras manifestações do fenômeno anímico, não como a estética do “maravilhoso”, do “mágico” ou do “fantástico”, que assumem uma tendência, segundo Greenblatt (1996), vinculada ao pensamento etnocêntrico, uma negação às profundas reflexões sobre o complexo mundo religioso tradicional africano, além de minimizar o valor do “sagrado” desses povos. Classificar como maravilhosas, fantásticas ou mágicas, vivências tão comuns do africano, é reforçar a ideia eurocêntrica de primitivismo e superstição (ou o ‘fantástico exótico’ [Noa 2002]) a instituição mais importante do continente negro – o que chamamos aqui de ‘sobrenatural’. Em África, certos fenômenos considerados mesmo absurdos, incomuns ou impossíveis às demais

civilizações, são comuns e fazem parte intrínseca de uma percepção do real, de uma realidade animista.

Dessa forma, com base nos estudos de Greenblatt (1996) e de Noa (2002), Paradiso (2020, p. 104) conclui que “observar o discurso animista, a partir de concepções “mágicas”, “maravilhosas” ou “fantásticas” é assumir-se vinculado ao etnocentrismo europeu, tal como o colonizador observara o mundo colonial (GREENBLATT, 1996)”, e “consequentemente, rebaixando o universo religioso africano, ao nicho folclórico, supersticioso ou ‘fantástico exótico’ (NOA, 2002)”.

Assim como Carpentier e Duncan precisaram lançar conceitos que atendessem à realidade latino-americana, autores africanos como Pepetela e Harry Garuba também partem desse princípio de apresentarem à crítica literária subsídios teóricos acerca do realismo animista, não com o intuito de negar o que já se tem sobre realismo mágico/fantástico/maravilhoso, visto que possuem pontos de aproximação, mas, no sentido de reafirmar uma africanidade animista que tais realismos não comportam-

Considerando, então, as discussões acima, com base em pesquisadores de referência, concordamos que o caminho mais adequado a seguir nesta pesquisa é por meio da perspectiva do realismo animista conforme Garuba (2012). Diante disso, a ideia de pessoa africana (*muntu*), as metamorfoses, o caráter oral presente nos textos, enfim, todos esses elementos que serão analisados nos contos selecionados, articulados entre si, alegorizam valores sociais, filosóficos e religiosos, presentes no imaginário moçambicano, representados dentro do gênero real animista que costura, assim, toda a narrativa. No capítulo a seguir, daremos continuidade às discussões sobre a obra de Mia Couto, criador de “mundos literários”, expressão de Goodman (1995) apresentada por Noa (2006), além de refletirmos sobre questões sociopolíticas relacionadas ao cânone africano.

3 A NARRATIVA BREVE DE MIA COUTO

Para a construção deste capítulo, teremos como base os estudos de Francisco Noa, por meio do livro *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária* de 2015. Nesta obra, Noa traça uma linha do tempo e nos explica como se deu o processo de colonização em Moçambique, o projeto de literatura colonial e suas consequências, além de ressaltar os autores africanos que produzem literatura de combate, expressando nos textos tudo o que foi omitido, censurado, menosprezado, desvalorizado pelo colonizador, num exercício de discutir o passado para refletir sobre o presente. Em diálogo com Noa (2015 B), Rita Chaves (2009, p.8), destaca que as produções das literaturas moçambicanas pós-coloniais nascem “sob o signo da reivindicação, trazendo para si a função de participar no esforço de construir um espaço de discussão sobre a condição colonial”.

Além do mais, discutir o passado não é só para saber o que aí aconteceu, nem simplesmente para saber como ele influencia o presente, mas sobretudo o que ele é, na verdade, se está concluído, ou continua sob diferentes formas. Como ensina Cícero, não conhecer o passado é permanecer sempre criança. (NOA, 2015B, p. 16)

Nesse sentido, antes de apresentarmos os demais teóricos e estudos que iremos utilizar neste capítulo, é importante destacar aqui, uma breve contextualização sobre a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) para compreendermos um pouco mais sobre este espaço bem como alguns termos que utilizamos como literatura de combate, literatura pós-colonial, das quais Mia Couto faz parte, sobretudo pelo fato de o autor ter participado da FRELIMO. Veremos, então, de modo breve, o que foi a FRELIMO e qual a importância e influência dela na vida e obra de Mia Couto.

De acordo com Duarte (2020), a FRELIMO iniciou suas ações em 1962, como um “agrupamento de guerrilha” com o intuito de “contrapor a toda forma de colonialismo (o inimigo externo) e às ameaças contra a unidade popular moçambicana (o inimigo interno)” (DUARTE, 2020, p. 127). Após independência, “se converteu em um partido político de orientação marxista-leninista” (DUARTE, 2020, p. 136), com objetivo de “engendrar uma nova forma de vida social e política em Moçambique” (DUARTE, 2020, p. 122).

A agenda civilizatória da FRELIMO implicava forjar o “homem novo”, nascido das tradições tribais, mas educado na luta pela libertação. O “homem novo” deveria ser o avatar de um novo tempo, no qual ciência, nacionalismo e comunitarismo iriam guiar a prática política e social. Contudo, o ambiente de guerra civil gerou um espiral de suspeitas no qual as divergências tendiam a ser interpretadas como traição à luta e afronta ao centralismo implantado na gestão da revolução em curso. (DUARTE, 2020, p. 128)

Depois da independência, quando o grupo FRELIMO se estabeleceu como partido político, segundo Alcinda Honwana (2002, p. 168), “o novo governo marxista rejeitou as autoridades tradicionais devido às suas ligações com a exploração e repressão coloniais”, rejeitou também “as crenças e práticas tradicionais ligadas à adoração dos antepassados e à posse dos espíritos, rotulando-as de obscurantistas e supersticiosas”. Porém, de acordo com Rita Chaves (2014, p. 408) “majoritária e dominante, é bom que se diga, essa posição não era unânime”. Para tal, destaca uma declaração de Luís Bernardo Honwana “intelectual destacado, ex-presos político e Secretário de Estado da Cultura e depois Ministro da mesma pasta, faz uma espécie de autocrítica e procura encarar de outra maneira a relação do novo governo com a sociedade moçambicana”:

Não vimos quão influentes eram as autoridades tradicionais, mesmo sem poder formal. É obvio que vamos ter que harmonizar as crenças tradicionais com o nosso projeto político. De outro modo, iremos contra coisas em que a vasta maioria da nossa população acredita – seremos como estrangeiros em nosso próprio país. (HONWANA *apud* CHAVES, 2014, p. 409)

De acordo como Rita Chaves (2012, p. 409), “em termos concretos, o alerta de Honwana não teve grandes efeitos durante muitos anos” e observando a atual realidade do país, “talvez seja mais sensato dizer que as elites optaram por uma apropriação oportunista desse patrimônio cultural antes rejeitado e passaram a estabelecer, com esse segmento da população, uma relação que não é o contrário do que se praticava no tempo colonial” e acrescenta: “possivelmente não será exagerado afirmar que a condição de estrangeiro ainda se aplica na relação entre vários mundos que Moçambique abriga. No coração das questões linguísticas permanecem alguns sintomas dessa incomunicabilidade.” (CHAVES, 2012, p. 409). Veremos, mais adiante, algumas reflexões sobre a complexidade de tais questões linguísticas, sobretudo no campo literário moçambicano. Para tal, é importante contextualizar aqui também algumas informações sobre as diretrizes educacionais e

como se deu a oficialização da língua portuguesa em Moçambique pós-independente. De acordo com os estudos de Duarte (2020, p. 134-135):

[...] uma de suas grandes tarefas era a formulação das diretrizes da educação, que tinha o intuito de forjar o “novo homem” da luta e do ideal socialista. Portanto, a educação seria uma das novas batalhas ideológicas da nova nação. Ademais, deve-se lembrar que o país não possuía uma unidade étnica nem linguística. Justamente por esse motivo, o idioma português foi escolhido como a língua oficial e, mesmo a despeito de várias rusgas, fora escolhido com o intuito de não acirrar disputas entre os diversos grupos linguísticos – a ideia não seria se submeter simplesmente à língua dos dominadores, mas gerar, a partir dela, uma nova unidade através da linguagem.

Esse discurso do “*novo homem*” moçambicano soa utópico, considerando toda a diversidade e complexidade étnica, cultural, filosófica e religiosa do local. Ao escolher um modelo de “*novo homem*”, quais princípios e valores estariam sendo ressaltados em detrimento de outros em um país tão diverso? É contraditório pois estabeleceram a língua do colonizador como a oficial justamente para “não acirrar disputas entre os diversos grupos linguísticos”. Por esses e outros motivos, a FRELIMO foi perdendo apoiadores e conseqüentemente, forças. De modo geral:

O processo de libertação de Moçambique da metrópole portuguesa foi lento e extremamente belicoso, tendo perdurado de 1962 a 1975. No entanto, conforme exposto, o tempo estava a favor dos moçambicanos nacionalistas que lutavam em seu próprio terreno e ganhavam novos adeptos com o desenvolvimento da insurreição armada. De um início tímido e modesto, a luta armada eclodiu em um processo de transformação ideologicamente ousado: o nascimento do “novo homem”. Como se não bastasse criarem uma nação, os moçambicanos ainda possuíam a pretensão de construir um Estado-nação socialista, edificando o novo e educando o povo na luta diária contra os antigos sistemas tribal e colonial, que tinham outrora lhes aprisionado. Neste processo, os dirigentes moçambicanos buscavam, através dos paradigmas socialistas, adequar os seus discursos revolucionários e construir uma economia voltada para a coletividade. Porém, o poder de fogo do inimigo interno e externo fora devastador ao sonho moçambicano de construção do novo homem. No imediato à independência, em 1975, começou a reorganização de forças contrárias à direção da FRELIMO e a constituição formal da RENAMO, que contava com apoio internacional e forte poderio econômico. [...] O processo foi tão violento que a RENAMO pôs em xeque o poder do partido único da FRELIMO. Após a quase destruição do país, no início da década de 1990, estabeleceram um cessar fogo e, no imediato, houve as primeiras eleições para presidente com disputa das duas forças políticas: novamente FRELIMO versus RENAMO em confronto. Contudo, dessa vez, a disputa se deu nas urnas e de forma pacífica, com a vitória da FRELIMO. Finalizando, pode-se dizer que, de 1962 ao início dos anos 1990, a tentativa da construção do “homem novo” e do ideário socialista fora totalmente sepultada, pois o que restou foi um saldo deletério de muitos mortos: o país foi dizimado por uma guerra civil e Moçambique encontra-se atualmente no

ranking dos países com menor índice de desenvolvimento humano do mundo (RANKING..., 2014). (DUARTE, 2020, p. 140-141).

Após tais contextualizações sobre a FRELIMO, destacamos algumas considerações de Mia Couto, em entrevista ao Programa Roda Viva em 2012, sobre o período em que participou do referido partido político:

Mia Couto, me parece que você já teve uma participação política maior. Na Guerra pela Independência, você teve muito próximo da FRELIMO e depois participou da composição do hino nacional de Moçambique. Você se afastou ou você se desencantou, desistiu, o que aconteceu com a tua relação com a política? Eu acho que houve um afastamento recíproco, quer dizer, a política também se afastou dela, digamos, daquele sentido que eu tinha alguma crença. Eu, hoje, não tenho atividade política partidária e nunca vou ter, mas não quer dizer que não tenha intervenção política, da cidadania, estou envolvido com as sucessões cívicas, com o próprio jornalismo, continuo a ter intervenção através do jornal, mas como pessoa, como cidadão. (COUTO *apud* CARVALHO, entrevista, 2012)

Nessa fala de Mia Couto, fica evidente seu descontentamento com a FRELIMO, sobretudo no que se refere a perda dos objetivos iniciais de quando ainda era um grupo de libertação. Depois da independência, a FRELIMO se firmou como partido político e se afastou de vez de seus princípios voltados para a luta por novos ideais, a partir daí, houve um afastamento de Mia Couto da política enquanto organização partidária:

E tua relação com a FRELIMO e com o governo, qual é, distância, apoio, crítica? Com distância crítica, porque, parece que propiciamente aquilo que era essa FRELIMO original, esse movimento de libertação que tinha um discurso que me parecia que entrasse esse propósito e aquilo que era prática havia ali uma coisa que casava bem, mas depois houve uma distanciação e parece que uma distanciação menos bonita, e o que... Bom, eu não tenho ressentimento nenhum. Eu não faço parte daquele grupo de gente que se tornou amarga e acha que houve uma traição, eu acho que esse foi um processo que aconteceu em Moçambique e terá acontecido em muito outro lado do mundo. É que... essa ingenuidade também era minha, de pensar que num período, numa geração, construímos um mundo e era muito fácil fazer essa ruptura, mas é muito mais complicado. É um trabalho de muitas gerações. (COUTO, entrevista, 2012)

Apesar do descontentamento com as mudanças que ocorreram na FRELIMO, Mia Couto ressalta que não se arrepende de ter atuado como militante durante determinado período, pois foi um momento de grande aprendizagem:

Mas ter participado na Frente de Libertação de Moçambique, ter atuado, ter militado, foi importante para você como pessoa, para sua literatura também? Absolutamente. Eu só posso ter gratidão com esse

momento da minha vida porque me fez aprender aquilo que podia ser, assim, eu venho de uma família muito pequena, são dois portugueses que migram para a África e que depois cortam, há uma ruptura, digamos assim, a nossa família tinha uma inveja daqueles outros meninos que tinham avós, e tios e primos etc. Eu não tinha nada disso e, portanto, eu tinha essa necessidade de chegar a uma família maior e essa família era um país inteiro em certo momento. Tanto que foi uma grande aprendizagem. Viajei muito através da geografia, mas através também das pessoas que estavam comigo. Conheci gente, conheci situações de entrega, de grande... ganhei um sentido épico da vida que esses momentos, que eram momentos de limite, de situações de vida e de morte me ensinaram e eu acho que esse foi... se eu tivesse vivido em uma condição de normalidade, em um país que não tido guerra, que não tinha tido revolução, eu demoraria muito mais tempo a entender coisas que são pra mim essenciais. (COUTO, entrevista, 2012)

Muitas dessas experiências vividas por Mia Couto durante o período em que foi atuante na FRELIMO foram registradas em muitos textos da obra do autor. Pessoas e paisagens que viraram personagens e composição do espaço das narrativas, relatos e histórias que viraram enredos de contos ou romances. De certa forma, há uma atuação política fortemente engajada com questões sociais de Moçambique e que são comuns a outros lugares como as injustiças sociais, a violência, desigualdade, dentre outros, porém, por meio do texto literário. Assim, após essa breve contextualização sobre a FRELIMO e a participação política de Mia Couto em tal grupo político, daremos continuidade à apresentação dos principais teóricos e assuntos que iremos abordar neste capítulo, pois, como ressalta Chaves (2012, p. 415):

Não se trata, é claro, de procurar encontrar nas obras projeções diretas da realidade política, mas de observar como elementos externos se convertem em elementos internos, interferindo, portanto, na estrutura da obra. Se conhecermos mal os dados histórico-sociais, o risco de informações erradas e interpretações equivocadas é bastante alto.

O livro *Uns e outros na literatura moçambicana* de 2018, também de Francisco Noa, irá contribuir no que se refere às características gerais de tais produções literárias, como influências, transição, estética, linguagem, contexto, enfim, além de destacar alguns autores que estão ganhando espaço no mercado editorial fora de Moçambique, como Mia Couto. Quanto ao paradoxo e complexidade, no livro *O campo literário moçambicano: tradução do espaço e formas de insílio* de Nazir Ahmed Can (2020), destacaremos reflexões do autor sobre o referido assunto.

No livro *Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia*, organizado por Benjamin Abdala Junior (2014), há dois artigos que nos interessam: *A produção literária de países africanos de língua portuguesa: perspectivas metodológicas* de Rejane Vecchia da Rocha e Silvano, no qual a autora fala sobre o ensino das literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil a partir da Lei 10.639/03¹¹, ressaltando o quanto é preciso refletir sobre o contexto de tais produções literárias dentro do sistema capitalista; e *Pontos para um estudo comparativo sobre aspectos e problemas da literatura em Angola e Moçambique* de Rita Chaves, sobretudo no que se refere a discussões pertinentes a respeito do cânone.

Há também três artigos importantes para esta pesquisa, os quais estão presentes no livro *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa* (2006), organizado por Rita Chaves e Tânia Macedo, são eles: *Modos de fazer mundos na atual ficção moçambicana*, por Francisco Noa, onde o autor ressalta o espaço dentro da narrativa; *Teoria da literatura e literaturas africanas*, por Francisco Soares, destacando, sobretudo, aspectos sobre a linguagem em tais literaturas; e *O crítico como escritor: limites e beligerâncias*, por Inocência Mata, a qual ressalta a contribuição dos estudos literários juntamente com os estudos culturais voltados para as literaturas africanas, no caso, de língua portuguesa, contribuindo assim, para ampliar as perspectivas de análise dessas literaturas, contribuindo também no combate a estereótipos enfrentados por literatos africanos de língua portuguesa.

Esses textos foram selecionados, pois fazem parte do tópico que discute, justamente, o cânone: *Literatura, teoria e crítica: o cânone em discussão*, trazendo reflexões pertinentes para nossos estudos pois contextualizam, explicam e problematizam o processo de formação da crítica literária voltada para as literaturas africanas de língua portuguesa, os desafios, paradoxos e complexidades, dentre outros aspectos que serão aqui discutidos ao longo do capítulo.

Para dar continuidade ou completar as ideias embasadas nos textos acima, iremos apresentar algumas discussões presentes no livro *Literaturas africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto* de Elena

¹¹ Posteriormente alterada para a Lei 11.645/08, que inclui, também, a cultura e história dos povos indígenas

Brugioni (2019), sobre a produção literária de Mia Couto, no que se refere à recepção crítica do autor, tanto em Portugal, quanto em Moçambique, consolidando-se no cânone moçambicano, até ganhar o mundo. Nas palavras de Can (2020, p. 33), “autor com mais projeção internacional do país, dono de uma obra que já visitou todos os gêneros trabalhados no campo literário”, além dos diversos prêmios literários e participações em eventos editoriais e acadêmicos em diversos países, sobretudo no Brasil, onde é considerado o autor africano mais lido em nosso país.

Após esta breve apresentação dos principais teóricos e estudos selecionados para este capítulo, daremos início, então, às discussões e reflexões sobre a narrativa de Mia Couto no cânone africano e mundial, bem como aspectos que caracterizam e marcam tais narrativas, sobretudo o conto, narrativa breve e de grande alcance no campo literário, tanto em Moçambique, quanto em países onde a obra de Mia Couto é traduzida.

3.1 Mia Couto: cânone da literatura em língua portuguesa

Os primeiros estudos literários brasileiros voltados para análise das obras de Mia Couto, de acordo com “*A fortuna crítica de Mia Couto no Brasil*”, organizado por Ana Cláudia da Silva (2010) começam na década de noventa, mais precisamente com a dissertação “*Mecanismos de subversão na literatura africana: Vozes anoitecidas de Mia Couto*”, em 1994, por Rosânia Pereira da Silva, em seguida, no ano de 1996, com os trabalhos “*Terra sonâmbula: identidade e memória nos (des)caminhos do sonho*” dissertação de Magda Márcia Borges e “*Tradução: hibridismo fecundo: um estudo da tradução dos contos de Mia Couto para a língua inglesa*” tese de Glória Maria Guiné de Mello Carvalho. A partir daí, diversas pesquisas sobre a obra do referido autor foram ganhando espaço nas universidades do nosso país.

Vale ressaltar que, do início dos estudos acadêmicos sobre a obra de Mia Couto até a chegada de tais textos na educação básica brasileira, foram mais de vinte anos, pois mesmo com a Lei 10.639/03, que obriga a inclusão do ensino da história e cultura afro-brasileira nas escolas de nosso país, demorou mais um tempo para que os materiais didáticos fossem revisados para que tais literaturas passassem, de fato, a fazer parte do currículo escolar no Brasil, fora isso, houve um

atraso também no currículo dos cursos de literatura no que se refere à oferta de disciplinas voltadas, em nosso caso, na área literária, para as literaturas africanas de língua portuguesa. Professores formados sem essa base, precisam, hoje, fazer cursos de formação continuada, por exemplo, caso “queiram” aprofundar tais conhecimentos em sala de aula.

