Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

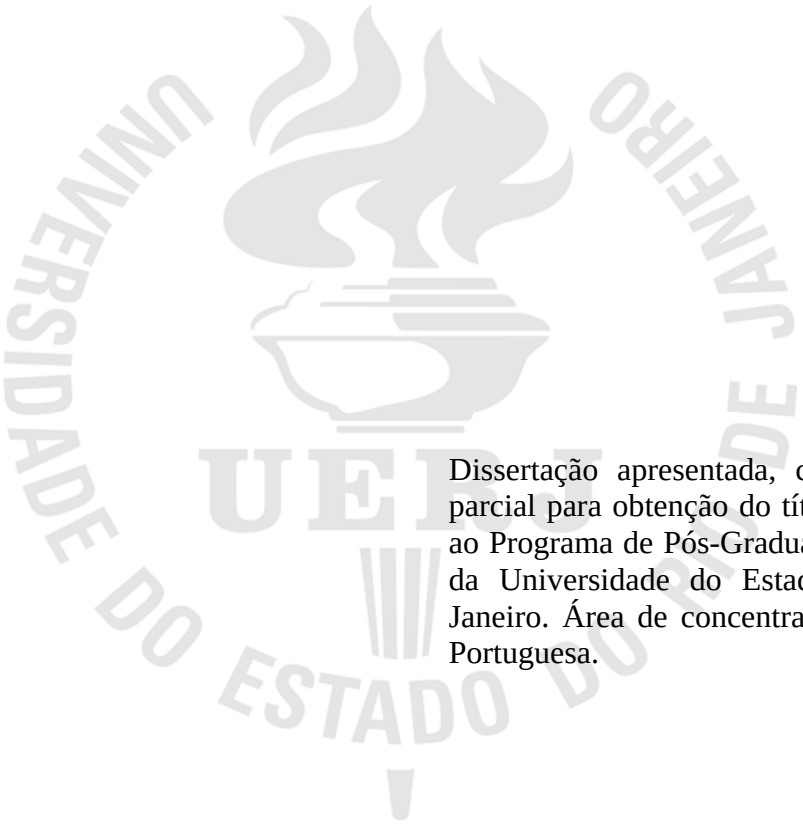
João Olinto Trindade Junior

No coração da tempestade: uma reflexão sobre o insólito em *Vinte e zinco*, de Mia Couto

Rio de Janeiro
2013

João Olinto Trindade Junior

No coração da tempestade: uma reflexão sobre o insólito em *Vinte e zinco*, de Mia Couto



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Flavio García de Almeida.

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C871 Trindade Junior, João Olinto.
No coração da tempestade: uma reflexão sobre o insólito em Vinte e zinco, de Mia Couto / João Olinto Trindade Junior. – 2013.
127 f.

Orientador: Flavio García de Almeida.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Couto, Mia, 1955- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Couto, Mia, 1955-. Vinte e zinco – Teses. 3. Literatura fantástica moçambicana - Teses. 4. Realismo fantástico (Literatura) - Teses. 5. Ficção fantástica moçambicana – História e crítica – Teses. 6. Ficção histórica moçambicana – Teses. 7. Portugal - História - Revolução, 1974 – Teses. 9. Mestiçagem na literatura – Teses. 10. Animismo – Teses. I. Almeida, Flávio Garcia de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(679)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

João Olinto Trindade Junior

No coração da tempestade: uma reflexão sobre o insólito em *Vinte e zinco*, de Mia Couto

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 27 de março de 2013.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Flavio García de Almeida (Orientador)

Instituto de Letras - UERJ

_____

Profª. Dra. Claudia Maria de Souza Amorim

Insituto de Letras - UERJ

_____

Profa. Dra. Martins Gama-Khalil

Universidade Federal de Uberlândia

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

À minha esposa, Geruza, sempre ao meu lado de prontidão em seu apoio, compreensão, amor e companheirismo, em todos os momentos dessa jornada, sem o que não chegaria até aqui.

Aos meus pais, João e Adiméa, tanto pelo apoio como, também, terem me ensinado como empenho e dedicação são as ferramentas para mudar o mundo.

Ao meu orientador e amigo Flavio García, que sempre se dispôs a me prover de uma constante alimentação dos “insoeres” da vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo amparo em todas as lutas empreendidas ao longo desse curso, e força para superá-las.

À minha amiga, companheira, confidente e, principalmente, esposa, Geruza, pois, tal qual uma flor de quem precisamos cuidar, foi ela, nos dias mais tempestuosos, a única esperança em que pude me agarrar.

Aos meus pais, João e Adiméa, pelo apoio incondicional ao meu crescimento e, por vezes, manifestado de forma financeira.

Ao meu orientador, Flavio García, o qual, não apenas através de sua orientação, segura ao longo do trabalho, guiou-me sábia e rigidamente durante o longo do curso, atentando sucessivamente para as dificuldades

À Suellen Nascimento, pela ajuda na tradução do resumo.

Aos meus colegas de curso Luciana, Karla, Nanci e Bruno, com os quais pude contar em diferentes situações.

Aos meus irmãos Dircelene, Marcelo, Darlene, Lauro e Viviane, e também aos meus sobrinhos Arthur, Janaina, Isaac, Fellipe, Juninho, Victor, Isabelle, Rafael, Christian, Ana Clara, Yasmin, Samuel, Nicolle, João Pedro, Marco Antonio, Ygor, Marina e Lucas, por todo o apoio que me deram, acreditando em minhas expectativas e me acompanhando nos momentos mais difíceis.

Aos meus amigos Wladimir, Daisy e Robert, pelo apoio e compreensão em todos os momentos nos quais me fiz ausente.

À Igreja Emanuel, pelo apoio em algumas das viagens para congressos, sem os quais não poderia desenvolver minha pesquisa e abrir meus olhos para outras possibilidades.

À professora Maria Geralda de Miranda, por me apresentar esse mundo da pesquisa científica e acrescentar pressupostos que me guiam até hoje.

À professora e amiga Alexsandra Machado, pelas sugestões para o desenvolvimento de minha pesquisa e apoio nos momentos mais necessários.

À professora Maria Cristina Batalha, pelas propostas apresentadas e um eterno sorriso de incentivo.

Às professora Claudia Amorim e Marisa Gama-Khalil, por não apenas comporem essa banca, mas, também, por compartilharem seus conhecimentos em diversos momentos.

- Ainda dá tempo de voltar atrás.
- Não dá mais para voltar atrás!

Estamos em uma jornada, a vida é uma viagem daqui até lá.
- … E onde fica esse lá, papai?
- Lá é onde estoura o trovão, longe daqui!

Will Eisner

RESUMO

TRINDADE, João Olinto Jr. *No coração da tempestade:* uma reflexão sobre o insólito em Vinte e zinco, de Mia Couto. 2013. 127 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Em *Vinte e zinco*, o escritor moçambicano Mia Couto, recorrendo ao universo telúrico de seu país, tenta recuperar, ficcionalmente, um período cronológico que perpassa dias imediatamente anteriores e posteriores à Revolução dos Cravos em Portugal, quando se deu a queda do regime salazarista, no 25 de Abril de 1974, iniciando a narrativa em 19 de Abril e concluindo-a no dia 30. O escritor vale-se de recursos lúdicos inerentes à produção ficcional, somados às possibilidades estéticas oferecidas ao longo do processo de resgate sociocultural dos valores da terra. Assim, conta uma história em que elementos do maravilhoso são legíveis como comuns à realidade quotidiana. A narrativa apresenta a função da Casa dos Castro – os integrantes da família e suas relações com África – e das demais personagens que transitam ao seu redor – seja na figura de negros, seja na de alguns brancos, estes, assimilados ao avesso ou não. Essas personagens juntas – mesmo que estejam, em determinados momentos, em lados opostos – caminham, como representação da dualidade colonial, em direção à apoteótica cena insólita em que se dão a ascensão do Napolo e a tempestade que cai ao final, manchando a terra às vésperas do 25 de Abril. Mia Couto, em um universo cercado de mitos, crenças e tradições, torna visível o invisível, espelhando, no plano da diegese, a realidade desse cenário, e recupera, pela via das trocas culturais ao longo dos séculos, estratégias de construção narrativa ficcional desenvolvidas nas literaturas latino-americanas a fim de representar Moçambique em sua obra. Assim, apropria-se dos preceitos do Real Maravilhoso, em sua vertente africana – aqui chamada de Real Animismo miacoutiano – para apresentar essa mestiçagem cultural com imagens plurivalentes do real.

Palavras-chave: Insólito Ficcional. Real Animismo. 25 de Abril. Moçambique. Mestiçagem.

ABSTRACT

In *Vinte e Zinco*, the Mozambican writer Mia Couto, appealing to the telluric universe of his country, tries to reclaim, in fiction, a chronological period which spans the days right away before and after the *Revolução dos Cravos* in Portugal, when the salazar regime had fallen, on April 25th, 1974, beginning the narrative on April 19th and finishing on 30th. The writer makes use of ludic resources, peculiar to the fictional production, added to the esthetics possibilities offered along the sociocultural process rescue of land values. So, he tells a story in which the elements of *Maravilhoso* are as legible as usual to the everyday reality. The narrative presents the function of *House of Castro*- the members of the family and their relation to Africa – and of the other characters who transit around them – in the figure of black and of some white people; these last ones, reversely assimilated or not. These characters together – even if they were, in some moment, on opposite sides – they walk, like a colonial duality representation, going ahead to the apotheotic unusual scene in which happens Napolo's rise and the storm falling at the end, defiling the land on the eve of April 25th. Mia Couto, in a universe surrounded by myths, beliefs and traditions, makes the invisible become visible, reflecting, on the diegesis plan, the reality of this scenery, and he reclaims, through the cultural exchanges along the centuries, fictional narrative strategies creation developed in the Latin American literatures, aiming to represent Mozambique in his work. So, he appropriates of the *Real Maravilhoso* precepts, on its African influences – here called *Real Animismo* Miacoutiano – to present this cultural miscegenation with multivalent images of the real.

Keywords: Fictional Insolito. Real Animismo. April 25th. Mozambique. Miscegenation.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	**FANTÁSTICO**	16
1.1	**Gênero e subgêneros**	19
1.2	**Modo**	22
1.3	**Fantástico e Insólito**	25
1.4	**Real-Maravilhoso**	27
1.5	**Real-Animismo**	29
2	**MOÇAMBIQUE, LITERATURA MOÇAMBICANA, MIA COUTO**	37
2.1	**Moçambique**	39
2.2	**Literatura Moçambicana**	44
2.3	**Literatura Moçambicana e Fantástico**	53
2.4	**Mia Couto e Fantástico**	55
3	**EM DIREÇÃO AO REAL-ANIMISMO EM *VINTE E ZINCO***	67
3.1	**A casa África e a casa em África: entre a varanda e o quintal**	69
3.2	**No coração da tempestade**	80
3.3	**Deambulando por espaços de *mirabilia* em 25 de Abril**	87
3.4	**A Casa dos Castro e o quintal**	94
3.5	**Passeios pelos bosques de Zinco**	101
4	**CONCLUSÃO**	117
	REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

Ao experienciar renovações estéticas, Mia Couto, em sua obra ficcional, aproveita-se das possibilidades da língua para, não apenas renovar sua escrita, mas, ainda, promover resgates de traços culturais – ritos, mitos e crenças – do povo moçambicano em uma perspectiva plural, assumindo-o como híbrido em sua construção. Essa hibridez segue resgatando tanto tradições da terra – África, como um todo, e suas mestiçagens –, quanto d'Além-mar – a tradição europeia, em especial, a portuguesa, da qual, inegavelmente, a nação Moçambique é herdeira, e de que se entende, também, constituinte e participante do processo da formação nacional –, capazes de, em sua concepção, apresentar os *mirabilia* de que se nutre cada ser vivente naquele território.

Em suas pesquisas acerca desse processo estético, que envolve questões de ordem historiográfica, etnográfica, sociológica, política, religiosa, cultural, Jane Tutikian observa que:

> Se, por um lado, o trabalho de subversão da linguagem resulta na sua poetização, por outro, representa resistência ao processo colonizador, contribuindo na introdução do insólito como acontecimento natural e cotidiano na obra e numa cultura cuja tradição está calcada no mito. É quando, em Mia Couto, o presente retoma a consciência mítica, buscando recuperar certos valores autóctones de raízes específicas, capazes de clarificar a consciência ou identidade nacional. Aí, mito e realidade formam um todo coerente e denunciador, opondo-se ao discurso do poder. (2006, p. 59)

Há, no escritor, um profundo desejo de renovar, através da ficção, a terra, apropriando-se do forte animismo ali presente para injetar uma "autenticidade africana" em seus textos. Ao se valer da tradição literária – em uma pátria de poetas (NOA, 2007, p. 284) – e promover a renovação, Mia Couto segue à sua maneira, dando novos contornos à literatura moçambicana contemporânea. O amadurecimento dessa literatura traz à tona questões anteriormente não tão relevantes, como a da legitimidade, da nação e do escritor. A questão sobre um escritor que fala em Moçambique ou de Moçambique se faz presente, ao vermos que a literatura chega até nós e o quanto ela pode ser considerada “legitimamente” africana.

Esse processo de renovação gera uma notória qualidade, a ponto de Pires Laranjeira apontar como, a partir do romance *Terra Sonâmbula* (1992), de Mia Couto, ocorre uma ruptura no desenvolvimento da literatura moçambicana, quando ela, enfim, caminhando para a maioridade – como literatura que busca ser representante da nação – começa a ganhar contornos de estética literária própria (1995, p. 262).

À medida que observa a realidade que o cerca, Mia Couto, em suas tentativas de tradução, dá continuidade à tradição que busca construir uma Moçambique – aqui, a opção

pelo feminino visa diferenciar, por um lado, Moçambique como Estado, por outro, a nação moçambicana, mosaica, formada por vários povos e culturas. É essa Moçambique que, em sua versão literária, abrange e respeita as diversas culturas dentro de si, formando um mosaico ficcional, em sua expressão literária, nação tão sonhada, de maneira que se lança “ao laborioso ato de falar da própria coletividade” (BHABHA, 1995, p. 9), enquanto cria uma Moçambique mais “moçambicana”, que, em sua utopia ficcional, procura respeitar – e ensinar o leitor – as particularidades da terra. Mia Couto promove um diálogo, em sua ficção, entre essa pátria de declamadores e as vozes silenciadas, através de relações sincrônicas e diacrônicas, valendo-se de sujeitos que, antes calados, são resgatados para promover esse processo de "contar a terra". E o faz ao apropria-se das tradições que envolvem as particularidades dessa terra e dar prosseguimento ao legado de outros escritores – e intelectuais - que se propuseram a pensar a nação moçambicana. No seu caso, pensá-la como algo além de um país africano, mas um país da sociedade ocidental pós-colonial.

Literariamente, esse jogo se alimenta da tradição oral, oriunda da terra, da qual o escritor se diz herdeiro, para realimentar os universos diegéticos por ele representados. E essa transposição não se limita apenas à recriação de palavras, provérbios e ditados – em que suas narrativas são ricas –, mas incorpora muitas outras possibilidades. Dessa maneira, a renovação estética que exerce possibilita uma desconstrução do discurso colonial – ou, segundo Albert Memmi, do retrato do *eu* construído pelo do *outro* (1977, p. 58), do colonizado construído pelo colonizador.

Partindo para um processo contínuo de reescritura e reinvenção, que se inicia em meados do século XIX, com os primeiros escritores que se assumiam como moçambicanos, em busca de uma moçambicanidade que se expressasse pela arte das palavras, antes, mesmo, da constituição dos estados nacionais (LARANJEIRA, 2001, p. 185), a obra de Mia Couto contribui para a forja de uma ideia de nação, reinventando, muitas vezes, um discurso de ode à africanidade, seja em resgate de valores do passado, seja na afirmação de convicções adquiridas no presente. E ele o faz tomando posse de uma língua europeia para representar ficcionalmente o mosaico cultural que é sua terra africana, remodelando continuamente esse universo e alimentando-o com os signos de dentro e de fora para que sirvam às necessidades que procura representar. Dessa maneira, rompe com premissas e buscas contemporâneas sobre a necessidade de se estabelecer uma literatura "legitimamente africana".

Acerca dessa autenticidade, ele declara que:

> entre o convite ao esquecimento da Europa e o sonho de ser americano, a saída só pode ser vista como um passo para a frente. Os intelectuais africanos não têm que se envergonhar da sua apetência para a mestiçagem [...], são, urbanos de alma mista e

> mesclada, porque África tem direito pleno à modernidade, tem direito a assumir as mestiçagens que ela própria iniciou e que a tornam mais diversa e, por isso, mais rica. (Couto, *apud* FONSECA; CURY, 2008, p. 14-15)

Ao derrubar a ideia de uma suposta autenticidade, o escritor africano contemporâneo – em especial, Mia Couto – não precisa se privar de buscar as fontes que promovem essa renovação em outros lugares fora de África. E essa realimentação, produzida através dos significados que África "gera" no mundo, ampliam as concepções desses escritores. Do mesmo modo que, em um período anterior à Segunda Guerra Mundial, os poetas moçambicanos da época foram influenciados pelos modernistas brasileiros, Mia Couto – que tem, dentre seus paradigmas significativos, Guimarães Rosa e Luandino Vieira – também sofre influências semelhantes.

Resgatando ficcionalmente universos culturais plurivalentes, próprios da terra moçambicana, Mia Couto apresenta o acontecimento insólito como constituinte e harmonizador da realidade. Ao buscar fugir da hegemonia do racionalismo ocidental, ele – e toda uma geração de escritores moçambicanos, como Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ka Khosa – aborda/aponta/representa a lógica mestiça, agregando elementos de dentro e de fora. Desse modo, ele experimenta, em seu processo de produção, a necessidade de enraizamento nesse universo mítico e místico, diverso e híbrido, a fim de se reencontrar com valores telúricos.

Há uma tradição crítica que aponta para a manifestação do sobrenatural como uma das marcas da literatura miacoutiana, ao lado disso, verifica-se a dificuldade em classificar a obra do escritor, *stricto sensu*, em uma vertente do Fantástico. Essa mesma tradição entende que a violência contra a terra – que ataca valores, ritos, mitos, costumes – está relacionada com a manifestação do sobrenatural. Em seu processo para emancipar a literatura, Mia Couto se apropria não apenas das tradições locais, mas vale-se de vieses do Fantástico como uma das possibilidades de representar essa Moçambique utópica, mais “moçambicana”.

Assim como Alejo Carpentier convida o escritor latino-americano a se voltar para sua terra, Mia Couto também o faz, voltando-se para Moçambique. Uma vez que Carpentier discute o fato de a realidade maravilhosa – no Prefácio a *El reino deste mundo* (1949) – deixar de ser uma criação, mas, diferentemente, ser um elemento natural da história e cultura da América Latina, podemos, tal qual Chiampi, ao valer-se do termo “unidade cultural”, para apontar como a estética do Real-Maravilhoso não seja exclusiva da América Latina, mas própria de tantos escritores quantos com ela se identifiquem (1980, p. 92), apropriarmo-nos dessa vertente literária e aderirmos a esse mesmo posicionamento em nossos estudos acerca da literatura miacoutiana. Enfim, concordamos com essa pesquisadora, quando afirma que, “a

definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do Realismo Maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o 'extraordinário', o 'insólito', o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano" (1980, p. 48).

Maria Fernanda Afonso aponta como vários escritores assumiram as estratégias do Fantástico – sendo que muitos alargaram e modificaram, na prática ficcional, as estruturas concebidas por Todorov, visando à adaptação a seu respectivo contexto sociocultural (AFONSO, 2004, p. 357) –, por influência da ficção latino-americana, como é o caso de Sony Lavou Tansi, influenciado por García Márquez (AFONSO, 2004, p. 358).

A influência do Real-Maravilhoso, em vertentes da literatura africana, se dá pela manifestação, no plano da diegese, de um fenômeno sobrenatural, com presença marcante, como elemento integrante do mundo possível – a exemplo das narrativas *O Segredo da Morta* (1979), de Assis Jr, e *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa chamada terra* (2003), de Mia Couto. Esse fenômeno agiria como uma referência mediadora entre o mundo empírico e sua representação metaempírica na ficção (AFONSO, 2004, p. 359).

A concepção diegética que reúne os *realia* aos *mirabilia* está presente não apenas em África – ou, especificamente, na África Lusófona ou, ainda, em Moçambique –, mas é resgatada, na qualidade de herança de uma literatura da oralidade, que se manteve ao longo dos séculos, na forma de resistência, e que o escritor retoma como "renovação" estética e identitária.

Se, conforme percebe Carpentier, o escritor latino-americano volta-se para as maravilhas da América Latina, o africano/moçambicano – e, aqui, é relevante relembrarmos a observação anteriormente feita sobre Moçambique ser uma pátria de poetas – volta-se para dentro de seu mundo e busca resgatar, redescobrir ou reinventar suas particularidades, o que faz ao adaptar uma estética estrangeira à sua ótica incomum de ver o mundo, observando as maravilhas de sua existência, em sua terra, que recria literariamente.

Em *Vinte e zinco* (2004), Mia Couto, recorrendo às particularidades da terra moçambicana, reinterpreta, ficcionalmente, a Revolução dos Cravos, quando se deu a queda do regime salazarista, em 25 de Abril de 1974. *Vinte e zinco*, narrativa comprometida com o discurso contra-hegemônico, promove a representação dos *mirabilia* como suporte para a encenação dos *realia* (CHIAMPI, 1980, p. 158).

Temos, então, nesse caso, buscas pela reunião do natural – o que é considerado, pelo senso comum, como normal, cotidiano, usual; pode fisicamente acontecer sem causar perturbação em um universo focado em regras empíricas; enfim, "soe acontecer" (= "soer") – e do sobrenatural – o que é considerado, via de regra, pouco comum, inusual, insólito, além da

percepção proporcionada pela ordem empírica vigente – que, por fim, não resulte em oposição entre as configurações discursivas dos sistemas real-naturalista e maravilhoso (CHIAMPI, 1980, p. 140), não excluindo nem *realia*, nem *mirabilia*. Em suma:

> O discurso realista maravilhoso, articulado sobre a negação do principio da contradição, enuncia poeticamente esse impossível lógico e antológico. Ao dizer-se "é possível que uma coisa seja e não seja" estamos diante de algo mais que o objeto verbal. Sendo uma distorção da lógica habitual, a ideologia do realismo maravilhoso persegue a reviravolta da concepção racional-positivista da constituição do real e coincide com o que Lotman chama de "estética da oposição". [...] Negando a disjunção de termos contraditórios, o discurso realista maravilhoso reflete esse modo de ser/dizer e, como este, instala o Outro Sentido no centro da sua linguagem. (CHIAMPI, 1980, p. 155-156)

Ao traduzir, na narrativa, a realidade telúrica que o cerca – com seus signos –, Mia Couto recupera, pela via das trocas culturais, pressupostos desenvolvidos acerca das literaturas latino-americanas para representar Moçambique em sua obra.

Será, pois, nessa perspectiva teórica, crítica e metodológica, que pretendemos, ao longo do trabalho desenvolvido a seguir, apropriarmo-nos das teorizações acerca do Real-Maravilhoso – e a atualização que propomos, o Real-Animismo, que será alvo de nossas reflexões para uma melhor adequação à realidade africana – a fim promovermos, efetivamente, "reflexões sobre o insólito" em *Vinte e Zinco*, de Mia Couto. Embora, em nossa compreensão, não seja possível classificar a literatura miacoutiana, *stricto sensu*, em uma das vertentes do Fantástico, observamos como *Vinte e Zinco* apresenta melhor capacidade de adaptação – poderíamos dizer, oferece maior gama de possibilidades – das teorizações acerca do Real Maravilhoso nas literaturas dos PALOP, quanto nos auxilia em nosso percurso rumo a uma definição do que seria, de fato, a corrente do Real-Animismo. E, embora, ao longo de nossas considerações, recorramos constantemente a outras obras do escritor, com o intuito de promover diálogos entre sua produção ficcional durante do nosso passeio pelos bosques miacoutianos – bosques de zinco –, será em *Vinte e Zinco* que encontraremos as experiências estéticas de Mia Couto que ilustram de modo mais abrangente o rico universo telúrico moçambicano, terra de maravilhas, sob a perspectiva teórica que adotamos.

1 FANTÁSTICO

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados.

Tzvetan Todorov

O leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional e saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras.

Umberto Eco

Oscilando entre o fantástico e o realismo mágico, a realidade ultrapassa os limites habituais da ficção. Terrificante ou fascinante, a visão literária proposta evidencia a recusa categórica do mundo tal como ele aparece e uma vontade clara da sua reconstrução. Não se trata de uma fuga à realidade, mas de uma dinâmica que estimula a sensibilidade a seu respeito.

Maria Fernanda Afonso

Apesar de a literatura fantástica apresentar inúmeras vertentes ao longo dos tempos, torna-se necessário definirmos o que entendemos por Fantástico. Para tanto, propomos a leitura de textos fundamentais que vêm orientando o desenvolvimento de estudos contemporâneos acerca do que viria a ser a narrativa fantástica, tendo em vista suas relações com os eventos insólitos que, de ordem diversa, nela se manifestam. Ao entendermos o Fantástico como um sistema no qual o escritor se expressa, tendo em vista as possibilidades por ele oferecidas, deparamo-nos com tradição crítica que, ao estudá-lo, tanto aponta seu nascimento e percurso, quanto suas vertentes e possíveis atualizações.

Segundo a tradição de crivo todoroviano (TODOROV, 1992), teríamos um Fantástico clássico – ou tradicional – com base, principalmente, no estudo de narrativas do Oitocentos. Após observar como esses textos possuem determinado grau de semelhança, através de suas práticas discursivas, o crítico búlgaro classifica-os no gênero Fantástico, que se alimentaria da hesitação (TODOROV, 1992, p. 35) de personagens e leitor entre explicações empíricas ou metaempíricas para fenômenos insólitos que se manifestem na narrativa. Filipe Furtado, que presta o devido respeito a Todorov ao prosseguir em seus estudos, define a hesitação, construída na diegese e vivenciada pelo leitor, como a mais firme premissa todoroviana, e vai além, quando, em suas palavras, afirma que esse gênero se mantém ao longo da interação

entre empírico e metaempírico, de uma forma convincente e ambígua, sem que o texto explicite uma opção de escolha (1980, p. 36). A hesitação frente a essa realidade – e o (f)ato insólito – dura o período de um instante, na visão de Todorov.

Por ser um gênero cujos alicerces apoiam-se, principalmente, na premissa da hesitação, trata-se de um gênero evanescente (TODOROV, 1992, p. 48) e, se essa não se mantém, o Fantástico corre o risco de transitar para um ou outro de seus gêneros vizinhos, o Estranho e o Maravilhoso. Há, também, a necessidade de normas a serem seguidas na produção e verificadas na leitura para que se possa afirmar a efetiva vinculação de determinada narrativa ao gênero.

Se, por um lado, essa classificação *stricto sensu* contribui, em determinado momento, para o amadurecimento dos estudos sobre o Fantástico, também aponta como esse já apresenta suas divergências em relação a uma nova representação do sobrenatural na narrativa, comparando a literatura fantástica do século XIX com as inovações do século XX, a exemplo da obra de Kafka, que antecipa a banalização do acontecimento sobrenatural (TODOROV, 1992, p. 181).