Nesse sentido, no artigo *A produção literária de países africanos de língua portuguesa: perspectivas metodológicas* de Rejane Vecchia da Rocha e Silva, a autora vai falar justamente sobre o ensino das literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil a partir da Lei 10.639/03, ressaltando o quanto é preciso refletir sobre o contexto de tais produções literárias dentro do sistema capitalista. E afirma:

As reflexões em torno das literaturas africanas de língua oficial portuguesa, portanto, convocam, de início, um pressuposto teórico-metodológico básico: a ruptura de paradigmas construídos em relação ao continente africano no que diz respeito à formação e ao desenvolvimento das estruturas sociais locais e à disseminação de ideias e de conceitos em torno dos quais tais sociedades foram surgindo sistematicamente ligadas às imagens de culturas exóticas, paisagens paradisíacas e animais selvagens. Sem dúvida a construção de tais paradigmas procurou atender, como se sabe, aos interesses dos então donos do poder econômico e político que avançavam com o imperialismo europeu e com as elites nacionais que foram se formando ao longo da história atreladas à expansão marítima colonial. (SILVA, 2014, p. 361)

Trata-se, então, de um processo lento no qual o meio acadêmico cumpre um papel importante, tanto no que se refere à produção de pesquisas como subsídios teóricos para professores, estudantes e pesquisadores interessados no tema, quanto na oferta de disciplinas para formação docente preparando os professores para trabalhar tais textos com a relevância merecida a fim de fazer cumprir a lei, garantindo aos nossos estudantes o direito a esse conhecimento. Nas palavras de Leite (2020),

Os sistemas de ensino são uma das instâncias importantes na validação institucional da literatura. A escolaridade obrigatória criou expectativas de integração cultural em que a leitura supostamente deve ocupar lugar de destaque. A essa escolaridade é inerente uma preocupação com o ensino da língua, que se apoia com frequência na literatura, na medida em que nela procuram textos que se consideram como linguisticamente exemplares e também representativos de uma identidade cultural que se pretende apurar. (LEITE, 2020, p. 148)

Além disso, segundo a mesma autora, essa questão está associada ao “cânone”, definido como “elenco de autores e obras incluídos em cursos básicos e

cursos de literaturas, por se acreditar que representam o legado cultural de um país” (REIS apud LEITE, 2020, p. 148). Dessa forma “os programas escolares e universitários são documentos com força normativa e testemunhos de uma consciência cultural e nacional que procura afirmar-se como legítima” (LEITE, 2020, p. 148) e continua:

as histórias literárias, as antologias, os manuais de ensino de literatura, os livros de ensino literário e de divulgação crítica como revistas de especialidades, são elementos fundamentais que estabelecem a continuidade e a herança de uma tradição. Também a formação de ordem pedagógica é reprodutora de uma certa ordem social e cultural que contribui para promover a instituição da literatura e do cânone. O cânone permite também a formação do gosto literário, o seu apuramento, pluralização e, naturalmente, o seu questionamento. (LEITE, 2020, p. 149)

Apesar da referida Lei 10.639/03 brasileira, mencionada acima, podemos dizer que as literaturas africanas de língua portuguesa (e até mesmo as literaturas afro-brasileiras contemporâneas) só ganharam espaço em nosso cânone depois de serem cobradas nos principais vestibulares de nosso país. No que se refere aos países africanos de língua portuguesa, segundo Leite (2020, p. 149) os manuais escolares passaram por diversas fases de elaboração e com perceptível comprometimento ideológico, porém, ainda assim, estarão longe “de poder oferecer bases seguras para o estabelecimento de um cânone, embora ele se profile indiscutivelmente em torno de algumas obras”. Por outro lado, afirma que “não existe ainda a pesquisa e o suporte historiográfico literário necessários para uma seleção definitiva, ainda que a transitoriedade do material bibliográfico possa servir de forma temporária”.

É importante destacar aqui, após essas questões levantadas por Leite (2020), principalmente no que se refere aos países africanos de língua portuguesa, são países com independência recente, a formação do campo literário, então, sobretudo pós-colonial é tão jovem quanto tais países, a exemplo de Moçambique, onde a maioria dos literatos são contemporâneos aos atos de luta por independência e estabelecimento de uma nação. É comum, então, essa sensação de teorias literárias insuficientes, ou a dúvida sobre quais obras, de fato, serão consagradas como clássico, embora, seja possível perceber alguns perfis em destaque, como a própria autora ressaltou, e Mia Couto é um deles.

Diante disso, é interessante contextualizarmos aqui um breve panorama histórico do desenvolvimento do campo literário moçambicano, pautado no ensaio *Literatura moçambicana: os trilhos e as margens* de Francisco Noa (2018, p. 14), a literatura que circulava na colônia de Moçambique no século XVIII era pautada em padrões estéticos europeus e escrita por autores de origem portuguesa. Apenas no início do século XX é que surgem “as primeiras elites letradas de origem africana responsáveis por textos que se instituirão como os verdadeiros precursores da literatura moçambicana” (NOA, 2018, p. 14). Ainda segundo o mesmo autor, apenas na década de 40 surgiu a primeira geração de literatos, “responsável por uma literatura que vincada, sistemática e conscientemente, se procura afirmar como moçambicana”:

Aglutinados à volta de um periódico, *Itinerário* (1941-1955), que se publicava na então Lourenço Marques, ou com intervenções pontuais nele, são jovens que, de forma inconformada e inovadora, mas adulta, dão início a uma produção literária não só de reconhecida qualidade estética, temática e ideológica, como também seguindo tendências diversificadas. É um movimento de emergência não só da consciência literária, mas também nacionalista, e que se verifica também em Angola, com a geração da *Mensagem* (Alexandre Dáskalos, Agostinho Neto, Manuel Lima, António Jacinto), como em Cabo Verde, com a geração da *Claridade* (Baltazar Lopes, Jorge Barbosa, Manuel Lopes). Sem deixar de abraçar modelos produtivos tanto da Europa, como da América Latina, casos do movimento modernista português e brasileiro ou da literatura nordestina brasileira, esses jovens poetas (negros, mestiços e brancos) distanciam-se da visão e do ideário dominante na literatura então em voga, a literatura colonial, que relatava e consagrava a saga do colono em África. (NOA, 2018, p. 16)

Sabemos que a literatura colonial foi parte integrante do processo de colonização, com intuito de propagar seus ideais hegemônicos. Segundo Noa (2018), essas narrativas, de um lado, valorizavam as ideologias do colonizador português e, de outro, menosprezavam ostensivamente o africano, colocando-o como subalterno em todos os sentidos: cultural, religioso, social, etc. Dessa forma, a geração do *Itinerário* produzia uma poesia preocupada tanto “com temáticas universais, ou de natureza mais objetiva e existencial”, quanto “se debruçava sobre questões sociopolíticas vividas em Moçambique num tom de revolta contra o colonialismo, de denúncia das arbitrariedades” (NOA, 2018, p. 17). Além disso, exaltava “valores estéticos e éticos locais, na afirmação de uma ordem filosófica distinta” com destaque para os seguintes nomes “Fonseca Amaral, Noémia de

Sousa, José Craveirinha, Orlando Mendes, Virgílio Ferreira, Aníbal Aleluia, Rui Knopfli, Rui Nogar etc.” (NOA, 2018, p. 17). Com base nos estudos de Silva (2014),

Em Angola e Moçambique, por exemplo, em fins do século XIX registram-se, na imprensa que então se formava, as primeiras intenções do que posteriormente se confirmaria como uma literatura de resistência, na medida em que alguns periódicos locais começam a publicar artigos, crônicas, poemas e contos, cujos conteúdos manifestam uma perspectiva crítica contra uma estrutura social e política que funcionava em defesa dos direitos da metrópole portuguesa. (SILVA, 2014, p. 365)

Após esta breve explanação histórica sobre a formação da identidade literária moçambicana, seguem, abaixo, as características gerais de tais produções literárias, como influências, transição, estética, linguagem, contexto, com base nos estudos de Noa (2018):

À imagem de outras literaturas produzidas em espaços saídos da dominação colonial, em especial, as de língua oficial portuguesa, a literatura moçambicana, enquanto fenómeno de escrita apresenta as seguintes características dominantes:

- Emerge durante o período da vigência do sistema colonial;
- É uma literatura relativamente recente: cerca de 100 anos de existência;
- Traduz os paradoxos e complexidades gerados pela colonização como sejam, literatura escrita e difundida na língua do colonizador, dualismo cultural ou identidade problemática dos autores, oscilação entre absorção e negação dos valores e códigos da estética ocidental etc.;
- Em praticamente todo percurso desta literatura, a maior parte dos textos é difundida sobretudo na imprensa, fato que irá prevalecer sensivelmente até meados da década de 80;
- É um fenómeno essencialmente urbano.

(NOA, 2018, p. 13-14)

É possível perceber o quanto os estudos literários são importantes para a formação de caminhos para a análise de obras que estão ganhando espaço no cânone, não só em seu país de origem, mas nos países onde tais obras são traduzidas, sobretudo nos orientam sobre os paradoxos e complexidades voltados para as literaturas africanas de língua portuguesa, justamente pelo fato de que o que o espaço literário de sua produção, nesse caso, em Moçambique, para uma boa parte dos leitores de Mia Couto, ainda é pouco conhecido. No livro *O campo literário moçambicano: tradução do espaço e formas de insílio* de Nazir Ahmed Can (2020), o autor vai refletir justamente sobre esse assunto quando diz:

Devido as dificuldades materiais que afetam a instituição literária na maioria dos países africanos, os autores convivem com um paradoxo fundador:

escrever quase sempre sobre um espaço que lhes é próximo para um leitor distante. Para aprofundar a dificuldade, este mesmo leitor costuma ter apenas o quadro de referências distorcido da mídia, da literatura imperial, dos manuais escolares. (CAN, 2020, p.15)

Noa (2006) nos fala desse olhar já predeterminado de tal público em relação às literaturas africanas de língua portuguesa atribuindo a elas uma “especificidade que reside na oscilação confronto ou conciliação entre uma visão do mundo de matriz claramente ocidental e os múltiplos assomos estéticos” associados, muitas vezes, “à perseguição de uma pretensa ou original mundividência negro-africana que a alimentam e estruturam” (NOA, 2006, p. 268). Sabendo de tais dificuldades e estereótipos, como os destacados acima por Can (2020) e Noa (2006), é que, segundo Inocência Mata (2006, p. 295), “os discursos críticos sobre a literatura vêm situando num território mais amplo das ciências humanas, como resultado do reconhecimento das diversas contradições e diferentes funcionamentos do literário em sociedades distintas”.

Para a autora, o discurso crítico sobre literatura pautado em diversas concepções teóricas “será sempre uma tentativa de compreensão do lugar do literário na construção da imagem da comunidade representada” e continua, “pois, “essa imagem se constrói com “elementos” provenientes de várias áreas da condição humana” (MATA, 2006, p. 295). Ampliando essas questões, importantes de serem aqui refletidas, afirma:

Hoje, a tão celebrada parceria dos estudos literários com os culturais vem aliviar a tensão entre arte literária e lógica teórica dos sistemas literários africanos, ao legitimar essa tensão entre a textualidade cultural e a diversidade estética que a literatura comporta: trata-se do que propunha Geoffrey Hartman (1979): um diálogo interativo entre as “humanidades literárias” e a “sociedade em geral”. [...] Tal parceria permite, assim, a compreensão de práticas sociais e estruturas históricas pelo questionamento do discurso da literatura para além das “tradicionais” territorialidades da literatura que, como se sabe, não é um valor totalmente intrínseco ao texto, dependendo, também, tanto do lugar da enunciação quanto do contexto da recepção, isto é, do lugar da comunidade receptora e interpretativa - sendo que ler, concordarão todos, é uma prática social. (MATA, 2006, 296)

A respeito dessa comunidade receptora, para Noa (2015A, p. 22), em última instância e por meio da interpretação literária “institui-se como um ato cultural, por excelência”, pois nos revela “não só as virtualidades da obra, mas do próprio leitor”, ou seja, “o vasto número de mecanismos através das quais, segundo Iser (1898,

p.219) as faculdades humanas podem ser usadas para abrir, através da literatura, as portas do mundo em que vivemos.” (ISER apud NOA, 2015A, p. 22).

Os estudos de Brugioni (2019) nos ajudam a compreender melhor essa complexidade sobre a recepção crítica da obra de Mia Couto, sobretudo em Portugal e em Moçambique e como se estabeleceu no cânone de tais países. Em seu texto, a autora fala justamente sobre a questão da língua na construção literária de Mia Couto e como essa língua foi recebida pelos leitores, principalmente pelos leitores responsáveis pela análise crítica da obra.

Apresentando um português outro e, logo, uma língua libertada do “pacto exclusivo com uma única nação”, a escrita de Mia Couto proporciona uma reflexão crítica a respeito das dinâmicas de intervenção literária e cultural da contemporaneidade, configurando-se como um “exemplo” no que concerne à questão linguística das literaturas africanas pós-independência. (BRUGIONI, 2019, p. 174).

Segundo a autora, é a partir daí que surgem as problematizações críticas a respeito da análise da escrita de Mia Couto no que vem sendo definido como “pós-colonial no espaço-tempo de língua oficial portuguesa” (SANTOS apud BRUGIONI, 2019, p. 174), “configurando o texto literário como lugar seminal para um itinerário teórico [...] cujas implicações epistemológicas contribuem para uma reflexão acerca da própria prática humanística.” (BRUGIONI, 2019, p. 174-175).

Por intermédio de categorias conceituais como *relação*, *tradução*, *diferença*, surge a possibilidade de uma reflexão crítica, que a partir de uma problematização da língua na escrita de Mia Couto bem como nas literaturas contemporâneas, procura repensar as instâncias teóricas e operacionais que norteiam a prática humanística. (BRUGIONI, 2019, p. 175)

Dessa forma, autora pretende “(re)pensar a literatura como lugar de problematização dos paradigmas de leitura da contemporaneidade.” Além disso, destaca que um dos pressupostos gerais a considerar sobre a “fisionomia linguística” da escrita de Mia Couto é a “ambiguidade funcional e simbólica da língua portuguesa no contexto social, cultural e político moçambicano” (BRUGIONI, 2019, p. 175)

Para Soares (2006, p. 286) trata-se de uma “ruptura”, pois, como afirma o autor, “para vários escritores lusófonos a língua materna foi a portuguesa. Mas trata-se aí de um português que não é o da norma com que o escritor, em boa parte, será lido”. Além disso, “a sua língua literária, os recursos, regras, efeitos, que ele

conhece, não são propriamente os mesmos de outras paragens onde se fala o Português.” (SORARES, 2006, p. 286). Brugioni (2019, p. 179) ainda acrescenta que a língua da escrita de Mia Couto “não constitui um elemento representativo universal da “situação sociolinguística moçambicana”:

Ao contrário, a fisionomia linguística da escrita de Couto se situa na dimensão onde uma prática literária e cultural na qual a dimensão fenomenológica da “tradução” parece desempenhar um papel crucial. Para além de representar um lugar literário seminal na escrita coutiana, a tradução constitui uma prática cultural, linguística e obviamente política central, apontando para instâncias cruciais no que diz respeito à relação língua(s), identidade(s), contexto(s) e representação. (BRUGIONI, 2019, p. 179)

A autora, inclusive, afirma que essa manipulação linguística está mais para uma ruptura e afastamento de uma língua dominante que mostrar uma “variedade em formação do português de Moçambique” (GONÇALVES apud BRUGIONI, 2019, p. 180). A partir da constatação dessa ambiguidade na recepção linguística da escrita de Mia Couto é que Buguioni (2019) traz o conceito de “terceiro código”¹² formulado por Zabus (2007) quando diz o seguinte:

Nesse sentido, a tradução não representa apenas uma prática linguística mas desempenha a função de uma prática estética e política em que a negociação entre elementos linguísticos e culturais heterogêneos é facultada pela inscrição na língua portuguesa de uma pluralidade de repertórios específicos permitindo o surgimento do que se poderia definir como “terceiro código”. Por conseguinte, a língua – portuguesa e literária – da escrita de Mia Couto, responde a uma alteridade traduzida, isto é, uma diferença, neutralizando a lógica de autenticidade linguística e cultural subjacente à coexistência de diferentes idiomas politicamente conotados. (BRUGIONI, 2019, p. 180)

Brugioni (2019) nos apresenta, então, uma análise referente à recepção da obra miacoutiana “em contexto português - ou, mais em geral europeu -, está caracterizada por uma obsessão linguística”, dessa forma, “tornando-se o sistema de uma recepção ambígua que aponta de imediato para um conjunto de relações de feição [neo]colonial.” (BRUGIONI, 2019, p. 181):

¹² A definição de terceiro código, formulada por Zabus, 2007, é fundamentada na relação simbólica política e contextual com a noção de Terceiro Mundo (Third World), torna-se uma categoria crítica e operacional particularmente significativa na medida em que permite salientar a dimensão de alteridade linguística chamando a atenção simultaneamente para os processos de tradução que a determinam. (BRUGIONI, 2019, p. 180).

[...] as estratégias de observação dessa fisionomia linguística parecem repartidas entre dinâmicas *assimilantes* e *exóticas*, salientando todas as peculiaridades de uma recepção e de uma fortuna que não deixam de proporcionar ambiguidades e, logo, de se basearem em equívocos crítico-teóricos significativos. (Grifos da autora)

Entendemos sobre essas dinâmicas assimilantes e exóticas apontadas por Brigioni, respectivamente, que a primeira, a assimilante, refere-se aos elementos da língua portuguesa, a do colonizador, por assim dizer, foram mantidos, e que a segunda, exótica, refere-se aos elementos das línguas moçambicanas que foram agregadas à escrita de Mia Couto como a escolha lexical, ou seja, termos específicos do vocabulário das muitas línguas que se fala em Moçambique. Para melhor ilustrar essa análise, a autora destaca a fala do próprio Mia Couto a respeito da recepção crítica de sua obra no contexto europeu. Vejamos:

Eu fui questionado, fui quase julgado. Havia várias contestações e uma destas era a de que eu estava revelando uma fragilidade, estava demonstrando que os moçambicanos, afinal, não sabem falar e escrever o bom português. Isto derivava de um certo sentimento colonizante que se traduz no fato de que era preciso demonstrar ao outro – o ex-colonizador – que eu era capaz de maneja e este instrumento que é a língua portuguesa. [...]Ao mesmo tempo, há uma nação que se tem que formar e há que cortar laços e uma maneira importante ou melhor campo principal em que se tem que fazer isto é exatamente na língua do outro, a língua portuguesa. (COUTO *apud* BRUGIONI, 2019, p. 182).

Em contexto moçambicano, a escrita de Mia Couto também se torna ambígua e problemática, pois, segundo a mesma autora, levantou-se, desde o início reações controversas, “[...] a recepção crítica moçambicana parece questionar a dimensão da autenticidade linguística e cultural que a obra de Mia Couto representa” (BRUGIONI, 2019, p. 182). Considerando que Mia Couto é um dos autores africanos de língua portuguesa com maior projeção internacional, como foi dito por Can (2020), uma das problemáticas a respeito de sua representatividade literária moçambicana é que pode propagar estereótipos a respeito de tal literatura como um todo, visto que o espaço literário moçambicano é muito diverso, como já foi mencionado também aqui por Francisco Noa (2018). Ana Mafalda Leite (2020, p. 17) afirma que:

a autonomização dos processos literários africanos de língua portuguesa partilha de diversas heranças intertextuais, além da literatura portuguesa, como por exemplo, a literatura latina e hispano-americana, as literaturas africanas em outras línguas, e os intertextos da tradição oral, que são

igualmente importantes para a caracterização dos aspectos especificamente regionais e nacionais diferenciados. As designações abrangentes, ainda hoje usadas, do tipo “literatura africana de língua portuguesa”, “literaturas lusófonas”, “literaturas anglófonas e francófonas”, são em si portadoras de uma significação ideológica obtusa, que permite a indefinição nacional e leva a uma generalização do particular em favor de traços apenas comuns pelo uso de uma mesma origem linguística e processos temáticos de contestação similares durante o período colonial.

Após tais observações importantes apontadas por Leite (2020), continuemos, então, com a análise de Brugioni (2019) sobre a recepção crítica da escrita de Mia Couto em contexto moçambicano na época em que publicou *Vozes anoitecidas* (1986):

Observando, por exemplo, o debate surgido em Maputo quando da publicação de *Vozes anoitecidas*, algumas das intervenções críticas ocorridas nas diferentes revistas literárias moçambicanas enxergam a subversão linguística da escrita de Mia Couto como uma operação sem “fundamento real: [que] nem segue o povo nem a gramática banto”, salientando, desse modo, a falta de legitimidade da operação criativa proposta pelo autor. Em geral, a recepção [...] moçambicana levanta questões que se volta a um certo essencialismo cultural fundamentado em um conflito entre o que é “próprio” e o que é do “outro”, e encarando por vezes, o texto literário como lugar de enunciação de uma moçambicanidade que se pretende autêntica. (BRUGIONI, 2019, p. 183)

Todavia, após analisar a recepção crítica da escrita de Mia Couto, tanto em Portugal, quanto em Moçambique, a autora que considera que os dois posicionamentos são fundamentados “em uma abordagem da literatura que subte e, ao mesmo tempo, projeta uma noção identitária reificada sem conhecer a escrita literária em geral” e “em mais particular à de Mia Couto a prerrogativa “mundana” [...] que essa literatura parece propor e conter” (BURGIONI, 2019, p. 183). Dessa forma,

uma *leitura mundana* das subversões linguísticas dessa escrita torna-se o imperativo epistemológico matricial para desconstruir as dicotomias que norteiam a recepção endógena e exógena da obra de Mia Couto, propiciando desse modo uma prática crítica interrogativa capaz de resistir ao modelo de pensamento dicotômico que ainda caracteriza o nosso tempo. (BRUGIONI, 2019, p. 183-184)

Após todas as discussões e reflexões até aqui levantadas, as quais são de grande relevância para o entendimento dos assuntos que ainda serão abordados e analisados, daremos continuidade a este capítulo com o tópico que segue, o qual irá

falar, principalmente, sobre a relevância do conto, narrativa breve, tanto na obra de Mia Couto, quanto no espaço literário moçambicano.

3.2 Mia Couto e a narrativa breve africana

Neste tópico, trataremos do gênero textual conto, especificamente, o conto africano, o qual está fortemente associado às narrativas orais, pois traços das oraturas africanas são transcritos para o texto escrito, por assim dizer. Segundo Leite (2020), o conto é a forma narrativa escolhida pela maioria dos escritores moçambicanos como “modelo interpretativo da sua sociedade. Convite à forma [...], reivindica a oratura e suas formas como tradição, bem como o imaginário cultural nelas implicados” (LEITE, 2020, p. 179).

Ainda segundo a mesma autora, antes do conto, o gênero literário que predominava em Moçambique, no período colonial, era a poesia, por, pelo menos duas razões evidentes, de acordo com Leite (2020, p. 213), a primeira “o fato de a elite intelectual ser pouco numerosa por via de o ensino se ter desenvolvido tardiamente na então colônia”, a segunda “prende-se ao fato de a poesia ser uma forma mais insidiosa de iludir a censura, e de mais fácil publicação em jornais, revistas e antologias”. Já no período pós-independência, o conto aparece como mais um recurso de expressão literária “se instala com a luta civil e, mais uma vez, [...] continuam a expressar um discurso predominantemente ideológico” (GARCIA, 2011, p. 33),

As diferentes ideologias políticas dividem as vozes anunciativas no pós-independência e conflitam a (re)organização das expressões até então silenciadas. É na busca de um lugar de mediação dos discursos que o conto passa a ser o espaço ideal para (re)unir o passado e o presente, tradução e atualidade, similitudes e diferenças. Nessas circunstâncias, ele se instala como um gênero preferencial, por ser uma prática narrativa de fácil edição, de leitura rápida e que tem a possibilidade de abrigar, uma única escrita, os aspectos culturais urbanos e rurais, as presenças da oralidade e do literário, o histórico e o ficcional e, em múltiplas relações o real e o simbólico.

Para Leite (2020, p. 213), “a arte de narrar oral é um dos aspectos do quotidiano africano. A história é uma espécie de *médium* à conversa e funciona como *exemplum*”, e acrescenta: “Conversar não é apenas trocar ideias, antes, contar histórias que exemplificam as ideias”. A partir dessa interação, por meio de narrativas orais, os autores ganham repertório para escreverem suas histórias. O

próprio Mia Couto sempre relata em suas entrevistas sobre esse contato com as muitas histórias que teve a oportunidade de conhecer, tanto na infância, como veremos no trecho abaixo, quanto no período em trabalhou como jornalista da FRELIMO, como já foi mencionado acima. Dessa forma, Leite (2020) constata em seus estudos: “esse acontecimento cotidiano tende a ganhar forma na literatura, como é obvio. Por outro lado, alguns dos escritores tiveram experiência jornalística e tiraram partido dela para a escrita dos seus livros, como é o caso de Mia Couto” (LEITE, 2020, p. 213).

Eu cheguei aos livros depois de escutar as histórias, de ouvir as canções, de me deleitar com a declamação. Criou-se uma espécie de primazia absoluta da escrita como se a oralidade existisse como uma característica cultural dos povos primitivos. Um dos propósitos que me faz escrever histórias é restabelecer pontes entre a escrita e a oralidade. A palavra grafada só me interessa se eu ao ler reencontro as vozes que estão mais próximas da emoção e do sonho. (COUTO, entrevista, 2020)

Ainda segundo Leite (2020, p. 214), um outro aspecto nos permite compreender a preferência do conto no campo literário moçambicano dá-se pelo “fato de o país viver, desde a independência, um processo de formação rápido, e com uma realidade cultural tão multifacetada, que o conto se adapta e se revela como a prática narrativa mais adequada”, justamente por estar muito próximo da oralidade, torna-se “mais acessível à edição e à leitura e, muitas vezes, à representação teatral” (LEITE, 2020, p. 214). Nesse sentido, nas palavras de Mia Couto:

Nas cosmogonias africanas essa pluralidade de vozes e de autorias mantém-se viva e dominante. O contador de histórias é possuído pelas vozes de outros. Os mortos, por exemplo, tornam-se vivos e falam por via do contador. Os bichos, os rios, a terra, a árvore não são um simples cenário. São personagens, com alma e com histórias para contar. E todos falam pela boca do contador. Enfim, mortos, bichos e árvores e rios são coautores das histórias. Em Moçambique, ninguém chamaria de realismo fantástico a uma história que fosse contada por uma lagoa ou por uma pedra. O fato de existirem pelo menos vinte cinco línguas vivas em Moçambique ajudam a validar essa visão do mundo feita de diversidade. (COUTO, entrevista, 2020)

Ainda sobre o caráter da oralidade, tanto Leite (2020) quanto Brugioni (2019), destacam a “interdiscursividade”, termo proposto por Ato Quayson (1997), ensaísta nigeriano, “para explicar essa relação entre a literatura africana e os contextos da oralidade” (LEITE, 2020, p. 166):

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

Para Brugioni (2019) “com o termo oralidade [...] se pretende chamar atenção para a dimensão intertextual e interdiscursiva que caracteriza a fisionomia da escrita literária quando esta convoca repertórios narrativos de matriz oral”, dessa forma, ressalva “complexidade que marca a reflexão crítica sobre oralidade, sobretudo no âmbito das literaturas africanas. Aliás, a interdiscursividade representará a designação mais apropriada para aquelas “textualidades formais manifestas” as quais “se manifestam através de dinâmicas sincréticas entre gêneros e discursos da oralidade e da escrita. (BRUGIONI, 2019, p. 72-73).

No que se refere aos temas, podemos dizer que são os mais diversos possíveis levando em consideração as pluralidades e complexidades moçambicanas como já foi mencionado aqui por meio dos estudos de Francisco Noa (2018), além das falas de Mia Couto. Ana Mafalda Leite (2020) também menciona tal diversidade no campo temático das narrativas africanas, porém, destaca em seus estudos sobre o conto africano alguns temas recorrentes, tais como:

As relações entre homem e mulher, os mais velhos e os mais novos, é um assunto que merece especial atenção, tendo em conta os valores ancestrais e os códigos antigos reguladores da sociedade camponesa, agora, por vezes postos em causa por novas ideias e comportamentos menos conservadores. Um dos grandes temas é, sem dúvida, a guerra civil, a miséria e a fome, provocadas pelos muitos anos de sofrimento, e a despersonalização das personagens, a destruição dos laços clânicos pela necessidade de fugirem e se refugiarem em outras zonas. Em simultâneo o avivar das crenças e dos valores animistas, como último recurso para a esperança. (LEITE, 2020, p. 214) (Grifos nossos)

Em *Contos do Nascer da Terra*, essas temáticas, acima grifadas, podem ser observadas em muitos dos trinta e cinco contos que compõem a obra, como por exemplo, para a “relação entre homem e mulher”, os contos *A viagem da cozinheira lagrimosa* ou *O baralho erótico*; para a relação entre “os mais velhos e os mais novos”, os contos *O velho com o jardim nas costas do tempo*, *A casa marinha* ou *O homem da rua*; para “guerra civil, a miséria e a fome” os contos *A última chuva do prisioneiro*, *A menina, as aves e o sangue*, *Gaiola de moscas*; para a “despersonalização das personagens”, predominam os contos onde a metamorfose

se faz presente como *O último voo do tucano*, *Raízes*, *O chão*, *o colchão e a colcha*, *Ossos*, nesses contos há também a presença das “crenças e valores animistas”, ou ainda em *O despertar de Jaimão*, *Governados pelos mortos*, *O viúvo*, *A palmeira de Nguézi*, dentre outros. Não há, porém, a temática da “destruição dos laços clânicos pela necessidade da fuga ou de se refugiarem em outras zonas” como tema central. Vale ressaltar que desses trinta e cinco contos destacamos nove para esta pesquisa, em futuras oportunidades, pretendemos contemplar os demais.

Quanto à língua, já bem discutida nos tópicos anteriores, ainda vale ressaltar mais algumas informações pertinentes para esta pesquisa, visto que, é por meio dela que toda a narrativa se materializa. Nesse sentido, Leite (2020) destaca duas tendências relacionadas à escrita das literaturas africanas de língua portuguesa, uma voltada para o português moçambicano, outra, votada para combinações e recriações linguísticas guiadas por uma linguagem poética, a exemplo do escritor Mia Couto. Vejamos:

Uma, para seguir uma norma relativamente estável do português moçambicano, através de relações sintáticas de menor monta, e de um léxico usado no dia a dia em Moçambique, com algum léxico ronga ou changana. Uma outra tendência é a da invenção linguística, e tem por expoente o prosador Mia Couto, que imprime à linguagem do cotidiano uma dimensão poética, através de múltiplas recriações e de combinações linguísticas. Mia Couto consegue manter a simplicidade dos diálogos das suas personagens, reinventando-lhes a dimensão literária da oralidade. (LEITE, 2020, p. 214-215). (GRIFOS NOSSOS)

Para Rita Chaves, “A prosa de ficção vai inicialmente dividir o espaço da poesia através do conto, que pela sua mais nítida associação às matrizes da oralidade” (CHAVES, 2014, p. 393). Em entrevista, esse tema sobre escrita de Mia Couto é bem questionado e o autor explica seu fazer literário de modo também poético como podemos perceber no trecho abaixo:

A escrita é uma casa que eu visito, mas onde não quero morar. O que me instiga são as outras línguas e linguagens, sabedorias que ganhamos apenas se de nós mesmos nos soubermos apagar. Da minha língua materna eu aspiro esse momento em que ela se desidioma, convertendo-se num corpo sem mando de estrutura ou de regra. O que eu quero é esse desmaio gramatical, em que o português perde todos os sentidos. Neste momento de caos e perda, a língua é permeável a outras razões, deixa-se misturar e tornar-se mais fecunda. (COUTO apud BRUGIONI, 2019, p. 179)

É por meio da segunda tendência, apresentada por Leite (2020) que a escrita de Mia Couto se faz evidente. Essa característica tem certa influência em Guimarães Rosa, como muito teóricos afirmam, inclusive o próprio Mia Couto. A escrita original de Guimarães Rosa é uma das principais características de sua produção literária. Com relação à tal influência da linguagem, destacamos um trecho da entrevista concedida à Carta Capital na qual o Mia Couto nos revela como foi a descoberta dos textos de Rosa e como isso foi importante em seu processo de escrita:

Eu publiquei minhas primeiras histórias sem conhecer Guimarães Rosa, que vim a conhecer por meio de Luandino Vieira, um escritor angolano muito influenciado pela prosa dele. [...] E havia nessa época, em Angola e Moçambique, uma procura pela oralidade na literatura que já havia acontecido no Brasil, especialmente pelo Guimarães Rosa. Como estávamos em guerra, não tínhamos contato com o Brasil, mas um amigo me trouxe uma cópia, em xerox, do livro *Primeiras Histórias*. Marcou-me especialmente (o conto) *A Terceira Margem do Rio*. Aquilo foi um abalo sísmico na minha alma, porque ali estava o que eu e outros estávamos procurando. Havia ali não só uma relação com a língua, mas também com outras coisas que estão para além dela, uma tentação de criar na linguagem um universo próprio, como se a linguagem se apropriasse da história, da geografia, criando outra realidade. E essa outra realidade também era importante para nós, que estávamos vivendo a lógica de um estado centralizador, que esmagava as lógicas rurais, esse mundo do sertão, que não é da ordem da geografia, mas da soma de várias culturas. A leitura de Guimarães Rosa foi para mim como um rasgão. (COUTO, entrevista, 2016)

Ao apropriar-se da língua portuguesa e dos demais idiomas que conhece, Guimarães Rosa explora a oralidade e brinca com o sentido das palavras em seu texto, associando-as a temáticas do sertão mineiro, construindo, assim, um dos traços de sua originalidade literária. De acordo com Carvalho (2012, p. 2), “a introdução desse novo estilo narrativo provocou polêmica em sua época, pois ao subverter a linguagem simultaneamente fazia crítica à sociedade da época”. Vimos no tópico anterior, com base nos estudos de Brugioni (2019) que Mia Couto também causou polêmica na recepção crítica portuguesa justamente pela subversão da língua portuguesa impregnada em seus textos. Para Nenevé,

A Linguagem é fundamental para a discussão sobre descolonização porque a colonização começa com a linguagem. “O controle do ‘centro’ (que se instala como padrão) sobre a língua do outro, isto é, sobre outras variantes ‘impuras’, permanece como um dos mais fortes instrumentos de controle. Por exemplo, a força da linguagem pode ser demonstrada pelo poder de nomear, a função dos nomes que se dá aos locais ou às pessoas. Nomeá-lo é entender. Portanto, renomear, recriar a linguagem é uma forma de dizer que não se aceita a imposição ou a colonização (NENEVÉ, 2009, p. 90)

Dessa forma, notamos a importância de Rosa para os escritores de Moçambique como referência de literatura e de distanciamento da língua portuguesa imposta pelo colonizador. Nas palavras de Couto:

O que o Guimarães fez foi uma abertura de caminho, uma espécie de luz verde, uma autorização, dizendo “você pode ir por este caminho, pode-se fazer literatura assim”, deixando que as vozes chamadas não cultas, que as vozes das pessoas do campo pudessem remexer na história e no próprio narrador. Quando cheguei a *Grande Sertão*, eu já estava embriagado dessa literatura. (COUTO *apud* OLIVEIRA, entrevista, 2019).

É importante destacar, segundo Coutinho (1993), que Rosa não cria uma língua. “Ao contrário, sua tarefa é explorar as possibilidades latentes dentro do sistema da língua com que está lidando e conferir existência concreta àquilo que existia até então como algo meramente potencial” (Coutinho, 1993, p. 205). Nesse sentido, Mia Couto também não recria uma língua, mas registra em sua obra aquilo que ele observa em sua experiência com outras pessoas, na sua vivência em Moçambique. Sobre isso, e sobre a relação de sua obra com a de Rosa, Mia Couto diz o seguinte:

Acho que não tem muita coisa. Só isso que eu, agora já menos, mas em um certo momento deixei-me encantar por essa *brinciação*, que era jogar com as palavras, reinventá-las, muito motivado por uma coisa que vem de dentro. Isto é, os moçambicanos têm vivas e falam em seu cotidiano outras línguas que não o português, e há um momento muito feliz para um escritor, que é perceber que sua língua não está acabada, não está feita. Por exemplo, eu todo dia recolho palavras novas na rua, palavras que não são criações literárias. Isso é um alimento muito grande. Por exemplo, as pessoas dizem *arrumário* para dizer armário. A palavra *arrumário* tem muito mais sentido, não só porque é o lugar onde arrumamos as coisas, mas por que, se revisitarmos a história, o armário era o lugar onde se guardavam as armas. Essa relação da língua com uma coisa que é nossa, mas não é, que tem profundidade e história, é muito salutar para nos reportarmos ao que Guimarães Rosa dizia sobre o malefício de uma linguagem funcional, uma linguagem que serve só para uma comunicação imediata. (COUTO *apud* OLIVEIRA, entrevista, 2019)

Há, portanto, na literatura coitutiana, uma sensibilidade em perceber e valorizar o que é dito por pessoas com quem tem contato durante o cotidiano, sobretudo em Moçambique, como mostra a citação acima, bem como, deixar-se influenciar, em certa medida, na beleza do fazer literário de outros autores, como dos brasileiros, por exemplo, “Eu sou da poesia e fico estagnado no tempo, então sou muito ligado também ao João Cabral de Melo Neto mais ainda, à Hilda Hilst, Manoel de Barros” (COUTO *apud* OLIVEIRA, entrevista, 2019). Cabe, então, ao bom

escritor, observar, perceber e representar tais experiências sob sua percepção de mundo, que vai desde a escolha da forma, tanto do texto quanto da palavra, até o sentido, o que a soma de tais escolhas nos revelam. Para Afonso (2004, p. 249):

A escrita narrativa moçambicana implica formas de supressão e de apropriação, não só da língua portuguesa, mas também de uma estrutura literária que se deixa contaminar pelas práticas do conto oral, observando com prazer cosmogonias míticas alheias ao pensamento racionalizador ocidental.

Nesse sentido, para Garcia (2011, p. 20), “a singularidade do conto africano, por inclusão, o moçambicano, reside nessa possibilidade de interação do oral tradicional, que fala a linguagem dos antepassados com os modelos literários ocidentais” os quais, segundo a autora, “evoluem na modernidade da manifestação escrita” (GARCIA, 2011, p. 20), característica do conto contemporâneo que já não segue a estrutura fixa do conto tradicional, como por exemplo a sequência narrativa pode variar, o texto pode começar já da complicação e não apresentar uma resolução no desfecho, por exemplo. Há, portanto, um trabalho de fronteira, com um pé nas tradições e outro na modernidade. Sendo assim, é pertinente citar Bhabha (2003) quando afirma o seguinte:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradição cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade e não da nostalgia de viver. (BHABHA, 2003, p. 27)

Ou seja, de acordo com Francisco Noa (2015A, p. 55), no conto literário africano ainda é possível observar “a ressonância de elementos estruturantes de convivência social, de marcas profundas de oralidade, de práticas de partilha de espaços e de bens, e de consciência de pertença a um destino comum”, dessa forma, “o sentido comunitário da existência impõe-se de forma mais ou menos marcada” (NOA, 2015A, p. 55):

Na sua realização como representação do mundo, o que o conto invariavelmente acaba por fazer é questionar a própria ideia de totalidade. A vida é, *per sí*, uma totalidade ou uma difusa constelação de totalidades? Se aceitarmos a segunda possibilidade o conto, afirmar-se-ia, do ponto de vista quer dos seus dispositivos constitutivos quer do sentido que ele projeta,

como uma expressão singular de uma ideia de totalidade. (NOA, 2015A, p. 54)

Quanto aos espaços representados nos contos moçambicanos, destacamos os estudos de Noa, os quais nos mostram uma variedade de possibilidades significativas, visto que, muitas vezes, o espaço da narrativa funciona também como personagem da história:

Além de inúmeros espaços interiores e exteriores, psicológicos e físicos, impõe-se decisivamente, na construção da ficção moçambicana a figuração de três espaços englobantes: a cidade, o subúrbio e o campo. Quer individualmente, quer conjuntamente, trata-se de dimensões cuja representação transporta uma enorme carga simbólica e informacional tanto como lugar de convivência quanto como lugar de conflito. Em última instância, são espaços que não só territorializam os acontecimentos narrados e um modo peculiar de fazer mundos, como também adquirem, em certa medida, uma profunda força semiótica concentrada nos imaginários coletivos e privados que os povoam." (NOA, 2006, p. 271).