Irène Bessiére, embora resgate Todorov em seus estudos, concebe o Fantástico como um modo discursivo (BESSIÉRE, 2001), e, posteriormente, o mesmo Filipe Furtado assume posição semelhante (2011). Apesar de Furtado não negar a visão genológica do teórico búlgaro, ele passa, a partir de um segundo momento, em seus estudos, a assumir a possibilidade das duas vertentes nas literaturas do sobrenatural (1980, p. 21), opondo-se à visão clássica, ao aceitar tanto um Fantástico gênero, quanto um Fantástico modo.

Esse "outro" Fantástico, que não se submete às estruturações rígidas apresentadas e defendidas por Todorov (1992) e Furtado (1980), possui maior semelhança com as manifestações do *fantasy*, em que eventos insólitos se manifestam, sem que a maneira pela qual são apresentados e/ou percebidos pelas personagens incorra em sua classificação restrita dentro das imposições fechadas do gênero. Seria, desse "modo", um Fantástico levado à abertura plena, e essa abertura abrangeria o próprio Fantástico gênero, bem como as demais vertentes próximas, desde o Estranho e o Maravilhoso, até outras, como o romance policial e a ficção científica. Cristina Batalha, ao tratar de como a narrativa se apresenta ao longo dos tempos, refere-se a diferentes "Fantásticos" adjetivados, fruto dessas flutuações na produção ficcional e na crítica (2011, p. 18).

Optamos por assumir o Fantástico como sistema – e as possibilidades que oferece no plano da diegese –, igual a modo, onde o escritor se apropria das possibilidades que esse macro-gênero – entendemos, aqui, como uma questão de nomenclatura, tendo o mesmo

significado Fantástico modo e Fantástico macro-gênero –, embasado tanto por Filipe Furtado (FURTADO, s/d), quanto por Carlos Reis ao afirmar que o termo

> procura apreender a ampla dimensão de uma sociedade em evolução(...) o que aqui está em causa também, como se vê, é a questão da forma dos gêneros literários, expressão que importa entender numa acepção alargada, reportando-se tanto à forma do conteúdo como a forma da expressão. (REIS, 2008, p. 253-254, grifo nosso)

Assim, operamos em meio às tradições que o encaram como gênero, modo ou demais vertentes (BATALHA, 2011, p. 10). Observamos que o insólito continua sendo apontado, por todas as diferentes correntes teóricas, como ponto comum, representando, diegesicamente, um acontecimento que foge às normas da racionalidade e da compactuação cotidinas. O insólito agiria como ferramenta de subversão do real empírico, contribuindo para o desenrolar da narrativa.

Dentre as possíveis classificações, optamos, em um primeiro momento, pela vertente do Real-Maravilhoso – proposto por Alejo Carpentier em prefácio a *El Reino deste Mundo* (1949), cuja sistematização teórica foi desenvolvida por Irlemar Chiampi em *O realismo maravilhoso* (1980) –, com o objetivo de atingir a "suposta" corrente do Real-Animismo, por nós, até então, considerada como uma adjetivação do Real-Maravilhoso em África.

Tanto Carpentier, ao convidar o escritor para o mundo americano, quanto Chiampi, ao desenvolver os pressupostos dessa estética, apontam para uma representação histórica e sociocultural da realidade latino-americana (CHIAMPI, 1980, p. 32), renovando-a tanto pelo viés da linguagem, quanto da diegese.

Verificamos, ainda, a evolução do insólito desde os apontamentos de Todorov, até a visão de que não há mais a necessidade da hesitação para a construção da narrativa sobrenatural, mas da fé (Borges, *apud* CHIAMPI, 1980, p. 61) para a irrupção dos *mirabilia*. Nessa realidade metaempírica, as personagens possuem fé na transcendência de um estado extranatural, aceitando o acontecimento insólito como constituinte do meio. Segundo Carpentier, os *mirabilia* latino-americanos aproximam "aquela maravilhosa realidade recém-vivida à exaustiva pretensão de suscitar o maravilhoso que caracterizou certa literatura europeia nestes últimos trinta anos" (1949). Posteriormente, aponta como "o extraordinário não é belo nem formoso por força. Nem é belo nem feio; é mais que nada assombroso pelo insólito. Todo o insólito, todo o assombroso, tudo o que sai das normas estabelecidas é maravilhoso" (1984, p. 119).

Prestando o devido respeito à tradição que se inicia em Todorov, percorremos uma possível evolução – não no sentido qualitativo, mas de percurso, trajeto –, desde o Fantástico clássico até o Real-Maravilhoso e sua atualização em África, sob a nomenclatura de Realismo

Animista – termo cunhado por Pepetela (1997), segundo a tradição que estuda tanto as literaturas africanas de língua portuguesa, quanto a representação do sobrenatural nelas. Assim, assumiremos como Real-Animismo como termo-conceito a ser por nós perseguido ao longo do trabalho.

1.1 Gênero e subgêneros

Não é verdadeiro afirmar que os estudos em torno do Fantástico literário se iniciam em meados do século XX, porém, em seu trabalho paradigmático, *Introdução à literatura fantástica* (1970, 1ª edição; 1992, edição aqui utilizada), por muitos visto como norteador dos estudos da narrativa fantástica dali para diante, Todorov promove o amadurecimento das discussões anteriores relacionadas ao Fantástico, propondo uma sistematização de conceitos, de base estruturalista, para operacionalização de leituras. Seguindo uma longa tradição de críticos – e, também, de ficcionistas – que se dedicaram a estudar esse gênero narrativo, desde o século XVIII – como Poe, Lovecraft, Hoffmann, Maupassant e outros – Todorov nos propõem uma análise com base em narrativas do Oitocentos e outras mais próximas de seu tempo.

Ao tratar do Fantástico, Todorov situa-o entre dois gêneros vizinhos (TODOROV, 1992, p. 50), o Estranho – que presume uma aceitação ou explicação racional para um evento supostamente sobrenatural que teria subvertido a ordem lógica da narrativa, segundo os padrões socioculturais – e o Maravilhoso – em que se pressupõe uma realidade totalmente diferente daquela regida por regras próprias de nossa convencionalidade física, seres que somos da realidade cotidiana –, de maneira que a narrativa fantástica se mantém no limiar da explicação racional e da explicação não racional do evento insólito que nela se manifesta, permanecendo entre esses outros dois gêneros, mais especificamente, por manter, até o final da história, a hesitação experienciada por personagens e narrador, levada ao leitor, que se vê contaminado por tal efeito de ambiguidade, diante de um fenômeno que se apresenta como incoerente em relação às normas vigentes, entre aceitar ou não.

Para o teórico, esse gênero se alimentaria da hesitação (TODOROV, 1992, p. 36) e da incapacidade de o leitor se decidir entre o que ele tem por real e aquilo que supõe não seja real, o racional e o irracional, permanecendo eternamente delimitado entre seus gêneros vizinhos, embora, tecnicamente, essa “eternidade” dure o período de um momento, de

maneira que, nas palavras do estudioso, “nada nos impede de considerar o Fantástico precisamente como um gênero sempre evanescente” (1992, p. 48). Assim, segundo Todorov, esse efeito do Fantástico na narrativa, delimitado entre o Maravilhoso e o Estranho, seria classificado de acordo com subgêneros transitórios entre eles, como o Estranho puro, o Fantástico estranho, o Fantástico puro, o Fantástico maravilhoso e o Maravilhoso puro.

Além da hesitação necessária ao texto para sua vinculação ao Fantástico, Todorov também aponta outros elementos imprescindíveis à construção do gênero, como:

> Primeiro, é preciso que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três condições não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. (1992, p. 38-39)

Em suma, segundo a proposta apresentada: 1) O recurso a uma realidade que utiliza o mundo real, do qual é parasita, como pano de fundo para a trama; 2) A narração empreendida por um narrador comprometido com o desenrolar dos acontecimentos – de preferência em primeira pessoa –, com o qual o leitor empírico seja induzido a se identificar, sendo capaz de contribuir para a instauração do efeito da ambiguidade, necessário à narrativa; 3) O leitor empírico não deve ser ingênuo e, assim, encarar o texto como construção ficcional, assumindo uma atitude de recusa em relação a interpretações alegóricas ou poéticas.

Para o crítico, a classificação do Fantástico dependeria, em parte, da atitude tomada pelo leitor empírico, entre hesitar ou não, junto das personagens e do narrador, frente a um evento que contrariasse as leis vigentes, próprias de uma realidade narrativa apoiada no mundo real, aquele em que vivemos. Entretanto, ao comparar o Fantástico clássico ou tradicional – referente às narrativas produzidas, majoritariamente, no século XIX – com os rumos que essa literatura estaria tomando no século XX – em especial, considerando a obra de Kafka –, Todorov deixa entrever que sua operacionalização crítico-teórica não se adequaria aos novos textos, pois, em sua opinião,

> Em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. Reencontramos, portanto, (investido) o problema da literatura fantástica – literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder em seguida atacá-lo violentamente— mas Kafka conseguiu superá-lo. Ele trata o irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o real. Mesmo que uma certa hesitação persista no leitor, nunca toca a personagem; e a identificação como anteriormente observada não é mais possível. A narrativa *kafkiana* abandona aquilo que tínhamos designado como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada no interior do texto, e que caracteriza especialmente os exemplos do século XIX. (1992, p. 181)

Na narrativa contemporânea, que se costuma vincular ao Fantástico, tem sido comum que o fenômeno insólito apareça incorporado no cotidiano das personagens como algo previsível, ainda que incomum. A embrionária leitura que Todorov faz da obra de Kafka, em *Introdução à literatura fantástica*, já apontara para um novo modelo de Fantástico, divergente do clássico ou tradicional, no qual o sobrenatural transborda do homem cotidiano, criando, assim, um "fantástico generalizado" (1992, p. 182).

Filipe Furtado, crítico português de influência semântico-estruturalista, apesar de assumir alguma influência de Todorov, vai mais além. Mesmo rendendo o devido respeito ao prestar homenagem à teorização todoroviana, discorda do fato de caber ao leitor a decisão mais definitiva quanto à escolha de uma explicação natural ou não para o evento insólito. Segundo o crítico português, não cabe ao leitor empírico hesitar ou não, mas este, sim, é levado, pelas personagens ou pelo narrador, a hesitar, sem que possa ter opção própria. Para ele, o texto é uma construção trabalhada com o propósito de atingir seus objetivos, e a hesitação é construída ao longo da narrativa, com base nas estratégias empregadas pelo autor, de maneira que a figura do narratário – porta-voz dessas estratégias –, leva-as ao leitor empírico, em seus atos de leitura - através de uma ambiguidade propositalmente estruturada (1980, p. 95), transmitida ao leitor empírico, sem que lhe caiba ou não aceitar o acontecimento como tal. Conforme Furtado,

> a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicite se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. Em conseqüência, a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia insólita de uma forma ambígua e manter até ao fim uma total indefinição perante ela. (1980, p. 36)

Furtado vê a hesitação, transmitida ao e vivenciada pelo leitor, como a mais forte premissa todoroviana para a consumação do Fantástico, como produto da textualidade, com base nos recursos de linguagem empregados no discurso ficcional. Para ele, só o Fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência insólita ao longo da narrativa, uma vez que, para sua manifestação, implica-se a ficção. Enfim, será a hesitação, construída pela ambiguidade, um dos fatores fundamentais para Furtado, ou seja, a dualidade entre os mundos sobrenatural e natural.

De acordo com Furtado, a ambiguidade da narrativa fantástica será criada e mantida se a mesma for organizada da seguinte maneira: 1) Fazer surgir, num contexto aparentemente normal e tornar dominantes em relação aos restantes, elementos temáticos, acontecimentos ou personagens que subentendam a existência objetiva de uma fenomenologia metaempírica e evidenciem índole e propósitos considerados negativos à luz dos padrões axiológicos

correntes; 2) Conferir verossimilhança a essa fenomenologia, tornando-a aceitável à opinião comum; 3) Evitar a racionalização plena da manifestação do insólito; 4) Instaurar um narratário que tenha a dupla função de refletir a leitura incerta do insólito e transmitir ao receptor real do enunciado – o leitor empírico – perplexidade perante a intriga; 5) Instaurar personagens que suscitem a identificação acima referida por parte do leitor; 6) Organizar as funções dos personagens de acordo com uma estrutura que reflita e confirme as características essenciais ao gênero; 7) Utilizar um narrador homodiegético – ou seja, personagem, mas não protagonista –, cujo duplo estatuto em face da intriga resulte numa maior autoridade perante o leitor e na capacidade de compeli-lo a um estreito consentimento em relação a tudo que é narrado; 8) Evocar um espaço indefinido que aparente representar o mundo real, contendo indícios da própria subversão deste e deixando insinuar-se aos poucos.

Essa racionalização parcial é proposital, visto que auxilia em sua construção e operação, uma vez que "suscita no destinatário do enunciado uma ilusão de confiança na imparcialidade do narrador, tornando-se assim um importante fator de verossimilhança" (FURTADO, 1980, p. 67). É essa racionalização parcial que evitará a tentação da leitura poética e/ou alegórica, mantendo a atmosfera fantástica inerente à obra, que "deve desenvolver e fazer ecoar por todas as formas a incerteza sobre aquilo que encerra [...] através dos vários processos empregados na tessitura do discurso" (FURTADO, 1980, p. 131-132). Em suma, trata-se dos elementos da narrativa, combinados com o objetivo de construir a ambiguidade do Fantástico, como se pode apontar com base no que afirma Carlos Reis, acerca da ambiguidade nos discursos literários:

> a ambiguidade não surge aleatoriamente no discurso literário; ela deve ser encarada como propriedade relevante, desde que sua utilização favoreça uma configuração semanticamente plural (mas também internamente coerente) do texto literário... Uma ambiguidade [...] não é satisfatória em si mesma, nem considerada artifício por si só, algo para ser tentado; ela deve, em cada caso, emergir dos requisitos peculiares de uma situação e ser por eles justificada. (2008, p. 127)

1.2 Modo

Retomando a abordagem de Todorov acerca de Kafka, podemos observar como o teórico reconhece a existência de um Fantástico diferente daquele, clássico ou tradicional, relativo ao século XIX, que aborda na maior parte de seu estudo. Indo mais além, na teorização furtadiana, depois de observarmos que, conforme sugere o teórico português, exista uma necessidade de regras mais rígidas e condições específicas para a leitura da narrativa

fantástica, do que propõe a teoria todoroviana, negando ao leitor qualquer liberdade de opção diante da fenomenologia insólita, surpreendemo-nos, quando tomamos conhecimento de que o mesmo estudioso propõe uma outra possibilidade de leitura do Fantástico, não como gênero literário, mas como modo discursivo.

O crítico assina, no *E-Dicionário de Termos Literários*, organizado por Carlos Ceia, não apenas um, mas dois verbetes sobre o Fantástico. Em um deles, acrescente, entre parênteses, uma distinção qualificativa, apontando-o como gênero; no outro, da mesma forma, aponta-o como modo. Em seu verbete sobre o Fantástico como modo, essa vertente literária não é tratada como uma construção que se restrinja ao gênero estruturado e definido de maneira fechada, como fez Todorov, mas associando-a às manifestações do *fantasy*, em que eventos insólitos ocorrem na narrativa, independentemente da forma como são apresentados e percebidos por personagens ou narrador. Dessa forma, no Fantástico modal, Furtado inclui, como possibilidades, desde ocorrências do Maravilhoso até algumas certas variantes da ficção científica e, mesmo, dos romances polical ou de mistério.

Uma vez que Todorov assume certa dificuldade em classificar, *stricto sensu*, a literatura kafkiana no Fantástico tradicional ou clássico, o Fantástico modal, levado à extrema abertura por Furtado demonstraria a capacidade de ler essa literatura que não se adéqua a um gênero restrito. Sob a ótica modal, constroem-se as narrativas do metaempírico, que Furtado reúne sob a denominação genérica de "ficção do metaempírico" (FURTADO, s/d), recheadas de acontecimentos insólitos, mas sem se prender ao conjunto de traços fechados e restritivos que caracterizariam o gênero.

O modo discursivo apresentaria o evento insólito e sua banalização. O conceito, abordando manifestações do sobrenatural, em sentido lato, como ainda outras que são insólitas, aponta como todas essas manifestações partilham traços comuns: manterem inexplicáveis, na época de produção do texto, devido à insuficiência de meios de percepção, ao desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objetiva, conforme Furtado, no *E-Dic*. A teorização acerca do Fantástico modal resolveria a problemática em torno da classificação rígida que se impõe às narrativas fantásticas, na visão todoroviana, apontando, de maneira substantiva, para a irrupção do insólito no universo ficcional, como traço essencial dessa vertente literária.

Essa forma de se entender o Fantástico já havia sido anteriormente apresentada por Irene Bessière, para a quem "lo fantástico es una forma de narrar" (2001, p. 83). Segundo ela,

> No define una cualidad actual de objeto o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática

> que, sorpreendente, o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo. (2001, p. 84)

Entendido como um modo de narrar, o Fantástico aponta para uma vertente literária em que o exame intelectual acaba perturbado, por reunir elementos contraditórios, segundo regras específicas de sua construção narrativa, pois coloca em ação dados incoerentes entre si, segundo uma lógica e uma complementaridade próprias. Em síntese,

> Lo fantástico no es más que una de las vías de la imaginación, cuya fenomenologia semántica nace a la vez de la mitología, de lo religioso, de la psicología normal y patológica, por lo que, de ese modo, no se distingue de las manifestaciones aberrantes de lo imaginario o de suas expresiones codificadas en la tradición popular. (BESSIÈRE, 2001, p. 84)

Ancorado em um discurso do subconsciente, o Fantástico modal transitaria em uma dialética mantida e não resolvida, em tênue linha de construção da realidade ficcional e própria desrealização. Ocorreria uma dupla ruptura do cotidiano e do incomum, de maneira que a natureza e a sobrenatureza – reunindo o que está para além ou aquém do natural – são colocadas em xeque. Para Bessière, o Fantástico como modo supõe uma lógica interna que pode ser tanto formal quanto temática, profundamente influenciada pelas transformações culturais da razão e do inconsciente coletivo. Para ela, seria um dos métodos da imaginação, não possuindo distinção do imaginário ou de suas expressões na tradição popular de que se alimenta (mitologia, religião e crenças coletivas).

Essas formas expressivas de entendimento, que definem os domínios do natural e do sobrenatural, são utilizadas não para inferir alguma certeza metafísica, senão que para organizar os elementos de uma civilização relativos “a los fenómenos que escapan a la economia de lo real y de lo ‘surreal’” (BESSIÈRE, 2001, p, 85). Concluindo seu pensamento sobre a delimitação desse “jogo narrativo”, Bessière afirma que:

> Ese nuevo universo elaborado en la trama del relato se lee entre lineas, en el juego de las imágenes y de las crencias, de la lógica y de los afectos, contradictorios e comúnmente recibidos. Ni mostrado ni probado, sino solamente designado, extrae de sua propria improbabilidade algún indicio de posibilidad imaginaria, pero, lejos de perseguir ninguna verdad – ya sea ésta la de la psique oculta y secreta –, toma su consistencia de sua propria falsedad. (2001, p. 85-86)

1.3 Fantástico e Insólito

Levando-se em consideração a herança crítico-teórica a partir de Todorov, não é de surpreender que, para Bessière, que não vê o Fantástico como um gênero estritamente fechado, haja, igualmente, o insólito como ponto definidor dessa vertente literária, aspecto comum entre suas perspectivas, uma vez que ambos entendem a necessidade da manifestação,

no nível diegético, de um fenômeno que não se prenda às regras convencionais da racionalidade e do senso comum vigentes, subvertendo as manifestações ficcionais do padrão literário real-naturalista. A fenomenologia insólita, para Furtado, seria uma marca dessas "literaturas do sobrenatural", na qual é ponto decisivo a subversão do real empírico em prol do desenrolar da narrativa. A manifestação do incomum, do inesperado, do inaudito, ou seja, do insólito, no nível da diegese, e a hesitação transmitida ao leitor via narratário, seja através da ambiguidade – conforme Todorov – ou da incerteza – segunda Bessière – são elementos comuns às suas teorias.

Se, para Todorov – e Furtado –, essa manifestação do insólito está associada a uma construção bastante delimitada, na qual um traço alterado já mudaria o gênero em que tal construção se apresenta, para Bessière, essa simples manifestação do insólito, acompanhada da incerteza frente às suas possíveis explicações, já representam a realização do Fantástico, de maneira que este – o insólito – atuaria como elemento comum às narrativas em que se manifesta, seja ele resultado de um conjunto hermeticamente fechado de regras de composição ou resultado de um jogo discursivo em que interferem recursos variados da linguagem e extratos socioculturais.

Tanto Todorov e Furtado – na compreensão genológica do Fantástico – quanto Bessière e, posteriormente, o mesmo Furtado – ao compreendê-lo como modo – possuem, em suas teorizações, a irrupção do insólito como uma das premissas essenciais da manifestação do Fantástico na narrativa, conferindo-lhe uma verossimilhança tanto quanto possível e deixando margem para o entrelugar do explicar ou não explicar a fenomenologia manifestada. O insólito seria o que não é comum acontecer, não costumeiro, não ordinário, não previsível, enfim, o que foge à coerência lógica do cotidiano sociocultural vigente.

Para Lenira Marques Covizzi, o insólito corresponderia a "um fenômeno de inadequação essencial entre partes de um mesmo objeto, entre origem e fim, constituição e fim [...] ou sua especial significação e o contexto em que se insere" (1978, p. 26). Ainda segundo Covizzi, o insólito "carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal" (1978, p. 25-26).

Não entendemos o insólito como um macrogênero que abranja as categorias do Fantástico, mas como uma marca distintiva dessa expressão ficcional, manifestando-se na narrativa justamente pelo que o vocábulo significa, "insoer" – não ser comum de acontecer, ao menos segundo as visões estabilizadas do sistema real-naturalista –, sua interferência. Um evento – sobrenatural ou não – que ocorra sem causar a menor perturbação não corresponde a

um evento insólito, mas deve ser assim considerado quando seus elementos – sejam eles relacionados às categorias da narrativa ou ao desenvolvimento do enredo – não são banalizados. Assim, na análise dos críticos, o insólito estaria diretamente associado à hesitação, vista por Todorov como uma possibilidade resultante da atuação de personagens e narrador, ou, construída a partir de estratégias rígidas de composição narrativa, segundo Furtado, quanto, ainda, como jogo discursivo de linguagem, nas acepções de Bessière e, mais tarde, do próprio Furtado.

A ocorrência do termo insólito nas teorias do Fantástico, visto como gênero literário, conforme o apresentam Todorov (1992) e Filipe Furtado (1980), ou como modo discursivo, tendência assumida por Irene Bessière (2001) e, mais adiante, pelo mesmo Filipe Furtado (2011), é reiterada na tradição crítica sobre a ficção fantástica, sendo bastante comum a alusão tanto à literatura insólita quanto à literatura do insólito. Conforme Flavio García, estudioso brasileiro que pesquisa as manifestações do insólito na narrativa ficcional, o termo é "ora apontado como designativo de uma categoria do discurso ficcional, ora como designativo de um conjunto de obras que manifestam tal categoria. Essa oscilação se faz presente em múltiplas correntes teóricas e variadas expressões da crítica literária" (2012, p. 1).

Dessa forma, entende-se o Fantástico, um gênero ou uma maneira de narrar, como um sistema no qual o escritor explora as possibilidades narrativas disponíveis, em que, através da verossimilhança, o imaginário e o real são a mesma coisa (JOSEF, 2006, p. 215). Nesse sentido, o insólito seria uma marca cuja singularidade é a de instigar o leitor de maneira que a hesitação ou incerteza sejam a estratégia que gere o desenrolar da história. Filipe Furtado, por sua vez, não deixa de apontar a irrupção do insólito como fator decisivo no desenvolvimento e na conclusão das ações narrativas em textos filiáveis às literaturas do sobrenatural (1980, p. 21), de maneira que a fenomenologia do insólito (1980, p. 23) pode ser apontada como o traço fundamental do Fantástico, podendo, assim, se manifestar em qualquer uma das categorias narrativas – ação, personagem, tempo e/ou espaço – o que Flávio Garcia reitera – e aprofunda – ao apontar o insólito como uma categoria operacional que:

> engloba eventos ficcionais que a crítica tem apontado ora como extraordinários – para além da ordem – ora como sobrenaturais – para além do natural - e que são marcas próprias de gêneros literários de longa tradição, a saber, o Maravilhoso, o Fantástico, o Sobrenatural, o Estranho, o Realismo Maravilhoso e o Absurdo. (2009, p. 1)

1.4 Real-Maravilhoso

A crítica brasileira Irlemar Chiampi, ao promover uma releitura da teorização do real-maravilhoso de Alejo Carpentier, utiliza o termo "Realismo Maravilhoso" para relatar uma realidade onde os *mirabilia* se manifestam, numa junção entre o real e o irreal, como forma de subversão da realidade eurocêntrica, revelando "não as fantasias ou invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental" (1980, p. 32). Esse movimento literário do início do século XX é visto como resposta à literatura fantástica europeia. No prólogo de *El Reino deste Mundo* (1949), Carpentier discute os elementos do chamado "real-maravilhoso", expondo como, ao se voltar para o universo cultural latino-americano, pôde contemplar por si próprio um mundo de maravilhas.

Chiampi, em seu trabalho fundamental, *O realismo maravilhoso* (1980), procura delimitar o gênero proposto pelo escritor cubano sobre uma estética vinculada à terra ameríndea. Ela considera, em outro contexto narrativo, através da representação diegesica do conjunto de objetos e eventos responsáveis pelas marcas de singularidade da América Latina, os fatores históricos e socioculturais da realidade em questão representada, que leva à emergência e formação de um fenômeno literário próprio, fruto de um processo de renovação tanto da linguagem, quanto da realicade ficcional. Em suma, o escritor latino-americano é convidado a se voltar "para o mundo americano, cujo potencial de prodígios – garantia –, sobrepujava em muito a fantasia e a imaginação europeias" (CHIAMPI, 1980, p. 32).

Realismo Maravilhoso combina um substantivo que exprime um sentimento de concretude frente à realidade, algo com existência própria presumível (real), a outro que expressa uma idéia de subjetividade, logo de incerteza e questionamentos, dependendo do sujeito (maravilha <=> mirar, olhar com atenção e cuidado), e ambos são passíveis de uma percepção diferenciada pelo leitor (receptor do discurso), levando a que e reflita acerca de sua mesclagem (real junto à maravilha, sob determinado olhar). Entendendo que, nessa vertente literária, a diegese promove um encontro entre esses dois aspectos fenomenológicos (real e maravilha), que possuem origens diferentes, tanto na tradição literária, quanto nas experiências socioculturais da humanidade, passando a conviver em harmonia, somos levados a encarar a ficção real-maravilhosa como produto de duas forças diferentes em convivência orgânica no seio da narrativa. Essa aparente dicotomia *realia* <u>*vs.*/&</u> *mirabilia* torna-se possível justamente pelo potencial inerente ao continente americano, de maneira que, conforme enuncia Carpentier,

> Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latino-americano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano. Los livros de cavalleria se escribieron en Europa, pelo se vivieron en América, porque si bien se escribieron las aventuras de Amadis de Gaula en Europa, en Bernal Díaz del Castillo quien nos presenta com su Historia de la conquista de la Nueva España el primer livro de caballería auténtico. (1984, p. 73)

Reiteramos, assim, a observação de Chiampi sobre essa estética representar um desejo nacionalista de capturar a essência da América, fruto de uma necessidade emancipatória frente à Europa (1980, p. 39), ou seja, um foco contra-hegemônico que toma proveito do já dito com o que estava por se dizer em uma nova forma de produção textual. Tendo, assim, a união desses elementos supostamente díspares – o real e o maravilhoso – no universo narrativo – produzindo, desse modo, uma nova realidade ou, em outras palavras, uma outra forma de se ver/perceber o real – abre o leque das possibilidades. Logo, Potosi, a gigante montanha de prata boliviana, que assume contornos míticos na narrativa cervantiana (CERVANTES, 2005, p. 295), passa a contar sua história à sua maneira.