É o que iremos perceber em *Contos do Nascer da Terra*, de modo geral, além da recorrência das metamorfoses, há também uma relação muito forte das personagens com os elementos da natureza que constituem o espaço da narrativa como os animais, principalmente as aves, árvores, a terra, a água (seja do rio ou do mar), alegorizam assim, respectivamente, liberdade, ancestralidade, pertencimento, vida/morte, dando um suporte significativo a narrativa como um todo, pois personagem, linguagem e espaço são indissociáveis, muitas vezes se confundem com as personagens, sobretudo pelo processo de metamorfose. "Omnipresença sem voz, esse é um espaço que de modo singularmente eloquente se manifesta por meio das múltiplas emanações de elementos naturais (árvores, chagas, pântanos, vales, os bichos, o mato, a chuva, as estrelas)" e humanos também, como "(pastores, o povoado, armadilhas de codornizes, o poço, a carroça, a fogueira etc.)" (NOA, 2006, p. 272). Para Brugioni,

A relação entre personagem, testemunho e lugar de enunciação evidencia a complexificação dos processos típicos das narrações imbricadas, destacando desdobramentos críticos e conceituais e significativos no que diz respeito à relação entre escrita literária e oralidade, e configurando a dimensão fragmentária dessas narrativas como elementos matriciais para o surgimento da definição da escrita de Mia Couto como narração poética. (BRUGIONI, 2019, p. 71-72)

Diante do que foi dito, nas palavras de Noa (2015A, p. 62), "ler e pensar o conto é seguramente uma das experiências mais desafiantes e complexas do ponto

de vista da comunicação literária” pois “enquanto exercício fragmentário da escrita, da leitura e da vida, o conto afirma-se como premonição da totalidade para a qual nos remete”:

Se o conto moderno traduz superiormente a fragmentação e a solidão fundamental do sujeito produto da modernidade, na arte de contar dos africanos, mesmo sob o aguilhão dessa mesma modernidade, subsistem motivações que resgatam uma envolvente e plurívoca ideia de totalidade. Isto é, o ser humano representado mesmo na sua dimensão mais íntima e subjetiva surge sempre imerso no poderoso manto da totalidade social. Por conseguinte, quer por força dos apelos da(s) oralidade(s) que se tece o quotidiano de onde emerge, quer pelo ainda marcante sentido comunitário de existência que evoca, o conto africano é uma alegoria da forma como o fragmento constrói a totalidade seja pela nostálgica, ou utópica, seja ela o devir de todas as imprevisibilidades e de todas as provações. (NOA, 2015A, p. 62)

O livro *Contos do nascer da Terra* nos leva para profundas reflexões acerca da vida por meio de personagens, espaços, circunstâncias, muitas delas despertam esse refletir sobre a vida de modo involuntário. O sentimento que temos ao terminar cada conto é esse, o de se perceber refletindo sobre o que foi lido de um modo com que, muitas vezes, não havíamos parado para pensar. Mia Couto consegue trazer realidades muitas vezes difíceis, mas com um cuidado posto no texto por meio de eufemismos, quando necessário, sobretudo quando se trata os sentimentos de personagens fragilizadas pelas duras circunstâncias da vida, ou, indo direto ao ponto, sobretudo, no que se refere às críticas sociais, tudo isso, de modo breve, porém, com o despertar de sentimentos reflexivos profundos. “E é aí onde o conto de vocação africana afirma sua peculiaridade” (NOA, 2015A, p. 62):

Ora recriando e repensando modos de existir de um espaço vital onde o ético, o político, o cultural, o religioso e o social se dissolvem numa amálgama em constante transformação, ora reinventando a própria tradição de narrar com brevidade, adicionando-lhe elementos únicos e, por conseguinte, emblemáticos.

A seguir, veremos muitos dos pontos que foram até aqui discutidos com o objetivo central de analisarmos nos contos selecionados os aspectos referentes à ideia de pessoa africana (muntu), as metáforas da metamorfose bem como os aspectos que revelam valores identitários moçambicanos, cumprindo assim os objetivos centrais desta pesquisa.

4 METAMORFOSE, MUNTU E NARRATIVA EM MIA COUTO

Neste capítulo, daremos início à análise dos contos selecionados do livro *Contos do nascer da Terra*, com base nos estudos literários e pós-coloniais, discutidos nos capítulos anteriores, contemplando assim, a linha de pesquisa “Literatura, Sociedade e Memória”, bem como os objetivos deste trabalho. O livro em questão, conta com um total de trinta e cinco contos que, de modo geral, possuem como personagens principais crianças, mulheres e idosos, os quais vivenciam situações de pobreza, violência e/ou indiferença social, levantando reflexões críticas sobre tais circunstâncias no tempo em que vivemos, seja na sociedade moçambicana, seja na sociedade brasileira, ou em qualquer outro lugar onde a narrativa miacoutiana possa alcançar.

Além das referidas personagens, os contos dividem-se em ambientes ora rurais (com forte relação das personagens com os elementos da natureza, seja a terra, as árvores, os pássaros), ora urbanos, em ambos, o insólito acontece por meio de recorrentes processos de metamorfoses condicionados a personagens, revelando assim, possíveis crenças moçambicanas, associadas a ideia de pessoa *muntu*, tudo isso, guiado pelo conceito de realismo animista, recurso literário utilizado nas narrativas de Mia Couto para alegorizar problemas sociais, questões existenciais e/ou simplesmente registrar aspectos voltados para identidade e memória.

Dessa forma, os contos selecionados foram organizados em três eixos temáticos: nos dois primeiros, prevalecem as metáforas existenciais sobre a perspectiva do imaginário popular moçambicano: a solidão humana na figura do idoso (o qual representa a tradição); o além, como percepção de vida após a morte (filosofia *muntu*), bem como a contação de estória, enquanto resgate identitário (memória ancestral), já no terceiro eixo temático, realismo animista é associado ao sentimento de luto e de renascimento, tendo como elemento principal a metáfora da metamorfose. A seguir, a descrição de como os três eixos temáticos serão desenvolvidos.

No primeiro eixo temático, 4.1 *O papel da ancestralidade africana na identidade*, foram selecionados os seguintes contos¹³: *Velho como jardim nas costas do tempo*, *O homem da rua*, e *A casa marinha*. Neles, veremos como os valores ancestrais representados pela figura do idoso convivem com a modernidade, representada pelo espaço urbano em uma dualidade de sentidos, as quais levantam questões existenciais sobre a vida em comunidade *versus* a vida individual. A análise, então será com base nos estudos de Ecléa Bosi (1994), quando fala sobre a memória dos velhos e da necessidade de serem ouvidos, em diálogo com Bosi, Fonseca e Cury (2008) nos falam sobre a palavra do idoso como manutenção do conhecimento tradicional e do convívio, muitas vezes conflituoso, da tradição ancestral com a modernidade, sobretudo, no que se refere à relação dos mais velhos com a gerações mais novas.

Juntamente como Bosi e Fonseca, Bono (2014) ressalta o conhecimento que se perde quando morre um ancião. Seguiremos pela perspectiva de Hall (2006) quando diz que as culturas nacionais formam identidades por meio da memória. Iremos perceber como a literatura cumpre um papel social importante para além do entretenimento, um meio de registro de memórias e de identidades (ainda que sejam representações da realidade pautadas também na imaginação) as quais poderiam se perder com o tempo, com a morte dos mais velhos.

No segundo eixo temático, 4.2 *Memória e oralidade na narrativa breve de Couto*, teremos como objeto de análise os contos: *A luavezinha*, *A menina sem palavra*, e *Governados pelos mortos*, por meio deles, veremos como os recursos da oralidade estão presentes nas narrativas coutianas, imprimindo nos textos, a naturalidade com que os diálogos são construídos revelando crenças moçambicanas. Os principais teóricos utilizados neste tópico serão Ana Mafalda Leite (2020), a qual nos traz conceitos sobre o recurso da oralidade em narrativas africanas de língua portuguesa, Hampaté Bâ (2010) sobre aspectos da tradição oral representados na literatura, sobre identidade e memória, seguiremos ainda pela

¹³ As narrativas de Mia Couto dialogam entre si. Nesse sentido, vale ressaltar aqui um conto muito significativo sobre as temáticas que serão discutidas neste tópico, porém, não faz parte do livro *Contos do nascer da Terra*, que é o conto *Sangue da vó, manchado de alcatifa*: há tanto a figura do mais velho, no caso, a avó, representando os valores tradicionais africanos em conflito com a modernidade (televisão), bem como a simbologia do sangue (ancestralidade e resistência), que dialoga com o conto *Raízes* do último tópico aqui analisado.

perspectiva de Hall (2006) destacando, também, tantos os estudos de Noa (2015), quanto os de Figueiredo (2012) os quais nos falam sobre a relação da memória individual e social, bem como da memória coletiva, respectivamente. Iremos compreender, então, como essas narrativas podem construir identidade à medida que seus leitores reconhecem e identificam-se com tais sentidos, revelando assim, uma cultura nacional.

Já no terceiro eixo temático, sobre 4.3 *A metamorfose e o muntu nos contos de Mia Couto*, faremos a análise dos contos: *O não desaparecimento de Maria Sombrinha*, *A menina*, *as aves e o sangue* e *Raízes* nos quais o insólito a serviço do Realismo Animista alegoriza temáticas que revelam elementos associados à identidade e memória moçambicana. Neste tópico, a análise será pautada, sobretudo, nos estudos de Ana Mafalda Leite (2020) sobre as transformações classificadas pela autora, como metamorfose ou dualidade, ainda sobre a metamorfose, Bibinoto (2004) também irá guiar nossa análise, principalmente, quando fala sobre criação de imagens metamorfoseadas por meio da linguagem. Os estudos de Bono (2014), Barboda (2020) e Coelho (2019) sobre a “ideia de pessoa muntu” serão de grande relevância, bem como os estudos de Saraiva (2007) e Paradiso (2015/ 2020), os quais defendem a análise do insólito em narrativas de autores africanos com base na concepção de Realismo Animista pautados nos estudos de Garuba (2012).

É importante destacar que os dois primeiros eixos temáticos preparam caminho para o terceiro, sobre o qual analisaremos os contos em que a metáfora da metamorfose se faz presente, contemplando, assim, o objetivo geral de estudo desta pesquisa. Os aspectos literários discutidos e analisados nos eixos temáticos anteriores também aparecem, de algum modo, nos contos destinados ao terceiro eixo temático, porém, nosso objetivo é desenvolver a análise de tais contos com ênfase na metamorfose e na “ideia de pessoa muntu”, com o intuito de compreender como esses elementos recriam sentidos alegóricos no texto, pautados na percepção de realismo animista, a qual traduz elementos identitários moçambicanos. Por esse motivo, será possível perceber que em um mesmo trecho, dos contos analisados, haverá pontos estéticos e conceituais que, por mera organização metodológica, não foram aprofundados, respeitando, assim, a temática do eixo. Considerando, então, o que já foi dito, vamos para as análises.

4.1 O papel da ancestralidade africana na identidade

Nos contos a seguir, veremos a figura do idoso, que representa a tradição ancestral, convivendo em espaços, muitas vezes urbanos, os quais representam a modernidade. Iremos perceber que tais personagens estão deslocadas do lugar de respeito que tinham na tradição ancestral, como os detentores do saber, por exemplo, os responsáveis de transmitir conhecimentos e valores de uma geração para outra em contraste com a situação social em que se encontram na “modernidade”, o velho é colocado de lado, ao ponto de buscar meios para conseguir atenção e perpetuar seus conhecimentos com quem estiver disposto a ouvi-lo.

Como já foi dito anteriormente, por meio dessas narrativas, podemos refletir sobre a construção identitária do idoso que se projeta nos hábitos de Moçambique e do homem Ocidental. Dessa forma, Mia Couto nos mostra o idoso como detentor de conhecimento, muitas vezes desprezado por uma geração mais nova, mas resiliente ao ponto de criar situações diferenciadas para receber afeto, atenção, sobretudo, ser ouvido. Essa relação mais fria e distante entre o velho e pessoas de gerações mais novas são perceptíveis em alguns comportamentos representados nos contos de Mia Couto que serão analisados a seguir. São comportamentos que contrastam com as características descritas a respeito dos valores da cultura tradicional africana, como foi dito por Fonseca (2008, p.133) “nos dias atuais, em muitas culturas, a tradição ancestral convive com as inevitáveis alterações trazidas pela modernização”.

Nesse sentido, reafirmamos, então, que a literatura cumpre um papel social importante tanto ao registrar tais conhecimentos por meio de personagens que representam o ancião, ou os mais velhos dentro das narrativas, quanto o de problematizar e levantar reflexões sobre a situação social do idoso, no caso, na sociedade moçambicana, sobretudo, num contexto complexo, pós-independência, como veremos nos contos que seguem.

4.1.1 Análise do conto *Velho com jardim nas costas do tempo*

No conto *Velho com jardim nas costas do tempo*, o foco narrativo começa em terceira pessoa, apresentando-nos as personagens principais: um idoso e um banco

de madeira. O conto começa com a apresentação do banco que fica no Jardim Dona Berta, o único que restou, pois todos os outros foram arrancados. Em seguida, ficamos sabendo que esse banco é morada de um velho, o qual recebeu o nome de Vlademiro por causa “da avenida que ali passa, rasando-lhe a solidão: a Vladimir Lenine” (Couto, 2014, p. 77): “Cada noite, os dois se encostam mutuamente, assento e homem, madeira e carne. Dizem que o velho já tem a pele às listras formatadas nos moldes das tábuas, seu externo esqueleto” (Couto, 2014, p. 77).

Vlademiro é uma personagem tipificada, conforme vimos nos estudos de Leite (2020), representando a “dualidade de valores éticos e culturais”, o velho, representa a tradição e o nome que ele recebe, inspirado na avenida onde fica a praça de sua atual morada, Vlademiro, representa a modernidade. Há, portanto aqui, um campo de significação conforme vimos em Noa (2006). Não temos informações sobre o passado do velho. O que sabemos é a partir de sua atual condição de sobrevivência e nela, por meio do novo nome, ganha uma nova identidade.

Podemos ler esse conto como uma alegoria entre o apagamento da tradição, do passado, representados pelo banco de madeira e pelo velho, com o intuito de instaurar o novo, o moderno, alegorizado pelo cenário urbano, como a avenida, por exemplo, bem como a construção de um edifício bancário, evidenciando, assim, o que foi dito por Fonseca (2008, p.133): “nos dias atuais, em muitas culturas, a tradição ancestral convive com as inevitáveis alterações trazidas pela modernização, temida, mas necessária à entrada das culturas africanas nas novas leis de mercado”.

Continuando a análise, após apresentação inicial do conto, o foco narrativo passa para primeira pessoa e temos, então, a voz narrativa de um amigo do velho. “Soube hoje que vão retirar o banco para ali instalar um edifício bancário. A notícia me desabou: o jardimzinho era o único mundo do meu amigo, seu derradeiro refúgio. Decidi visitar Vlademiro em missão de coração. (COUTO, 2014, p. 77). Nessa passagem, percebemos dois elementos importantes sobre a condição do velho no que se refere a sua condição social e identitária no que se refere à dualidade entre tradição e modernidade: a primeira é que o velho já não vive em comunidade, não possui parentes, receberá consolo emocional de um amigo; a segunda é sobre o local onde o velho habita, nas palavras de seu amigo “seu derradeiro refúgio”, esse trecho nos leva a deduzir que o velho já esteve refugiado em outras circunstâncias,

num contexto de guerra civil, por exemplo, possa ser que a partir daí também tenha perdido o contato com os familiares, relação importante na tradição ancestral. Uma outra mensagem que soa forte neste mesmo trecho “derradeiro refúgio” é, ironicamente, sobre o espaço negado ao velho e tudo o que ele representa em cenário de crescimento urbano, a modernidade.

A narrativa continua em tom de conversa entre o velho e seu amigo, o narrador. O velho tenta disfarçar a tristeza da recente notícia na esperança de conseguir um emprego “nem que fosse nos canteiros em volta. Afinal, ele transitava de seu banco de jardim para um jardim de banco. “Ando de banco para Banco” (Couto, 2014, p. 78). Há aqui um trocadilho com a polissemia da palavra banco que remete a dualidade temática do conto, banco, substantivo simples, o velho, a tradição; Banco, substantivo próprio, o grande empreendimento, a modernidade.

A história segue revelando-nos a tristeza do velho entregue a bebidas no cair da noite. Neste período, tem a companhia das prostitutas que ficam na avenida: “Quando não têm clientes elas se adentram pelo jardim e sentam junto dele” (COUTO, 2014, p. 78). É para elas que o velho conta suas “aldrabices e elas tomam a baboseira dele por cantos de embalar”. (COUTO, 2014, p. 78): “Às vezes, escuta as noturnas menininhas gritar. Alguém lhes bate. O velho, impotente, se afunda entre os braços, interdito aos pedidos de socorro enquanto pede contas a Deus”. A tristeza do velho é somada a tristeza da violência pela qual passam as prostitutas com quem ele convive à noite. Os termos “cantos de embalar” e “menininhas” sugerem que as prostitutas podem ser crianças, e isso pesa dentro da narrativa, o que resta ao velho é indagar a Deus:

--- Deus está bom demais, já não castiga ninguém. Vlademiro foi ganhando intimidades com o todo-potente. Me admira esse tu-cá-tu-lá com o divino. Vlademiro já foi um beato, todo e totalmente. Mas o velho tem explicação: à medida que envelhecemos vamos entrando em intimidades com o sagrado. É que vamos abatendo no medo. Quanto mais sabemos menos cremos? Ele não sabe, nem crê. Às vezes até se pergunta: ---Deus ficou ateu? (COUTO, 2014, p. 78)

Esse trecho nos revela elementos que compõem a fé do velho, como o Deus que castiga os injustos, no caso, os homens que exploram e batem as menininhas. Segundo o narrador, o velho já foi beato, porém, a intimidade que chegou com a velhice e perante tantos medos e situações de injustiça, o velho questiona se o

próprio Deus perdeu a fé a na humanidade quando indaga se Deus ficou ateu. Em um discurso indireto livre, o narrador levanta uma questão “quanto mais sabemos menos cremos?” remetendo ao processo de imposição do cristianismo a serviço do projeto de colonização, distante do verdadeiro propósito filosófico de Cristo. Mas em seguida, o próprio narrador nos afirma que Vlademiro não sabe disso, nem crê, ou seja, essa revolta do velho para com Deus é mais pela falta de perspectiva de justiça divina diante de tantos problemas sociais. O velho, porém, tem fé em poder enganar a morte, pois conhece truques para afastá-la:

Mesmo batendo o dente, febrilhante, ele canta, voz trémula, faz conta que é mulher. As mulheres, diz, demoram mais para morrer. ---A morte gosta muito de ouvir cantar. Se distrai de mim e dança. [...] Até que um dia a morte se adiante e cante primeiro. (COUTO, 2014, p. 79)

Esse trecho mostra a fé nos conhecimentos ancestrais, no poder de usar truques para distrair a morte, mesmo tendo assimilado a fé cristã por um momento de sua vida, a qual foi perdendo força diante de circunstâncias em que o velho não via a presença de Deus, a fé em sua ancestralidade se fazia mais forte quando ia conseguindo se recuperar de noites de febre, evidenciando assim, o que vimos em Bono (2014), a ancestralidade se faz presente na vida do africano mesmo que ele tenha assimilado algum outro valor religioso, no caso o do cristianismo, por isso, sobrevive, mesmo diante de anos de intervenção e imposição colonial.

O conto termina quando, após o narrador indagar ao velho mais uma vez se ele realmente está contente com a notícia do Banco, Vlademiro confessa que a alegria era de mentira e conta a história da sua esposa, a qual teve muito doente. Durante o dia, o velho “fazia graças para espantar desgraças. A mulher ria, quem sabe de pena da bondade do homem. De noite, quando ela dormia era que ele chorava. [...] --- *É como agora, só choro quando o jardim já dormiu.*” (COUTO, 2014, p. 80). E, assim, o narrador se despede de seu amigo, em gesto de afago, nos levando a entender que foi o último encontro entre os dois: “Meu braço fala sobre seu ombro. É adeus. Regresso de mim para um abandono maior. Atrás, fica Vlademiro, a avenida e um jardim onde resta um banco. O último banco do jardim” (COUTO, 2014, p. 80).

Dessa forma, o conto levanta reflexões acerca do papel do idoso na atual sociedade, o qual convive com a dualidade entre a tradição, pois ainda é parte

integrante de sua identidade e memória, com a modernidade, pois já se encontra nela e tenta buscar meios de sobreviver, ilustrando a seguinte citação de Hall (2007, p. 108), que diz “as identidades não são nunca unificadas; que elas são na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; [...] estão sujeitas a uma historicização radical estando constantemente em processo de mudança e transformação”.

De modo geral, é um conto contemporâneo, com estrutura breve, a qual já começa, praticamente, a partir da complicação, ou seja, a construção de um edifício bancário, a qual irá interferir diretamente na vida de um idoso que habita tal espaço, mais precisamente, um banco de madeira da praça onde a construção será erguida. Apesar da breve apresentação inicial das personagens principais, o banco e o velho, não temos maiores informações sobre a vida desse senhor, de onde ele era, quais foram os motivos que o levaram a morar em um banco de praça, tampouco sabemos do seu verdadeiro nome. Há, portanto, um apagamento do passado, o máximo que ficamos sabendo é que teve uma esposa que morreu por causa de uma doença grave.

Há no conto, propositalmente, algumas lacunas que convidam o leitor a compor a narrativa, colher as pistas e deduzir, imaginar, construir o que ficou em aberto no texto, o que é uma característica também dos textos contemporâneos. Quanto a temática central, está voltada para o lugar do idoso na sociedade moçambicana em desenvolvimento urbano. A partir daí, surgem outras temáticas secundárias, como a religiosidade, a violência sexual, o luto. O conto, então é uma alegoria sobre a dualidade da vida, um processo de transição entre o passado e o presente, entre a tradição ancestral e a modernidade, entre o viver em comunidade e o viver individualmente, pois como disse o velho Vlademiro “a cidade vai ficar mais urbana, menos humana” (COUTO, 2014, p. 79).

4.1.2 Análise do conto *O homem da rua*

No que se refere ao conto *O homem da rua*, teremos também a presença de duas personagens, sendo uma (a que nomeia o título) em condição de vulnerabilidade, tanto física (morador de rua), quanto psicológica (busca meios

arriscados para conseguir atenção) e o narrador, que participa da história e nos conta sobre o encontro inusitado que teve com o homem da rua.

O conto tem início com um atropelamento. Com foco narrativo em primeira pessoa, representado pelo motorista do carro, temos a situação inicial da história, a qual, com base nos estudos sobre a estrutura da narrativa, possui características do conflito, ou seja, a ação que motiva os rumos da narrativa. Composta por apenas duas personagens, o motorista que narra a história e o homem da rua que foi atropelado, temos uma narrativa breve, porém, com muitas pausas reflexivas, sobretudo no que se refere ao tempo ou à atenção dedicados ao outro (ou não) em espaços urbanos movimentados pela modernidade, onde o “eu” sobressai ao “nós”.

Ainda o dia andava à procura do céu, vinha eu em vagaroso carro que mais a mim me conduzia. De repente, um homem atravessou a calçada, dasavultado, vulto avulso. Uma garrafa o empunhava. E ele, todo súbito e poentio, se embateu frontalmente na viatura. Saltou pelos ares, se apalcando lá mais adiante, onde se iniciava o passeio. Saí do susto para inspecionar sua sobrevivência. (COUTO, 2014, p. 167)

Curioso destacar aqui, que são os objetos que exercem a ação sobre as personagens e não o contrário: “Vinha eu em vagaroso carro que mais a mim me conduzia”, ao invés de “eu conduzia o carro”, por exemplo, ou em “uma garrafa o empunhava”, ao invés de “o homem empunhava uma garrafa”. A organização das frases dessa forma não é feita despretensiosamente, são detalhes característicos da arte literária, e por meio deles, mensagens ficam subtendidas. É um dos recursos que contribuem para a subjetividade do texto. Percebemos, então, uma crítica ao comportamento pautado no capitalismo onde o homem é dominado pelas coisas e não mais o dominador delas, o seu agir diário é em função do ter, do querer ter. Esse é um traço psicológico do nosso narrador, pois é ele quem constrói as frases dessa maneira, é o seu olhar sobre o mundo. Digamos, então, que essa personagem seria uma alegoria da modernidade.

Ao observar o homem, o motorista percebe que o corpo, aparentemente, está bem, porém o olhar parece pedir ajuda: “Mesmo o corpo era o que menos lhe pesava. Os olhos estavam parados, na grade do rosto. Me pareciam pedir, o quê nem sei” (COUTO, 2014, p. 167). O homem carecia de atenção, de conversa, de falar para alguém ouvir e, assim, continuar vivendo conforme destaca Ana Mafalda

Leite (2009) no ensaio *A narrativa como invenção da personagem*, “a personagem vive enquanto conta, ou pode viver porque a sua função é Contar. Se Existe é porque tem alguma estória para narrar” (LEITE, 2009, p. 2), segundo a autora, essa é uma das características que compõem o perfil das personagens miacoutianas, cumprindo, dessa forma, o “papel fundamental de contador e de narrador” (LEITE, 2009, p. 2).

Nesse sentido, logo após a apresentação da circunstância de atropelamento e de averiguação da vítima, o narrador abre espaço para a conversa que sucedeu, e em discurso direto, participamos do diálogo entre as personagens, com muitas pausas reflexivas despertadas pelas colocações do homem que foi atropelado, bem como, pelas próprias reflexões e indagações do motorista que parece interagir com o leitor por meio de seus questionamentos existenciais. Neste conto, então, as duas personagens cumprem o papel de narrar: o motorista compartilha uma situação em que viveu e nesta situação, abre espaço para o homem da rua contar suas impressões acerca da terra, do homem, da vida..., há, portanto, uma história dentro de uma história.

-- Um de nós está morrendo.

Entreolhei-me a mim e ao restante do mundo. Ele se precisou:

-- Estou falando da terra, parece ela está moribundando.

Lhe disse que o levaria dali para um sítio que fosse dele. Ajudei-lhe a entrar no meu carro. Ele recusou com terminância:

-- Não entro em coisa que serve para levar morto.

(COUTO, 2014, p. 168)

O homem da rua quer viver, e para isso, conforme Leite (2009), precisa contar. Ao contar, tanto ele, quanto a terra, a que ele conheceu, podem continuar a viver, ainda que seja pela memória dos que compartilhou sua história, daí a necessidade de ser ouvido. O homem da rua, então, alegoriza a tradição, o conhecimento ancestral, o saber compartilhado por meio do afeto.

Após a tentativa frustrada de levar o homem atropelado para casa, o narrador o ajuda a seguir caminho: “Amparei o desandrajoso. Se sustentou em meu ombro e me foi levando pelo passeio sombrio, através dessa devastidão onde o negro escurece a preto” (COUTO, 2014, p. 168). Em seguida, o texto nos evidencia que a morada do homem é ali mesmo, na rua:

-- Agora o senhor me entorne aqui...

--Aqui? [...]

-- Aqui sim. Quero acordar com dormência de lua.

Dali ele passou a esbanjar conversa. Quem sabe o homem desjejuava palavra? E dizia sem aparência nenhuma:

-- Bem hajam as folhas, minha cama. (COUTO, 2014, p. 168)

Nesse momento da narrativa, o homem evidencia, metaforicamente, sua conexão com a natureza: “quando se deitava lhe doía a curva da terra, a costela quebrada do próprio universo, assim, deitadinho, todo simetrado com o planeta, um subterrâneo rio falava com suas veias” (COUTO, 2014, p. 168-169). Fica evidente a forte conexão com a natureza. Segundo Fonseca e Cury (2008, p. 94) “a terra, símbolo da nação, também o é da fertilidade, do feminino, do espaço de pertencimento, da vida. Ao mesmo tempo, pode significar ausência de vida”, quando, por exemplo, homem e terra estão definhando. Podemos entender esse trecho como uma metáfora do apagamento da terra que representa um tempo, uma época, no caso, de uma tradição. Há, neste trecho também, uma alusão ao texto bíblico de Gêneses, uma metáfora da criação divina do mundo, na qual o homem foi criado do barro e, da sua costela, a mulher, a qual, caiu em tentação, e por isso, o pecado e o sofrimento passou a habitar o mundo como punição ao ato de desobediência.

Após conversarem por um tempo, o motorista se despede do homem da rua retirando algumas notas do bolso, que para seu espanto, foram recusadas. O homem está interessado apenas na companhia do motorista e justifica: “-- É que, sabe, eu não tenho ninguém. Antes ainda tinha quem me dispensasse migalha de conversa. Mas, agora, já nem. E me dá um medo de me sozinhar por esses aís” (COUTO, 2014, p. 170), em seguida, confessa:

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

--Prometo.

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

Essa confissão é o real impacto da narrativa, não o “acidente”, mas o deixar-se atropelar para ter atenção. Certamente, para este homem, a dor da solidão pesa mais que a dor física de ser atropelado. Esse trecho nos leva a pausas reflexivas a

respeito de tal circunstância e nos remete também, ao início da conversa das personagens, quando o homem atropelado disse “um de nós está morrendo”, referindo-se a ele mesmo e ao mundo que ele conheceu e que agora, não o cabe mais, como disse anteriormente, já não tem mais ninguém, nem mesmo alguém para “dispensar migalhas de conversa”. Para manter-se vivo, enquanto ser e enquanto saber, precisa conversar. Para afastar a solidão, adotou a atitude extrema de chamar a atenção de alguém e, assim, sanar suas dores, sobretudo, as sentimentais, afastando-se, assim, da morte que tanto teme.

Após a confissão, o motorista fica até sem jeito de ir embora, mas o homem o conforta: “Pode ir à vontade. Nem imagina como o senhor fez bem [...]. Agora já nem sinto dor nem dentro nem fora. [...] Vá amigo, vá na sua vida” (COUTO, 2014, p. 170). Por fim, temos um desfecho em tom de despedida, daquelas que jamais serão esquecidas:

Regressei ao carro. Arranquei-me dali, devagar. Olhei no espelho para retrover o vagabundo. Me lembrei então que nem o nome dele eu anotara. Lhe chamo agora: o homem da rua. Seu nome ficará assim, inominável, simplesmente: homem da rua. Lembrando este tempo em que deixou de haver a rua do homem. (COUTO, 2014, p.171)

O encontro com o homem da rua muda a percepção do motorista sobre as coisas, talvez, o fez refletir sobre o valor do outro, valor este que dinheiro não compra, como a companhia, a atenção. Percebemos uma diferença na forma com que construiu a frase do fim da narrativa, ao entrar no carro, diferente do início da narrativa, onde o carro o conduzia, agora, ele é quem exerce a ação da frase “Arranquei-me dali, devagar”. Se antes, o narrador não tinha tal percepção, o encontro com o homem da rua, o fez ter a consciência da realidade em que vive, imerso em valores pautados na modernidade, em oposição aos valores tradicionais, os quais a relação do outro com a comunidade visando o bem coletivo era o que prevalecia. Dessa forma, o desfecho traz a reflexão do narrador e confirma, agora sua consciente visão de mundo, onde, na modernidade, as coisas dominam os homens e não o contrário conforme o trecho: “Seu nome ficará assim, inominável, simplesmente: homem da rua. Lembrando este tempo em que deixou de haver a rua do homem” (COUTO, 2014, p. 171).

Essa última análise, de tomada de consciência do motorista sobre sua condição no mundo em que vive, pode ser reforçada por meio da forma com que o motorista passa a se lembrar do homem (homem da rua), agora, com respeito, visto que, antes, o motorista fazia referência ao homem por meio dos termos pejorativos com um toque de neologismo para, neste caso, intensificar a desqualificação do desconhecido homem, como: maltrapalhado, desandajoso, tontolinho, além de vagabundo, mencionado por duas vezes.

Percebemos uma relação entre este conto e o conto anterior “Velho com jardim nas costas do tempo”, no que se refere ao apagamento da história da personagem que representa o velho. Ambos vivem em condição de rua, fora do eixo familiar, desprezados pela sociedade. Não temos informação sobre o nome de tais personagens, nem da vida anterior a condição em que se encontram. O que resta a esses personagens é a vontade de conversar com alguém, de simplesmente serem ouvidos. Essas observações nos levam a entender que nos dois contos há a representação da modernidade por meio de um cenário urbano onde a figura do idoso aparece deslocada da configuração tradicional (família, comunidade) mas, resilientes em perpetuar seus conhecimentos, buscando situações em que possam ser ouvidos como no primeiro conto, em que o velho compartilhava suas histórias com as prostitutas e um único amigo, ou como no segundo conto, no qual o velho se deixava atropelar para ter atenção dos motoristas. Alegorizam, então, a tradição convivendo com a modernidade e tentando sobreviver a ela.

4.1.3 Análise do conto *A casa marinha*

Neste conto *A casa marinha* também temos um velho que vive sozinho. O que o difere dos dois personagens solitários dos contos anteriores, é que Tiane Kumadzi apresenta uma postura que remete aos tradicionalistas da ancestralidade africana, conforme vimos em Hampaté Bâ (2010), suas ações são cautelosas e sábias. Diferente dos dois contos analisados acima, em que os velhos buscavam, meio que desesperadamente, meios de serem ouvidos numa tentativa de resistência à morte, seja física, ou metafórica, representando uma resistência à morte da tradição, dos saberes ancestrais. Neste conto, o velho Tiane Kumadzi vive isolado da sua aldeia, projetando meios de partir para uma outra existência, visto que, seus conhecimentos

já não são mais relevantes para a aldeia, a qual possui novos hábitos voltados para a modernidade.

Tiane é visto com louco e seus conhecimentos são desacreditados pela vizinhança. Por tais motivos, o velho, utilizando de seus saberes ancestrais, constrói uma embarcação misteriosa e inusitada como meio de alcançar uma nova existência. Esse comportamento do velho chama a atenção de um jovem da aldeia, que passa a acompanhá-lo nessa empreitada.

Neste conto, então, a temática sobre o confronto entre tradição e modernidade acontece por meio das personagens Tiane Kumadzi, “velho que vivia fora do juízo” (COUTO, 2014, p. 143), e a aldeia, que o considera louco. A ponte entre tradição e modernidade dá-se por meio dos saberes ancestrais de Tiane Kumadzi, conectando-o ao jovem da aldeia que, desobedecendo as ordens dos pais, acompanha o velho, curioso em saber o que significavam os pedaços de madeira que o velho juntava e para quê:

--Esse tipo não regula bem. Você está proibido

Que ele era o indevido indivíduo. E somavam-me: esse tipo anda a apanhar as lenhas de uma grande desgraça. Pois o futuro o que é? Se nem temos palavra na nossa materna língua para nomear o porvir. O futuro, meu filho, é um país que não se pode visitar.

Mas eu não resistia em seguir os passos molhados de Kumadzi, quando ele, manhãs cedinho, procurava sinais do além-mundo. (COUTO, 2014, p. 143)

Esses sinais do além-mundo nos revelam o pensamento animista presente na narrativa conforme Garuba (2012, p. 242) “o inconsciente animista, portanto, é uma forma de subjetividade coletiva que estrutura o ser e a consciência em sociedades e culturas predominantemente animistas”. Vejamos que essa fala vem sem nenhum indício de estranhamento por parte do menino, mesmo sabendo que a aldeia o considera louco, mesmo tendo sido alertado pelos pais que o velho estava sem juízo. Podemos dizer que a modernidade interferiu nos hábitos dessa comunidade, porém não interferiu no inconsciente animista, segundo Garuba (2012), inerente a sociedades africanas.

A narrativa é precedida de um provérbio popular, que, segundo o narrador, eram falas do velho Tiane: “O que o homem tem do pássaro é inveja. Saudade é o que o peixe sente da nuvem.” (COUTO, 2014, p. 143). A princípio, o provérbio induz o leitor a uma pausa reflexiva, porém, só no fim da estória é possível associar melhor as ações do velho a suas falas iniciais. Esse trecho ilustra bem os estudos de

Fonseca e Cury (2008, p. 64), quando as autoras destacam as características do uso dos provérbios nas narrativas miacoutianas: “A recorrência da abertura dos capítulos dos romances com provérbios supostamente colhidos à tradição oral reitera o valor atribuído à sabedoria dos antigos”, neste caso, à sabedoria do velho Tiane Kumadzi.

Com foco narrativo em primeira pessoa, quem nos conta a história é o jovem por meio da memória que guardou do tempo em que andava com o velho Kumadzi na praia a procurar os misteriosos pedacinhos de madeira: “Me divertia aquele renhenhar dele, cabeça abaixo dos ombros, conchas e troncos trazidos pelo mar de longínquas tempestades. Eu o seguia calado morto por saber os enfins daquela busca.” (COUTO, 2014, p. 144).

Ao contar a história do velho Kumadzi, o narrador une passado e presente por meio do discurso da narrativa que varia entre discurso indireto, quando ele reproduz a fala do velho usando o tempo passado, e direto, quando o narrador abre espaço para a reprodução direta dos diálogos usando o tempo presente. Dessa forma, o narrador revive sua memória ao mesmo tempo em que a compartilha com o leitor.

Ao analisarmos a temática do conto, juntamente com a organização do seu discurso (ora indireto, ora direto), percebemos, então, um conjunto de alegorias que representam a dualidade temática da tradição e da modernidade na narrativa, na qual coexistem de modo complexo, pois, para os habitantes da aldeia, o velho é um louco e seus conhecimentos já não fazem mais sentido para eles, visto que possuem novo hábitos. Porém, o conhecimento ancestral de Kumadzi chama a atenção do jovem da aldeia. Ao conquistar a confiança do velho, por meio de uma convivência respeitosa, o menino vai recebendo ensinamentos. Esse trecho remete ao que vimos em Hampaté Bâ (2010, p. 201) no que se refere à aprendizagem dos mais jovens sobre os ofícios dos artesãos: “o aprendizado dependia da destreza, da memória e, sobretudo, do caráter do jovem. Se era cortês, simpático e serviçal, os velhos lhe contavam segredos que não contariam a outros”.

Dessa forma, Kumadzi passa seus conhecimentos para o menino despretensiosamente, com naturalidade de criança: “Me apetencia aquela companhia, como se Tiane fosse mais menino que eu, parceiro de minha meninagem. [...] E dizia: uma criança é um homem que se dá licença de voar.” (COUTO, 2014, p. 144). Logo em seguida, Tiane Kumadzi o ensina sobre resiliência e persistência em vencer o cansaço:

Às vezes me mandava correr, passar o sem-fim da praia. Que eu devia voltar sem nenhum fôlego.

-- Ganhe vantagem do cansaço, filho. Há uma sabedoria do cansaço.

O cansaço é um modo do corpo ensinar a cabeça. Assim dizia Tiane. Que havia sentidos que só o cansaço despertava. Sono e fadiga: mãos que nos abrem janela para o mundo. Fosse por esse cansaço que ele encontrava na praia aquilo que ninguém mais ousava. (COUTO, 2014, p. 144)

Tiane, talvez, com seu propósito de construir um meio de passagem para uma nova existência, ao compartilhar seus conhecimentos com jovem, único morador da aldeia que lhe dá atenção, simboliza, dessa forma, um ritual de iniciação, com o intuito de preservar seus conhecimentos. O menino, então, é o meio mais viável para isso, como se dessa forma, futuramente, passasse a assumir o lugar do velho, como guardião dos saberes ancestrais de sua aldeia, ainda que desvalorizado por muitos, mantendo viva a memória de Tiane, bem como da tradição do lugar onde vivem.

A convivência entre as personagens trouxe o respeito. No início, como vimos, o narrador se compara ao velho como se fossem dois meninos brincando na praia, no decorrer da narrativa, Tiane conversa com o jovem referindo-se a ele, carinhosamente, fazendo uso do termo “filho”: “Ganhe vantagem do cansaço, filho” (COUTO, 2014, p. 144). Já o menino, o chama, respeitosamente, ora por vovô, ora por avô: “Mas o que procuramos, vovô Tiane?” (COUTO, 2014, p. 144). A partir daí, o velho revela ao menino o que de fato procurava:

um pedaço de madeira [...] a modos que nunca vira: acertados os cantos com as arestas, corrigidos os redondos da madeira e as asperezas da casca. Me admirei: em que terra cresciam árvores desse formato, tão gostosas de alisar o dedo? (COUTO, 2014, p. 144).