Chiampi segue, diferenciando o Fantástico do Realismo Maravilhoso, a partir da maneira como o insólito surge nas narrativas desses gêneros. Para ela,

> O fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu "possível" é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – tanto no âmbito do mítico – se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo. O fantástico "faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvil". (1980, p. 56)

Nos textos do Fantástico, ocorreria a subversão da lógica real-naturalista – uma das condições fundamentais para o gênero – de forma a levar o leitor ao questionamento do que é/seria natural ou não na narrativa. No Realismo Maravilhoso, por sua vez, ter-se-ia uma distinção por, nele, não ocorrer esse choque/enfrentamento entre o real e o insólito e, ao mesmo tempo, não adentrar por completo no universo do Maravilhoso – gênero vizinho do Fantástico que, de um lado, o delimita –, não assumindo um mundo com regras próprias, mas representando esse mundo, em parte, como parasita do cotidiano até nos mínimos detalhes. Em suma, tratar-se-ia de uma forma híbrida entre o Fantástico e o Maravilhoso (ROAS, 2001, p. 13). Teriamos, assim, um entre-espaço onde os planos não se romperiam, mas estariam nivelados, espaço esse em que história e mito, *realia* e *mirabilia*, coabitam e se comunicam harmoniosamente. O insólito, dessa forma, incorporar-se-ia ao real físico, cotidiano, conforme o conhecemos em nosso dia a dia, de maneira que os *mirabilia* fariam parte dos *realia*, e vice-versa, levando-se em conta o universo diegético (CHIAMPI, 1980, p. 59).

1.5 Real-Animismo

Tem sido lugar comum o estudo das literaturas africanas de língua portuguesa pelo viés histórico, político e social – levando-se em conta o recente período desde a independência das ex-colônias portuguesas, na década de 1970, e o surgimento das literaturas ditas como "nacionais" –, mas, recentemente, têm-se criado espaços de tensão quando se discute a presença de elementos oriundos do sobrenatural, a partir da ótica eurocêntrica. Essas leituras mais contemporâneas representam um tabu nos meios acadêmicos, onde os estudos pós-coloniais de compromisso sociológico ainda têm mais espaço e privilégios.

Para certa parcela da tradição que estuda a literatura dos PALOP - por um viés historicopoliticosocial –, é lugar comum a opinião de que "o sobrenatural não existe em África, já que o que consideramos como sobrenatural é visto como normal", e "as literaturas africanas não devem se submeter aos teóricos não africanos". Indo mais além, podemos lembrar que, diferente de outras colônias, as ex-colônias portuguesas tiveram uma profícua literatura colonial que "apresentava" a cultura africana para os curiosos cidadãos da metrópole. Isso teria gerado, possivelmente, a não aceitação das vertentes teóricas que buscam estudar a manifestação do sobrenatural nas literaturas dos PALOP – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe) –, talvez, por, em períodos anteriores, terem imaginado a cultura africana através de um fantástico exótico (NOA, 2002, p. 179).

Essa reação contrária à aceitação da presença de um sobrenatural literário na ficção dos PALOP, entretanto, não se justifica por completo, pois, conforme observamos, essas vertentes narrativas, ainda que comprometidas com a ideologia dominante da época, cumpriram uma função necessária ao resgatar, ficcionalmente, a realidade sociocultural da terra africana, como bem adverte o moçambicano Francisco Noa:

> Outra prática também emblemática explorada no romance colonial é a da feitiçaria e a dos rituais mágico-religiosos. Mais individualizada, uma, com manifesto carácter social, a outra, aparecem-nos como imagem de marca do anacronismo cultural em que é quase sempre colocada a sociedade africana tradicional. Por outro lado, abre-se no espaço discursivo do romance colonial o lugar para o "fantástico exótico" (TODOROV, 1970, p. 83) e que tem a ver com a narração de acontecimentos sobrenaturais. Além do mais, o receptor implícito, por suposição, não conhecendo as religiões onde se desenvolvem os acontecimentos, não vê razão nenhuma para os pôr em dúvida.(2002, p. 179)

Para Bella Jozef, que refletiu sobre a literatura latino-americana em seu viés real-maravilhoso, confrontando o sistema literário comprometido com ideal real-naturalista,

oriundo do século XIX, àquele que, segundo ela, emergira nas últimas décadas da nossa contemporaneidade:

> a literatura contemporânea abandona a visão realista e a descrição direta do mundo declina. A ficção das últimas décadas se afasta da representação direta da realidade primeira e dá preferência à criação de um mundo mágico e simbólico, metáfora do mundo real. Cria-se um cenário de dimensões transcendentais, explorando o reino do subjetivo e do maravilhoso. (2006, p. 181)

Sendo assim, pode-se sugerir que, atualmente, a representação do sobrenatural na literatura, como construção literária, encontra espaço não apenas como exercício estético, mas como resgate cultural dos povos e das nações dos PALOP, apresentando grandes resultados para o desenvolvimento e reconhecimento de sua identidade. Logo, torna-se indiscutível não apenas a presença do sobrenatural como a presença de uma tradição crítico-teórica que traz essa discussão à tona.

Antonio Martins já apontara marcas do Maravilhoso no escritor moçambicano Mia Couto (2008). Maria Fernanda Afonso também relaciona a corrente do realismo mágico aos textos de Mia Couto e do também moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa (AFONSO, 2004, p. 348). Sueli Saraiva, ao estudar o resgate do mito e do rito para a construção de uma identidade moçambicana, promovido pela escritora Paulina Chiziane, outro expoente da literatura de Moçambique, enfoca a maneira como a autora se utiliza desses elementos em *O Sétimo Juramento* (2006). Carmen Lucia Tindó Secco, ao observar a ambivalência nas narrativas fantásticas presentes em *Mãe, Materno Mar*, do escritor angolano Boaventura Cardoso, observa como:

> O sagrado católico e o animismo africano se unem num forte sincretismo religioso, [...] a evocação dos rituais e crenças africanos (como, por exemplo, as constantes aparições da falecida Zefa no apartamento em Luanda, onde Segunda conservara o seu lugar à mesa das refeições e mantivera intactas as suas roupas no armário), a presença do maravilhoso cristão e do clima "fantástico"[...] surgem como respostas multiculturais que tentam preencher as falhas e os vazios deixados pela perda das utopias revolucionárias. (2008, p. 122-129)

Em meio a todos esses estudos acerca das manifestações do sobrenatural nas literaturas dos PALOP, e, ainda mais outros, surge, intempestivamente, o termo Realismo Animista, em *Lueji – O Nascimento de um Império* (1990, 1ª edição; 1997, edição utilizada neste trabalho), de Pepetela , logo apropriado pelos críticos como uma tentativa de conceituar a manifestação do insólito especificamente nessas literaturas. Não serão poucos os pesquisadores que se utilizarão desse termo para se referirem e classificarem tais manifestações, sem, no entanto, aprofundarem a ocorrência e relevância dessas manifestações para as narrativas que estudam.

As narrativas permeadas por ocorrências incomuns, que podem envolver tanto as personagens quanto o meio em que ocorrem as ações, levam a circunstâncias insólitas,

apresentando, em sua individualidade poética, as marcas próprias da produção e, apesar de cada autor ter uma forma subjetiva de estruturar o texto, essas obras apresentam traços em comum na maneira em que representam a manifestação do sobrenatural, como se construíssem missossos pós-modernos (PADILHA, 2007, p. 39-40).

Não partindo de uma tradição crítica que há algum tempo já apontava e estudava essas marcas de maneira estritamente vinculada a uma visão política e histórica das ex-colônias portuguesas, mas de um ponto de vista de como essas narrativas são construídas – embora não se descarte aqui a exploração dos valores identitários –, chegamos a um ponto em que, por meio de uma análise crítico-teórica, podemos arriscar e propor leituras a partir do conceito Real-Animismo, tentando delimitar as manifestações e fronteiras entre os Realismos da América Latina – Maravilhoso – e de África – Animista. Tentaremos que nosso estudo não se restrinja, apenas, à visão branco-europeia – em suma, uma visão eurocêntrica que diferencia literaturas "maiores e menores", nesse caso, que aplica jugos de valor às produções literárias das ex-colônias, ou, em outras palavras, uma visão de quem observa a realidade apenas por um ponto de vista, o de fora, do colonizador, do *eu*. Europeu, não apenas como local de nascimento, mas de se posicionar frente ao mundo; branco, não como cor, mas em uma percepção de valores socioculturais que caracterizam o indivíduo –, já fixadas, mas que nos sejam possíveis interpretações pelos vieses africanos, levando-nos a uma discussão mais ampla, menos preconceituosa – em sentido e mão duplos – e mais abrangente.

Mas o que seria, de fato, a literatura do Real-Animismo? O escritor angolano Pepetela, em seu romance *Lueji – O Nascimento de um Império*, utiliza o termo para se referir ao modo de escrever/descrever a realidade em que vive, "a sua maneira". Em suma, para conceituar a literatura produzida no continente africano e que melhor se adequaria à realidade dos países de África. Pepetela, talvez, cunhe o termo, mas não teoriza acerca de seu conceito, como se percebe em um jogo de palavras onde se diz que a personagem Jaime, do romance em questão, estuda a corrente do Realismo Animista, apesar de não existirem muitas teorias sobre o assunto, apenas o nome e a realidade que procura exemplificar, assim como houve "outros realismos por ai" (PEPETELA, 1997, p. 452).

É notória, em meio a critica literária envolvida com os estudos africanos, a associação desse suposto novo gênero a outras vertentes do insólito ficcional, com o Fantástico – e seus gêneros vizinhos, o Estranho e o Maravilhoso –, o Real-Maravilhoso latino-americano e o Realismo Mágico, sem, entretanto, chegar-se a um denominador comum. O termo tornou-se, genericamente, sinônimo da manifestação – no campo dos estudos literários – do fenômeno metaempírico, em contradição com o "fantástico exótico", já apontado por Francisco Noa

(2002, p. 179), uma espécie de sobrenatural que conviveria com realidade física. A sugestão do escritor angolano, entretanto, segue mais confundindo do que auxiliando, uma vez que traz à tona a ideia de uma corrente crítico-literária que alega uma legitimidade para aquela literatura, não acrescentando muito para o desenvolvimento de seu estudo.

Em estudos sobre as literaturas do Fantástico, que retomam críticos anteriores, seja para se afirmar, quanto para negá-los, a maneira vaga como a "nova corrente crítica" é apresentada menos auxilia do que acrescenta, e, na verdade, acaba por confundir. Em resumo, em uma de suas entrevistas, quando questionado se seu novo romance, *O desejo de Kianda* (1995), poderia se inscrever na corrente do Realismo Animista, Pepetela responde elucidando, em parte, a ocorrência do termo em *Lueji*:

> Creo que es posible – sin exagerar ni tomar demasiado en serio las categorizaciones – distinguir una literatura africana vinculada al mundo rural, a su civilización, a su cultura y a las historias y fábulas de animales, hechizos, magia y otras vivencias. Además, y como un aspecto sobresaliente, creo que las culturas africanas tradicionales tenían – no sé si aún los tienen, pero es motivo de preocupación para mi – algunos valores muy importantes que deberían haber sido preservados o deberían preservarse y que con El avance de la llamada globalización están desapareciendo completamente. (2000, s/d)

Tentando escapar desse beco sem saída, retornamos às considerações de Irlemar Chiampi, que, ao promover uma releitura da teorização do Real-Maravilhoso de Alejo Carpentier, utiliza o termo para relatar uma realidade em que os *mirabilia* se manifestam, fundindo o real e o irreal, como forma de subversão da realidade eurocêntrica e revelando "não as fantasias ou invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental" (1980. p. 32).

A respeito das oscilações existentes entre os períodos literários e suas nomenclaturas, Carlos Reis tece as seguintes observações, que nos parecem úteis para o percurso que vimos empreendendo:

> A denominação dos períodos literários registra por vezes oscilações, de tal modo que um mesmo termo pode designar movimentos periodológicos distintos (p. ex.: o Modernismo espanhol não se refere ao mesmo movimento periodológico a que chamamos Modernismo na Literatura Portuguesa). Inversamente, termos distintos podem referir-se ao mesmo movimento periodológico ou a movimentos periodológicos com importantes afinidades entre si (é o caso do Modernismo Português e do Ultraísmo e Criacionismo espanhol). (2008, p. 410)

Pepetela, ao propor a utilização de uma nomenclatura para a qual não existe a teoria, apenas o vocábulo designativo (1997, p. 451-453), aponta para o desenvolvimento de algo aos seus moldes, não submetido aos padrões de fora. Dito e feito, em *Lueji*, o bailado promovido pelo checo e patrocinado pelo governo fracassa, como se os espíritos conspirassem contra, enquanto nada fosse feito com o devido respeito às particularidades da terra. Dadas as similaridades entre as propostas da "realidade maravilhosa", onde o real e o irreal convivem, além das trocas culturais entre os países ao longo de seu período de formação, podemos

afirmar que o Realismo Animista seja o correspondente, em África, ao Realismo Maravilhoso latino-americano – estéticas que se aproximam, segundo Inocência Mata (2008, p. 9), em prefácio da obra *Mia Couto: espaços ficcionais*, das pesquisadoras Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury sobre a produção textual do escritor.

Segundo Freud, o animismo, em sentido amplo, seria a teoria dos seres espirituais em geral, não apenas na visão de grupos culturais tradicionais, mas também de povos contemporâneos, envolvendo sua visão sobre a natureza e o mundo (1958, p. 455-457). Para Nsang O'Khan Kabwasa, a vida é uma corrente que flui através dos homens em gerações sucessivas (1982, p. 14). Há uma ligação entre o mundo dos vivos e dos mortos, pela qual a criança se liga ao velho, este ao antepassado e, por sua vez, à criança em um ciclo, onde a vida não termina com a morte, mas torna possível a coexistência entre ambos. Seria essa, basicamente, a realidade que o sistema do Realismo Animista procuraria exemplificar.

Para Filipe Furtado, essas literaturas que recorrem à fenomenologia insólita são genericamente referidas como "Literatura do Sobrenatural" (1980, p. 21), conferindo à subversão do real uma função decisiva no desenrolar da narrativa, e o acontecimento insólito, por si só, estaria intimamente envolvido com o desenrolar da trama. Assim sendo, temos um problema, pois, na obra de Pepetela, que traz à baila o termo-conceito complicador dos estudos do sobrenatural nas literaturas de África, o evento sobrenatural, se e quando ocorre – fato raro –, pouco ou nada contribui para a diegese.

Exemplos disso são o suposto fantasma de Leli, visto pelo comandante Sem Medo em *Mayombe* (1982, p. 49-50), o barulho das folhas da Mangueira que Aníbal atribui a sua falecida esposa Mussole em *A geração da utopia* (2000, p. 235), e a cabeça decepada do escravo Thor, em *A gloriosa família* (1999, p. 247), da qual sai uma espuma de onde nasce uma flor. O mais próximo de uma concepção furtadiana de um evento que subverte o real e interfere na narrativa ocorre em *O desejo de Kianda* (1995), no qual os edifícios gradualmente desmoronam e viram pó – sem causar dano aos moradores que os ocupavam no momento do acontecimento, paralelo a observações de moradores da cidade acerca do ocorrido possuir alguma relação com o passado –, culminando na gigantesca serpente Kianda sobrevoando a cidade de Luanda (1995, p. 119).

Na medida em que, em meios às nossas observações, constatamos que os mesmos teóricos que renegam o termo "sobrenatural" nessas literaturas recorrem constantemente tanto ao termo "insólito" quanto a pesquisadores do Fantástico que se apoiam, por exemplo, na teoria todoroviana, optamos, então, por dois autores cuja produção ficcional nos permitisse uma melhor abordagem da corrente. São eles Assis Jr. e Mia Couto. O primeiro, angolano,

cuja obra *O Segredo da Morta* – Romance de Costumes Angolenses (1979), escrito em 1935, é apontado por Rita Chaves como o romance inaugural no sistema literário angolano (1999, p. 21) – ou, segundo Laura Padilha, do surgimento de uma "angolanidade" na ficção da ex-colônia Portuguesa (2007, p. 79). O segundo, moçambicano, autor de *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2003), escrito em 2002, que busca, como proposta estética de sua criação ficcional, o resgate cultural de uma sociedade que renega o conceito de pura, vendo-a como um mosaico de tradições. Analisaremos a obra para fins de comparação, embora não seja esta a narrativa a ser estudada no presente trabalho, que terá por objeto *Vinte e zinco* (2004), escrita em 1999.

Em *O segredo da morta*, a história gira em torno de um grupo de mulheres do Dondo, em Angola, ao longo dos anos de 1899 e 1900, em que a personagem principal, Ximinha Belchior, tem seu segredo revelado à medida que a narrativa vai sendo construída. Já em *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*, o jovem Mariano retorna a sua terra natal, a Ilha Luar-do-Chão, para o enterro do avô, Dito Mariano, preso em uma condição de "desmorto", sendo impedido de ser enterrado até mesmo pela própria terra, enquanto não cumprir suas responsabilidades com o neto, através de estranhos bilhetes que lhe chegam.

Ao longo dessas histórias, o leitor mais atento vai tomando conhecimento das estratégias de construção narrativa empregadas pelos escritores: apresentar uma realidade tal como ela é, mas de uma forma que contraria o sistema real naturalista, em busca da expressão identitária local. Embora o título de Assis Jr seja mais explícito, ambos os textos levam o leitor a tomar conhecimento de um segredo que não apenas vale a pena ser revelado, e sua solução guia toda a trama, resgatando, com isso, as concepções de Umberto Eco sobre autor modelo, leitor modelo e o pacto ficcional (1994).

Se, em *O segredo da morta*, é necessário decifrar vários outros segredos para se chegar até o grande mistério – em sua maioria, através do conhecimento transmitido oralmente pelos habitantes da região –, em *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*, como em um processo de reaprendizagem – e não poderia ser diferente, uma vez que era considerado um estrangeiro, um assimilado, após tanto tempo longe de sua terra –, Marianinho vai reaprendendo a história de sua família e suas tradições.

Em ambos os romances, tanto Ximinha Belchior, quanto Dito Mariano demonstram o poder de intervir no desenrolar das vidas sobre as quais atuam – como em um missoso dos tempos modernos. Gradativamente, Ximinha Belchior avisa, através de sinais e sonhos, os castigos que serão infligidos, assim como Avô Mariano se comunica com seu neto por meio de bilhetes – os quais simplesmente "surgem" – sobre as instruções a serem seguidas.

Na medida em que encobre o segredo da morta e a impossibilidade do enterro do Avô, ambos os escritores convidam o leitor a participar de um jogo onde são recuperados os costumes de um povo – tanto os angolanos quanto, metonimicamente, os moçambicanos, pela representação de Luar-do-Chão –, seus ritos e tradições, componentes fundamentais na construção ou resgate de suas identidades.

A leitura de Assis Jr nos revela um Realismo Animista – que se adéqua às suas particularidades – encontrado nos primeiros traços da literatura de um povo. Esse mesmo gênero brota em Mia Couto, ao procurar expor as particularidades da terra em que vive. Sendo assim, o Real-Maravilhoso latino-americano, abordado por Carpentier e Chiampi para representar a realidade tão singular do continente americano, em contraposição ao europeu, ainda que se ambiente no continente africano, sofre uma atualização, e, embora tenha tido muitas trocas culturais com a América, apresenta outro contexto sociocultural, marcado pelo animismo telúrico de África, no qual os espaços dos *realia* se mesclam com os dos *mirabilia*, resgatando as crenças, as lendas, os mitos, a cosmogonia própria daquela terra, em sua produção ficcional.

Assim como no Real-Maravilhoso, no Real-Animismo o prodígio não substitui o real, ao contrário, convive em harmonia, de maneira que os *mirabilia* são lidos como *realia* e vice-versa, embora sejam de outra natureza e orientados por outros valores culturais, o que Chiampi já aponta como sendo "a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal" (1980, p. 61). Observamos, portanto, que, por se tratar de um processo de construção narrativa, o Realismo Maravilhoso não se restringe ao continente americano. Antes, é fruto das constantes trocas históricas e culturais, reduplicando-se e sendo reinterpretado por outros povos e culturas, em outros espaços, como no continente africano, por exemplo. Conforme Carpentier em *A Literatura do Maravilhoso* (1987), a "vigência do real maravilhoso não era privilégio exclusivo do Haiti(...) o Real Maravilhoso se encontra a cada passo nas vidas de homens que inscreveram datas na história do continente(...)[como] certos heróis modernos das nossas guerras de independência" (1987, p. 141-142). O Crítico ainda traça aproximações entre características culturais – podemos dizer, até, ritualísticas – dos continentes americano e africano, ao apontar a presença de:

> toda uma mitologia, acompanhada de hinos mágicos, conservados por todo um povo, que ainda são contados nas cerimônias do Vodu. [...] Acontece que, pela virgindade da paisagem, pela formação[...], pela presença fáustica do índio e do negro[...], pelas fecundas mestiçagens que propiciou, a América está longe de ter esgotado seu caudal de mitologias. Mas que é a história da América inteira senão uma crônica do real maravilhoso? (CARPENTIER, 1987, p. 142, grifos nossos)

Nos países africanos de língua portuguesa, especialmente em Angola e Moçambique, os escritores admitem a interpenetração e a influência das escolas literárias que permitiram constantes trocas, a exemplo de Mia Couto, que reconhece a influência de Guimarães Rosa em sua construção ficcional. Em África, foi comum, logo após a estabilização da independência, os escritores, em busca de firmar uma identidade local, apropriarem-se de tendências literárias brasileiras que exprimiam características locais dessa também ex-colônia portuguesa, já há muito independente. Disso dá conta o próprio Mia Couto em vários de seus artigos de opinião – reunidos, até então, em três coletâneas: *Pensatempos: textos de opinião* (2005), *E se Obama fosse africano* (2009) e *Pensageiro Frequente* (2010). Essa opção não contradiz as ideias autóctones, e permite, ainda, reinterpretá-las como expressão de uma literatura nacional contra-hegemônica, onde as maravilhas das terras americanas são substituídas pelas maravilhas africanas, numa apropriação não apenas de mitos, lendas ou crenças, mas da língua do colonizador, ao longo desse processo de construção-criação-fabricação das identidades africanas.

Nos Novos Mundos – América e África –, foi natural a emersão de uma vertente literária local que, apesar de se apropriar das estratégias dos modelos ficcionais europeus, moldo-os às realidades indígenas de cada continente, fazendo com que suas próprias maravilhas telúricas funcionassem como recursos de linguagem na elaboração de um discurso próprio e contra-hegemônico. Na América Latina, deu-se, a um matiz dessa literatura, o nome de Real-Maravilhoso; em África, em respeito aos valores de lá, pode-se chamar esse mesmo viés da ficção de Real-Animismo. Nos dois casos, o que se tem é a realidade dura e crua da terra vista sob as lentes de cada uma dessas culturas, onde sólito e insólito coabitam um mesmo cenário, nada exótico, senão que diverso e diferente. Trata-se de um Realismo adjetivado, conforme as particularidades de sua ocorrência, respeitando a visão de mundo de latino-americanos ou de africanos, indiferentemente.

2 MOÇAMBIQUE, LITERATURA MOÇAMBICANA, MIA COUTO

Grande parte das vezes essa identidade é uma casa mobilada por nós,
mas a mobília e a própria casa foram construídas por outros.

Mia Couto

Discutir a ficção produzida em Moçambique torna-se um trabalho árduo frente às observações de vários estudiosos do assunto. Se, na contemporaneidade, a legitimidade de uma literatura africana – ou uma literatura africana que se diz legítima –, tema por diversas vezes discutido por Mia Couto acerca da cobrança que é feita para os textos produzidos no continente, é ponto de profícua discussão nos meios acadêmicos, torna-se necessário, frente ao nosso *corpus* ficcional eleito, definir o que é uma literatura africana – de língua portuguesa, nesse caso, Moçambicana. Isso que nos leva a promover a leitura de textos essenciais para não apenas compreendermos o seu sentido, mas, observando as perguntas surgidas nessa busca inicial – as relações entre "Moçambique", "literatura", "escritor" e "legitimidade" nos períodos colonial e pós-colonial –, propormos o estabelecimento de uma relação espaciotemporal entre essas literaturas e a terra em que são produzidas.

Moçambique, da mesma forma que os modernos Estados africanos, "nasce", primeiramente, sob uma administração colonial. É, bem depois, em consequência de um longo processo de conflitos, que se forma o Estado moçambicano, o qual não representa necessariamente a nação moçambicana, mas busca conciliar as várias nações que habitam dentro de si (HALL, 2004, p. 55). Essa pluralidade de grupos socioculturais – muitos, por vezes, inimigos entre si – não é exclusividade de Moçambique, mas uma herança da Conferência de Berlim, de 1885, que partilhou a África entre as potências ocidentais, sem respeitar os diversos grupos socioculturais que ali habitavam, de maneira que, os Estados modernos precisaram aprender a harmonizar, após suas emancipações políticas, esses grupos socioculturais, ora separados, ora reunidos por fronteiras que não respeitam seus espaços originários. É, em meio a esses conflitos, que a "cultura" de Moçambique, em sua condição de Nação formada por nações – algumas de fora, outras de dentro –, vai se mesclando, miscigenando, hibridizando.

A literatura que nasce/se desenvolve em Moçambique, toma como ponto de partida tanto a tradição europeia – a escrita –, trazida e adotada pelas primeiras elites intelectuais, quanto as particularidades da terra. Em um primeiro momento, ela é a voz do discurso

colonial, representando um país mais exótico do que real e levando até a metrópole uma Moçambique mais literária do que fatual. Depois, essa literatura age como desconstrutora do discurso colonial, produzida por uma elite gradualmente assimilada à terra. Em seus textos, os primeiros intelectuais moçambicanos, ao imaginarem sua terra de maneira diferente, denunciavam a realidade colonial, contando outras histórias sobre outros povos, não apenas enfocando a importância portuguesa em África. É nesse contexto que, literariamente, a "pátria" moçambicana – ainda mais imaginada do que real (ANDERSON, 2008. p. 32) –, embora em um primeiro momento não abrangesse questões de emancipação política, era almejada, desejada. Gradualmente, esses escritores, tanto assimilados quanto naturais da terra, servem-se da língua do colonizador e do universo telúrico que os cercam para representar a heterogeneidade do meio local.

Se o escritor é quem (tenta) traduz(ir) o que vê, é incoerente não considerarmos quem olha – aqui, entendendo o sujeito tanto como o africano/moçambicano, quanto os de fora, como o português – e como olha a realidade – sua postura em relação ao meio que habita, aqui, Moçambique . Não obstante, se, por um lado, temos o escritor que se apropria no meio como pano de fundo para sua composição estética – por vezes, representando-o via exotismo –, por outro, temos o escritor como intelectual de uma cultura que transmite suas denúncias através de seus textos. São esses escritores/intelectuais que, ao cantar uma pátria imaginada, sonhar uma Moçambique diferente daquela promovida pelo discurso colonial, contribuíram tanto para seu processo de independência, quanto para a ideia de uma Moçambique mais "moçambicana", diferente da ideia que era divulgada acerca da terra pelo poder vigente.

À medida que essa literatura amadureceu, surgiram questões anteriormente não tão relevantes, como a da legitimidade. Aqui, poderíamos dizer que essa é uma questão contemporânea e, ao mesmo tempo, mais antiga, uma vez que, ao observarmos os estudos de Francisco Noa (2002), vemos como ele aponta tanto uma qualidade na colonialidade literária, quanto breves – mas existentes – expressões de "legitimidade moçambicana" na literautra colonial. Entretanto, optamos por nos prender à literatura pós-colonial, na qual se faz presente a discussão sobre uma legitimidade da nação e do escritor. A questão sobre um escritor que fala em Moçambique ou de Moçambique se faz presente, embora seja, a nosso ver, uma questão trazida de fora – aqui, observamos como a crítica que "cobra" uma "autenticidade africana" é de fora, mais especificamente, referimo-nos aos escritores que só ganham certa notoriedade quando seus livros são vendidos para fora de seu país de origem –, e de dentro, ao analisarmos que literatura chega até nós e o quanto ela pode ser considerada "legitimamente" africana.

É Mia Couto que, ao se assumir como híbrido, apropria-se de toda uma tradição que envolve as particularidades dessa terra de confluências e outra, de escritores e intelectuais que se propuseram a pensar a nação. Embora seja descendente de colonos portugueses e, branco – e essa é uma questão que é cara ao se pensar seriamente acerca de uma pressuposta "legitimidade" africana, sobre uma africanidade ser um problema de cor ou associação e assimilação –, ao assumir a mestiçagem e, mais especificamente, gerar toda sua obra, ele legitima o papel de escritor e pensador da terra, à medida que se posiciona para ser levado a sério. Sua obra ficcional – poderíamos, até, dizer intelectual, já que ele compreende Moçambique como algo além de um país africano, mas um país em uma sociedade ocidental pós-colonial, representando, através de seu pensamento, suas facetas no tempo e no espaço –, tal qual o mosaico que defende ser seu país, se afirma como herdeira de várias tradições, de dentro e de fora.

É, em seu processo para emancipar a literatura – e desvinculá-la de outro discurso, mais panfletista –, que Mia Couto se apropria não apenas das tradições mas, via trocas culturais, recorre a estéticas latino-americanas, valendo-se de vieses do Fantástico – em especial, do Real-Maravilhoso e sua atualização em África, o Real-Animismo –, como uma das possibilidades de representar essa Moçambique utópica, mais "moçambicana".

2.1 Moçambique

Como já afirma Carmen Tindó Secco, a região em que se encontra o Estado moçambicano é marcada pela multipluralidade de povos que foram responsáveis por sua formação, desde negros bantos, passando por árabes, até portugueses, a exemplo dos marinheiros comandados por Vasco da Gama, que aportaram na Ilha de Moçambique em 1498 (1999, p. 10). O africanólogo Alberto da Costa e Silva vai mais além, ao atentar para a visita/participação de romenos, persas, chineses, cingaleses, indonésios e indianos na formação do mosaico étnico que compõe a região (1996, p. 343).

Tendo por objetivo principal alcançar a Índia – e o caminho até ela –, os portugueses que chegam àquela região em fins do século XV expulsam dali os mercadores orientais, sem a intenção, a princípio, de colonizar, mas de explorar, dominando as populações nativas. Essa prática perdurou até o século XVIII, em todas as colônias de África, quando, ao longo do Oitocentos, devido a uma série de acontecimentos, Portugal acaba voltando sua atenção para

seus territórios africanos. Foram fatores decisivos para isso o fim do tráfico negreiro e a perda de sua maior colônia, o Brasil, tornado independente em 1822. Segundo Carmen Tindó Secco:

> A ação lusitana, de 1505 a 1693, foi a de explorar o ouro, de 1693 a 1750, o marfim; e, de 1750 a 1860, o tráfico negreiro. Em 1751, os portugueses, voltados apenas ao comércio de escravos, deixaram a administração de Moçambique a cargo da Índia portuguesa (Goa), razão que explica o grande número de indianos no território moçambicano. Só após 1860, cessada a escravatura, Portugal voltou-se para suas colônias na África, intensificando a ação colonizadora, mas continuou a enfrentar, ainda, diversas reações das populações nativas. (1999, p. 12)

Através de políticas assimilatórias, Portugal tenta impor seus valores culturais aos povos autóctones de África, dando, assim, o estatuto de "assimilados" àqueles que abrissem mão de sua cultura originária em prol da "maneira de ser do povo português", conforme denunciado por Albert Memmi, ao falar da imagem que o colonizador cria do colonizado, ao longo do *Retrato do Colonizado Precedido do Retrato do Colonizador* (1977). O imaginário português alimentava a ideia de que os PALOP não poderiam sobreviver sem o Império (ultramarino), e procurava-se, assim, criar, nas colônias africanas, um "Novo Brasil".

Mesmo em meados do século XIX, a pressão política portuguesa ainda era pequena em África, havendo mais nichos de negociação do que, efetivamente, imposição de uma política da metrópole sobre as colônias. Até o século XVII, Moçambique foi usado, essencialmente, como apoio à rota de especiarias para a Índia, sendo que, só no inicio desse século, o território do vale do Zambeze – onde se localizava o reino do Monomotapa, cujas terras compõem grande parte de Moçambique atualmente, envolvendo, ainda, outros mais Estados, e de que fala Mia Couto em *O Outro Pé da Sereia* (2006) – é explorado pelos portugueses com afinco (COSTA E SILVA, 2002, p. 626-627).

Com a política imperialista europeia do século XIX no auge, os territórios coloniais passaram a figurar como espaços onde seriam estabelecidos novos mercados consumidores. Eric J. Hobsbawm, historiador britânico de tradição marxista, aponta como, durante esse período, "a maior parte do mundo à exceção da Europa e da América foi formalmente dividida em territórios sob governo direto ou sob dominação política indireta de outro Estado" (2001, p. 88).

A conferência de Berlim, realizada em 1885, delimita, grosso modo, a geografia atual das colônias portuguesas, quando a Inglaterra promove a ocupação do continente africano, alegando que o direito às referidas terras "deveria provar-se pela posse presente, atestada por guarnições de soldados e não por argumentos históricos" (SARAIVA, 1987, p. 341). Vários outros países tomaram atitude idêntica, incluindo os EUA (TAMANDARÉ, s/d), de maneira que, a partir daí, realizaram-se profundas mudanças na organização sócio-espacial do continente e, consequentemente, nas culturas locais (COSTA E SILVA, 2002). O pesquisador

congolense Kabengele Munanga faz uma importante observação sobre as consequências dessa atitude para a realidade daqueles povos:

> Com a penetração colonial, as formações culturais africanas tiveram novos problemas. As fronteiras em linhas retas traçadas a partir dos mapas na Conferência de Berlim dividiram vários povos, fragmentando suas formações culturais entre mais de um território colonial e unificando diversas culturas dentro de um território colonial. Nessa operação, o de desfazer e refazer, desestruturar e reestruturar, o colonizador explorou também as diferenças existentes entre os povos reunidos, atiçando rivalidades e oposições entre elas no espírito da política de dividir para dominar. Da manifestação das rivalidades e oposições assim atiçadas, nasceu o fenômeno batizado de tribalismo, um conceito pobre, ideologicamente carregado e que vem desqualificar o rico conteúdo das identidades étnicas e culturais. (1997, p. 297)

Essa partilha de África resultou não apenas nas atuais fronteiras dos modernos estados africanos mas, também, na atual cartografia política e nos conflitos daí resultantes. A herança colonial separou grupos cultural e/ou históricamente afins e reuniu, em um mesmo espaço, grupos diferentes e/ou opositores. O desconhecimento da realidade geopolítica do continente, por parte dos países estrangeiros envolvidos, considerando-se as raízes históricas locais, acirrou as relações, já conflituosas e, em muitos casos, marcadas por sucessivas guerras étnicas.

O maior interesse dos invasores ali chegados era pelos espaços costeiros, de maneira que muitas questões de fronteira, envolvendo terras do centro do continente – sem, é claro, abdicar de, ainda, envolver terras da própria costa –, só foram resolvidas posteriormente. Portugal, após ter seu projeto de interligar os oceanos Atlântico e Índico, através de um canal ligando Angola à Moçambique – o chamado “Mapa Cor de Rosa” –, vetado pelos participantes da Conferência de Berlim, volta-se mais ativamente para suas colônias, numa tentativa de manter os últimos territórios no ultramar.

Essa ocupação levou, às colônias portuguesas em África, um sistema cuja principal característica era o dualismo, estabelecendo relações através das dicotomias branco/preto, oralidade/escrita, superstição/religião, cultura/barbárie. Frantz Fanon, pensador antilhano que tem se dedicado a reflexões acerca da descolonização africana, expõe uma opinião bem adequada sobre a questão:

> O mundo colonizado é um mundo cortado em dois. A linha de corte, a fronteira, é indicada pelas casernas e pelos postos policiais. Nas colônias, o interlocutor legítimo e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o policial ou o soldado. (2005, p.54)

Essas dicotomias são características importantes a serem consideradas no colonialismo português, pois envolvem seu etnocentrismo, criado a partir de ideias de oposição como desigualdade e racismo.

Kwame Anthony Appiah, filósofo e escritor que desenvolve estudos sobre cultura e literatura, explica que essa atitude etnocentrista – ou eurocentrista, levando-se em conta o

lugar de onde e para onde olhamos – ocorre quando são definidas “diferenças morais entre os membros das diferenças raças, por acreditarem que cada raça tem um *status* moral diferente, independentemente das características partilhadas por seus membros” (2007, p. 35). Trata-se de uma atitude sempre aliada a um grupo ou ideologia dominante.

Logo após a Conferência de Berlim, tendo em vista as deliberações nela tomadas pelos países participantes, começa, de fato, a ocupação das colônias portuguesas em África, tendo em vista que, até então, os postos portugueses encontravam-se, majoritariamente, em zonas litorâneas, a partir de onde eles negociavam com os povos do interior. Ocorre, assim, um grande investimento nas colônias, fundando imprensa, escolas e instituindo a língua portuguesa como oficial.

Referindo-se a invasões, imposições e tomadas de territórios, Norberto do Vale Cardoso denuncia como o desejo português de conquista teve sempre como justificativa a missão civilizatória religiosa – o antigo projeto do “Império da Fé” –, no qual a dominação era feita em nome de Deus. A própria formação da identidade portuguesa tem como alicerce mitos que apontam para a origem de um povo com a vocação de espalhar a fé pelo mundo (Ferraz, *apud* CARDOSO, 2004, p. 161). Segundo Cardoso,“há uma identidade muito peculiar que marca o modo de ser português, que se baseia em irrealismos, invenções, carência de reflexão, e, sobretudo, recalcamento de traumas” (2004, p. 161).

Somente após a Segunda Guerra Mundial, tornar-se-ia mais evidente a fragilidade do sistema econômico português em Moçambique, bem como nas demais colôniais, e, com o fim da Primeira República, em 1926, instaurar-se-ia um regime de ditadura militar – coroado pelo salazarismo –, que se estende até o 25 abril de 1974, conhecido mundialmente como dia da Revolução dos Cravos.

Esse Estado Novo estabeleceu medidas visando a uma maior participação da metrópole nas colônias africanas, aumentando os poderes do Ministro das Colônias, António de Oliveira Salazar. A política colonial tornou-se mais rígida, substituindo as autonomias locais pelas mãos fortes do Estado salazarista. Em resposta aos protestos, tanto no campo, quanto na cidade, o governo acentuava ainda mais as medidas repressivas, na maioria das vezes, recorrendo à violência física, o que implicou espancamentos e mortes.

A Segunda Guerra Mundial foi um dos primeiros fatores decisivos que culminariam nas guerras de independência e libertação das colônias portuguesas, cuja concretização só foi possível após o 25 de Abril, quando se pôs fim aos resquícios do regime salazarista. A

participação de soldados negros na Segunda Guerra Mundial proprocionou-lhes novas perspectivas frente à relação colonizados/colonizadores, uma vez que brancos e negros lutavam lado a lado no front. Além dsso, a criação da ONU e o fortalecimento dos nacionalismos africanos – combinados com a pressão que outros países fizeram sobre Portugal, contrários à manutenção e domínio de seus territórios ultramarinos –, paralelamente à formação, em primeiro lugar, de uma elite mulata e, posteriormente, de uma elite negra, formada na Casa dos Estudantes do Império – CEI – em Portugal, foram essenciais para esse período de resistência. Cabe destacar a fundamental participação que os militantes oriundos da CEI tiveram durante o período das guerras de independência. Vários líderes políticos das independências africanas – como Agostinho Neto e Amílcar Cabral escreveram e publicaram seus ensaios políticos. Como conta Mário P. de Andrade,

> A CEI, Casa do Estudante do Império, era a associação que agrupava todos os originários dos países do Império, como o seu nome indica, e que permitia uma ação associativa, de tempos livres, mas igualmente uma ação cultural, porque havia uma revista, a revista Mensagem, e conferências. E depois havia um público largo de estudantes africanos de diversas origens raciais. (...) No nosso grupo, a que chamo sempre a "geração de Cabral", havia sobretudo Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Humberto Machado, Noémia de Sousa, Alda do Espírito Santo, Francisco José Tenreiro, mas os mais politizados eram Amílcar, Neto e, suponho sem falsa modéstia, eu próprio, que estávamos mais a par da realidade política de nossos países. Constituí-mo-nos em grupo de pensamento. (ANDRADE, Mário. In: LABAN, 1997, p. 68)

Em sua Dissertação de Mestrado, intitulada *Yaka, ou um texto tecendo a nação* (1995), a pesquisadora brasileira Maria Geralda de Miranda irá discordar veementemente de que a libertação das ex-colônias tenha sido produto apenas da guerra colonial. A pesquisdora alega que o processo de independência fora ocasionado "pela insubordinação do povo [...] contra os conquistadores. Era também a prova incontestável de que este povo sempre resistiu à opressão colonial" (1995, p. 20). A criação da PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado – teve, por exemplo, como uma de suas principais metas, assegurar a ordem estatal, não diferenciando, em muitos casos, negros de brancos, indigenas de assimilados etc., em seu trato.

A Guerra atinge sua maturidade, em Moçambique, em 1962, com o surgimento da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), movimento armado em defesa do nacionalismo moçambicano. Diversos intelectuais – dentre eles, o próprio Mia Couto – aderiram ao movimento em prol da autoafirmação da nação.

Incapaz de manter uma guerra que esvaziava seus cofres, Portugal não resistiu e, em 25 de Abril de 1974, ocorreria a queda do regime salazarista, encerrando, assim, a guerra colonial. Apesar disso, Moçambique, como nação independente, de fato, ainda necessitaria de um pouco mais de tempo para emergir. Nas palavras da adivinhadora

Jessumina, importante personagem de *Vinte e zinco*, "Vinte e Cinco é para vocês que vivem nos bairros de cimento. Para nós, negros pobres que vivemos na madeira e zinco, o nosso dia ainda está por vir" (COUTO, 2004, p. 13). De fato, a independência viria pouco mais de um ano depois, em 25 de Junho de 1975.

Devido à guerra colonial estar inserida em várias questões envolvendo a Guerra Fria – basicamente entre os centros de poder norte-americanos e soviéticos –, Moçambique entrou em uma duradoura guerra civil entre a FRELIMO (de tendência marxista-leninista) e a RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana (de tendência liberal-capitalista). Essa guerra durou até 2002, quando, após várias tentativas, acordos de paz foram assinados.

A obra miacoutiana, envolvendo tanto sua ficção – romances, contos, crônicas e poemas –, quanto seus textos de opinião, transita por vários momentos desses períodos de dominação e guerra, procurando, assim, representar as facetas de sua terra.

2.2 Literatura Moçambicana

Quando abordamos as literaturas africanas, dentre elas, as dos PALOP, optamos, neste estudo, pela produzida em Moçambique e, mais especificamente, pela obra do escritor Mia Couto, da qual destacaremos, como *corpus* de leitura, *Vinte e zinco* (1999, 1ª edição; 2004, edição aqui utilizada). É preciso primeiramente, em relação a essas literaturas, explicitar que não utilizaremos a expressão cunhada por Manuel Ferreira, *Literaturas Africanas de Expressão portuguesa* (1987). Em um período anterior à Segunda Guerra Mundial, quando os poetas moçambicanos da época eram influenciados pelos modernistas brasileiros, que optaram pelo seu grito de "vamos descobrir o Brasil", essas literaturas da África portuguesa, ainda que não se distanciassem por completo do modelo metropolitano, não expressavam nem uma realidade de todo europeia, nem, mesmo, uma realidade exclusivamente local, ainda que já buscassem representar um contexto africano/moçambicano.

Depois das independências das ex-colôniais portuguesas, podemos, então, referirmo-nos a essas literaturas como sendo expressões pós-coloniais, por estarmos tomando por balizamento o processo de colonização que, em parte, paradoxalmente, impediu a integração com os modelos literários europeus vigentes, uma vez que

dificultava o contato dos naturais da terra com a cultura europeia. Isso tornou os escritores dessas ex-colôniais mais parasitários de outras ex-colôniais ibéricas, fossem espanholas ou portuguesa, como o Brasil, por exemplo, livre do julgo lusitano desde o final do século XIX, cuja literatura já alcançara maioridade.

Assim, para prosseguirmos em nossas premissas de estudo, precisamos, antes, contextualizar tanto o nascimento – se se pode utilizar esse termo, sem incorrermos em imprecisão, uma vez que toda literatura, originada no Mito, nasce na oralidade dos povos – da literatura moçambicana, quanto o nascimento – aqui, o termo cabe com menos risco de imprecisão, uma vez que o Estado não corresponde, originariamente, a uma Nação, pois foi forjado pelas forças do branco europeu invasor, que não respeitou limites étnicos locais – de um Moçambique para à vida literária, identificando os momentos cruciais para seu desenvolvimento, resultando na construção da nação, através da cultura (CHABAL, 1994, p. 14).

Não é por acaso que, nos primórdios dos estudos dessas literaturas, Manuel Ferreira também as tenha chamado de “literaturas ignoradas” (SANTILLI, 1985, p. 6), uma vez que, naquela época, havia uma enorme escassez de escritores africanos, que se expressassem em língua portuguesa – mantendo aqui o cunho de Manuel Ferreira, do qual não vamos nos apropriar efetivamente – conhecidos mundo à fora. Passadas quase quatro décadas desses estudos iniciais, muito embora aquelas literaturas tenham conquistado um espaço um tanto maior, ainda nos vemos obrigados a trazer a mesma questão: “quantas ou quais obras seriam adequadas a caracterizar essas literaturas, especificamente [...] a moçambicana”? (SANTILLI, 1985, p.6). Logo, utilizaremos, ao longo deste trabalho, a terminologia proposta por Alfredo Margarido (1980, p. 8-9), correspondente a “Literaturas das nações africanas em/de língua portuguesa”, expressão adotada pela maior parte dos críticos contemporâneos, como, por exemplo, Inocência Mata (1992), Fernanda Cavacas (1999) ou Ana Mafalda Leite (2012).

Assim como suas irmãs lusófonas – admitimos, desde logo, que tal termo (lusófono[a]/ lusofonia) tem sido alvo de objeções e não é de uso pacífico entre os estudiosos das literaturas africanas de/em língua portuguesa –, a literatura moçambicana – na concepção de uma literatura nacional – ganha corpo e autonomia como uma recusa à literatura e ao pensamento colonial. Suas obras – como as de outras demais expressões literárias nacionais em África – mostravam um/a outro/a povo/história, denunciando o colonialismo e sua realidade, de maneira que o continente não deveria ser visto meramente como terra que adentrara na

história a partir da intervenção dos – ou de sua descoberta pelos – europeus, mas como dono de toda uma tradição e participação na história global.

Quando, em suas primeiras experiências, os escritores moçambicanos – tal como outros escritores do continente africano, dentre os quais, no caso específico do universo lusófono, podem-se destacar, imediatamente, os angolanos – desconstroem o discurso colonial – ou, retomando Albert Memmi, seu retrato construído pelo *outro* –, eles partem para um processo contínuo de reescrita e reinvenção, que se inicia em meados do século XIX antes, mesmo, da constituição dos Estados nacionais (LARANJEIRA, 2001, p.185). A obra desses escritores contribuiu para a forja de uma ideia de nação, muitas vezes, com um discurso de ode à africanidade, seja em resgate de valores do passado, seja na afirmação de convicções adquiridas no presente.

Se, por um lado, essas literaturas de que falamos possuem suas semelhanças – talvez, a língua portuguesa como herança seja a mais forte e mais visível delas –, por outro, possuem diferenças, caminhos trilhados, que lhes acrescentaram suas particularidades. Essas ex-colônias possuem, tanto no que se refere à fase colonial, quanto ao período pós-colonial, elementos em comum, mas seus desdobramentos permitiram uma maior troca de informações e o surgimento de tradições crítico-culturais particulares a cada uma delas – esse fenômeno não elimina nem a propriedade histórica de cada uma, nem a singularização contemporânea que assumiram uma face à outra.

Antes da colonização portuguesa se efetivar, a literatura moçambicana era – e continua sendo, em grande parte, apesar de todo o esforço das autoridades coloniais em suplantar as culturas autoctones – ágrafa, baseando-se em tradições orais das etnias que habitavam aqueles territórios. Mesmo após a imposição da letra – palavra escrita, em contraponto à palavra antes apenas falada – pelos colonizadores, a literatura de tradição oral continuou se desenvolvendo – em muitos casos, como forma de resistência – até os dias de hoje, devido ao fato de uma maioria ou não falar o português, ou não o ter como primeira língua, ou não dominar a escrita, transmitindo suas tradições oralmente, por meio de mitos, lendas, crenças, adivinhas e provérbios.

Nesse processo, a língua dos colonizadores foi imposta aos colonizados, que, por força, assumiram-na parcialmente, ao menos em suas esferas administrativa e intersocial, acrescentando-lhes as particularidades locais (CHABAL, 1994, p. 18). Embora uma língua, como organismo vivo, tenha sua origem em determinado contexto cultural, sua utilização não é definida pelos padrões de onde se origina, e disso deu exemplo a literatura hispano-americana, escrita em espanhol, e, ainda, a brasileira, em português.

Apropriadas pelos povos da terra, as línguas europeias passaram a fazer parte desse mosaico cultural, sendo remodeladas – e ainda continuam sendo – para servirem às necessídades culturais e linguísticas dos apropriadores. Construído com base em uma língua de cultura – termo usado aqui não em sentido de valor, mas de referencialidade expressional –, o texto literário tem, igualmente aos demais discursos cotidianos, que se veiculam através das línguas, a necessidade de ser dialético, ao considerar a heterogeneidade do meio social. O discurso literário articula-se de acordo com as contribuições externas, pois o meio em si é marcado por elementos que criam uma relação entre o tempo vivido e o espaço habitado. Assim, segundo Homi Bhabha, nesse espaço de confluências, "habita uma quietude do tempo e uma estranheza de enquadramento que cria a imagem discursiva na encruzilhada entre história e literatura, unindo a casa e o mundo" (1998, p. 35).

Até meados dos anos de 1980, os territórios moçambicanos afirmaram-se, pletoramente, como pátria de poetas (NOA, 2007, p. 284). Segundo Mia Couto, que, para além de sua obra ficcional, tem dedicado espaço para seu textos de opinião, o inconfidente Tomás Antônio Gonzaga é degredado para Moçambique, onde fundou o primeiro núcleo de poetas e escritores da ilha de Moçambique, na época, capital da colônia (2005, p. 103). Tanto Fernando Cristóvão – em seu *Dicionário Temático da Lusofonia* (2005, p. 634) – quanto Ana Mafalda Leite (2012), apontam para a existência desses núcleos terem sido formados, evanescentemente, por uma elite letrada, composta por funcionários públicos temporários – oriundos de outros territórios portugueses – e escassos, tendo em vista o desenvolvimento tardio do ensino na colônia.

Com a introdução, em 1894, da tipografia na colônia e o consequente nascimento dos jornais locais, a atividade literária ganha nova dimensão. A imprensa, de fato, sempre ocupa espaço como fator importante para a divulgação de uma cultura escrita, e as primeiras germinações de um nacionalismo literário em Moçambique, como em outras localidades, em todo o mundo, valeu-se de seu incremento. Pires Laranjeira não deixa de apontar esse mérito das primeiras elites moçambicanas em procurar construir uma identidade nacional através da literatura:

> A edificação das literaturas africanas de língua portuguesa acompanha a construção de um novo poder político, primeiro clandestino e, depois, triunfante. Os homens que escrevem são os mesmos que pensam e que politicam. E fazem-no em português, domesticando a língua em função das suas virtualidades e finalidades, criando literaturas nacionais numa língua internacional. (2001, p. 14)

Essa elite letrada – em contrapartida a uma maioria analfabeta – tem sua importância no desenvolvimento de uma identidade nacional moçambicana, que se aprofunda no conceito

abordado por Benedict Anderson (2008) sobre as comunidades imaginadas, reforçando como as primeiras gerações dessa *intelligentsia* influenciaram na busca de uma identidade em um território onde a nação só teve sua representação posteriormente à configuração do Estado. As primeiras gerações dessa elite, formadas no sistema colonial – interno e externo – tiveram contato com um conceito de história nacional, sob uma visão mundial, e dos princípios de uma literatura escrita nacional – em contrapartida à literatura oral –, representando aspecto importante no surgimento e evolução da literatura moçambicana.

Patrick Chabal enfoca como os membros da elite passaram a travar contato com a literatura metropolitana e mundial (1994, p. 21). Em suma, conforme afirma Chabal, essa relação colonizado/colonizador terminou por criar uma elite local assimilada pela cultura e língua do colonizador:

> O impacto cultural do colonialismo vincula a gradual expansão da língua europeia na população africana, a educação nessa língua e, eventualmente, o desenvolvimento de uma literatura africana numa língua europeia. Este processo, tal como as posições coloniais acerca da superioridade cultural da cultura europeia, significava necessariamente que a cultura metropolitana desempenhou um papel considerável em África na evolução de uma linguagem escrita de cultura. (1994, p. 20)

Essa elite assimilada foi a precursora da literatura nacional e, embora longe de nutrir os ideais de luta pela independência, teve a nação por desejada, sonhada, cantada em sua expressão literária. Assim, lança-se "ao laborioso ato de falar da própria coletividade" (BHABHA, 1995, p. 9), imaginando a nação moçambicana via discurso poético.

A organização fásica da literatura moçambicana, considerando-se seu "nascimento" como literatura nacional e seu percurso sequencial desde um primeiro momento até a contemporaneidade, é elemento de profícua discussão. Está-se longe de se poder propor sua periodização, pois não se chega a um mínimo consenso por parte dos pesquisadores. No momento, há mais de um caminho de organização apontado pelos estudiosos, e, exatamente por essa razão, assumiremos um posicionamento misto entre as propostas de Patrick Chabal e Carmen Tindó Secco.