A partir daí, com a ajuda do menino, o velho consegue juntar a quantidade de madeira que precisa para sua embarcação misteriosa, “a casa marinha”. À noite, o velho se dedicava a juntar cada pedacinho, até que terminou sua embarcação causando espanto aos pescadores: “um barco? Quilo mais parecia era uma casa. E se chegaram, espertando no sossego do velho o gume da curiosidade: - Quem lhe ensinou a fazer uma coisa que não existe? Kumadzi encolheu os ombros” (COUTO, 2014, p. 145).

Com base em nossa análise teórica, podemos perceber, aqui, elementos do mundo visível coexistindo com elementos do mundo invisível, em uma representação literária, a qual podemos classificar como realismo animista, visto que

valores do pensamento animista estão em evidência, tanto nos saberes revelados ao velho para a construção de uma embarcação, quanto no desfecho dessa estória. Porém, nos deteremos neste tópico à coexistência dos valores tradicionais africanos com os valores da modernidade.

Voltando para a análise do conto, em síntese, um adivinho pressentia que a embarcação do velho era coisa de “homem-peixe”, “gente de aspecto nunca visto. E o adivinho juntava terríveis premonições: vem aí tempos de cinza e fogo. [...] E somou sentença: era urgente matar a viagem dos forasteiros” (COUTO, 2014, p. 145). Assustados pelas falas do adivinho, a aldeia sai à noite para colocar fogo no barco. Antes disso, o velho pede ajuda ao menino para empurrar o barco até o mar, perturbado com as falas do adivinho, o menino passa a dar razão aos pais e abandona Kumadzi nessa empreitada.

No outro dia, para espanto do menino, o barco estava intacto. Kumadzi diz que a madeira estava molhada “o barco estava cheio de mar”. (COUTO, 2014, p. 147), logo depois, apresenta uma taça com gotas de cacimbo e pede para o menino beber, mas o jovem não consegue, apresenta uma desculpa:

Escondi a taça por debaixo do canhoeiro. De novo, fomos à rebentação ao encaço dos sinais dos homens-peixe. O velho se deixou ficar dentro da água. Era já noite e ele se recusou a sair. Disse que nunca mais voltaria para a terra. Ficava ali a encharcar-se de mar. Queria semelhar-se com o barco, a madeira ensopada? Quando houvesse viagem já ele se converteria em madeira salgada. Já ele se converteria em casa marinha à espera dos que haveriam de vir. COUTO, 2014, p. 148)

Com base nesses trechos, temos uma alegoria entre ancestralidade e modernidade em conflito. No início da narrativa, havia um distanciamento entre o velho, representante da ancestralidade, e o povo da aldeia, representantes da modernidade. No decorrer da narrativa, vimos que ancestralidade e modernidade podem conviver, porém, os valores de cada elemento representado alegoricamente podem pesar, tanto para um lado, quanto para o outro, a depender das circunstâncias, representando assim a instabilidade de tal convivência, o conflito de sentimentos do jovem, revela a complexidade de tal relação.

É um conto que nos leva a refletir tanto sobre o lugar do velho nas sociedades modernas, quanto na crença em valores ancestrais. Vimos que o velho Kumadzi, detentor de saberes ancestrais revelados por meio de elementos do mundo invisível

sobre a artesanaria de embarcações, era desacreditado por sua comunidade, já o adivinho, que também é um detentor de saber ancestral, tinha a confiança do povo da aldeia. Dessa forma, a narrativa traduz a complexidade da coexistência entre valores ancestrais *versus* valores modernos.

De modo geral, os três contos trazem a dualidade dos valores modernos em detrimento dos valores tradicionais, porém, com pausas reflexivas, principalmente no que se diz respeito a coexistência de tais valores, além da importância de se manter viva a tradição por meio do respeito aos mais velhos que ainda guardam saberes importantes, indispensáveis a qualquer época, como o respeito, empatia, solidariedade, sobretudo, às relações pessoais mais afetuosas. Nos levam a refletir sobre a importância de conhecer o passado como forma de manter tais conhecimentos vivos e que, de fato, ainda há muitas sociedades que preservam a tradição oral, daí a importância de serem ouvidos e registrados.

4.2 Memória e oralidade na narrativa breve de Couto

Neste tópico, serão analisados os seguintes contos: *A luavezinha*, *A menina sem palavra* e *Governados pelos mortos*, por meio deles, veremos como os recursos da oralidade estão presentes nas narrativas coutianas, imprimindo nos textos, a naturalidade com que os diálogos são construídos revelando crenças moçambicanas. Os principais teóricos utilizados neste tópico serão Ana Mafalda Leite (2020), a qual nos traz conceitos sobre o recurso da oralidade em narrativas africanas de língua portuguesa, sobre identidade e memória, seguiremos ainda pela perspectiva de Hall (2006) destacando, também, tanto os estudos de Noa (2015), quanto os de Figueiredo (2012), os quais nos falam sobre a relação da memória individual e social, bem como da memória coletiva, respectivamente. Iremos compreender, então, como essas narrativas podem construir identidade à medida que seus leitores reconhecem e identificam-se com tais sentidos, revelando assim, uma cultura nacional.

4.2.1 Análise do conto *A luavezinha*

A luavezinha é um conto curtinho, todo trabalhado em linguagem poética e com um tom afetoso que encanta o leitor. É um dos poucos contos em que a voz

narrativa é do próprio autor, Mia Couto, indicado em uma breve observação antes da narrativa (primeira estória para Rita), sua filha. O conto tem uma pequena introdução, na qual narrador fala um pouco sobre o sono de Rita e como faz para ajudá-la a dormir:

Minha filha tem um adormecer custoso. Ninguém sabe os medos que o sonho acorda nela. Cada noite sou chamado a pai e invento-lhe um embalo. Desse encargo me saio sempre mal. Já vou pontuando fim na história quando ela me pede mais:

-- E depois? (COUTO, 2014, p. 71)

A narrativa já começa com uma frase de efeito que nos leva a refletir sobre seu sentido, “Ninguém sabe os medos que o sonho acorda nela”, há uma inversão do sentido usual da palavra sonho, pois nós é quem despertamos do sonho e não o contrário, mas quando se trata de linguagem poética, os sentidos ampliam-se. Ao olharmos mais uma vez para a sentença, faz todo o sentido, pois, quantas vezes despertamos atordoados de algum sonho, seja pelo medo, pela euforia, pela adrenalina, enfim, de certa forma, o sonho desperta em nós algum sentimento ou sensação. E veremos que nesse conto, sonho, narrativa e emoções andam juntos. Essa inversão de sentido e, conseqüentemente, a pausa reflexiva que desperta no leitor, exemplificam bem as discussões de Fonseca e Cury (2008) sobre tais características no texto miacoutiano.

A narrativa segue com mais algumas informações sobre Rita. Segundo o narrador, ela sempre apresentava um tema antes de dormir inspirada em alguma história que ouvira durante o dia. Fica evidente, aqui, como a tradição moçambicana se faz presente no cotidiano de seus habitantes, principalmente, para as crianças, alimentando suas imaginações:

Ela sempre argumentava um sonho de encontro ao sono: quer ser lua. A menina quer luarejar e, os dois, faz contarmo-nos assim, eu terra, ela lua. *A tradições moçambicanas ainda lhe aumentam o namoro lunar.* A menina ouve, em plena verdade da rua: “*olha os cornos da lua estão para baixo: vai cair a chuva que a lua guarda na barriga*”. (COUTO, 2014, p. 71)

Este trecho nos remete ao que Garuba (2012, p. 255) nos apresentou sobre a visão de mundo, pautada na tradição africana, mais precisamente, numa perspectiva de mundo animista, como vimos, “o mundo físico dos fenômenos é espiritualizado; na prática literária, ela se transforma em uma estratégia de representação que

envolve dar ao abstrato ou ao metafórico uma realização material”, é o que acontece no trecho destacado acima, “vai cair a chuva que a lua guarda na barriga”, semanticamente, uma frase metafórica que revela um modo peculiar animista de traduzir o mundo.

Pensando na temática sugerida pela filha, “querer ser lua”, o narrador nos apresenta, então, a estória que fez para ela com o intuito de fazê-la adormecer e sanar os “infindáveis” “e depois” (COUTO, 2014, p. 71). Trata-se de uma avezinha que sonhava em pousar na lua:

— Hei de pousar lá, na lua. Os outro lhe chamavam à térrea realidade. Mas o passarinho devaneava, insistente: vou subir lá mais acima que os firmamentos. Seus colegas de galho riam [...], mas o passarinho sonhador não se compadecia. Ele queria luarar-se. (COUTO, 2014, p. 72)

Percebemos, nesse trecho, a forma peculiar com que Mia Couto brinca com a estrutura das palavras para compor sentidos ao texto, como em “insistente” e luarar-se. São as “brincadeiras” que segundo ele, fazem parte do cotidiano moçambicano e, assim, registra em sua obra aquilo que ele observa em sua experiência com outras pessoas, na sua vivência em Moçambique. O título do conto também faz parte dessa “brincadeira”, um neologismo composto pela palavra lua e avezinha (lua + avezinha = luavezinha), traduzindo em uma palavra a condição das personagens no fim da história.

Outro aspecto recorrente nas narrativas miacoutianas e que podemos identificar neste conto, é o caráter fantasioso de misturar sonho e realidade, e assim, tanto personagens quanto leitores perdem os limites entre a realidade e o sonho, despertando, dessa forma, reflexões acerca de tais situações, como no trecho a seguir, em que a avezinha, finalmente, deu início ao seu sonho:

Certa noite, de lua inteira, ele se lançou nos céus, cheio de sonho. E voou, voou, voou. Perdeu conta do tempo, em certo momento, ele não sabia se subia, se tombava. Seus sentimentos se enrolaram uns nos outros. Desmaiou? Ou sonhou que sonhava? Certo é que seu corpo foi sacudido pelo embate de um outro corpo. E pousou naquela terra da lua... (COUTO, 2014, p. 72)

Sonho ou não, a ave foi perdendo sua essência, a lua não era o que ela esperava, tentou voltar para a terra, não conseguiu, “as asas tinham convertido em luar” (COUTO, 2014, p. 72), tentou gritar, mas não conseguiu, estava muda, “Sem

céu não existe canto. Triste, ela chorou. Mas as lágrimas não escorreram. [...] A avezita estava cativa da lua, aprisionada em seu próprio sonho” (COUTO, 2014, p. 72-73). De repente ela ouve a própria lua falando. A lua disse que sonhava com a ave indo cantar para ela, pois lá não havia voz, e assim, a ave ficaria lá cantando em luar, pois seu sonho de lua era mais forte que o sonho de ave:

É assim que ainda hoje se vê, lá na prata da lua a pupila estrelinhada do passarinho sonhador. E nenhuma criatura, a não ser a noite, escuta o canto da avezinha enluarada. Sobre as primeiras folhas da madrugada, tombam gotas de cacimbo. São lágrimas do pássaro que sonhou pousar na lua. – E depois, pai? (COUTO, 2014, p. 73)

A narrativa vai nos guiando em um tom mítico e lendário para explicar o surgimento do sereno. Remete a outras histórias como ao sonho de Ícaro, quando a ave lança voo em direção a seu sonho, bem como a de São Jorge que prendeu o dragão na lua.

Este conto nos trouxe tanto o imaginário, por meio de circunstâncias reais da vivência de Mia Couto com sua filha, bem como o imaginário presente na estória elaborada para a menina. Vimos que é um lugar inspirador e que desperta o sonho não apenas nas crianças, mas nas pessoas de qualquer idade, sensíveis ao poder que a narrativa tem de nos fazer sonhar acordados, ao ponto de querermos sempre mais, assim com as histórias de Sherazade ou ao “e depois” de Rita.

4.2.2 Análise do conto *A menina sem palavra*

Este conto, assim como o anterior, também foi criado para Rita, (segunda estória para Rita). Tem como personagens principais um pai e uma filha. A menina não falava e o pai, com muita paciência e sabedoria, buscou meios de fazer com que sua filha conseguisse falar. Semelhante a anterior, é uma narrativa que expressa afeto e cumplicidade entre pai e filha. Segundo o narrador, mesmo não pronunciando pensamento, a menina tinha uma entonação encantadora que havia quem se emocionasse.

Seu pai muito lhe dedicava afeição e aflição. Uma noite apertou as mazinhas e implorou, certo que falava sozinho:

-- Fala comigo, filha!

Os olhos dele deslizaram. A menina beijou a lágrima. Gostoseou aquela água salgada e disse:

-- Mar...

O pai espantou-se de boca a orelha. Ela falara? Deu um pulo e sacudiu os ombros da filha. Vês, tu falas, ela fala, ela fala... (COUTO, 2014, p. 92)

De fato, a menina falava, mas, aparentemente, só quando lhe convinha, quando lhe era relevante. O pai, sabiamente, buscou estratégias para que a filha viesse a se expressar de vez. O plano era levar a menina para onde houvesse mar: “se havia sido a única palavra que ela articulara em toda a sua vida seria, então, no mar que se descortinaria a razão da inabilidade” (COUTO, 2014, p. 92). A menina sentou-se na areia, emocionada, as lágrimas desciam, lá ficou imóvel como uma pedra. Enquanto isso, o mar subia.

Preocupado, o pai chamou a menina, mas ela continuou imóvel, nem falava, nem saía do lugar. O pai, já em desespero, fez de tudo para chamar a atenção da filha, mas não adiantou. Tentou levá-la nos braços, mas não conseguiu: “A menina ganhara raiz, aflição de rocha?” (Couto, 2014, p. 93). Já cansado, o pai desistiu, sentou-se ao lado da filha e esperou o mar subir. Foi quando pensou: “A filha só podia ser salva por uma história! E logo ali lhe inventou uma” (COUTO, 2014, p. 93):

Era uma vez uma menina que pediu ao pai que fosse apanhar a lua para ela. O pai meteu-se num barco e remou até longe. Quando chegou a dobra do horizonte pôs-se em bicos de sonhos para alcançar as alturas. Segurou o astro com as duas mãos, com mil cuidados. O planeta era leve como uma bola.

Quando ele puxou para alcançar aquele fruto do céu se escutou um rebantamundo. A lua se cintilhou em mil estrelinhações. O mar se encripou, o barco se afundou, engolido num abismo. [...] A menina se pôs a andar ao contrário de todas as direções, para lá e para além, recolhendo os pedaços lunares. Olhou o horizonte e chamou:

-- Pai!

Então, se abriu uma fenda funda, a ferida de nascença da própria terra. Dos lábios dessa cicatriz se derramava sangue. A água sangrava? O sangue se aguava? E foi assim, essa foi a vez. (COUTO, 2014, p. 93)

Chegando a esse ponto, o pai “perdeu a voz, se calou”, já não sabia mais o que dizer. Talvez pelo desespero, vendo a água avançar. Antes de darmos continuidade aos trechos do conto, é importante destacarmos alguns pontos relevantes nessas passagens já citadas. Mais uma vez temos a materialização da narrativa por meio de palavras que revelam o mundo animista, com base numa estratégia de representação literária que materializam o abstrato ou o metafórico traduzindo, dentro da narrativa, uma visão de mundo animista, conforme Garuba (2012).

Os neologismos, mencionados por Leite (2020), como recursos característicos da linguagem miacoutiana, chamados por Mia Couto de brincadeiras, também se fazem presentes nesta narrativa, até com mais frequência que na anterior, agregando sentidos ao texto, contribuindo para com a poeticidade em que a narrativa é composta, “rebantamundo”, “cintilhaçou”, “estrelinhações”, “encrispou”, são termos únicos que saltam aos olhos do leitor e descrevem extraordinariamente a beleza do que é narrado.

Quanto ao valor semântico do trecho acima, dentro da narrativa, podemos fazer um paralelo entre o que as personagens estão vivendo: o pai conta para a filha uma história de um pai que é capaz de mover céus e mares para fazê-la feliz, mas, sozinho ele não consegue, precisa da filha para completar sua ação. E aqui temos um ponto importante para a história, conforme veremos mais adiante.

Seguindo, então a narrativa, após um momento de pausa, sem saber mais como terminar a história que começou a contar para a filha, e ao ver que o mar continuava a subir, teve a iniciativa de fazer algo, mas, viu a menina se erguer e avançar para dentro das ondas. Temeroso, o pai seguiu a filha vendo a menina apontar o mar:

Então ele vislumbrou em toda extensão do oceano, uma fenda profunda. O pai se espantou com aquela inesperada fratura, espelho fantástico da história que ele acabara de inventar. Um medo fundo lhe estranhou as entranhas. Seria naquele abismo que eles ambos se escoariam?

-- Filha, venha para trás. Se atrase, filha, por favor...

Ao invés de recuar a menina se adentrou mais no mar. Depois, parou e passou a mão pela água. A ferida líquida se fechou, instantânea. E o mar se fez um. A menina voltou atrás, pegou na mão do pai e o conduziu de rumo a casa. No cimo da lua, se recompunha.

--Viu, pai? Eu acabei a sua história!

E os dois, iluminados, se extinguíram no quarto de onde nunca haviam saído. (COUTO, 2014, p. 93-94)

É surpreendente a forma com que a narrativa termina, pois, enquanto leitores, temos a impressão de que algo maravilhoso aconteceu, como se de fato, a narrativa inventada pelo pai estivesse se tornado realidade, nas palavras do pai: “espelho fantástico da história que ele acabara de inventar”. Ao fim, percebemos que não passou de mais uma estória, porém, materializada pelas palavras da filha, dando sequência ao ponto em que o pai parou de contar, perturbado com o mar que avançava.

A estratégia narrativa usada por Mia Couto contribui para enganar o leitor, revelando a verdade apenas no fim da história. Isso acontece, pois o discurso direto, coloca a história no presente, passando a sensação de que tais ações, de fato, estão acontecendo. E essa característica faz parte da tradição africana, quando um tradicionalista conta uma história, a conta assim como a ouviu, trazendo os fatos para a situação presente, como se estivesse revivendo o que está contando, conforme vimos em Hampaté Bâ (2010).

Assim como na história anterior, o pai tem um fim para a história, mas a filha, queria um “e depois” assim como Rita. A diferença é que a filha desse conto é quem inventa o seu “e depois”, dessa forma, a estratégia de seu pai deu certo. Por meio do encantamento narrativo a menina desperta para a vontade de falar, e, o quarto parece que ficou pequeno diante das possibilidades e histórias que os dois têm para inventar.

Importante ressaltar que esse costume de contar histórias passadas de geração em geração, dos mais velhos para os mais novos, não só mantém a tradição viva, como também estabelecem um vínculo afetivo, pois a memória é construída com a lembrança desses momentos saudosos.

4.2.3 Análise do conto *Governado pelos mortos*

Este conto, assim como os dois últimos, é precedido de uma observação entre parênteses (fala com um camponês), e, de fato, a narrativa é composta integralmente por meio do discurso direto. Veremos, de modo mais detalhado, como a tradição está presente na fala espontânea do camponês moçambicano. O primeiro interlocutor do discurso, pelo teor da pergunta, remete a Mia Couto, biólogo de formação, curioso em conhecer o nome que dão às árvores:

- Estamos aqui sentados debaixo da árvore sagrada de sua família. Pode-me dizer qual o nome dessa árvore?
 - Porquê?
 - Por que gosto de conhecer os nomes das árvores.
 - O senhor deveria saber era o nome que a árvore lhe dá a si.
- (COUTO, 2014, p. 121)

O início da conversa já nos revela o inconsciente animista dos interlocutores, pois fazem uma leitura de mundo pautada no pensamento animista, ou seja, no sagrado. Quando Mia Couto pergunta o nome da árvore, pode não querer saber o

nome popular da árvore, associado a um termo científico, por ser uma árvore sagrada da família, para muitas culturas africanas, a árvore torna-se sagrada pois algum ancestral se materializou nela. Isso fica evidente quando o camponês diz “o senhor deveria saber era o nome que a árvore lhe dá a si”, pois, como vimos em Hampaté Bâ (2010, p. 169) “dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados”.

Isso, porque, segundo Garuba (2012, p. 240), “dentro do mundo fenomenológico, a natureza e seus objetos são dotados de uma vida espiritual tanto simultânea quanto coextensiva com suas propriedades naturais”, e completa: “o aprisionamento” do espírito dentro da matéria ou a fusão do material e do metafórico, que a lógica animista sugere, parecem então serem reproduzidos nas práticas culturais da sociedade “(GARUBA, 2012, p. 240).