Ao dividir a "jovem" literatura moçambicana, Chabal a classifica em Colonial e em Pós-independência (1994, p. 24). Suas divisões, de cunho mais historicistas, são convenientes às propostas aqui defendidas – uma vez que as periodizações de outros pesquisadores, longe de contrariarem os períodos aqui assumidos, acrescentam subdivisões que não são de nosso interesse, uma vez que procuramos atingir o momento que a literatura moçambicana, lembrando-nos das palavras de Pires Laranjeiras, atingir começa a se emancipar. Nelas, Chabal divide a literatura moçambicana em quatro fases: Assimilação, Resistência, Afirmação e Consolidação (1994, p. 24). Na primeira fase, os escritores africanos, basicamente, ao

realizarem sua experimentação estética, copiavam formas pré-definidas de origem europeia, ou seja, "na história de cada colônia existe um número de escritores que escreveu como os europeus" (1994, p. 24). Na segunda fase, o escritor toma para si a responsabilidade de defesa e descoberta da pátria, coincidindo com o movimento de negritude. Na terceira fase, temos a busca por uma temática diferente, o homem moçambicano/africano na procura do seu lugar na sociedade, em que ele busca não apenas "o exorcismo do imperialismo cultural [...] mas também definir a sua posição nas sociedades pós-coloniais em que vive" (CHABAL, 1994, p. 24). Na quarta fase, a contemporânea, temos a consolidação dos caminhos perseguidos até então e a busca dos escritores por novos rumos, experimentando as possibilidades da língua e suas alternativas, além de procurarem garantir para suas literaturas um espaço na história da literatura universal – ou global ou mundial, como está em voga no momento.

Comparando criticamente os estudos de Patrick Chabal com as análises de Carmen Tindó Secco, encontramos – nas considerações desta – um período entre a fase de Assimilação e Resistência, no qual o escritor cantaria as belezas de sua terra, mas, ainda, com um olhar exótico, de estranhamento frente ao que canta. No segundo período, temos um acréscimo, por parte da pesquisadora, ao considerar que essa fase de "descoberta" teria sofrido grande influência do movimento modernista brasileiro e de seu grito "Vamos Descobrir o Brasil". Por fim, o período anterior à terceira fase seria bastante marcado por uma literatura engajada, com um forte apelo de libertação, conhecida como literatura de guerrilha. A respeito desse momento, Patrick Chabal diz que:

> A partir do momento (cerca de 1960) em que o resto da África se tornou independente e a primeira acção nacionalista armada começou na África portuguesa, a publicação de qualquer literatura nacionalista foi prescrita, e os escritores encarcerados. O efeito foi de politizar o que até aí tinha sido nacionalismo cultural, ou seja, expressão da nova cultura africana em formas literárias modernas. A partir de então, uma significante proporção de textos literários nacionalistas tornaram-se aberta e conscienciosamente políticos, interessados, sobretudo, com "a" mensagem política. (1994, p. 33)

Contribuindo para essa discussão de fases, pode-se recorrer a Pires Laranjeira, que vê a publicação de *Terra Sonâmbula*, em 1992, primeiro romance de Mia Couto, como sendo um ponto de ruptura no desenvolvimento da literatura moçambicana, coincidindo com o período de abertura política dos novos países, envolvidos em guerras civis, embargos e boicotes que se arrastavam desde antes do fim da Guerra Fria. Seria época de uma literatura fortemente atrelada às lutas pela libertação e ao discurso panfletário da resistência. Esse período, por sinal, coincidiria com a fase em que a literatura moçambicana começou a ganhar contornos de estética literária (LARANJEIRA, 1995, p. 262).

Falando do momento em que as elites germinaram a ideia de uma literatura nacional, podemos destacar os nomes dos irmãos José e João Albasini, fundadores do periódico "O

Africano" (1908), publicado em português e ronga – língua banta falada por um grupo étnico do sul de Moçambique –, mas que ainda utilizava paradigmas europeus como modelos. Outro jornal de propriedade dos dois, "O Brado Africano", editava o suplemento "O Brado Literário", no qual eram publicados textos de autores moçambicanos, como os de Rui de Noronha, considerado um dos percussores da literatura propriamente dita como moçambicana. Ao observar esse período profícuo, Mia Couto enfoca como:

> nascia em Moçambique uma corrente de intelectuais ocupados em procurar a moçambicanidade. Já era, então, clara a necessidade de ruptura com Portugal e os modelos europeus. Escritores como Rui Noronha, Noémia de Souza, Orlando Mendes, Rui Nogar, ensaiavam uma escrita que fosse mais ligada à terra e à gente moçambicana. (2005, p. 104)

Essa geração criou, dessa maneira, as condições necessárias para o surgimento da próxima geração de escritores, com destaque para Noémia de Sousa e José Craveirinha.

Tão importante quanto as condições necessárias para o surgimento de uma nova geração de escritores foi o fato de se tratar de uma elite de negros, brancos e mestiços que, à sua maneira, divulgaram a ideia de uma literatura nacional. O grupo produziu em contraste com a literatura colonial, promovida e incentivada pelo dispositivo estatal, além de apoiada pelos Prêmios da Agência Geral das Colônias, com a meta de difundir o Lusotropicalismo. Diferente das outras colônias das nações europeias, as colônias portuguesas tiveram uma profícua produção literária e, apresentando a África para a metrópole e o mundo através de obras cuja sensibilidade estética, aproximavam-se mais do universo metropolitano, sendo, assim, motivo de polêmica e contestação via critérios e fatores que tornavam sua qualidade textual questionável (NOA, 2002, 389).

Outro importante centro de nascimento e desenvolvimento dessa literatura foi a CEI, criada pelo governo salazarista com o objetivo de promover educação e formação para as futuras elites coloniais. A CEI torna-se um espaço em que estudantes, oriundos de diversas colônias, podiam entrar em contato com as mais diversas ideias políticas e literárias, promovendo trocas de experiências.

Com o lançamento de um suplemento cultural chamado "Msaho" – que contou apenas com o primeiro e único número, diga-se de passagem –, a literatura entra em uma nova fase, ao abarcar questões legitimamente moçambicanas, passando a assumir a valorização da terra e da cultura local – o que Pires Laranjeira já aponta como os primeiros ecos da negritude na expressão literária (2001, p. 17). Foi, de fato, o primeiro movimento de criação de uma literatura moçambicana desvinculada dos cânones europeus. A influência da conquista da escrita, arma fundamental na conscientização das capacidades criativas do colonizado, levou à valorização de símbolos que representassem essa realidade. Os editores do Msaho, Virgílio de

Lemos, Domingos de Azevedo e Reinaldo Ferreira “buscam nas raízes da cultura tradicional e no diálogo com movimentos artísticos externos os caminhos a serem trilhados pela literatura moçambicana” (FONSECA, 2008, p. 43). Teve a colaboração de nomes importantes para a literatura moçambicana que buscava se emancipar, como Noémia de Sousa e Rui Guerra.

A fase seguinte, no final da década de 1950, envolve uma literatura de combate – ou de protesto –, que se estende até 1975, ano da independência de Moçambique. Foi uma literatura voltada para o questionamento da exploração colonial, também conhecida como de guerrilha. É nesse período que (re)floresce o desejo de fundar literariamente a nação – um desejo mais propenso do que nas primeiras fases –, de desvincular, totalmente, a produção literária dos padrões eurocêntricos. Despontava uma forte relação com a política e ganhavam vigor os enfoques com compromisso social.

Ao longo do período que compreende o pós-guerra, a poesia teve lugar de destaque em solo moçambicano. Embora muitos escritores consagrados já produzissem poesia, a prosa – mais especificamente o gênero conto – emerge em meados dos anos 1990, com, dentre outros, Ungulani Ba Ka Khosa e Mia Couto (NOA, 2007, p. 284). Este último tem alcançado maior projeção tanto internamente, quanto no exterior, além de uma profícua regularidade produtiva. As explicações para essa opção pela prosa contística em terra de poetas são variadas, mas nos ateremos às considerações de Maria Fernanda Afonso sobre o fenômeno:

> Na África tradicional, a literatura sagrada e a literatura profana ensinam a adequação entre os homens e o mundo, descrevendo os contos, as sagas, os provérbios, os gestos fundamentais que se repetem eternamente. Para Mircea Eliade, os mesmos arquétipos do mito – isto é, as mesmas figuras e situações exemplares – sucedem-se indiferentemente nas sagas e nos contos (Eliade 1963, p. 242). Já Jacques Chebrier considera que o conto se implica na dessacralização progressiva do mundo mítico: enquanto no mito, o sobrenatural ocupa um lugar preponderante, no conto, a partilha entre o real e o sobrenatural tende a equilibrar-se, tal como se equilibram a emoção, força essencial do mito, e a sabedoria da razão prática que define o conto, representando este através de diferentes peripécias, as estruturas e as personagens da sociedade humana (Chevrier, 1974, p. 218). Mircea Eliade explica ainda que as relações entre os mitos e os contos se realizam de maneira diferente nas culturas orais em que a distância que separa estas formas é menos nítida do que nas culturas onde existe um grande afastamento entre as classes dos letrados e o povo, como foi o caso do próximo-oriente, na antiguidade, na Grécia ou da idade média europeia (Eliade 1963, p. 244). Assim, o que é deveras importante é o comportamento do homem no que diz respeito ao sagrado e para Elíade, nem sempre é verdade que o conto marque uma dessacralização do mundo mítico; é antes uma degradação do sagrado. (2004, p. 67)

O conto oral, transmissor de toda a tradição que se manteve ao longo do período colonial, está enraizado nas origens da cultura africana e possui uma riqueza temática que vai do moral ao religioso, mantendo a relação entre as gerações passadas e as futuras. Por ter função didática, visando ao bem da comunidade, absorve os temas da tradição e cria um universo ambíguo, onde “ombreiam, sem contradição, o real e o irreal [...], sendo-lhe permitido integrar toda a espécie de elementos, segundo a fantasia e o talento do contador” (AFONSO, 2004, p. 68).

O conto literário africano é um exercício de elaboração do escritor, em que a busca por uma estética diferente envolve o renascimento do passado através da arte. Faz-se um resgate do mundo antigo, mas não sem choques, devido aos confrontos entre valores do passado e da contemporaneidade. Os *griots* dos tempos modernos não se valem da voz, mas da escrita, em uma tentativa de resgatar valores antigos em via de extinção. Mitos e ritos são frequentemente revividos e reinterpretados na nova tradição – a escrita –, onde o confronto "com as leis inflexíveis dos ritos e a sobrevivência destes é tão trágica como o seu inexorável desaparecimento" (AFONSO, 2004, p. 68).

É nesse texto que, via experimentação, o escritor representa o que vê – e como vê – subvertendo os estilos anteriores em novas experiências e buscando a estética que mais lhe aprouver, de maneira que o contador tradicional, que anteriormente buscava vários mestres para aprender histórias diferentes e entreter igualmente seu público, agora experimenta variações, visando a uma estética mais adequada ao que planeja atingir, o que faz tomando a arma do colonizador – a escrita – e tornando-a sua. Manuel Rui, escritor angolano, em seu texto *Eu e o Outro – O Invasor* (1987) – texto emblemático dessa relação de apropriação cultural, o qual até hoje ora é apontado por alguns como comunicação, ora como texto literário – metaforiza com o colonizado se apropria dessa arma:

> Quando chegaste mais velhos contavam estórias [...]. O texto oral. [...] E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões. [...] Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas destruir o meu texto ouvido e visto. [...] Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar mas para exterminar dele a parte que me agride. Afinal assim identificando-me sempre eu, até posso ajudar-te à busca de uma identidade em que sejas tu quando eu te olho, em vez de seres o outro. Mas para fazer isto eu tenho que transformar e transformo-me. Assim na minha oratura para além das estórias antigas na memória do tempo eu vou passar a incluir-te. Vou inventar novas estórias. [...] E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? [...] Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. [...] E eu não posso retirar do meu texto a arma principal . A identidade. Se o fizer deixo de ser eu e fico outro, aliás como o outro quer. Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de cantos guerreiros. Mas a escrita? A escrita. Finalmente apodero-me dela. E agora? Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do movimento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase morre. [...] Não tem ritual. [...] O texto são bocas negras na escrita quase redundam num mutismo sobre a folha branca. O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir. No texto escrito posso liquidar este código aglutinador. Outra arma secreta para combater o outro e impedir que ele me descodifique para depois me destruir. Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? [...] Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento de escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos de ser nós. "Nós mesmos". Assim reforço a identidade com a literatura. (Rui, *apud* MEDINA, 1987, p. 308-310)

Assim, a realidade épica moçambicana – vislumbrada nos ciclos cataclismáticos da natureza (secas, cheias, tempestades etc.) e do homem (pestes, política, guerras etc.) – permite uma transposição literária tal que, contemplando os *mirabilia* da terra, fruto do misticismo dos lugares – rituais, tradições – e reordenação das linguagens e dos imaginários, fornecem uma energia épica. Esta é traduzida tanto na atitude perante o meio envolvente, quanto na própria recitação poética. A prosa, então, avança como o gênero que, por excelência, codifica as diferentes realidades da terra em uma diegese de múltiplas tonalidades.

2.3 Literatura Moçambicana e Real-Animismo

Na fase contemporânea, a narrativa moçambicana – seu espaço discursivo – torna-se um ponto de encontro de diferentes estratégias relativas à representação, em que interferem elementos oriundos dos sistemas real-naturalista e, *grosso modo*, fantástico – poderíamos, recorrendo a Furtado, referirmo-nos a um sistema do "metaempírico" – (AFONSO, 2004, p. 67). Segundo Maria Fernanda Afonso,

> Oscilando entre o fantástico e o realismo mágico, a realidade ultrapassa os limites habituais da ficção. Terrificante ou fascinante, a visão literária proposta evidencia a recusa categórica do mundo tal como ele aparece e uma vontade clara da sua reconstrução. Não se trata de uma fuga à realidade, mas de uma dinâmica que estimula a sensibilidade a seu respeito. (2004, p. 355-356)

Umberto Eco afirma que "os mundos ficcionais são parasitas do mundo real [...] 'pequenos mundos' que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso" (1994, p. 91). Assim, nesse mundo "semelhante ao nosso", a literatura toma de empréstimo elementos para estruturar as categorias da ficção – ação, personagem, tempo e espaço.

É importante perceber os pressupostos desse contexto: o escritor africano contemporâneo – oriundo de um país de língua portuguesa, mais especificamente, Moçambique – tem como herança tanto uma literatura colonial, que não necessariamente o representava, escrita por uma elite citadina que cantava uma nação exótica; quanto, por outro lado, mas não menos importante, uma outra vertente, envolvida com o engajamento político. Tendo em mente uma renovação estética, esse escritor busca um novo viés, experimenta outros caminhos e possibilidades. Ao perceber o mundo que o rodeia – a realidade africana – ele o tenta traduzir. Em verdade, o próprio ato da percepção já pressupõe o da tradução (SANTAELLA, 1983, p. 68), mas o escritor, de posse de seus instrumentos, ao perceber a

realidade ao seu redor, busca representá-la literariamente através da palavra. Deve-se frisar, como já afirma Maria Fernanda Afonso, que:

> o escritor africano opõe-se à representação que o "centro" elaborou sobre o homem negro, mas sabendo que da sua identidade fazem parte elementos que adquiriu com a presença do Outro, mostra-se pronto em colaborar num processo recíproco de construção de representações e identidades entre culturas, relevando com grande imaginação as suas raízes culturais.(AFONSO, 2007, p. 546)

Ao longo de seu processo de ruptura com a hegemonia dos cânones europeus, essas literaturas africanas, em sua condição de emergentes, geram um espaço narrativo de encontro de diferentes estratégias relativas à representação. Procurando se libertar – e apresentando uma maior proximidade sócio-político-cultural com as literaturas latino-americanas –, essas literaturas trazem à tona um universo onde "o real e o sobrenatural coabitam de forma natural" (AFONSO, 2004, p. 349). A ideia de renovação/experimentação estética, ora influenciada pelas correntes de vanguarda – a exemplo das propostas de Alejo Carpentier (1949; 1984) e Irlemar Chiampi (1980) – promovem um retorno do escritor moçambicano à sua própria terra, cultura e seus conhecimentos. Nessa transposição dos conhecimentos orais – narrativas – para o plano da escrita, o discurso "coincide com o próprio material verbal que veicula a história, o conjunto dos elementos linguísticos" (REIS e LOPES, 1996, p. 111). Mia Couto aponta essa preocupação dos escritores moçambicanos contemporâneos, buscando um misto de autenticidade, realismo e tradição em sua escrita. Acerca dessa autenticidade, ele declara que:

> entre o convite ao esquecimento da Europa e o sonho de ser americano, a saída só pode ser vista como um passo para a frente. Os intelectuais africanos não têm que se envergonhar da sua apetência para a mestiçagem. Eles não necessitam de corresponder à imagem que os mitos europeus fizeram deles. Não carecem de artifícios nem de fetiches para serem africanos. Eles são africanos assim mesmo como são, urbanos de alma mista e mesclada, porque África tem direito pleno à modernidade, tem direito a assumir as mestiçagens que ela própria iniciou e que a tornam mais diversa e, por isso, mais rica. (Couto, *apud* FONSECA; CURY, 2008, p. 14-15)

Embora a questão da "autenticidade africana" (COUTO, 2005, p. 60) seja criticada, ela é buscada, almejada pelo escritor. Com a experimentação empreendida, visando a um amadurecimento estético, a fim de atingir uma representação real do "nós" africano/moçambicano, esses escritores buscam um reconhecimento, no universo literário que lhes seja de direito. Esse reconhecimento, entretanto, não pode representar um completo esquecimento da Europa (COUTO, 2005, p. 61), em prol de uma "pureza cultural", pois essa renovação literária passa, necessariamente, não apenas pela literatura europeia, mas dialoga com o cânone ocidental em sua diversidade.

Mia Couto avança em suas opiniões acerca desse novo engajamento literário, afirmando que "os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem étnica:

pensar este Moçambique e sonhar um outro Moçambique. Correm o risco, como todos os criadores de todos os outros países, de serem devorados por essa mesma pátria que eles ajudaram a libertar" (2005, p. 63). Os escritores experimentam, em seu processo de produção, a necessidade de enraizamento nesse universo mítico/místico, diverso e híbrido, a fim de se reencontrarem com valores telúricos.

Maria Fernanda Afonso comenta como vários escritores assumiram as estratégias do Fantástico – sendo que muitos alargaram e modificaram, na prática ficcional, as estruturas concebidas por Todorov, visando à adaptação a seu respectivo contexto sociocultural (2004, p. 357) – por influência da ficção da América Latina, como é o caso do escritor Sony Lavou Tansi, influenciado por García Márquez (2004, p. 358).

A influência do Realismo Maravilhoso – e, por conseguinte, do Animista –, em vertentes da literatura africana, se dá pela manifestação, no plano da diegese, de um fenômeno sobrenatural, com presença marcante, como elemento integrante do mundo possível – a exemplo das narrativas *O Segredo da Morta* (1979) e *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa chamada terra* (2003). Tal fenômeno agiria como uma referência mediadora entre o mundo empírico e sua representação metaempírica na narrativa (AFONSO, 2004, p. 359). Essa concepção diegética, que reúne os *realia* aos *mirabilia*, não apenas está presente em África – ou, especificamente, em Moçambique –, mas é resgatada como herança de uma literatura da oralidade, que se manteve ao longo dos séculos como forma de resistência, e que o escritor resgata como "renovação" estética e identitária.

Se, a exemplo de Carpentier, o escritor latino-americano volta-se para as maravilhas da América Latina, o africano/moçambicano – e aqui, é relevante relembrarmos a observação anteriormente feita sobre Moçambique ser uma pátria de poetas – volta-se para dentro de seu mundo, buscando resgatar, redescobrir ou reinventar suas particularidades, adaptando uma estética estrangeira, a sua ótica incomum de ver o mundo, o que faz observando as maravilhas de sua existência, em sua terra, recriando-a ficcionalmente.

2.4 Mia Couto e o Fantástico

Mia Couto – pseudônimo de António Emílio Leite Couto – nasceu em 05 de julho de 1955, na cidade da Beira, província de Sofala, descendente de uma "família de emigrantes portugueses que chegaram a Moçambique no princípio da década de 50" (Couto *apud*

CHABAL, 1994, p. 274). O escritor se define como pertencente a uma terra, identificada por ele como sendo um “mosaico cultural”, porque formada por tantas culturas e confluências que afetam diretamente sua produção textual, conforme explica, em entrevista dada a Chabal:

> O meu pai [Fernando Couto, natural de Rio Tinto, arredores do Porto] era jornalista e poeta. Ele publicou cinco ou seis títulos em Moçambique, uma poesia pouco íntima, mas também dois [...] que tentaram ser livros de preocupação social [...] em que a temática era mais antifascista, liberal, democrática. Mas não questionando ainda a questão colonial. A família do meu pai é gente que enriqueceu um pouco no período da guerra, com garages, e tinham portanto negócios ligados a automóveis. Eram do Porto. O meu pai foi para a África porque acho que ele queria seguir a carreira jornalística e não havia muita hipótese de emprego nessa altura em Portugal, penso que foi por isso. Mas havia também uma sensação de que eles precisavam de mais espaço, precisavam de começar uma coisa nova. A minha mãe [Maria de Jesus] vem duma aldeia de Trás-os-Montes, não tem história porque ela não conheceu a mãe nem o pai. A mãe morreu no parto duma próxima irmã. Ela ficou órfã, abandonada, depois foi acolhida por um padre que se apresentou como sendo tio delas. Então o nome dela foi reescrito, foi inventado para ela não ter uma ligação com a mãe – uma “senhora do pecado”. Penso que ela queria muito sair dali quando era nova, o meu pai passou... “distraído”, ela agarrou-o e foram para o Porto. Depois foram de Portugal para Moçambique e nascemos nós, três irmãos, eu sou o do meio. Fernando Amado, dois anos mais velho, e o mais novo, que tem uma diferença de sete anos de mim, chama-se Armando Jorge. (Couto *apud* CHABAL, 1994, p. 274-275)

Suas palavras já denunciam um contexto familiar que é comum a muitos portugueses que foram para as colônias, após abraçarem a propaganda salazarista do Império Português no além-mar, coincidindo com a época na qual, segundo o jornalista, escritor e, na época da entrevista, então reitor da Universidade Técnica de Moçambique, José Luís Cabaço:

> A crise mundial de 1929 criaria escassez de emprego nos territórios ultramarinos [...]. As oportunidades de riqueza surgiram com a elevação dos preços internacionais das matérias-primas durante o conflito e nos anos que imediatamente se lhe seguiram. O número de colonos que começou a embarcar para as colônias, principalmente Angola e Moçambique, aumentou visivelmente [...]. Os colonos que chegavam a Moçambique vinham imbuídos da “mística do império”, arraigada pela propaganda do regime e reforçada, quer pela sua natureza pequeno-burguesa (os que provinham dos minifúndios das Beiras, centro de Portugal, ou das camadas baixas do terciário), quer pela influência do catolicismo mais retrógrado e salazarista (os que chegavam de Trás-os-Montes). O culto a Salazar, o estadista que organizara as finanças nacionais e mantivera Portugal fora do conflito mundial, estava então no seu apogeu. (2007, p. 131-132)

Eram essas a realidade da família Couto ao chegar a Moçambique em busca de novas oportunidades e a “nação portuguesa” na qual cresceram ele e seus irmãos. O ambiente familiar que habitou influenciou bastante sua relação com a terra, uma vez que, como exemplo, pôde contemplar a atitude de seus pais que, ao observarem o tratamento dado aos negros, promoviam uma postura oposta a de seus compatriotas. Falando de sua história, Mia Couto diz: “em minha casa [...] havia este ensinamento de que não pode ser assim, não deve ser assim” (*apud* CHABAL, 1994, p. 275). E define sua formação, em parte, pelo amor aos homens independentemente da origem, mas, também, pelo amor à literatura.

Criado na Beira – não a portuguesa, mas a de Moçambique –, descobriu a multiplicidade de países dentro de um mesmo país, e seus universos culturais e sociais (COUTO, 2005, p. 150), além de aprender muito com a convivência ali, entre os brancos

portugueses e os negros da terra. Resumiu, assim, sua infância, ao dizer que “na rua começava a África, em casa estava a Europa” (Couto *apud* CHABAL, 1994, p. 275), frase que aparece parafraseada em *Vinte e zinco*, na fala da personagem Margarida, viúva de Joaquim de Castro, o agente da PIDE que comandava as ações em Vila Moebase, em que se passa a história, também mãe de Lourenço de Castro, sucedâneo do pai, igualmente agente PIDE, figura central no desenrolar e no desfecho da narrativa. Margarida de Castro, em determinado momento, diz “África começava logo ali, no sopé da varanda. Não se podia facilitar” (COUTO, 2004, p. 48).

Mia Couto se muda, em 1971, para Lourenço Marques – antigo nome da capital moçambicana, atual Maputo –, com o intuito de estudar medicina. Lá, travando contato com os ares sociopolíticos que sopravam na capital e, também, nos grandes centros econômicos das demais colônias portuguesas em África, o estudante, influenciado por esses ares, entra para a FRELIMO, abandona o curso de medicina e passa a exercer o jornalismo engajado com o movimento pela independência.

Tempos depois, já no começo do período da pós-independência – logo a seguir ao fim da guerra de descolonização –, Mia Couto se desliga da FRELIMO, que, no seu entendimento, desconsiderava as dialéticas culturais e as configurações sociais da terra. Nessa mesma época, sua família se dispersa, com retorno a Portugal. A maneira como o escritor se refere, na entrevista dada a Patrick Chabal, aos portugueses no Moçambique liberto, mais propriamente a alguns daqueles que retornaram a Portugal, e, também, às mudanças vivenciadas nesses espaços, é relevante para nosso estudo, pois, em *Vinte e zinco*, situações semelhantes poderão ser apontadas nas relações internas à família Castro e em suas relações com o meio, tendo igualmente por referência o 25 de Abril de 1974.

Naquela entrevista, falando de seus próprios pais, ele comenta como eles “pertencem àquela gente que já não tem mundo, porque [...] Portugal já não é aquele Portugal que eles deixaram, e Moçambique também já não é aquilo que eles tinham encontrado e onde sabiam viver. Portanto eles pertencem a uma terra de ninguém, não têm mundo” (Couto *apud* CHABAL, 1994, p. 282).

Tempos depois, Mia Couto retoma os estudos, dedica-se à biologia e entra para a carreira de biólogo. Sua dedicação à nova carreira reverbera uma necessidade em (re)conhecer a mosaica realidade moçambicana em pungente mutação, vontade de mergulhar nas raízes daquele jovem país (Couto *apud* CHABAL, p. 285-286). O biólogo adentra a imensidão do território moçambicano – a exemplo do modernista Mário de Andrade, ao pesquisar o folclore brasileiro e, com isso, resgata mitos indígenas, africanos e sertanejos (BOSI, 2006, 351-352) –

, de geografia heterogênea, em muito mítica, a partir de seu olhar. Assim, sua escrita seguirá a visão de um Moçambique não uno – em que Estado e Nação não se emparelham na representação de um mesmo valor histórico, cultural e étnico –, mas plural em todas as suas complexidades e territorialidades, vastidão de culturas, mitos, ritos, crenças e, principalmente, mestiçagens – Moçambique é um país híbrido.

Seu primeiro livro, *Raiz de Orvalho* (1983, 1ª edição. 2001, edição aqui utilizada), segue percursos contrários às tendências vigentes da época, que eram iminentemente panfletárias e comprometidas com os ideais do forjado Estado-Nação moçambicano, tenha sido, antes, pela força dos colonizadores, seja, agora, pelos ideais da nova elite local dominante. Com isso, o escritor assume ser, ele também, um individuo híbrido, em um país que é, sob sua ótica, um mosaico multicultural. Trata-se da necessidade e da obrigação que sente de representar aquelas misturas em convivência, negando as ideias de uma África "reduzida a uma entidade simples, fácil de entender", mas que, ao contrário, seria, na verdade, um continente "feito de profunda diversidade e de complexas mestiçagens, longas e irreversíveis misturas de culturas" (COUTO, 2005, p. 19). Mia Couto enxerga como esses amálgamas formaram um mosaico que é um dos mais valiosos patrimônios do continente.

Seu trabalho como biólogo complementou seu ofício de escritor, fazendo surgir um contador de "estórias" que inventa, ouve, vivencia, além de contar aquelas que chegam até seus ouvidos por meio dos que não têm voz – silenciados pelos sujeitos do poder. Seu processo de criação literária passa a ser intrinsecamente ligado à sua profissão, por considerar que a ciência vive da inquietação, e a escrita é uma falsa quietude. Daí, seriam duas atividades que "resultam da recusa de fronteiras [...], um passo sonhado para lá do horizonte" (COUTO, 2005, 45).

Em 1986, Mia Couto lança seu primeiro livro de contos, *Vozes Anoitecidas* (1ª edição; 1999, edição aqui utilizada). Pires Laranjeira considera essa obra "fator de uma mutação literária em Moçambique", por ter trazido ao universo da ficção "uma aceitabilidade para a livre criatividade da palavra, a abordagem de temas tabus, como o da convivência de raças e mistura de culturas" (1995, p. 262), mas, anteriormente, o mesmo estudioso já se referira, de modo semelhante, à *Terra Sonâmbula* (1992, 1ª edição; 2002, edição aqui utilizada), destacando o valor essencial que essa obra teria para a renovação de uma literatura que se queria verdadeiramente moçambicana. Assim, pode-se dizer que Pires Laranjeira vislumbra, na obra de Mia Couto, o alvorecer de novas e alvissareiras tendências literárias em Moçambique – por que não, em África?

Em sua obra, Mia Couto não apenas se volta para Moçambique, mas, ainda, para um cidadão moçambicano vivendo em uma sociedade global pós-colonial. Homi Bhabha, tratando do discurso colonial (1998, p. 105), e Francisco Noa, da colonialidade literária (2002, p. 49), levam-nos a compreender como, para o escritor, o processo de transformação do modelo anterior só ocorre, a contento, quando este é incorporado aos modelos posteriores, objetivando, assim, a mudança como consequência de um plano para a continuidade, pois a assunção de um novo modelo não pode prescindir dos antecessores, que nele têm influência seja por negação, seja por afirmação. Portanto, seguindo-se esses pressupostos, o autor moçambicano acaba por transformar a narrativa em um problema de arte (TUTIKIAN, 2006, p. 57).

Sobre influências tanto de Luandino Vieira (COUTO, 1998, p. 11-13), quanto de Guimarães Rosa (COUTO, 2005, p.106), Mia Couto promove transgressões linguísticas, contribuindo para o resgate da renovação estética, explorando as possibilidades que o sistema linguístico lhe oferece, jogando com a com oralidade, a oratura – recolha de textos de tradição oral fixados pela escrita sem alteração por parte do pesquisador/escritor, como contos, provérbios, etc. – e com uma escrita que se afirma como herdeira da tradição oral, a oralitura, "produção que veicula, traduz já a elaboração e recriação da palavra oral que a escrita fixa" (MATA, 1998, p. 58). Seguindo a tradição literária que busca resgatar as características mais significativas daquela cultura oral, ele mergulha na tradição e recupera, ficcionalmente, o(s) imaginário(s) popular(es) local(is), dicotomicamente representando suas facetas, e permitindo que, em mesclagens de paradigmas e sintagmas da língua do colonizador e das línguas da terra, aproveitem-se muitas das possibilidades existentes nessa inter-relação de sistemas linguísticos, enveredando por espaços míticos, que adapta à modernidade.

Vemos, nesse caso – entendendo a língua como uma forma de expressão cultural e de identidade –, uma tensão causada pela necessidade das negociações entre tradição e modernidade, especificamente falando, entre uma tradição africana adaptada a uma modernidade não somente ocidental, mas também africana – ou seja, que não nega seus pressupostos, mas, antes, aceita-se como consequência de todo um longo processo sociopolítico-histórico, em que, longe de assumir a tradição como antítese da modernidade, trata-se da tradição que, através de um longo processo de transformações, assume a forma de uma modernidade africana, sua continuidade, renovada. É, nesse cenário, que teóricos como Homi Bhabha e Stuart Hall discutem a visão de apoio mútuo, não apenas como nova forma de colonialismo, mas de imposição histórica, social e cultural, na qual os espaços do *eu* e do *outro* se chocam, em uma visão histórica de superioridade e inferioridade, centro e periferia.

Esse meio passa a ser uma seleção natural, onde as versões oficiais são construídas em detrimento das versões marginais.

É nesse ambiente de trocas, que Mia Couto, escritor moçambicano descendente de colonos portugueses – como antes se registrou –, questiona não apenas as visões únicas da história, mas a imposição de um modelo de cultura e de linha de troca de informações que não respeita o multiculturalismo inerente à sua terra. Em *Pensatempos: Textos de Opinião*, ele declara:

> O colonialismo não morreu com as independências. Mudou de turno e de executores. O actual colonialismo dispensa colonos e tornou-se indígena nos nossos territórios. Não só se naturalizou como passou a ser cogerido numa parceria entre ex-colonizadores e ex-colonizados. (2005, p. 11)

Desse modo, como um dos mais importantes escritores em língua portuguesa da contemporaneidade – e membro-correspondente da Academia Brasileira de Letras –, Mia Couto se posiciona, ao criticar e questionar modelos impostos e interpretações unilaterais da realidade.

O mosaico cultural que nutre a ficção miacoutiana é utilizado, pelo escritor, como pano de fundo de sua obra, compreendendo as múltiplas faces do que chama de sua cultura, e corresponderia a estratégicas contra-hegemônicas frente às tentativas globalizantes e unificadoras de padrões de cultura, civilização e modernidade. Dominique Maingueneau, ao levantar a questão do posicionamento do escritor – não de Mia Couto, especificamente, mas do ofício de escrever –, explica a necessidade da retomada de valores vinculados às marcas legadas pela tradição, levando a construir uma identidade própria e a assumir o que, para ele, seja o exercício legítimo da literatura, definidor da visão e da não-visão do *outro* (2006, p. 163).

Como escritor e ativista, Mia Couto tem noção do posicionamento que precisa assumir para definir sua visão de mundo e ser respeitado quanto aos posicionamentos que assume. Isso tem começo em sua maneira de escrever, o que faz em uma língua originalmente não "da terra" – o português, língua do colonizador –, mas, ao se valer da "língua de cultura", respeitando as tradições vigentes, passa ser lido de forma mais abrangente e por um público mais vasto, e, principalmente, ser reconhecido – destaque-se que o português é uma língua que possui, em maior ou menor quantidade, falantes em todos os continentes.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Kafka: para uma literatura menor* (2003), discorrem sobre a língua que uma minoria constrói numa língua maior (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38), não em um sentido de menor qualidade ou menor intensidade, mas na acepção da construção – literária – de outra realidade sociocultural em uma língua que

originariamente não seria a daquela cultura específica. Podemos observar que, ao misturar a língua portuguesa com as línguas nacionais de Moçambique, Mia Couto faz um uso "menor" da língua, que seria mais coerente com a realidade que habita, e o faz mesclando significados e significantes, com o que enriquece a língua global de que se vale, seguindo as normas para recontar à sua maneira e criando neologismos – como, por exemplo, o próprio título de um dos seus livros, *Pensatempos*, fenômeno verificado, ainda, na maior parte de suas obras, seja em crônicas, contos, romances e, ainda, outros títulos de opinião – e, mesmo, de provérbios colocados na boca das personagens ao longo de muitas narrativas. Fernanda Cavacas desenvolve um extenso estudo sobre a temática, *Mia Couto: pensatempos e improvérbios* (2000), realizando o ato de recolha dos provérbios que o escritor utiliza em suas obras.

Como exemplo, temos a sabedoria expressa nas falas de Jessumina, personagem de *Vinte e Zinco*, quando esta, em conversa com Margarida, afirma que "quem não tem viagem, é escolhido pela loucura" (COUTO, 2004, p. 68) e "O besouro, antes de entrar, dá duas volta à toca" (2004, p. 67). Ao questionar sua avó sobre o motivo do suicídio de sua mãe, em *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2003), Dito Mariano recebe como resposta um provérbio que resgata todo o universo cultural dos moradores da ilha, afirmando que ela não adentrara no rio para morrer, mas que, sim, "água era o que ela era, meu neto. Sua mãe é o rio, está correndo por aí, nessas ondas" (COUTO, 2003, p. 105). Na obra miacoutiana, os provérbios

> aparecem subvertidos, invertendo-se seu caráter conservador e conformista, sendo contextualizados na trama narrativa, muitas vezes com a autoria atribuída às personagens. Responsáveis por toques de humor sutil na narrativa, tais construções criam um repertório de leitura que sugere soluções discursivas advindas da cultura popular, da criação da gente simples. (FONSECA; CURY, 2007, p. 253).

É através dessa particular escrita da língua de expressão de que se vale, que Mia Couto não apenas apresenta a realidade ao seu redor, mas também se posiciona na defesa do multiculturalismo inerente à terra e à necessidade das trocas culturais tanto dentro da cultura moçambicana, quanto entre essa cultura e a de outros povos. Jane Tutikian, tratando das possibilidades que envolvem esse processo estético, observa que:

> Se, por um lado, o trabalho de subversão da linguagem resulta na sua poetização, por outro, representa resistência ao processo colonizador, contribuindo na introdução do insólito como acontecimento natural e cotidiano na obra e numa cultura cuja tradição está calcada no mito. É quando, em Mia Couto, o presente retoma a consciência mítica, buscando recuperar certos valores autóctones de raízes específicas, capazes de clarificar a consciência ou identidade nacional. Aí, mito e realidade formam um todo coerente e denunciador, opondo-se ao discurso do poder. (2006, p. 59)

A manifestação, na literatura miacoutiana, do sobrenatural – termo genérico que se vem utilizando para dar conta de variadas possibilidades do não "real", do que não é coerente

com a realidade empírica e física, mas que, a bem da verdade, não sintetiza de maneira completa e complexa a diversidade de fenômenos que envolvem essas manifestações no universo ficcional, podendo, talvez mais apropriadamente, ser substituído por insólito, o que "não sói acontecer" – não pode ser vista exclusivamente sob as premissas todorovianas – nem sob premissas exclusivas de outros estudiosos da literatura fantástica –, porque ela representa um leque de possibilidades que refletem traços identitários do imaginário telúrico, repleto de mitos, lendas, crenças e tradições, permitindo acessar diferentes vieses das ideias do que seja a nação moçambicana – terra "maravilhosa".

Ao reaproveitar as falas das camadas populares moçambicanas e resgatar o conhecimento oral, a obra miacoutiana promove transgressões ou, mais do que isso, renova a língua, ficcionalizando um "Português Moçambicano". É nesse português que o autor imprime seu gênio criativo, processos de negociações, misturas e hibridismos, os quais apresentam espaços e lógicas que se "contrapõem à racionalidade da visão de mundo europeia" (FONSECA; CURY, 2008, p. 121). Em sua obra, a realidade envolve-se com as transgressões do saber popular, mostrando uma "fertilidade reflexiva para apreensão de espaços também da margem como os africanos" (FONSECA; CURY, 2008, p. 123).

O evento insólito, que irrompe no seio das narrativas miacoutianas, tem sua importância desde o principio até o fim, sendo essencial ao seu desenvolvimento. Na literatura de Mia Couto, o insólito tem, via de rega, relações com os elementos da Terra – ar, terra, água e fogo –, em suas correlações com os valores culturais, em sentido lato. Em *Terra Sonâmbula*, os homens se encontram presos em uma infinita estrada que sempre os leva de volta até o lugar de origem, não os libertando enquanto não conseguirem resgatar o passado daquele lugar onde as pessoas deambulam. Em *Um Rio Chamado Tempo, uma casa Chamada Terra (2003),* a terra se fecha, impedindo o enterro de Dito Mariano enquanto não forem solucionados os mistérios envolvendo sua morte. Esses são, apenas, dois exemplos de manifestação essencial do insólito, vinculados a traços telúricos, presentes em dois romances do escritor. Em sua obra contística, há inúmeros exemplos mais diversificados, bem como no conjunto da novelística e, ainda, em outros romances, podem-se encontrar ocorrências significativas.

É importante observarmos a existência de uma relação entre a transgressão sofrida pela Terra – depositária de valores, costumes, visão de mundo, mitos e ritos – e o acontecimento insólito que nela irrompe. Temos exemplos disso em *O Último voo do Flamingo* (2008), em que os soldados da ONU explodem, restando, deles, apenas o órgão genital. Quando, em uma realidade animista, na qual *realia* e *mirabilia* convivem

harmoniosamente, ocorre um evento da ordem que perturbe essa convivência no universo diegético da narrativa, devemos, então – e, principalmente, na literatura miacoutiana – considerar a transgressão da terra como uma "violência" contra espaço, cultura, tradições, enfim, contra elementos constituintes de um espaço/realidade sociocultural – ou, em síntese, a "violência sociocultural, resultante do puro e simples arbítrio de um poder" (SODRÉ, 2002, p. 12), em sua relação parasitária com o mundo empírico, como variedade do espaço vivido (GAMA-KHALIL, 2012, p. 30).

É fato que a manifestação do sobrenatural na literatura miacoutiana não se dá apenas pela transgressão, a exemplo do conto "Nas águas do tempo" (COUTO, 1996, p. 9-13), no qual o avô pede ajuda aos antepassados e, durante o processo iniciático do neto, torna-se um deles, revelando ao neto que, diferentemente do que dizia a mãe do menino, os *mirabilia* caminhavam na terra junto com os *realia*, e o neto não tarda a afirmar que as palavras do avô representavam a verdade para ele e todos os miúdos (COUTO, 1996, p. 11).

Em alguns casos, o mito é revivido na história narrada, como em *A Chuva Pasmada* (COUTO, 2011), onde os moradores convivem com a falta de uma chuva que não cai, mas permanece parada no ar, pasmada. Os moradores, em visão animista do mundo, longe de duvidarem dos motivos da pasmaceira da chuva – ou seja, questionarem o evento insólito –, não tardam a justificá-lo, à sua maneira, incorporado-o ao cotidiano – o que fazem calcados em crenças e conhecimentos, próprios de seu universo sociocultural. Na medida em que a história se desenrola e a lenda da ancestral e mítica Ntoweni – avó da avó do protagonista – é reinterpretada no presente, o problema encontra sua solução. Os *realia*, tal qual na estética do Real-Maravilhoso – em sua vertente animista, ambientada em África – convivem com os *mirabilia*, enriquecendo o universo miacoutiano.

Outro exemplo, seria o enterro de Dito Mariano, em *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2003), impedido de acontecer pelo fato de os ancestrais terem endurecido toda a terra da ilha de Luar-do-Chão, não podendo, assim, ser cavada. Os moradores da ilha, naturais de um espaço onde real empírico e realidade metaempírica coabitam pacificamente, tratam logo de questionar Marianinho – neto e, ao mesmo tempo, possível filho do ancião, conforme jogo ficcional proposto no texto –, querendo saber o que ele teria feito para perturbar os ancestrais. Quando, finalmente, cumpre os desígnios do avô, e os ancestrais permitem que o ancião seja enterrado, ele o faz reencenando, assim, o nascimento do primeiro homem nascido de um caniço, de maneira que o evento insólito, incorporado à realidade dos moradores daquela ilha, contribui para a restauração da ordem vigente (COUTO, 2003, p. 240).

Essa manifestação do insólito torna mais perceptível uma situação – ainda que inusual, incomum e inesperada – que faz parte da realidade – em seu caráter plural –, ou, em uma análise todoroviana, torna mais perceptível as situações constituintes da realidade – seja ela ôntica ou ontológica –, indicando como ela se transforma em única alternativa de solução para a questão que a desestabiliza – ainda que não se explique de maneira lógica e racional, conforme os padrões eurocêntricos, representados, no seio da ficção, pelo olhar do *outro*, construído, via de regra, sob/sobre uma personagem, em função de narratário intratextual, como seriam os casos, por exemplo, de Mássimo Risi, italiano, representante da ONU, em *O último voo do flamingo* (COUTO, 2005), ou de Izidine Naíta, o inspetor "retornado" à sua terra depois de mais de 20 anos fora, na Europa, em *A varanda do frangipani* (COUTO, 2007).

Retornando aos princípios acerca do Real-Animismo, na obra miacoutiana os mortos não apenas participam do mundo dos vivos, mas também são responsáveis tanto pelo seu destino, quanto pela elucidação de seus problemas, interferindo em suas vidas. É o caso de Dito Mariano, em *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2003); Joaquim de Castro, em *Vinte e zinco* (2004); Ermelindo Mucanga, em *A Varanda do Frangipani* (2007); Avô Celestiano, em *Mar me Quer* (2001); e, dentre outros, Romão Pinto; em *Terra Sonâmbula* (2002) etc.

Assim, esse universo ficcional apresenta uma maneira diferente de *olhar* – maravilhoso é, etimologicamente, derivado de mirar; e mirar significa, em síntese, "olhar com atenção, com cuidado" – o mundo, de sondar a realidade, transfigurando-a, alimentando-se de fatos cotidianos, e não a negando, como pareça ser. Através da irrupção do evento insólito, a desorganização do mundo – encenado no universo diegético – dá lugar a um recomeço, a um tipo de tessitura textual "que se desenvolve entre a realidade e o sonho, [na qual] Mia Couto instaura a desmesura do invisível no visível e reafirma a dimensão mítica da criatividade moçambicana, pronta, face às maiores calamidades, a recriar o mundo (AFONSO, 2007, p. 548).

O sobrenatural, apontado conforme as concepções de Todorov – quando trata do Fantástico clássico ou tradicional ou, mesmo, de um provável e possível Fantástico moderno, que prenuncia em Kafka –, Carpentier ou Chiampi, sofre uma naturalização gradativa, desde o Oitocentos em direção à Contemporaneidade, fazendo com que *realia* e *mirabilia* convivam mais comumente – é nesse cenário de transformações que se tem o *boom* da literatura hispano-americana, em que o Real-Maravilhoso ganha mundo, tendo por marco, apontado pela crítica, a publicação de *Cem anos de solidão*, do escritor colombiano Gabriel García

Márquez, em 1967. Não se trata, mais, de "crer no real para reconhecer o imaginário, mas tomar por imaginário o real que recusamos assumir (JOSEF, 2006, p. 215).

Em Mia Couto, o Fantástico – que, independentemente das concepções genológica ou modal, depende essencialmente da manifestação do insólito para se concretizar –, irrompe, híbrido, como a realidade de que se nutre parasitariamente, também ela híbrida. E o faz, em diferentes níveis, envolvendo línguas – falares indianos e bantos, por exemplo – e crenças – oriundas de religiões bíblicas e animistas –, que se misturam. Como apontou Maria Fernanda Afonso, são "imaginários e cosmogonias que impregnam o racionalismo ocidental do poder sobrenatural dos espíritos" (2007, p. 549).

Na obra desse escritor moçambicano, a realidade não é maravilhosa apenas pelo que ela é, mas, principalmente, pelas possibilidades que oferece. Realidade em que prodígios transitam entre mundo empírico e metaempírico; que se constrói tanto nas ações, quanto nas personagens; que se encena seja no espaço, seja no tempo; ou, ainda, na efabulação, de modo que o sobrenatural torna-se uma variante de percepção do homem e do mundo.

A fantasmagórica presença de Deolinda, em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (2008), à medida que existe/desexiste – está no entrelugar de ser e parecer –, funciona como uma insólita construção, levando a narrativa a transitar entre o real – de referência física – e o Fantástico. Deolinda parece uma morta, talvez nem morta, nem viva, ocupando as memórias de Sidônio/Sidonho, e, ainda, agindo como um repositório das memórias dos moradores de Vila Cacimba (COUTO, 2008). Nesse texto, Mia Couto resgata o jogo da oralidade em que o dito é revivido e reinterpretado para resolver um problema da/na comunidade, como um missosso pós moderno (PADILHA, 2007, p. 39-40). Em suma, nas palavras do próprio escritor, "o Fantástico e o inusitado estão na realidade africana e fazem parte da nossa cultura" (Couto, *apud* FONSECA; CURY, 2008, p. 126).

Sendo legítimas essas propostas de aproximação, também será legítimo ler o *corpus* ficcional eleito, *Vinte e zinco*, sob as perspectivas crítico-teóricas do Fantástico, em sentido lato, iluminando as manifestações do insólito ficcional, que nele se podem apontar, e aproximando-o de um real adjetivado, que, segundo a tradição vigente, seria Real-Maravilhoso, mas que, já se admitindo a apropriação do conceito à realidade africana, passaria a ser Real-Animismo. Duas nomenclaturas próximas, distintas apenas pela adjetivação que dá conta de um mesmo conceito, referente a um conjunto de estratégias narrativas, particularizadas pela realidade local de que são parasitas, como recurso de elaboração discursiva. Pode-se sintetizar assumindo que o Real-Maravilhoso seja próprio da

América Latina, e o Real-Animismo, de África – em nosso caso mais específico, de Moçambique.

3 EM DIREÇÃO AO REAL-ANIMISMO EM *VINTE E ZINCO*

Um livro não é moral ou imoral.
Os livros são bem ou mal escritos.
Eis tudo.

Oscar Wilde

Em *Vinte e zinco*, Mia Couto, recorrendo ao universo telúrico moçambicano, resgata, ficcionalmente, um período que perpassa dias imediatamente anteriores e posteriores à Revolução dos Cravos em Portugal – iniciando, no dia 19 de abril e terminando no dia 30 –, quando se deu a queda do regime salazarista, em 25 de Abril de 1974. Seu texto está longe de se prender, apenas, à tentativa de expor "uma" versão desse acontecimento histórico – ou seja, a visão do episódio sob o ponto de vista moçambicano –, que se trata de uma obra feita sob encomenda – como parte da coleção "Caminhos de Abril", em comemoração aos vinte e cinco anos do 25 de Abril. Efetivamente, houve certa resistência por parte do escritor frente à possibilidade de escrever essa obra, já que, a seu ver, a data em si não tinha, para os moçambicanos, o mesmo significado que a Coleção lhe dava.

O escritor moçambicano, valendo-se do arcabouço lúdico proveniente de sua produção ficcional – poeta, prosador, dramaturgo, crítico... –, somado às possibilidades estéticas oferecidas ao longo do processo de resgate sociocultural – não apenas o 25 de Abril, mas todo o processo de dominação lusitana dos territórios portugueses em África, mais especificamente, Moçambique, como participante do processo de formação cultural –, conta uma história onde "*mirabilia* também são legíveis como *naturalia*" (CHIAMPI, 1980, p. 61).

A novela, que ora avança, ora retrocede em sua narração, apresenta-nos a função da casa senhorial dos Castro – os integrantes da família; suas relações com África; sua condição de *outros* que negam, interagem e, às vezes, mesclam-se com as culturas da terra, como é o caso mais explícito de Irene – e das demais personagens que transitam ao seu redor, seja na figura de negros, seja na de alguns brancos, estes, assimilados ou não. Essas personagens juntas – mesmo que, a nosso ver, estejam, em determinados momentos, em lados opostos, como representação da dualidade colonial –, caminham para a apoteótica cena insólita que se instaura com a ascensão do Napolo – "cobra voadora, trazedora de tempestades e relâmpagos" (COUTO, 2004, p. 64), criatura mítica/mística que se manifesta nos dois momentos mais marcantes da vida de Lourenço de Castro, personagem central, em torno da qual o feixe

narrativo se vai desenvolver – e a tempestade que cai ao final, manchando a terra às vésperas do 25 de Abril.

Seguiremos, genericamente, as considerações de Irlemar Chiampi, acerca do Real-Maravilhoso como manifestação de toda e qualquer literatura comprometida com discursos contra-hegemônicos – aquela literatura que atua como forma de expressão de minorias, de culturas não valorizadas ao longo da história, sujeitas a tentativas de "assimilação" em blocos supostamente homogêneos. Nessa literatura, a representação dos *realia* age como suporte para a representação dos *mirabilia*, ocorrendo o processo de negação da disjunção de termos contraditórios(CHIAMPI, 1980, p. 155).

Essa relação "sim e não" é experienciada ficcionalmente ao longo da narrativa. A personagem Lourenço de Castro exemplifica muito bem a negação desse princípio da contradição, como se pode verificar pela passagem em que o narrador constata que "a Lourenço de Castro irritava era esse *sim e não* dos assuntos em África. Esse *pode ser e não ser*, essa líquida fronteira que separa o possível do impossível, como se a verdade, nos trópicos, se tornasse em coisa fluída, escorregadia" (COUTO, 2004, p. 95 – grifos nossos).

Essa fluidez é representada ficcionalmente na narrativa, através das relações estabelecidas entre as personagens. A fronteira que separa o *eu* lusitano e o *outro* africano por vezes se confunde, confundindo as percepções do indivíduo entre onde ele está e como ele está. Ocorre a mesclagem das culturas díspares, de maneira que as relações – e diferenciações – entre um português em África – nascido e adepto dos valores culturais portugueses –, um português africano – como o primeiro, mas adepto dos valores da terra, um assimilado "às avessas" –, um moçambicano português – um assimilado "tradicional ou correto" – e um moçambicano "africano" – a exemplo, respectivamente, de Margarida, Irene, Chico Soco-Soco e Tchuvisco – se confundem, como uma fronteira transpassada onde, em determinado momento, colonos e colonizados não se diferenciam; o primeiro, faz de África seu quintal. O segundo, passa a ver no primeiro traços essenciais de sua formação/configuração.

Embora Maria Fernanda Afonso utilize a expressão Realismo Mágico (2004, p. 348) para tratar de diferentes estratégias de construção narrativa utilizadas por contistas moçambicanos – em especial, por Mia Couto –, suas observações em relação a essa vertente ficcional não contradizem nossa opção terminológica por Real-Maravilhoso ou Real-Animismo miacoutiano, numa tentativa de nomear a tendência literária latino-americana, apropriada em África. Conforme Chiampi:

> quanto à incorporação de mitos, tradições ou situações de conteúdo mágico, torna-se desnecessário recorrer ao termo magia, de outro âmbito cultural, para qualificar o elenco de motivos que as culturas nativas provêm à literatura de ficção. [...] quando os acontecimentos

> envolvem a prática mágica, a espécie "magia" subsuma-se à categoria do Maravilhoso. (1980, p. 47)

Mia Couto, em um universo cercado de mitos, crenças e tradições, torna visível o invisível e (tenta) traduz(ir), no plano da diegese, a realidade telúrica que o cerca, recuperando, pela via das trocas culturais ao longo dos séculos, pressupostos desenvolvidos acerca das literaturas latino-americanas para representar Moçambique em sua obra.

3.1 A casa África e a casa em África: entre a varanda e o quintal

Em *Vinte e zinco*, Mia Couto trabalha, renovando esteticamente – considerando-se a realidade artística local –, com a questão da cultura e, em especial, da própria História de Moçambique, em perspectivas sincrônica e diacrônica. O autor apresenta, de forma lúdica, uma crítica à Revolução dos Cravos, ocorrida, em 25 de Abril de 1974, em terras lusitanas. Em Portugal, esse acontecimento representou um grande marco de liberdade, pondo fim aos longos anos do regime salazarista. Contudo, para os moçambicanos, o fato não teve o mesmo valor que para os portugueses – fica aqui, de pronto, uma questão que, adiante, será desenvolvida, pois a família Castro, ainda que portuguesa, quando do evento, estava em terras moçambicanas, onde ocupava postos de poder em nome do regime colonial, pois, tanto Joaquim quanto Lourenço eram agentes da PIDE.