Essa lógica animista está presente em toda a conversa, tanto na relação com a natureza, animais, plantas, quanto no que se refere à guerra e suas consequências. Veremos, a seguir, que para o camponês a guerra é uma maldição causada pelos mortos que não aceitam essa condição e querem voltar para o mundo dos vivos. Em muitas culturas africanas, acreditam que os mortos convivem com os vivos e cada um possui uma função no mundo.

- Depois de tanta guerra: como vos sobreviveu a esperança?
 - Mastigámo-la. Veja os pássaros, foram comidos pela paisagem.
 - O que aconteceu com as casas?
 - As casas foram fumadas pela terra. Agora só me entristonho de lembrança prematura. A memória do cajueiro me faz crescer cheiros nos olhos.
 - Como interpreta tanta sofrência?
 - Maldição. Muita e muito má maldição. Faltava só a cobra ser canhota.
 - E porquê?
 - Não aceitamos a mandança dos mortos. Mas são eles que nos governam.
 - E eles se zangaram?
 - Os mortos perderam acesso a Deus. Porque eles mesmos se tornaram deuses. E têm medo de admitir isso. Só para poderem pedir a alguém.
- (COUTO, 2014, p. 121-122)

Para o camponês, a maldição foi estabelecida, pois os mortos quebraram o fluxo natural que harmoniza a vida, por assim dizer, visto que não aceitam a condição que agora existem. Nas palavras do próprio autor: “Aqui os mortos não morrem. Não têm o mesmo peso. Eles só têm um peso negativo quando estão zangados, quando não são chamados a participar, a governar o mundo dos vivos.” (COUTO, 2014, p. 217). Percebemos, dessa forma, o quanto a tradição

moçambicana está presente nas narrativas de Mia Couto. Neste conto, temos a visão da guerra por meio da perspectiva de um simples camponês moçambicano. Quando que isso seria possível na literatura colonial? Dificilmente aconteceria. É nesse sentido que a literatura africana de língua portuguesa se distancia da literatura colonial, pois inserem, tanto na forma quanto “no código linguístico português a cultura da oratura africana” (MATA, 1998, p. 246).

Para concluir nossa análise, destacamos o trecho em que Mia Couto pede ao camponês uma última mensagem e tem como resposta o seguinte: “— Não sei. Feliz é a vaca que não pressente que, um dia, vai ser sapato. Mais feliz é ainda o sapato que trabalha deitado na terra. Tão rasteiro que nem dá conta que morre” (COUTO, 2014, p. 124). Nessa última parte da conversa, o camponês nos leva a refletir sobre a vida e a morte, e, em diálogo com o restante da conversa, a função que cada elemento da natureza tem no mundo. Vimos que quando os seres, vivos ou mortos, não respeitam essa ordem sagrada, o mal se estabelece quebrando a harmonia entre os seres. Durante todo o diálogo, conseguimos perceber na fala do camponês a sensibilidade que possui em perceber os animais, as plantas, a natureza em si, revelando uma percepção de mundo diferente da qual, nós, leitores não africanos ainda temos muito que aprender.

De modo geral, os três contos analisados nos revelam a forte relação entre o homem e a natureza. Lua, mar, árvore, terra, são elementos recorrentes nos textos e significativos para as narrativas. Vimos o quanto a tradição africana está presente no perfil das personagens que revelam os saberes moçambicanos por meio da memória do autor.

Dessa forma, reforçamos a diferença desse fazer literário em relação ao do colonizador. Com essa narrativa, podemos evidenciar também as discussões sobre a forma narrativa conto, de herança colonial, com linguagem que traduz africanidades por meio dos aspectos orais que a compõem conforme Leite (2020), o conto é a forma narrativa escolhida pela maioria dos escritores moçambicanos como “modelo interpretativo da sua sociedade. Convite à forma [...], reivindica a oratura e suas formas como tradição, bem como o imaginário cultural nelas implicados” (LEITE, 2020, p. 179).

Nas palavras de Fonseca e Cury (2008, p. 25), “a palavra escrita ocupando papel de mediação e conservação das tradições e dos rituais das falas”, “[...] a

palavra escrita assume-se como local privilegiado de conservação e reinvenção da memória.” Além, disso, “ela, escrita, se converte em possibilidade de retomada do espaço de pertença, de um espaço em que o homem possa se reconhecer”.

E assim, Mia Couto, por meio da memória, produz sentidos relacionados ao lugar onde vive, revelando traços culturais de Moçambique. Essas narrativas constroem identidades à medida que seus leitores reconhecem e identificam-se com tais sentidos, revelando assim, uma cultura nacional, conforme Stuart Hall (2006, p. 51) “as culturas nacionais “ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades”. Isso porque “esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2006, p. 51).

4.3 A metamorfose e o Muntu nos contos de Mia Couto

Neste tópico analisaremos os contos: *O não desaparecimento de Maria Sombrinha*, *A menina, as aves e o sangue* e *Raízes*, nos quais o insólito, a serviço do Realismo Animista, alegoriza temáticas que revelam elementos associados à identidade e memória moçambicana. Neste tópico, a análise será pautada, sobretudo, nos estudos de Ana Mafalda Leite (2020) sobre as transformações classificadas pela autora, como metamorfose ou dualidade, ainda sobre a metamorfose, Bibinoto (2004) também irá guiar nossa análise, principalmente, quando fala sobre criação de imagens metamorfoseadas por meio da linguagem. Os estudos de Ezio Lorenzo Bono (2014) sobre a “ideia de pessoa muntu” serão de grande relevância, bem como os estudos de Saraiva (2007), Garuba (2012) e Paradiso (2015/ 2020), os quais defendem a análise do insólito em narrativas de autores africanos com base na concepção de Realismo Animista.

4.3.1 Análise do conto *O não desaparecimento de Maria Sombrinha*

Este conto é uma narrativa triste. Mia Couto narra a pobreza de uma família, bem como a situação de vulnerabilidade física e social em que as crianças desse lar se encontram. Dessa forma, temas como a morte, o luto, pedofilia, estupro estão presentes no texto. Veremos que, mesmo em linguagem poética, há situações em que o eufemismo não consegue desempenhar sua função. A metáfora da

metamorfose materializa o animismo presente na visão de mundo das personagens da narrativa, que traduzem o pensamento moçambicano por meio da escrita de Mia Couto.

A narrativa é precedida do seguinte provérbio: “Afinal, quantos lados tem o mundo no parecer dos olhos do camaleão?”, que no decorrer da narrativa, poderemos entendê-lo da seguinte forma: Afinal, quantos lados tem o mundo no padecer de Maria Sombrinha? Vamos, então, para o trecho inicial do conto:

Já muita coisa foi vista nesse mundo. Mas nunca se encontrou nada mais triste que caixão pequenino. Pense-se, antemanualmente, que esta estória arrisca conter morte de criança. Veremos a verdade dessa tristeza. Como diz o camaleão – em frente para apanhar o que ficou para trás. Deu-se o caso numa família pobre, tão pobre que nem tinha doenças. Dessas que se morre mesmo saudável. Não sendo pois espantável que essa narração cabe em luto. [...]
Tudo começou com o pai de Sombrinha. Ele se sentou numa noite, à cabeceira da mesa. Fez as rezas e olhou o tampo vazio.
-- Eh pá, essa mesa está a diminuir.

(COUTO, 2014, p. 11-12)

O narrador começa o conto como se estivesse em diálogo com o leitor. Como em um desabafo, lamenta a tristeza que é a morte de uma criança. Tristeza esta que será tema da narrativa. Apesar de usar o termo estória, que remete a uma narrativa inventada, o narrador, logo em seguida, afirma que veremos a verdade dessa tristeza.

Podemos entender que Maria Sombrinha representa outras marias que passaram por situações semelhantes, o próprio nome Maria é bem genérico dentro da literatura, associado ao termo sombra, no diminutivo, pode sugerir uma menina que vive à sombra de sua própria existência, ou à sombra da sociedade, em situação de vulnerabilidade. A verdade dessa tristeza, então, dá-se pelo fato de que, infelizmente, na realidade, fora do texto literário, muitas crianças encontram-se em situação como a de Maria Sombrinha. Bom seria se essas tristezas não existissem, que fossem apenas estórias inventadas.

Após apresentar a temática da estória, o narrador, então, nos apresenta os fatos. Trata-se de uma família muito pobre, composta por um pai, mãe, filhos (um deles é Maria Sombrinha), dentre outras pessoas não especificadas. O pai de Maria Sombrinha é quem tem a sensibilidade de perceber que os objetos a sua volta estão diminuindo, a começar pela mesa, depois a cama, mas a família o ignora, inclusive,

dizem que é o contrário: “o mundo é que estava a aumentar, encurralando a aldeiazinha” (COUTO, 2014, p. 12), mas o velho discorda. Até que, por fim, a “visão minguate aconteceu com Sombrinha. E se queixava pressentimental: -- Esta menina está-se a enxugar no poente... Todos riam. O pai cada vez piorava. Face ao riso, o homem se remeteu a ausência.” (COUTO, 2014, p. 12).

Depois disso, a mãe achou melhor não preocupar a menina com o pressentimento do pai.

Mas Sombrinha não deixou de rir com alegria. Afinal, era ainda menos que adolescente, dada somente a brincadeiras. Sendo ainda tão menina, contudo, um certo dia ela se embarrigou, carregada de outrem. Noutros termos: ela se apresentou grávida. Nove meses depois se estava a mãe. Sem ter idade para ser filha, como podia desempenhar a maternidade?

(COUTO, 2014, p. 12-13)

Este trecho evidencia a situação de vulnerabilidade Sombrinha se encontrava, ainda era uma menina e tristemente apareceu grávida. Como ressalta o narrador, não tinha nem idade para ser filha, de tão menina que era, como poderia ser mãe? A narrativa segue com acontecimentos ainda mais perturbadores, e, a partir daí, o insólito se faz presente: Maria Sombrinha teve sua filha, “de simples escorregão, tão minúsculinha que era. A menina pesava tão nada que a mãe se esquecia dela em todo canto” (COUTO, 2014, p13). De tão pequenina, recebeu o nome de Maria Brisa. Certa vez, observaram que a barriguinha de Maria Brisa estava crescendo. Pensaram que fosse um mal-estar, gases, mas os seios também começaram a crescer. Para espanto de todos, a recém-nascida estava grávida.

E de facto, nem tardaram os nove meses. Maria Brisa dava à luz e Maria Sombrinha ascendia a mãe e a avó quase que em mesma ocasião. [...] A família deu conta, então, do que o pai antes anunciara: Sombrinha, a final de contas, sempre se confirmava regredindo. De dia para dia ela ia ficando sempre menorzita. [...] as roupas iam sobrando, o leito ia crescendo. Até que ficou do mesmo tamanho da filha. [...] até que ficou do tamanho de uma unha negra. [...] Até que, um dia, a menina se extinguiu, em idimensão. Sombrinha era incontestável a vistas nuas. (COUTO, 2014, p. 13-14)

Temos aqui uma alegoria para a morte de Maria Sombrinha, construída por meio da metáfora da metamorfose, em que, paulatinamente, a personagem vai diminuindo, perdendo a sua condição de existência inicial, passando a ser apenas um grãozinho de poeira. Vale ressaltar que não morre, de fato, passa a coexistir entre os vivos, porém em outra forma, ou seja, transcende sua forma inicial humana e passa a existir em uma outra perspectiva, além do nosso entendimento conforme

Ovídio (2003). Nesse sentido, Maria Sombrinha passa por um processo de metamorfose física, conforme explica Leite (2020), que corresponde a se transformar em outra coisa que não seja seu corpo inicial.

Perante a nova existência de Maria Sombrinha, a família chora, inconformada com o acontecimento. A mãe, então decide chamar o pai da menina. O velho entra sem entender o motivo pelo qual foi chamado, mas assim que o pai passou a porta, “ele olhou o nada e chamou em encantado riso: -- Sombrinha, o que faz nessa poeirinha? [...] Venha que eu vou cuidar de si, murmurou enquanto regressava para o quintal da casa, nas traseiras da vida” (COUTO, 2014, p. 14).

Esse trecho nos evidencia o que foi afirmado anteriormente sobre a morte de Maria Sombrinha apenas para a sua condição humana inicial, passa a coexistir entre os familiares, mas, apenas o pai teve a sensibilidade de percebê-la, sobretudo por seu inconsciente animista, pois, “o “aprisionamento” do espírito dentro da matéria ou a fusão do material e do metafórico, que a lógica animista sugere, parecem então serem reproduzidos nas práticas culturais da sociedade” (GARUBA, 2012, p. 240). Evidencia, também, o valor de pessoa africana (muntu) na perspectiva de Bono (2014), e/ou de personalidade africana na perspectiva de Barbosa (2020), no que se refere à sensibilidade com o mundo a sua volta, sobretudo para com a filha, em uma relação de carinho, cuidado, afeto e respeito.

Dessa forma, compreendemos o sentido do título “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, de fato, não desapareceu, ganhou nova existência. Podemos aqui, também, fazer uma outra leitura para as situações insólitas pelas quais a personagem Sombrinha passou, como estava em processo metamórfico de regressão, para perpetuar sua existência, seu corpo se auto multiplicou, deu à luz a uma criança, e essa criança gerou outra criança, e assim por diante.

De modo geral, a narrativa adequa-se ao gênero literário realismo animista devido o teor dos acontecimentos insólitos presentes no conto em que revelam para o leitor o inconsciente animista, sobretudo, pela representação do pai de Maria Sombrinha e, assim, a narrativa, como um todo, funciona como um eufemismo para a morte física da menina, bem como para o luto de seus familiares.

4.3.2 Análise do conto *A menina, as aves e o sangue*

Este conto, tem como temática a coexistência das vidas entre os dois mundos, o material e o imaterial, o natural e o sobrenatural, o visível e o invisível. Dessa forma, iremos perceber que o pensamento animista se fará presente por meio das circunstâncias que serão narradas. Destacaremos breves citações apenas para ilustrar tais temáticas. O conto é narrado em terceira pessoa, alguém que, certa vez, ouviu essa estória, porém, o narrador abre espaço para a voz das personagens por meio do discurso direto. Temos, então, duas personagens principais, mãe e filha, e secundários, alguns médicos. A mãe cuida de sua filha que possui um tipo de enfermidade ainda não estudada.

Aconteceu que, certa vez, uma menina a quem o coração batia só de quando em quantos. A mãe sabia que o sangue estava parado pelo roxo dos lábios, palidez nas unhas. Se o coração estancava por demasia de tempo a menina começava a esfriar e cansava muito. A mãe então se afligia, roía o dedo e deixava a unha intacta. Até que o peito da filha voltava a dar sinal: -- Mãe, venha ouvir, está a bater. (COUTO, 2014, p. 41).

Logo no início da narrativa já temos uma situação insólita: uma menina que vive com o coração batendo de vez em quando. A narrativa segue e chega ao ponto em que a mãe, certo dia, teve um susto ao escutar o canto de pássaros. Vale ressaltar, neste ponto que, em muitas culturas populares, inclusive a nossa, o canto de determinados pássaros é interpretado como um mal presságio, como o anúncio da morte de algum ente querido. A mãe ficou mais assustada, pois não eram apenas os piados “eram rumores de asas, brancos drapejos de plumas” (COUTO, 2014, p. 41). Ainda assustada, levantou-se e foi ao quarto da filha. Antes de tocar o rosto da menina, a jovem despertou e disse que estava sonhando com pássaros.

Ao abraçar a filha, na tentativa de protegê-la de alguma maldição, viu uma pena que se desprende do lençol e saiu levemente pela janela. Quanto a isso, ficou em segredo entre as duas. Quanto ao problema do coração, chamou a atenção de muitos curiosos, inclusive de médicos que queriam estudar o caso da menina. Mas a mãe negou, disse que a menina era assim mesmo. Até que um dia o coração demorou a voltar. “A menina falecera? Não se vislumbravam sinais dessa derradeira. Pois ela vivia praticando vivências, brincando, sempre cansadinha, refriorenta. Já à noite, a mãe não escutava os piares” (COUTO, 2014, p. 43).

A mãe pergunta para a menina se ela ainda sonhava, e a filha disse que não mais, que seu sonho estava escuro. Diante de tais situações, levou a menina ao médico. Ao chegar lá, o médico apenas ajeitou os óculos e disse “-- Senhora, vou dizer: a sua menina já morreu. – Morta, a minha menina? Mas, assim...? – Esta é a sua maneira de estar morta.” (COUTO, 2014, p. 44)

Mais uma vez o insólito se instaura na narrativa, pois no início, ainda havia a possibilidade de uma doença rara, quem sabe, algo do tipo, mas, neste momento, não há dúvidas, a menina perdeu sua condição de existência inicial, e passou a existir em outro plano, representando a coexistência do mundo dos vivos com o mundo dos mortos para algumas crenças africanas (cosmogonia), sobretudo, pautadas no pensamento animista, onde a visão de mundo é pautada em valores onde o sagrado se faz presente.

A mãe, indignada, sem entender como alguém pode morrer tão sutilmente sem levantar suspeitas, foi, então, consolada pelo médico: “Não se entristonhe, a morte é o fim sem finalidade” (COUTO, 2014, p. 44). Mais uma vez a narrativa nos apresenta trechos que revelam o pensamento animista pautado em valores da tradição e filosofia africana.

A mãe volta para casa e encontra a filha cantando músicas que nem existiam, “cada vez mais, a moça brinca, se aquece na torneira do sol. Quando acorda, manhã alta, encontra flores que a mãe depositou no pé da cama. Ao fim da tarde, mãe e filha, passeiam pela praça e os velhos descobrem a cabeça em sinal de respeito. E o caso vai seguindo, estória sem história. Uma única, silenciosa, sombra se instalou: de noite a mãe deixou de dormir. Horas a fio sua cabeça anda em serviço de escutar, a ver se regressam as vozearias das aves. (COUTO, 2014, p. 44)

Nesse trecho, fim da história, a narrativa nos apresenta mais detalhes que sustentam nossa análise pautada nas características do gênero literário realismo animista: tanto a fala do médico, quanto a postura dos velhos da praça que tiram o chapéu em sinal de respeito, respeito pela figura da menina que vive no plano do sagrado, no mundo dos mortos. Para um leitor não africano e desconhecedor do pensamento animista, poderia classificar esta narrativa como realismo fantástico considerando apenas que uma personagem morta convivendo entre os vivos. Mas, ao conhecermos as teorias aqui apresentadas sobre o animismo, fica evidente que a narrativa ilustra uma crença do pensamento animista das sociedades africanas em

que vivos e mortos coexistem. Dessa forma, não faz sentido atribuímos este conto a outro gênero literário que não seja o realismo animista.

Vale ressaltar aqui, também, que, embora não pareça, mas a menina passou por um processo de metamorfose, porém diferente da narrativa anterior, em que Sombrinha foi regredindo até se tornar uma poeirinha, caracterizando uma metamorfose física, na perspectiva de Leite (2020).

Nesta narrativa, a menina não muda a forma física, como podemos notar, a mãe continua a reconhecer em sua forma inicial, os velhos da praça também a reconhecem, a metamorfose acontece no plano psíquico (dualidade), conforme Leite (2020) em que perde a condição inicial de vida, e passa a existir em outro plano, no mundo dos mortos, tanto que, a mãe afirma que a menina cantava músicas que não existiam. De fato, não existiam no mundo dela, mas no mundo da menina, sim. A metáfora da metamorfose, então, materializa neste conto, a coexistência do mundo dos vivos com o mundo dos mortos, pautada no pensamento animista, presente na tradição e cultura africana.

4.3.3 Análise do conto *Raízes*

Este conto é uma narrativa mítica que, por meio do recurso da metáfora da metamorfose, materializa, poeticamente, a figura arquetípica do poeta e seu fazer literário como uma alegoria ao processo de criação. A narrativa começa, então com um homem que, certa vez, deitou-se na terra, areia lhe servindo como almofada, até que adormeceu, porém, ao tentar levantar, não conseguiu.

“Quería mexer a cabeça: não foi capaz. Chamou pela mulher e pediu-lhe ajuda.

--Veja o que está a me prender a cabeça.

A mulher espreitou por baixo da nuca do marido, puxou-lhe levemente pela testa. Em vão. O homem não desgrudava do chão.

-- Então, mulher? Estou amarrado?

-- Não, marido, você criou raízes.