Mia Couto "brinca" com as palavras, a partir de seu efeito sonoro, construindo um título que faz alusão à data do acontecimento – que lhe empresta nome –, mas substituí o numeral "cinco", da data – "vinte e cinco" – pelo substantivo "zinco" – que designa o tipo de metal com o qual se fabricavam as coberturas das casas dos nativos, conforme diz a personagem Jessumina, ao se referir às "casas de madeira e zinco" (COUTO, 2004, p. 11). Com isso, o escritor denuncia a permanência de um regime massificador que ultrapassa aquele momento emblemático para o povo português: o 25 de Abril.

Podemos ressaltar, ainda, duas diferentes abordagens para a significação desse acontecimento, que, para os portugueses em geral, foi índice de liberdade imediata frente ao regime opressor salazarista, mas, para os moçambicanos, na realidade, não foi tão imediatamente significante, uma vez que a independência nacional só viria a se dar em 25 de junho de 1975 (COUTO, 2005, p. 58), mais de um ano depois. Assim, a narrativa miacoutiana permite que se vejam os moçambicanos não como meros coadjuvantes das manobras lusitanas, mas como senhores de um futuro por vir – ainda que mais tarde, novamente,

conforme palavras de Jessumina, quando diz que “este vinte e cinco ainda não é nada. Hão-de vir outros vinte e cincos, mais nossos, desses em que só há antes e depois” (COUTO, 2004, p. 88).

É nesse contexto que surge uma história permeada de acontecimentos incomuns, trazendo à tona a questão do insólito, ou seja, o que não é usual ou esperado, não pode ser explicado a partir do senso comum, não remete a generalizações preexistentes. A trama faz, então, emergir – no plano da ficcionalidade – irrupções que a levam para o universo do Real-Maravilhoso – em sua vertente animista, termo por nós assumido como atualização da corrente literária latino-americana em espaços africanos –, de maneira que a realidade representada ultrapassa os limites habituais da ficção de matiz real-naturalista, onde “a visão literária proposta evidencia a recusa categórica do mundo tal como ele aparece e uma vontade clara da sua reconstrução. Não se trata de uma fuga à realidade, mas de uma dinâmica que estimula a sensibilidade a seu respeito” (AFONSO, 2004, p. 355-356).

Há, na produção ficcional de Mia Couto, um enfoque da condição híbrida desse país e de sua situação atual, o que nos levou a eleger, como fonte primordial de estudos, textos que tematizam Moçambique, seu processo de colonização, sua própria formação, as consequências da Guerra Colonial – período no qual as ex-colônias portuguesas lutaram pela sua independência – e da Guerra da Desestabilização.

Embora seja comum o termo “guerra civil” para se referir a esse evento bélico que se inicia logo após Moçambique ter conquistado sua independência, utilizaremos o termo proposto por Josilene Silva Campos, em sua Dissertação de Mestrado, *As representações da Guerra Civil e a construção da Nação Moçambicana nos romances de Mia Couto (1992 – 2000)* (2009): “Guerra da Desestabilização”.

É preciso atentarmo-nos para o seguinte fato: Logo após o período em que lutaram pelas suas independências, Angola, Cabo Verde e Guiné Bissau, adentraram em um outro período de confrontos militares conhecido como Guerra Civil, envolvendo os grupos militares que tomaram parte da guerra de independência e, agora, lutavam entre si para definir quem deteria o controle do governo. Em Angola, os envolvidos foram o MPLA, a UNITA - os dois primeiros com participação mais significativa –, e a FNLA. Cabo Verde e Guiné Bissau, após a independência, foram governados pelo mesmo partido, o PAIGC, de orientação marxista, sendo que os planos de unificação política entre os dois países fracassou, gerando um cisma na ala cabo-verdiana do PAIGC, criando a PAICV.

Em Moçambique, com o surgimento da FRELIMO, em 25 de Junho de 1962 (CAMPOS, 2009, p. 46), ocorre a unificação de três movimentos que, à época, já lutavam

pela independência do futuro país. Eram o UDENAMO – União Democrática Nacional de Moçambique –, o MANU - Mozambique African National Union – e o UNAMI – União Nacional Africana de Moçambique Independente –. O primeiro presidente do partido foi Eduardo Mondlane.

A FRELIMO, partido oficial detentor do poder imediatamente após a independência, entra em combate interno contra a RENAMO, causando a desestabilização da/na já frágil economia do jovem país. Houve um silêncio por parte do Estado em relação à guerra civil moçambicana, tratada pelos governantes "apenas" como guerra de desestabilização (CAMPOS, 2009, p. 96), uma vez que não se tratava de uma luta entre forças internas. Devido ao fato das guerras coloniais – por assim dizer, o mundo pós-Segunda Guerra Mundial – estarem inseridas no contexto da Guerra Fria – em suma, o mundo bipolar durante a disputa entre EUA e URSS por zonas de influência –, Moçambique viu-se lançado em uma guerra entre a FRELIMO (de tendência marxista-leninista) e a RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana (de tendência liberal-capitalista) –.

A RENAMO, originalmente oriundo da Rodésia, muda sua base para a África do Sul, recebendo muito apoio do governo em seus ataques. Isso obrigou o governo moçambicano a direcionar importantes recursos para guerra, *desestabilizando* a já frágil economia do jovem país. Essa guerra durou até 2002, quando, após várias tentativas, acordos de paz foram assinados. Ironicamente – poderíamos, talvez, dizer que seria uma perfeita ironia miacoutiana –, a viúva de Samora Machel, Graça Simbine Machel - que, dentre outras atribuições, fora a primeira primeira-dama de Moçambique –, é desposada em segundas núpcias por Nelson Mandela, à época – durante o embate entre FRELIMO e RENAMO, e anterior à primeira edição de *Vinte e Zinco*, em 1999 –, primeiro presidente da África do Sul pós-Apartheid.

Essas tensões internas, em diálogos com as externas, que contribuíram para o caráter híbrido da moçambicanidade, mosaicamente entalhada por Mia Couto, é um dos objetos a ser observado neste presente trabalho, pois a realidade da qual *Vinte e zinco* se faz parasitária é demarcada por esse período.

Evidenciam-se, desse modo, a importância da existência de recorrentes questionamentos a respeito da história de um povo e a forma como o processo histórico incide sobre a formação das identidades culturais. A língua, os rituais e os costumes das inúmeras etnias da terra foram resgatados por diversos escritores que buscaram reorientar os percursos de definição da moçambicanidade, sendo, Mia Couto, um deles. Em sua literatura, relendo as tradições e, muitas vezes, questionando-as, ele passeia por mitos, lendas, crenças, ritos,

sonhos, infâncias, velhices e desfaz, dessa maneira, o sentido sólit(d)o do presente em nome de uma liberação futura.

Com o intento de exprimir o que crê possa ser a realidade de Moçambique, esse escritor articulou, em seus textos, marcas de valores e costumes ancestrais e de aspectos da contemporaneidade. É importante, ainda, compreender o contexto histórico de Moçambique com a finalidade específica tanto de entender o painel multicultural existente – na sociedade e, mesmo, nas suas representações artísticas, dentre elas, a literária –, quanto de observar o processo de colonização que Portugal imprimiu, tentando sufocar os ritos e os costumes desse povo.

Isso emerge na narrativa de Mia Couto como aquilo que não é comum, mas se torna, apesar de insólito, repetidamente presente, desvelando, assim, seu caráter metaempírico, sobrenatural, extraordinário etc. Essa irrupção, resgata o que já fora dito por Maria Fernanda Afonso (2004, p. 355-356) e amplia a percepção de um fato que compõe determinado universo, de maneira que a manifestação do insólito clareia a noção de dado evento, revelando a subversão da realidade, apresentada como única possibilidade de resposta a um mundo comprometido.

Ao se valer das previsibilidades do sistema para utilizar a língua à sua maneira, a narrativa miacoutiana constrói e ocupa uma fértil e menos rancorosa vertente para/da literatura contra-hegemônica moçambicana – e, por que não dizer, africana em língua portuguesa. É relevante relembrarmos as considerações apontadas acerca do posicionamento do escritor (MAINGUENEAU, 2006, p. 163) e a capacidade que este tem de ampliar uma "língua de cultura" com elementos de dada sociedade, renovando-a e ampliando seus sentidos. Mia Couto não apenas "brinca" na/com a literatura, mas, através da mesma brincadeira de palavras, exorciza velhos fantasmas, sob uma ótica em que *realia* e *mirabilia* harmonizam-se para dar uma visão cristã ou animista – isoladamente ou reunidas entre si, onde o caráter cristão se amalgama ao animista – de um acontecimento histórico.

Mia Couto tem por referente o diálogo entre o período colonial e a guerra de descolonização, momentos do primeiro governo pós-independência, a fim de simbolizar a hegemonia central e suas respectivas tendências paradoxais, à medida que a relação multicultural tornava-se evidente. Podemos ir além, pois, em sua obra, não há apenas o diálogo com a sociedade moçambicana – colonial ou pós-colonial – mas, ainda, tentativas – poderíamos, talvez, falar de "exorcização" – de renovar sua escrita, desvinculando-a de uma tendência de ver/produzir as literaturas pós-coloniais por um viés sociopolítico explícito. Em suas experimentações, a questão política é uma marca recorrente, mas como fruto das opções

estéticas utilizadas pelo autor para representar a nação moçambicana em suas múltiplas construções, seja histórica, cultural e, dentre tantas visões quanto possível, sociopolítica.

É nesse contexto, como antes observamos, que se situa o desenrolar dos acontecimentos apresentados em *Vinte e zinco*, situados em uma sequência de 12 dias marcantes – anteriores e posteriores – à Revolução dos Cravos, tendo o 25 de Abril por data central. Os atos de tortura abordados na obra visam não apenas explorar os extremos da relação *eu*/*outro*, mas, também, abordar como certos fantasmas não são expurgados ou resolvidos pelo simples esquecimento, mas, pela lembrança e entendimento. A data emblemática da Revolução dos Cravos não é formada, na narrativa, pelo dia 25, mas por tantos quantos forem possíveis de listar os eventos ocorridos ao longo da dominação portuguesa, dos quais, o autor destaca 12 dias.

As perguntas que não são feitas pelos idealizadores da Coleção "Caminhos de Abril" acabam resgatadas por Mia Couto, em *Vinte e zinco*, onde ele amplifica o significado da data, fugindo – ou tentando fugir, no que se lhe permite – da manipulação do novo poder estabelecido, após a Revolução dos Cravos e a queda do regime salazarista, tanto em Portugal, quanto no além-mar, ao longo da pregação de uma harmonia do "espírito da lusofonia" (WILLIAMS, 2003, p. 168).

Quer a tortura sofrida pelos nativos (COUTO, 2004, p. 29), que lutavam por uma Moçambique livre – falando, aqui, não do "Estado", mas da "Nação" –, o desrespeito por suas tradições – a exemplo de Joaquim que, ao lançar os torturados em alto-mar, negava-lhes os devidos ritos funerários (COUTO, 2004, p. 21) –, quer os extremos dos abusos físicos – muitos e mais importantes deles de ordem sexual – cometidos (COUTO, 2004, p. 84), tratam-se, todos esses, de exemplos de "fantasmas" que precisam ser resgatados, inclusive, aqueles que se referem aos excessos cometidos pelos próprios nativos à época (COUTO, 2004, p. 90).

A coleção da qual faz parte a novela pretendia cantar as "glórias" do 25 de Abril, mas, ao se ter a personagem Tchuvisco pintando, diariamente, as paredes da sala de tortura para disfarçar os horrores que ali ocorriam (COUTO, 2004, p. 84), Mia Couto desvela versões da história encobertas, como as manchas de sangue nas paredes sempre repintadas de branco. Ao repintar as dependências utilizadas pelo PIDE, na ilusão de encobrir a realidade, Tchuvisco "sente que a prisão, a cada pincelada, se vai dissolvendo" (2004, p. 101), como se apagassem suas paredes, permitindo, dessa maneira, um melhor entendimento dos fantasmas que precisavam ser exorcizados.

Ao resgatar o mito do Napolo – uma vez que é através do resgate de mitos de origem que os povos desprivilegiados concebem e expressam tanto seu ressentimento, quanto sua

satisfação em termos inteligíveis – é possível, desenvolver uma narrativa "através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precede às rupturas da colonização, pode ser construída. [...] Novas nações são, então, fundadas sobre esses mitos" (HALL, 2004, p. 5).

Diferentemente do fim do projeto salazarista em África, sobre o que, de modo mais direto, trata *Vinte e zinco*, escritores como Castro Soromenho – em *Terra Morta* (1949) – e José-Augusto França – em *Natureza Morta* (1961) – denunciam e enfatizam a relação de rancor e ódio que os colonos mantinham com os povos autóctones, culpando-os por tudo o que havia acontecido de maléfico em suas vidas – inclusive a desilusão com o regime salazarista. Mia Couto, ao contrário, resgata, à sua maneira, uma de tantas possíveis histórias de quando os sonhos perdem os seus sentidos – a respeito dos portugueses, vivendo o sonho do império no além-mar – em um período de transição, ou não têm tanto valor – como no caso dos moçambicanos, para quem o 25 de Abril não tivera a mesma importância que para os portugueses.

Conforme já dissemos, ao ser convidado para escrever um título para uma coletânea em comemoração aos 25 anos do 25 de Abril, Mia Couto aceita o convite e o realiza – daí, temos *Vinte e zinco* –, mas, como produto, escreve uma narrativa que, ao mesmo tempo em que relata o acontecimento histórico, abre brechas para versões africanas sobre esse mesmo fato, relacionando-as à liberdade da terra, que, diferentemente da "liberdade" em Portugal, ainda estaria por vir, somente acontecendo no dia 25 de Junho de 1975. Por sinal, tanto Josilene Silva Campos (2009, p. 46) quanto José Luís Cabaço (2007, p. 393) apontam essa data como a do aniversário da FRELIMO, fundada em 25 de Junho de 1962. As versões possíveis de serem lidas na obra de Mia Couto tratam-se de versões construídas sob a lente moçambicana.

O que se tem nessa narrativa serão pontos de vista híbridos. O exorcismo tematizado é duplo. Se, por um lado, o escritor põe em cheque uma herança do regime salazarista ao abordar um tema delicado e pouco enfatizado – a tortura e os maus tratos empregados pela PIDE nas terras de África, uma das faces das colônias portuguesas que a censura salazarista não permitia que chegasse até a metrópole –, por outro, reafirma, conforme palavras de Alfredo Margarido, a questão de os portugueses não terem sido os únicos atores políticos na guerra de libertação (1980, p. 7). Em *Vinte e zinco*, vê-se a vitória dos próprios africanos como sujeitos da cena.

Por não reconhecer seu lugar como coautor de um novo mundo que, gradativamente, vai se expressando em língua portuguesa, Portugal não consegue compreender que toda a turbulência em seu império tem origem no fato de ele estar no coração dessa tempestade

insólita – que não consegue compreender –, chamada África. Mia Couto, em um de seus textos de opinião, explicita como é recorrente, para um largo setor da população portuguesa, a opinião de que:

> as independências de Moçambique, Angola, São Tomé, Cabo Verde e Guiné-Bissau foram o resultado do 25 de Abril. Não foi a luta armada dos movimentos de libertação que, junto com a luta do povo português, fez acontecer o 25 de Abril. Não, o que aconteceu, parece ser essa a leitura da história, foi que os "portugueses libertaram os africanos". Essa interpretação sedimentou naquilo que hoje é designado em Portugal por "descolonização". A palavra esconde uma briga em volta da definição do sujeito: quem descoloniza quem? Os africanos resolveram o assunto cirurgicamente: Expulsaram a palavra "descolonização" do vocabulário. (COUTO, 2005, p. 57)

A personagem Lourenço age – dentre outras representações – como metonímia do português típico – no período do império colonial –, incapaz de entender o motivo da revolta dos prisioneiros e sua recusa em colaborar (COUTO, 2004, p. 14), a ponto de – apropriando-nos de um pensamento da personagem Margarida para exemplificar essa mentalidade colonial – não compreender o motivo desses homens em se recusarem a jurar lealdade à pátria lusitana em detrimento de uma doença chamada Moçambique (COUTO, 2004, p. 56).

Mesmo ao longo dos acontecimentos que levam tanto à "suposta" morte de seu pai (COUTO, 2004, p. 21) – numa representação de morrer para o velho modo de "ser português" –, quanto à sua ascensão como Napolo (COUTO, 2004, p. 65) – em meio à tempestade –, Lourenço é incapaz de se decidir sobre o que ocorre, ou seja, assumir de vez seu papel em meio aos acontecimentos. Esse português não reconhece a existência de um regime – que pode ter início, meio e fim, pode ser permanente ou transitório –, mas de uma pátria "imutável" (COUTO, 2004, p. 69). Ele não reconhece o fim iminente de um período. Em suas palavras, referindo-se ao 25 de Abril: "não acabou aqui, mãe" (COUTO, 2004, p. 75).

Ao esbravejar "Cabrões, agora é que vão vender esta merda aos comunistas. Que vendam, que isto tudo se afunde mais os pretos" (COUTO, 2004, p. 79), Lourenço deixa-nos entrever que não enxerga, somente, sua posição, como, ainda, diferentemente da proposta de Mia Couto sobre a construção de uma nação mestiça, com influências de todos os cantos, não haveria, na sua visão de português arraigado aos valores imperialistas do colonizador, futuro para aquela terra sem a presença do poder português. Ele acredita que a sua gente "não vai deixar isto ficar assim" (COUTO, 2004, p. 88), pois "África teve duas grandes tragédias: uma foi a chegada dos brancos; a outra vai ser a partida dos brancos" (COUTO, 2004, p. 97).

O período retratado em *Vinte e zinco* é turbulento, no qual, a perda de referenciais – crenças, ideologias ou simbologias – podem acarretar em manifestações extremas por parte dos que desejam preservar privilégios do passado, marcas identitárias – tanto as dos nativos, quanto as dos colonos –, valores sociais, religiosos, políticos etc. Por essa perspectiva, a

narrativa nos permite entendê-la não apenas como uma história sobre transição e/ou tortura, mas de como os homens precisam compreender e combater seus ódios interiores.

As personagens de *Vinte e zinco* podem apenas sonhar, pois só no sonho lhes é possível realizar a substituição desse lugar imaginado, mas não vivenciado. É, ao ficar cego, que Tchuvisco, que quisera ser assimilado, volta-se para si, em um mundo de sombras (COUTO, 2004, p. 86), de maneira que, ao afirmar que os outros "veem os vivos, eu vejo a vida" (COUTO, 2004, p. 30), desenha, na areia – diante da maçaniqueira onde foram enterrados Marcelino e Custódio –, mulheres que pareciam dançar ritualisticamente em respeito aos "antigamentados" na árvore (COUTO, 2004, p. 31-32).

Irene, se por um lado vai cumprir os devidos respeitos aos falecidos (COUTO, 2004, p. 57), por outro, agindo como se procurasse resgatar o amante morto – em uma "brincadeira" do escritor com a tradição oral da qual ele afirma que sua literatura é tributária, onde o mito é reencenado, e o passado é revivido através da história (re)contada –, "escreve" Marcelino em seu corpo ao visitar sua antiga oficina e se sujar de óleo, "fazendo de conta que o outro ainda constava entre viventes" (COUTO, 2004, p. 58).

A morte, transformada pelo advento da civilização cristã em algo temido e, no geral, indesejado, retoma, na narrativa, seu significado primeiro em África, como algo positivo, permitindo que se exorcizem medos e fantasmas, longe de esquecê-los. É o que denuncia Irene, acerca da morte de Custódio e Marcelino, "terem encontrado residência e não desvairarem sem pouso como esse seu malfadado cunhado, Joaquim de Castro. Quem não tem parentesco com a vida não chega nunca a morrer devidamente" (COUTO, 2004, p. 57).

O "antigamentar-se", fenômeno recorrente na obra miacoutiana, no sentido de ir corretamente para "as eternidades", é uma possível marca da vertente literária do Real-Animismo, onde, por vezes, encontram-se personagens de velhos que não podem antigamentar antes de resolver suas pendências no mundo dos vivos, ou não foram, ritualisticamente, antigamentados de maneira devida.

Como exemplo do primeiro caso, temos tanto o Avô do conto "Nas Àguas do Tempo", das *Estórias Abensonhadas* (COUTO, 1996, p. 43-46), quanto Dito Mariano de *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2003). Ambos não podem ser promovidos à categoria de ancestrais. De modo semelhante ao ancião Mariano, Joaquim de Castro é um "desmorto", já que, na impossibilidade de se encontrar seu corpo, não pode ser devidamente enterrado. Em uma concepção africana, ele ficou ocupando o entrelugar dos vivos e dos mortos.

Como exemplo do segundo caso, temos Ermelindo Mucanga, de *A Varanda do Frangipani* (COUTO, 2007), que fora enterrado sem receber devidamente os ritos funerários próprios de sua cultura étnico-religiosa, sendo perturbado pelas comemorações do governo e necessitando de um novo enterro (COUTO, 2007, p. 11). Para tanto, Mucanga, na condição de xipoco – conforme afirma a própria personagem, espécie de "fantasma", uma alma que vagueia "de paradeiro em desparadeiro [...]. Sem ter sido cerimoniado acabei um morto desencontrado da sua morte" (COUTO, 2007, p. 10) – possui, por intervenção do halakavuma – mamífero mítico que habita com os mortos vindo do céu pelas águas da chuva para trazer novidades (COUTO, 2007, p. 13) – o corpo de Izidine Naíta a fim de resolver essa falta e atingir seu estágio de xicuembo – que se pode aproximar do "antigamentado", ou seja, daquele espírito que, depois da passagem, transcendeu para a categoria de ancestral, tendo recebido todos os ritos fúnebres necessários.

Rememorar a guerra é uma tentativa de (re)visitar o passado e reescrever a história diferentemente da dita oficial. A escrita de Mia Couto não busca afirmar uma identidade unitária, o que, por sinal, seria excluir tudo o que era "tradicional" como contraste da "modernidade", contrariando essa representação – o que o próprio escritor denuncia ora em entrevistas (Couto, *apud* FONSECA; CURY, 2008, p. 14-15), ora em seus artigos de opinião (COUTO, 2005, p. 59-63).

Outros escritores, surgidos no mesmo período – como, por exemplo, a também moçambicana Paulina Chiziane tanto em *Niketche – Uma História de Poligamia* (2003), criticando o advento de valores ocidentais em choque aos de valores indígenas envolvendo o matrimônio, quanto em *O Alegre Canto da Perdiz* (2008), obra que abrange os períodos colonial quanto pós-colonial, abordando a (des)assimilação e a alienação colonial como processo de formação das identidades nacionais –, tentam resgatar, rememorar e, principalmente, reinterpretar essas identidades à luz de uma sociedade moçambicana contemporânea. Mia Couto, em sintonia com seu tempo, integra essa corrente de escritores.

Vinte e zinco, como metonímia de uma situação colonialista vivida em África, é a encenação de uma insólita realidade de sangue – a exemplo de Lourenço, que sempre está lavando as mãos sujas de sangue, a primeira coisa que faz ao chegar à casa (COUTO, 2004, p. 14), embora, em casa, muitas vezes, esse sangue seja mais imaginário do que real, a ponto de o mesmo ver sangue escorrendo pelas pernas quebradas do seu brinquedo (COUTO, 2004, p. 47) . Ao dar sua visão pessoal sobre guerra, destruição e morte – como intelectual, jornalista, artista, escritor, homem da terra... –, Mia Couto o faz com os mesmos recursos utilizados no

conto tradicional africano. Em suas narrativas, resgata o passado e reinterpreta o presente, trazendo, assim, harmonia para a sociedade (PADILHA, 2007, p. 22).

Surgem, na história, elementos inexplicáveis, como, por exemplo, Irene, a branca assimilada ao avesso – outra marca recorrente da literatura miacoutiana, o assimilado "ao contrário", aquele que, oriundo da nação colonialista, se assimila à cultura do povo colonizado. Há mais de um exemplo, em Mia Couto, dessa assimilação ao contrário. Xidimingo/Domingos Mourão, em *A Varanda do Frangipani* (2007), é um exemplo desse recurso.

Outro elemento aparentemente inexplicável é o cego que desenha – não tão cego quanto se pensava, pois enxergava sombras, e seus desenhos possuíam uma vivacidade tamanha que se levava a jurar serem mulheres dançando na areia. Esses eventos, por se realizarem segundo a concepção africana, fogem à compreensão da personagem que representa o colonizador, não-assimilada ou não-inteirada do que realmente é ser/estar em África.

Esse *estranho* mundo não faz sentido para o *outro*, como se percebe pelas palavras do inspetor da ONU, o italiano Massimo Risi, que se deslocara para Tizangara, em *O Ultimo Voo do Flamingo* (2008). Ele adverte seu interlocutor, um homem do local, designado para ser seu tradutor, durante as investigações, dizendo que "eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo" (COUTO, 2008, p. 15). A mentalidade real-naturalista – se podemos utilizar o termo nessa concepção, quanto à percepção do mundo ao seu redor – choca-se, nessas obras, com a real-animista.

O universo telúrico, na visão de vários teóricos que se propõem a discutir a literatura dos PALOP, é visto como comum e real pelos povos indígenas, mas, na visão do *outro*, é visto como lugar não-comum. Logo, nessa vertente ficcional, o insólito se apresenta a partir da leitura. O sangue que parece nunca sair das mãos de Lourenço e a hipótese da infantilidade ter sido causada pelos poderes dos nativos (COUTO, 2004, p. 14-15); os poderes da nyanga Jessumina, aos quais até mesmo Margarida se rende (2004, p. 48-53); a não aceitação da terra, ao não se enterrar Joaquim (COUTO, 2004, p. 24) são acontecimentos insólitos que se apresentam ao longo da obra, mas perfeitamente inseridos nos valores daquela terra.

Embora, por vezes, esses acontecimentos insólitos não envolvam necessariamente acontecimentos sobrenaturais – como o canhão na igreja (COUTO, 2004, p. 57) ou o negro nu pedindo a Deus que o "desbatize", tornando-se assim um bicho sem alma (COUTO, 2004, p. 58-59) –, eles explicitam uma maior capacidade de sentir, pelas vias do extraordinário –

sinônimo de insólito, conjunto de eventos metaempíricos – aquele momento representado no texto.

Dessa forma, os *mirabilia* se manifestam em Mia Couto, relacionando história e ficção, tradição e modernidade, oralidade e escrita; representando não apenas a fusão de dois mundos, mas uma realidade já historicamente mestiça, mosaica, embora, ainda assim, inconcebível aos olhos do *outro*, cristão-branco-europeu, arrancando-o das generalizações pré-concebidas pela sociedade ocidental.

Como afirma Irlemar Chiampi, após analisar os pressupostos de Carpentier sobre a realidade maravilhosa deixar de ser uma criação, mas, ser um elemento natural da história e cultura da América Latina, podemos reafirmar nossos apontamentos acerca da aproximação entre a América Latina e o Continente Africano, mais especificamente, a África Lusófona.

Chiampi, valendo-se do termo "unidade cultural", defende que a estética do Real-Maravilhoso não seja exclusiva da America Latina, mas própria de tantos escritores quantos com ela se identifiquem (1980, p. 92), e nós aderimos a esse mesmo posicionamento. Segundo Chiampi, "a definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do Realismo Maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o 'extraordinário', o 'insólito', o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano" (1980, p. 48).

Mesmo ao "não-terrar" temas polêmicos – optando por escrever acerca de certos assuntos, como a assimilação e a tortura –, Mia Couto não os aborda à maneira europeia – ou europeizante, para ser mais abrangente –, mas realiza – fugindo de uma tendência literária panfletária/cantalutista (que divulga as glórias do governo, como se convocasse o povo a pegar em armas para a luta, de maneira que o escritor, assim, combate literariamente o colonialismo português) –, de forma esteticamente africana, a promoção da realidade maravilhosa local.