-- Raízes? (COUTO, 2014, p. 197)

O início da narrativa já é marcado com uma situação maravilhosa, característica recorrente das histórias míticas. O insólito, então, acontece quando a esposa percebe que o marido criou raízes na cabeça, está preso na terra. Interessante destacar, também, que essa situação inicial remete ao conto “Metamorfose” de Kafka.

Rapidamente, curiosos chegam ao local. O homem, desesperado, pede que a mulher corte as raízes. Em vão, ela tenta cortá-las, mas, no primeiro golpe, percebe que saiu sangue e desiste. O homem pede socorro aos que estavam por ali e todos foram ajudar. Começaram a escavar, mas as raízes eram profundas. “Escavaram mais que as fundações de uma montanha e não se vislumbrava o fim das radículações. –Me tirem daqui, gemia o homem já noite.” (COUTO, 2014, p. 198).

Escavaram por dias, revezaram, mas as raízes se ramificavam, até que “um sabedor de plantas disse: As raízes dessa cabeça dão a volta ao mundo” (COUTO, 2014, p. 198), dessa forma, aos poucos foram desistindo. No dia seguinte, a mulher vai a procura de sábios na tentativa de ajudar o marido. Um disse que era possível retirando toda a terra, um outro argumentou que dessa forma teria de ter um outro planeta do tamanho da terra. Além disso, o que seria feito das raízes? Foi quando o mais velho dos sábios disse:

-- A cabeça dele tem que ser transferida.
E para onde, santos deuses? Se entreolharam todos, aguardando pelo parecer dos mais velho.
-- Vamos plantar a cabeça dele lá!
E apontou para cima, para as celestiais alturas. Os outros devolveram a estranheza. Que queria o velho dizer?
-- Lá, na lua.
E foi assim, que por estreia, o homem passou a andar com a cabeça na lua. Nesse dia nasceu o primeiro poeta. (COUTO, 2014, p. 199)

Quando alguém anda com a cabeça no mundo da lua é porque não há mais espaço na terra para suas radículações poéticas. A obra é maior que o autor, ganha espaço, viaja o mundo, e, por seu caráter subjetivo, quanto mais é lida, mais se ramifica. Dessa maneira, a metáfora da metamorfose cumpre seu papel de materializar, dentro da narrativa sentidos alegóricos que traduzem o fazer literário de Mia Couto.

Podemos entender esta narrativa também como a relação que o homem possui com a terra, com seu lugar de origem. Como já foi mencionado anteriormente, a terra é simbologia de fertilidade, de vida. A relação do homem com o seu lugar de origem é involuntária. Se, metaforicamente, nesta narrativa, o homem representa o poeta, o contador de estórias poéticas, suas raízes representam, então tais estórias, estórias associadas à sua terra, a sua tradição, tanto que preservam o pulsar da vida, representado pelo sangue, que ao ser derramado na terra representa a força e resistência de uma cultura, que por mais que a tentem cortá-la, ou seja,

apagá-la, ela deixa marcas na terra. Dessa forma, Mia Couto alerta seus leitores (sobretudo africanos) para a importância de se conhecer, conhecer suas raízes, sua história, sua herança ancestral e, a partir daí, ser mais consciente do lugar e do papel que ocupa na sociedade.

Uma narrativa curta, mas com profundas reflexões sobre a figura arquetípica do poeta, justificando o ditado popular “anda com a cabeça no mundo da lua”, como também, a força e resistência da cultura ancestral que se faz viva por meio do contador. “Brincadeiras” também aparecem para contribuir para com o encantamento da narrativa, elementos que caracterizam a escrita de Mia Couto. Além disso, a crença no conhecimento dos sábios, sobretudo, nos mais velhos, revelam valores ancestrais da tradição africana. O espírito de coletividade, pessoas trabalhando nas escavações por dias para tentar ajudar o homem preso na terra evidenciam um comportamento pautado na ideia de pessoa africana (muntu).

De modo geral, as narrativas coutianas dialogam entre si, sobretudo no que se refere a simbologia dos elementos da natureza, à representação personagens que remetem os saberes ancestrais, a denúncias sociais com o intuito de despertar uma consciência crítica em seu público leitor. E assim, ler Mia Couto é ter a oportunidade se deparar com a sutileza de uma escrita encantadora, carregada de conhecimentos da tradição do seu povo e, ao mesmo tempo, refletir sobre questões existenciais que estão presentes não só em Moçambique, mas em muitos lugares onde a desigualdade social e as injustiças sociais estão presentes.

5 CONSIDERAÇÕES

Ao contar estórias, Mia Couto, por meio da memória, produz sentidos relacionados ao lugar onde vive, revelando traços culturais de Moçambique. Essas narrativas constroem identidade à medida que seus leitores reconhecem e identificam-se com tais sentidos, revelando assim, uma cultura nacional e ressignificando a memória. Com base nos estudos dos teóricos selecionados, bem como por meio da análise dos contos, vimos que Mia Couto recupera, em suas narrativas, valores ancestrais moçambicanos que a literatura colonial tentou apagar.

As crenças do povo moçambicano são narradas por meio de uma linguagem poética associando o real a fatos inventados, com o intuito de despertar o sonho, como refúgio de realidades, muitas vezes, difíceis, ressignificando, assim a memória. Além disso, são textos comprometidos também com questões políticas, denunciando problemas sociais e levando, de certa forma, o leitor a refletir sobre tais problemas.

Nessa perspectiva, trouxemos uma breve apresentação do autor e da obra para, então, podermos compreender melhor a relevância do tema desta pesquisa em meio a sua vasta fortuna crítica. De fato, é um autor muito estudado, porém, vimos que ainda há poucos estudos sobre a obra *Contos de nascer da Terra*, menos ainda na perspectiva que decidimos seguir. Analisamos a obra além dos elementos estéticos literários, mas também, com base em conceitos importantes para a cosmovisão de mundo africana pautada em valores filosóficos e religiosos indispensáveis para melhor compreensão do que é expressão do nossa contos.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, vimos teóricos importantes que nos ajudaram a compreender o campo literário moçambicano, bem como suas especificidades, como aspectos voltados para valores sociais, filosóficos e religiosos, presentes no imaginário local, representados dentro do gênero real animista que costura, assim, toda a narrativa. Trazer críticos literários e filósofos africanos foi relevante tanto para nos ajudar a conhecer melhor o contexto moçambicano, seu campo literário, e a partir daí, ampliar a compreensão e análise da literatura de Mia Couto¹⁴. O intuito é ampliarmos tais referências teóricas africanas em estudos futuros, numa proposta mais afrocentrada, pois ainda há muito a ser conhecido.

No segundo capítulo, falamos sobre a narrativa breve de Mia Couto, com ênfase no cânone africano e mundial, bem como aspectos que caracterizam e marcam sua escrita, de grande alcance no campo literário, tanto em Moçambique, quanto em países onde a obra de Mia Couto é traduzida. Com base nos estudos de Francisco Noa, fizemos uma linha do tempo sobre o processo de colonização em Moçambique, o projeto de literatura colonial e suas consequências, além da importância de autores africanos que produzem literatura de combate, expressando nos textos tudo o que foi omitido, censurado, menosprezado, desvalorizado pelo colonizador. Ainda no segundo capítulo, trouxemos uma breve contextualização sobre a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) para compreendermos um pouco mais a história de Moçambique, sobretudo no período pós-colonial, onde está contextualizada a obra de Mia Couto.

Com base na contextualização e reflexões teóricas destacadas nos capítulos anteriores, no terceiro capítulo, analisamos nove contos distribuídos em grupos temáticos. O primeiro foi *O papel da ancestralidade africana na identidade*, por meio da análise dos contos *Velho como jardim nas costas do tempo*, *A casa marinha* e *O homem da rua*, vimos como os valores ancestrais representados pela figura do idoso convivem com a modernidade, representada pelo espaço urbano em uma dualidade de sentidos, as quais levantam questões existenciais sobre a vida em comunidade *versus* a vida individual. Além disso, vimos também o importante papel que a literatura cumpre no que se refere ao registro de saberes ancestrais representados na figura dos mais velhos pois, como alerta Hampaté Bâ, quando um velho morre, morre com ele todo um conhecimento. Embora seja um registro de modo representativo, há a possibilidade de sensibilizar os mais jovens para a valoração dos saberes tradicionais, seja a nível local ou universal, dessa forma, despertar também o interesse para pesquisas que possam registrar os conhecimentos dos mais velhos que ainda guardam a tradição na memória. Esse também é um dos propósitos dessa pesquisa.

No segundo eixo temático *Memória e oralidade na narrativa breve de Couto*, por meio da análise dos contos: *A luavezinha*, *A menina sem palavra* e *Governados pelos mortos*, percebemos como os recursos da oralidade estão presentes nas narrativas miacoutianas, como exemplo, a construção de diálogos que revelam

crenças moçambicanas, contribuindo assim para com o registro da memória e formação de identidade.

No terceiro eixo temático *A metamorfose e Muntu nos contos de Mia Couto*, por meio da análise dos contos *O não desaparecimento de maria Sombrinha*, *A menina, as aves e o sangue* e *Raízes* vimos a presença do insólito a serviço do Realismo Animista revelando elementos associados à identidade e à memória moçambicana e sua forma de ver e perceber o mundo, pautada nos valores da tradição ancestral africana.

O livro *Contos do nascer da Terra* nos leva para profundas reflexões acerca da vida por meio de personagens, espaços, circunstâncias, muitas delas despertam essa reflexão de modo involuntário. O sentimento que temos ao terminar cada conto é esse, o de se perceber refletindo sobre o que foi lido de um modo com que, muitas vezes não havíamos parado para pensar. Mia Couto consegue trazer realidades muitas vezes difíceis, mas com um cuidado posto no texto por meio de eufemismos, quando necessário, sobretudo quando se trata os sentimentos de personagens fragilizadas pelas duras circunstâncias da vida, ou, indo direto ao ponto, sobretudo, no que se refere às críticas sociais, tudo isso, de modo breve, porém, com o despertar de sentimentos reflexivos profundos.

É importante destacar que, muito da literatura de Mia Couto tem origem nas narrativas populares, dessa forma, traz para suas narrativas histórias que permaneceram (e permanecem) vivas por meio da tradição oral, contribuindo, dessa forma, também para com o registro de tais conhecimentos, ainda que de modo representado, ou adaptado, em seu fazer literário. É comum, então, para nós, leitores brasileiros, nos depararmos com personagens ou situações, narradas por Mia Couto, que nos remetem a histórias populares contadas e recontadas em nosso país. Isso se dá pelas contribuições do povo africano na formação brasileira, neste caso, a tradição oral. Percebemos, também, que ainda há muito a ser estudado, pois para além do que nos é em comum, há todo um campo de conhecimento que precisa ser explorado, como aspectos filosóficos, antropológicos e religiosos, o que certamente, serão de grande valia na luta contra estereótipos, preconceitos ou qualquer outra forma de julgamentos desqualificados.

Dessa forma, podemos dizer que esta pesquisa, a princípio, alcançou nossos objetivos, porém, ainda há muito a ser estudado. Além disso, essa pesquisa cumpre

com seu caráter de trazer novas perspectivas para o meio acadêmico, (sobretudo no que se refere a compreensão do gênero literário realismo animista, muitas vezes desconsiderado em análises das obras de Mia Couto) contribuindo para com o fortalecimento das discussões sobre estas temáticas, além de vir a ser fonte de pesquisa para professores, estudantes e interessados no tema, apresentando novas possibilidades de interpretações e compreensão das narrativas miacoutianas que estão ganhando cada vez mais espaço em nossas escolas e no mercado literário brasileiro.

Para os leitores que não tiveram a oportunidade de conhecer as literaturas africanas de língua portuguesa durante a formação escolar básica ou superior, será de grande valia ter acesso a pesquisas como esta, pois, apesar de ser um estudo inicial, já é um caminho para desconstruir paradigmas e/ou preconceitos sobre tais literaturas, sendo assim, uma oportunidade para conhecer um pouquinho da África por meio da literatura moçambicana de Mia Couto.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. 4º ed. Trad., prefácio e introdução de Eudoro de Sousa. S.l.: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Brasiliense: São Paulo, 1984.

BENJAMIN, Walter. **A Paris do Segundo império em Baudelaire**. In: KOTHE, Elavio R. Walter Benjamin. Ática: São Paulo, 1985.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BONO, Ezio Lorenzo. **Muntuísmo** - A ideia de pessoa na filosofia africana contemporânea. Editora educar. Maputo, 2014.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança dos Velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRUGIONI, Elena. **Literaturas africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2019.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva; SILVA, Liliam Ramos da. **Deslocamentos culturais e suas formas de representação**. – Boa Vista: Editora da UFRR, 2019.

CARVALHO, Wilma Avelino de. **O hibridismo cultural em Guimarães Rosa e Mia Couto**. Revista Desenredos - ISSN 2175-3903 - ano IV - número 15 - Teresina - Piauí - outubro novembro dezembro de 2012.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006.

COELHO, Rogério Mendes. **Pedagogias da cimarronaje: a contribuição das cosmogonias e cosmovisões africanas e afrodescendentes para a crítica literária e literaturas (afro-)latino-americanas**. (Tese) UFPE – Recife, 2019.

COUTINHO, Eduardo F. **Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

COUTO, Mia. **Contos do nascer da Terra**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

COUTO, Mia. **Entrevista Mia Couto: Uma viagem pelo outro**. Na ponta do lápis. Olimpíadas de Língua Portuguesa, ano XVI, número 34, Janeiro de 2020.

COUTO, Mia. **Fala Da Influência De Guimarães Rosa Na Sua Prosa Poética**. [Entrevista concedida à] Carta Capital. Portal Raízes, 20 de fevereiro de 2016.

Disponível em: <https://www.portalraizes.com/1mia-couto-quimaraes-rosa> Acesso em: 08 de jul. de 2021.

COUTO, Mia. Mia Couto. **“Doeu ver como África e Moçambique ficaram tão distantes do Brasil”** [Entrevista à] El País, por Joana Oliveira. São Paulo, 02 de maio de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/18/cultura/1555598858_754829.html Acesso em 05/09/2020.

COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?** e outra intervenções. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

DIAS, Maria Aparecida do Nascimento. **Um olhar sobre a velhice em “Sangue da avó manchando a alcatifa” de Mia Couto**. Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, 2014.

CHIAMPI, Irleamar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

DUNCAN, Quince. **Afrorrealismo**: uma nova dimensão da literatura latino-americana. Tradução de Liliam Ramos da Silva (UFRGS). In: Deslocamentos culturais e suas formas de representação / Organizadoras: Tatiana da Silva Capaverde, Liliam Ramos da Silva. – Boa Vista: Editora da UFRR, 2019.

FELINTO, Marilene. Mia Couto e o exercício da humildade. Entrevista. 17 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://acervo.racismoambiental.net.br/2012/02/17/mia-couto-e-o-exercicio-da-humildade/> . Acesso em: 03/08/2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade**: perspectivas interamericanas de literatura e cultura. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008 (A).

_____. FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Velho e velhice nas literaturas africanas de língua portuguesa**. In: Literaturas africanas de Língua Portuguesa: Percursos da memória e outros trânsitos. 1.ed. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008(B). p.131-149.

GARCIA, Neiva Kampff. **Uma reflexão sobre a relação simbólica entre a água e o tempo na contística de Mia Couto**. 2011. 206 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

GARUBA, Harry. **Explorações no realismo animista**: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. Nonada Letras em Revista. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235- 256, 2012.

GRIGOLETTO, Cassiana. **O sagrado em narrativas de Mia Couto e Boaventura Cardoso**: Encruzilhada transcultural e força política de descolonização. 2017. 220 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, Recife, 2017.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, Tadeu Tomaz da. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. 7. ed –Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p.103-131.

HAMPATÉ BÂ, A. **A tradição viva**. In: História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2.ed. – Brasília: UNESCO, 2010.

HANSEN, João Adolfo. **O imortal e a verossimilhança**. In: Teresa, revista de Literatura Brasileira, SP: Editora 34, Imprensa Oficial, p. 56-78. Vol. 6, 2006.

HONWANDA, Alcinda. **Espíritos vivos, Tradições Modernas**: Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-Guerra no Sul de Moçambique. Promídia. Maputo, 2002.

JUNKES, Lauro. **O processo de alegorização em Walter Benajmin**. In: Anuário de Literatura. Santa Catarina. 2, p.125-137, 1994.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e Escritas nas Literaturas Africanas**. Edições Colibri, 2ª edição. Lisboa, 2014.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas pós-coloniais**: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

LOUREIRO, Clarissa. **As Representações Identitárias Femininas no Cordel**: do século XX ao XXI. 2010. 283f. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

MARÇAL, M. **A tensão entre o fantástico e o maravilhoso**. Revista FronteiraZ, v. Eletrônico, n.3, p. 1-8, 2009. Disponível em: Acessado em: 18/08/2020.

MATA, Inocência. **A Alquimia da Língua Portuguesa nos Portos da Expansão em Moçambique, com Mia Couto**. In: Scripta. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC, Belo Horizonte. 1 (1-2), p. 262-268, 1998.

MIMA, Pâmara Araújo dos Santos. **Um poema de Presente**. Epígrafe (texto avulso). Petrolina, 2022. Disponível em: <https://perlaprofessoradeportugues.webnode.page//um-poema-de-presente/>. Acesso em: 11/04/2023.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz**: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2005.

NENEVÉ, Miguel; SIEPAMANN, Rose. **A tradição oral e a literatura descolonizadora em João Guimarães Rosa e Mia Couto**. A Cor das Letras — UEFS, n. 10, 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/316727330_A_TRADICAO_ORAL_E_A_LITERATURA_DESCOLONIZADORA_EM_JOAO_GUIMARAES_ROSA_E_MIA_COUTO Acesso em: 05/07/2022.

NOA, Francisco. Modos de fazer mundos na actual ficção moçambicana. *In*: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. **Marcas da diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

NOA, Francisco. **Perto do fragmento, a totalidade**: olhares sobre a literatura e o mundo. São Paulo: Editora Kapulana, 2015 (A).

NOA, Francisco. **Império, mito e miopia**: Moçambique como invenção literária. São Paulo: Editora Kapulana, 2015 (B).

NOA, Francisco. **Uns e outros na literatura moçambicana**: ensaios. São Paulo: Editora Kapulana, 2018.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: A problemática dos lugares. Tradução de Yara AunKhoury. Proj. História. São Paulo (10) dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>. Acesso em: 18/08/2020.

PALMA, Dieli Vesaro; TURAZZA, Jeni Silva. **Indeterminação, intertextualidade, pensar figurado e educação linguística**. Revista eletrônica Via Litterae, Anápolis, v. 1, n. 1, p. 23-43, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/4495/3033> Acesso em: 20/09/2022.

PARADISO, Sílvio Ruiz. **O realismo animista e as literaturas africanas**: gênese e percursos. Revista Interfaces. Unicentro Paraná. Vol. 11 n. 2, p. 97-112, 2020. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6187. Acesso em: 29/07/2021.

PARADISO, Sílvio Ruiz. **Religiosidade na literatura africana**: a estética do realismo animista. Revista Estação Literária. Londrina, Volume 13, p. 268-281, jan. 2015.

SANTOS, Rosemary Conceição dos; SILVA, José Aparecido da. **O falinventar alegórico em Estórias abensonhadas, de Mia Couto**. XV ABRALIC: experiências textualidades contemporâneas. Páginas 2979-2987. 2016. Disponível em: [2016_1491411548.pdf \(abralic.org.br\)](https://www.abralic.org.br/2016/1491411548.pdf). Acesso em: 04/07/2022.

SARAIVA, Sueli da Silva. **O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa**. Encontro Regional da ABRALIC:

Literaturas, Artes, Saberes. USP - São Paulo, 2007. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547730466.pdf. Acesso em: 04/07/2022.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **A magia das letras africanas: Angola e Moçambique: ensaios**. 1ª ed. São Paulo: Kapulana, 2021.

SILVA, Rebeca Bulcão da. **Mia Couto: a trajetória literária de um escritor entre fronteiras**. Revista África e Africanidades – Ano XII – n. 32, nov. 2019 - ISSN 1983-2354. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/0120112019.pdf>. Acesso em: 30/01/2023.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 3ª. ed., 2004.

WITTIMANN, T. **O realismo animista presente nos contos africanos: (Angola, Moçambique e Cabo Verde)**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012.