Se o texto literário amplia as concepções de história e realidade, o autor confere-lhes novos sentidos ao propor-nos uma outra leitura da realidade africana, especificamente moçambicana, assumindo o viés do Fantástico – em sentido lato –, não como uma visão exótica daquele mundo, mas, justamente, através de uma hesitação insólita frente a uma realidade que, de africana, nos leva a questionar o próprio mundo.

Será Irene, a louca ou a assimilada, que adentra a casa dos Castro, mostrando uma África que não se detinha no quintal? Será Lourenço, uma pessoa, doente em face às cobranças impostas por ser um PIDE, "em pleno mato africano" (COUTO, 2004, p. 13), ou um homem possuído pelo espírito do próprio pai (2004, p. 50-51)? Seria, talvez, o Napolo, representação do poder dos negros – pretos, conforme Lourenço se refere a eles (COUTO,

2004, p. 15) –, ou prova indiscutível do renascimento de Joaquim de Castro (COUTO, 2004, p. 64)? Esse e outros elementos são marcas de uma realidade africana colonial – insólita –, que representam, no seio da novela miacoutiana, uma realidade já mestiça.

3.2 No coração da tempestade

Optamos por falar de *No coração da tempestade: uma reflexão sobre o insólito em Vinte e zinco*. Mas, por que *tempestade* e não *tormenta*, provavelmente muito mais coerente com a situação de sofrimento de que aqui tratamos ao estudar essa narrativa miacoutiana? *Tormentos* por que passam os Castro, turbulências sentidas pelo império lusitano, sofrimentos impostos aos colonizados em meio a uma ditadura colonial? À resposta.

Essa literatura miacoutiana é, a nosso ver, uma literatura não rancorosa – em comparação com outras vertentes da literatura africana de língua portuguesa que, nos últimos tempos, têm se dedicado a abordar um viés sociopolítico, em sua maioria, tecendo críticas ao que a sociedade moçambicana contemporânea "deixou de se tornar". Alexsandra Machado já afirmara, em sua Dissertação, intitulada *Caminhos da Memória: uma reflexão sobre contos e crônicas do escritor Mia Couto*, que o escritor deseja ou busca um futuro melhor para sua pátria/terra (2003, p. 7). Seguindo uma das tendências dos modernistas brasileiros da terceira fase – a chamada "vanguarda experimental" (BOSI, 2006, 388) –, na qual a palavra é o objeto de trabalho, Mia Couto recria, ficcionalmente, uma Moçambique mais "moçambicana" – novamente, utilizamos os determinantes no feminino para nos referir à nação moçambicana, tendo em vista que o Estado não corresponde, originariamente, a uma Nação, mas sim a "nações", abrangendo várias culturas e sociedades dentro de si (HALL, 2004, p. 55). É a Moçambique literariamente mais "moçambicana", que respeita, na utopia ficcional, as diversas culturas dentro de si, que procuramos abordar.

Nessa narrativa, onde os *mirabilia* caminham junto aos *realia*, o (f)ato insólito perturba a continuidade histórica, sem deixar de fazer parte dela, e o escritor cria um discurso contra-hegemônico que, ao mesmo tempo em que resgata os padrões branco-ocidentais, subverte-os a seu favor. Símbolos, outrora desvirtuados pela instalação da sociedade branco-cristã, são ficcionalmente resgatados, de maneira que até mesmo conceitos, outrora considerados negativos pelos padrões eurocêntricos – morte, envelhecimento etc. –, são africanamente ressignificados. Conceitos, para nós, considerados abstratos sofrem o mesmo

tratamento, como o tempo ou elementos da natureza, dentre eles, a água, frequentemente resgatada como símbolo de renovação para Mia Couto.

Em *Vinte e Zinco*, Jessumina desaparece nas águas do lago Nkuluine, onde, durante sete anos, aprende "os segredos de um outro saber" (COUTO, 2004, p. 48). Por sua vez, as águas que enchiam o lago não eram provenientes da chuva, mas dos relâmpagos, da luz, e era essa água que, por ser sagrada, trazia memórias de outras vidas para a Nyanga (2004, p. 49). Do fundo do lago, durante o período em que esteve lá, os pássaros pareciam peixes, e o céu parecia como um rio, onde as nuvens eram "a espuma de sua ondeação" (2004, p. 49). Curiosamente, assim que o corpo de Joaquim cai sobre o mar – sem fazer o barulho do choque –, surgem "penas dispersas como saídas de um buraco de nuvem" (COUTO, 2004, p. 21-22). Irene frequentemente visita às lagoas onde Jessumina está localizada, trazendo para dentro de casa um líquido em que "os abrutes lavavam os olhos[o qual] apurava visões de quem delas carecia. E ela pedira aquele líquido para lavar os olhos de Tchuvisco, o cego seu amigo" (2004, p. 23). É na mesma lagoa, ao final da narrativa(2004, p. 100), que ela adentra pra completar seu ciclo iniciático e, tal como Jessumina, receber outros saberes. Outra personagem, Dona Graça – suspeita de ser, dentre as possibilidades desse jogo de sim e não proposto tanto pelo sistema do Real-Animismo quanto pela literatura miacoutiana, a verdadeira identidade de Jessumina –, mãe de Marcelino e irmã de Custódio, tinha um defeito:

> seus olhos não pariam lágrimas. Eram infférteis de água[...]. O que ela obscuramente fazia para vazar suas tristezas era deitar-se, lá fora, em noites de chuva. Ficava amparada no chão e deixava o rosto se inundar de gotas, aos cordões. Eram essas as suas lágrimas, aquelas, lhe rosariando pelas faces(COUTO, 2004, p. 38-39).

Lourenço, sempre que retorna para casa, lava suas mãos com água, tentando se limpar de um sangue mais imaginário que real (2004, p. 14-15), sangue esse que enxerga até mesmo em seus brinquedos e no pano que usa para dormir (2004, p. 47). Devido ao trauma gerado por presenciar a morte do pai, recusasse a ligar o ventilador, suando muito por isso (COUTO, 2004, p. 23-24). Enquanto tocava o corpo de sua tia – enquanto ela dormia –, Lourenço sente o peito "mais revolto que o mar em tempestade" (2004, p. 68), até sentir um líquido entre os próprios dedos – que Margarida, mais adiante, revela ser, realmente, sangue –; enquanto recebe a notícia da queda do regime, ele vê o corpo do pai caindo nas águas, mas as espumas que se levantam são vermelhas, e o corpo do pai boiava como "um lenço recobrindo todo o Índico" (2004, p. 69). O próprio não reconhece sua mãe quanto esta esbraveja que, por mais que se lavassem, não haveria água que limpasse seu passado(2004, p. 70).

Em um dos momentos “climáticos” da obra, o cego Andaré Tchuvisco – seu nome já é um resgate da simbologia da água, sendo esta um componente essencial da chuva –, gritando o nome de Moisés – figura importantíssima para a cultura judaico-cristã, devido à sua associação com a água, do seu nascimento até o ápice da fuga do Egito, quando abre o mar -, anunciando terríveis visões em que

> o rio está para se desprender do leito, cansado da margem, lá onde ela é pedra amontanhada[...]. Rio. Ou, talvez é o tempo[...]. Eu vejo o rio, todo abarrotado de águas, a afundar tudo isto[...]. Vejo os campos sendo arrastados. E vejo as águas, escuras, lamaçosas. As águas têm agora mais terra que a estrada(COUTO, 2004, p. 60-62).

Logo após Jessumina colher uma lágrima – “água escura que lhe brota dos olhos. Igual a do rio em que ele, em delírio, via estrondear sobre as quietas margens, a inundação engolindo o universal mundo” (COUTO, 2004, p. 63) – do cego e compartilhar da visão que ele tivera, Andaré lança sua bengala aos céus, a qual se metamorfoseia no Napolo, o qual faz a chuva cair (COUTO, 2004, p. 63-64).

Poderíamos, aqui, comentar a ocorrência do signo “chuva”, visando ampliar sua representação no que convenientemente chamamos de literatura do Real-Animismo. Na mesma obra em que nós mesmos, e toda a tradição crítica, fomos buscar o termo-conceito que nomeia essa “vertente”, *Lueji – O Nascimento de um Império* (PEPETELA, 1997), observamos como a rainha Lueji não poderia, *de fato*, assumir o poder do reino da Lunda, enquanto não fosse capaz de fazer chover. É quando, instruída por Kandala – sábio responsável por instruir a recém-empossada rainha nas tradições da terra e nas artes de governar –, ela resgata a tradição de seu povo para utilizar o Lukano – símbolo do poder máximo da rainha, representando seus poderes míticos/místicos – e conversa com os espíritos dos mortos, seus antepassados – em especial, com o espírito de Kondi, seu pai –, pedindo que intercedam por ela diante de Tchyanza Ngombe, serpente mítica da qual teria se originado o povo Lunda. Tão logo ela realiza esse ritual, a chuva não tarda a cair, provando, para todos os muatas – chefes locais, os “nobres” da Lunda –, que era a detentora do poder herdado do Lukano e portadora do apoio dos espíritos dos antepassados, logo, que estava apta para governar (PEPETELA, 1997, p. 60-64).

O termo Realismo Animista – por opção nossa, asumido como Real-Animismo –, por nós utilizado, desponta em *Lueji – O Nascimento de um Império* (1990, 1ª edição; 1997, edição utilizada neste trabalho), proposto por Pepetela e logo apropriado pelos críticos como uma tentativa de conceituar a manifestação do insólito nas literaturas dos PALOP, termo esse que já assumimos como uma vertente da corrente do Real-Maravilhoso em terras africanas.

Assim, ao nos apropriar das teorias de Irlemar Chiampi para desenvolver apontamentos que indicassem as diferenças geradas por essa atualização animista, procuramos observar não fantasias, exotismos ou invenções do narrador (CHIAMPI, 1980, p. 32), mas o conjunto de objetos e eventos que singularizam África, mais especificamente, Moçambique. Trata-se de uma realidade épica literária africana, vislumbrada nos ciclos cataclismáticos da natureza – como as tempestades – e do homem – como a guerra e a política –, de maneira que é através da transposição literária desses rituais, que ligam os vivos aos mortos – elemento essencial para um Real-Maravilhoso aditivado por um viés africano –, que Lueji invoca seus "antigamentados" para trazer a chuva e garante seu domínio sobre o povo da Lunda.

Há uma relação nessa realidade literária animista entre a chuva e os mortos – não no sentido branco-ocidental, mas no africano, apontando para a condição de "antigamentados" –, de maneira que, na obra miacoutiana, temos exemplos como *A Chuva Pasmada* (COUTO, 2011), onde, na maior parte da história, a chuva permanece parada no ar, pasmada.

Embora os moradores da região – a população pobre, habitante de casas com *telhado de zinco* (COUTO, 2011, p. 6 – grifo nosso) –, tentassem jogar terra na chuva para que ela caísse (COUTO, 2011, p. 8), ela continuava inerte, sob suspeita de se tratar de feitiço ou maldição. A chuva só torna a cair à medida que os problemas que perturbavam os moradores do local são expostos e caminham para resolução. A mãe do menino é abusada pelo dono de uma fábrica ali instalada, que lança fuligens escuras no céu (COUTO, 2011, p. 71). A origem da família em torno da qual gira a história, bem como a do nascimento de um rio, através do resgate – e reinterpretação – da lenda da ancestral Ntoweni (COUTO, 2011, p. 38-43), avó da avó do protagonista, é relatada. Somente após o rio derrotar os motores da fábrica (COUTO, 2011, p. 71) e ocorrer o antigamentar do avô – o qual navega em uma cabaça até dissolver-se no horizonte (2004, p. 74) –, já no final da narrativa, irrompe, no céu, uma serpente de água prateada, tornando, então, a cair a chuva.

Em *Vinte e zinco,* é logo após Lourenço entender que a figura vista por ele no céu poderia ser um amálgama do pai com o Napolo – quando da morte de Joaquim, ele, de "olhos esbugalhados, viu o pai ser ejectado do helicóptero. Súbito, lhe parece eclodir um pássaro, composto em asas e plumas. Mas nada tombara sobre o mar. Flutuavam penas dispersas como saídas de um buraco de nuvem" (COUTO, 2004, p. 21-22), e, ao presenciar Tchuvisco lançar sua bengala ao ar, esta transforma-se no "Napolo, a cobra voadora, trazedora de tempestades e relâmpagos [...]. Lourenço descobrira os seus fantasmas naquele instantâneo céu. Aquela era a ave que, anos antes, ele vira emergir do helicóptero e se desfazer, depois, em penas e penugens" (COUTO, 2004, p. 63-64) –, que a chuva cai.

Após disparos de um dos agentes da Pide – adjunto de Lourenço –, contra a criatura em que se transfora a bengala de Tchuvisco, o Napolo, este se desfaz em poeira e cinza. Ocorre, imediatamente a seguir, uma forte e assustadora tempestade, de maneira que raios sujam a terra (COUTO, 2004, p. 87), chovendo em todos os cantos. Lourenço, temendo pelo acontecimento insólito, que ele não entende, grita que chamem, em seu socorro, o padre Ramos, mas já é tarde, pois "chove em toda a vastidão do mundo" (COUTO, 2004, p. 65).

Não nos escapa observar o fato de que o autor, em sua vasta obra, compôs um livro convenientemente intitulado *Tradutor de Chuvas* (2011). Assim, ao resgatarmos o conceito do pacto ficcional de Umberto Eco, ao falar de como autor-modelo e leitor-modelo andam de mãos dadas pelo bosque da ficção (ECO, 1994, p. 81), observamos como a narrativa miacoutiana – e, em especial, *Vinte e zinco* – valendo-se de estratégias – pactos pré-estabelecidos na/da narrativa – para convidar o leitor a adentrar em sua "brincriação" (CAVACAS, 1999, p. 49-50), apresenta elementos do cotidiano para se alimentar e realizar suas semioses – os diferentes sentidos produzidos ao longo de sua (tentativa de) tradução.

As personagens apresentadas na trama, por sua vez, são frutos dessas (tentativas de) semioses, por sinal, mais de uma, já que cada uma delas encarna múltiplas imagens – a exemplo de Lourenço de Castro, que pode ser tanto louco, como doente, quanto possuído, apaixonado pela tia ou, mais ainda, uma semiose formada pela mescla de todas essas imagens.

É relevante observamos, ainda, que, na condição de tradutor/criador, Mia Couto resgata, em *Vinte e zinco*, um novo sentido para o signo "chuva". Parafraseando Umberto Eco, as palavras têm um significado de acordo com as definições estabelecidas pelos escritores, as quais podem possuir muitos possíveis sentidos antes que seja inserido em um contexto e fale de um mundo específico (2007, p. 51).

Em síntese, os significados simbólicos da água – elemento essencial da chuva – podem ser resumidos em três: vida, purificação e regeneração. A chuva, então, seria "um sêmen uraniano que vem fecundar a terra" (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1982, p. 41). Para Mia Couto, a chuva representa a fertilidade da natureza – e seu retorno – em contraste com a seca. Nessa transição ficcional, há uma relação de significado e significante que aponta para a purificação e regeneração da terra – e suas representações.

Um desses sentidos está no conto "Chuva, a Abensonhada", que integra *Estórias Abensonhadas* (COUTO, 1996, p. 43-46), lançado, segundo o autor, em comemoração à assinatura de acordos de paz, encerrando a guerra civil, que durou de 1976 a 1992. No texto, ele afirma que, "em todo o Moçambique, a guerra está parar. Sim, agora já as chuvas podem

recomeçar. Todos estes anos, os deuses nos castigaram com a seca. Os mortos, mesmo os mais veteranos, já se ressequiam lá nas profundezas" (COUTO, 1994, p. 44).

A importância dos ciclos cataclismáticos da natureza – secas, cheias, tempestades etc. – e do homem – pestes, política, guerras etc. – para a composição da realidade moçambicana, que fornecem energia épica para a literatura, produzindo, assim, uma degradação do sagrado (AFONSO, 2004, p. 67), está presente em *Vinte e zinco*. Exemplo ilustrativo dessa presença se dá em um dos momentos essenciais da obra – a metamorfose do Napolo –, gerando, então, um signo que representa um mundo que se renova ficcionalmente: "Mas é tarde. Num instante, o céu se inviabiliza para pássaros, a terra se fecha para encantações. Chove em toda a vastidão do mundo. Menos sobre a maçaniqueira, ali onde Custódio Juma e o mulato Marcelino descansam suas eternidades" (COUTO, 2004, p. 65).

A tempestade, por sua vez, é vida, criação. É o acordo entre o mundano e o divino, um pacto de paz. Retomando a pergunta feita anteriormente, à qual vimos tentando responder, voltamos à palavra *tormenta*, que, se, por um lado, tem significado próximo ao de *tempestade*, semanticamente está associada à destruição, desordem e morte, e, desse sentido, procuramos nos distanciar em nossos estudos. A *tempestade*, por sua vez, como elemento criador, não apenas resgata os símbolos esquecidos, como recupera os que estão ao seu redor, apropriando-se deles. Poderíamos, talvez, usar a metáfora do cristal, o qual vai absorvendo, gradualmente, as características dos elementos que o cercam, dando um sentido de "movimento", de algo que não é imutável, levando-nos diretamente tanto à produção ficcional – e artigos de opinião – de Mia Couto, quanto às ideias sobre hibridez cultural defendidas, por exemplo, por Homi Bhabha (1998, p. 22).

Dessa maneira, em detrimento do título *No olho da tormenta* – que poderia representar um olhar de fora, com visão pré-concebida, observando apenas aspectos negativos como morte e atraso –, optamos por *No coração da tempestade*, de maneira que o *outro* – o que originalmente não era daquela terra – está, ele também, no centro do processo de mestiçagem, miscigenação, hibridismo, criação de sentidos de que se constitui a moçambicanidade ficcionalizada por Mia Couto. E, se não toma parte por completo desse processo, pelo menos, aproxima-se dele.

Compreendemos essa *tempestade* insólita – longe da ideia de uma *tormenta* insólita, uma vez que o termo, a nosso ver, concordaria com uma visão eurocêntrica de que a civilização só chegou à África depois da chegada do português e de que estes estariam fadados ao sofrimento naqueles "cus de Judas" – como um processo no qual tanto branco, quanto negro, europeu e africano, cristão e animista, reinventam-se à medida que aceitam – ou

se aproximam de seus papéis, ressignificando-se mutuamente, durante o processo, e renovando-se, conforme adentram uma modernidade mítica e mestiça.

É essa personagem hibrida, que aceita ou não seus papéis, que vive/sente o ser/estar em África, *no coração da tempestade*, na data mítica do 25 de Abril de 1974, data da queda do regime salazarista, a Revolução dos Cravos, com repercussões em todo o mundo português. Esse mosaico cultural é resgatado ficcionalmente por Mia Couto através de sua escrita – referimo-nos, então, ao que Irlemar Chiampi aponta como "a capacidade de expressar um espaço cultural, uma sociedade [...] com uma perspectiva não documental, mais integradora das várias faces do real" (1980, p. 135) –, o qual compreende as múltiplas faces do que autor chama de sua cultura. Chiampi sintetiza:

> Assim, o ideologema da mestiçagem – reduzido para efeitos operacionais à unidade cultural "Real-Maravilhoso" – serviu para reintroduzir a noção de referente do realismo maravilhoso como um discurso articulado com o significado básico da não disjunção. [...] A conformidade do realismo maravilhoso com um real já escrito orienta agora à indagação do seu modo de construção semântica dos sistemas real e maravilhoso ao nível do enunciado, cujo estatuto lógico será examinado nos termos da correlação com o significado cultural da não disjunção. (1980, p. 138)

A mestiçagem, então, age como pano de fundo de *Vinte e zinco*, em uma estratégia contra-hegemônica frente à tentativa globalizante e unificadora para o surgimento de um padrão de cultura, civilização e modernidade. Afirma-se como força de resistência e preservação desse mosaico, aos seus moldes, em suma, apropria-se dos preceitos do Real-Maravilhoso para representar, ficcionalmente, essa mestiçagem cultural, construindo, portanto, imagens plurivalentes do real (CHIAMPI, 1980, p. 21). Valendo-nos – e adaptando para o contexto sociocultural africano/moçambicano – das observações de Chiampi (1980, p. 39), podemos apontar como, ao expor uma ideia de africanidade, Mia Couto oferece possibilidades de superação dialética entre diferentes culturas. Essa superação é demonstrada, paulatinamente, na diegese.

Se, em um momento, há o temor dos brancos – na figura de Margarida e Lourenço – em relação aos poderes dos negros (COUTO, 2004, p. 17), essa relação de medo caminha para uma solução quando a matriarca dos Castro visita Jessumina e aceita a existência de poderes metafísicos que pudessem resolver os problemas do filho (COUTO, 2004, p. 48). O Napolo, por sua vez, em sua relação de semiose entre os símbolos de dentro e de fora – pois resgata tanto a forma de um Basilisco, criatura da cultura Greco-romana, quanto a da serpente voadora, que traz as tempestades, da cultura moçambicana – é o que melhor ilustra a superação dialética representada.

3.3 Deambulando por espaços de *mirabilia* em 25 de Abril

É Importante observar a localização espacial em que se desenvolve a trama de *Vinte e zinco* para discorrer acerca de seus processos de semiose. A história se passa em Vila Moebase, longe dos grandes centros urbanos, no interior de Moçambique, no meio do mato, onde o pé do branco – fora aqueles que ocupam centros de poder específico, como os PIDE e sua família, o clérigo, o administrador e o dentista – nunca pisou. Entre a cidade – de formação europeia – e o campo – espaço por excelência de mística ruralista –, o subúrbio ocupa seu lugar como "encruzilhada de imaginários" (NOA, 2002, p. 198), sendo o ponto de maior confluência entre a lógica real-naturalista e o animismo da terra.

Quando pensamos em localização na diegese, corremos o risco de visualizá-la apenas como espaço onde a trama se desenvolve, mas ignoramos sua importância como elemento essencial para o desenvolvimento da narrativa. Já nos alertara António Lopes, ao abordar essa questão, que o espaço:

> Apresenta-se, juntamente com o tempo, como a categoria narrativa de maior relevo para a ancoragem de personagens e acções num universo referencial dado. Numa qualquer narrativa, as personagens estabelecem sempre um conjunto de relações físicas e afectivas com os objectos que compõem o espaço fictício, forçosamente distintos daquilo que representam. (LOPES, 2012)

O espaço não age como simples detalhe para incrementar a narrativa, mas como importante elemento em sua composição. Atentamos, desse modo, para as considerações de Marisa Martins Gama-Khalil, quanto esta entrelaça as relações entre o Fantástico e seu universo ficcional, o qual se alimenta do espaço vivido, tornando-se, assim, uma variante dele (GAMA-KHALIL, 2012, p. 30). Em uma narrativa que possui, entre outras particularidades, a transformação do espaço, essa estratégia interfere profundamente em seu desenrolar. Veremos a obra como construção – na perspectiva furtadiana (1980) –, em que o desenvolvimento do espaço imaginário – não pretendemos distinguir imaginário de ficcional, utilizando ambos os termos, genericamente, como sinônimos – toma parte na criação/estabelecimento da ambiguidade a ela inerente.

Em *Vinte e zinco,* temos um espaço onde *realia* e *mirabilia* interagem. Podemos, desse modo, para dar conta da construção narrativa, recorrer às palavras de Umberto Eco, quando afirma que "o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional" e "saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras" (ECO, 1994, p. 81). Esse espaço – retornando à percepção de Furtado (1980) –, que mantém relação com o tempo desde o principio da obra, guia o leitor-modelo

pelos bosques ficcionais de Vila Moebase, distante dos grandes centros econômicos de Moçambique e localizada, segundo Mia Couto, “em pleno mato africano, lá onde o pé de branco nunca assentou” (2004, p. 13).

A Vila age tanto como elemento de construção da manifestação do insólito no texto, quanto atende à parte do requisito de instauração do Fantástico, ao evocar um espaço híbrido e indefinido, o qual aparenta representar o mundo real num ambiente cotidiano e familiar, contendo indícios da própria subversão deste e deixando insinuar-se aos poucos (FURTADO, 1980, p. 133). Podemos avançar na questão com outra observação de Gama-Khalil:

> Entendemos que o espaço ficcional é importante não só para a interpretação de sua polissemia e a caracterização das personagens, ou por localizar o leitor nos movimentos narrativos, mas essencialmente porque, pelos espaços literários, assim como pelos espaços cotidianos, podemos entender melhor algumas táticas ideológicas. (2012b, p. 222)

Como já dissera Maria Fernanda Afonso, o espaço é o lugar onde se dá, no plano da diegese, o “encontro de diferentes estratégias relativas à representação de polos distintos da condição: o sonho e a realidade” (2004, p. 348). Em *Vinte e zinco*, incorporam-se as nuances da realidade responsável por transmitir, ao leitor-comum, a percepção da transformação do meio ao seu redor e sua relação direta entre o homem e o espaço no qual ele interfere, de lógica animista, que mescla elementos do antes e do depois.

A obra de Mia Couto apresenta elementos dessa manipulação espacial discursiva, onde o fator incomum do meio – a sociedade moçambicana, surgida após longos períodos de guerras – precisa ser encarado como inerente à sua constituição. A normalidade representada na obra – seus habitantes, homens, elementos constituintes – é, por definição, fantástica, sendo isso “a regra, não a exceção” (TODOROV, 1992, p. 181). Ele aborda as inconsistências do cotidiano e suas contradições, que causam uma perplexidade aceita e não discutida. Dessa forma, o autor concebe, em seu processo de criação, um cenário moçambicano em que o real e o não-real convivem, favorecendo as manifestações do insólito ficcional. Gama-Khalil trata dessa questão, ao afirmar que:

> o espaço ficcional possui admirável relevância na constituição de sentidos da narrativa literária, uma vez que os acontecimentos ficcionais só conseguem edificar-se por intermédio de uma localização que lhes dê suporte e sentido. A importância das espacialidades ficcionais pode ser entendida, por exemplo, por meio de narrativas que apontam para o desenho espacial desde o seu titulo, como é o caso, por exemplo, de “a casa do girassol vermelho”, de Murilo Rubião. (2012, p. 30)

Em *Vinte e zinco*, esse fundamento é encarnado, pois suas personagens deambulam em uma realidade que transita entre o real e o não-real – representações de físico e metafísico, empírico e metaempírico –, no qual o Fantástico é uma questão que emana de sua própria existência.

As personagens miacoutianas habitam uma realidade flutuante entre crise e esperança, em uma sociedade despedaçada por seguidas guerras, onde se faz necessária a reconstrução do espaço capaz de conciliar um passado em busca de um futuro para garantir a estabilidade do presente, de forma que o indivíduo precisa trazer à memória aquilo que lhe dá esperança. Ironicamente – através da ambiguidade construída ao longo da narrativa –, Irene, à medida que quer esquecer Marcelino para parar de sofrer, só encontra alegria ao relembrá-lo, ao refazer os passos de quando o amante era vivo, visitando sua oficina, sujando-se de óleo "para fazer de conta que o outro ainda constava entre viventes" (COUTO, 2004, p. 58). Ela presta as devidas homenagens – à maneira africana – ao mulato e a seu tio (COUTO, 2004, p. 57), transitando cada vez mais entre uma espacialidade real-naturalista – através de sua herança na condição de branca-europeia-cristã – e animista – cada vez mais assimilada com os saberes e poderes da terra.

Desse modo, o autor reage e denuncia os males de uma modernidade ocidental que não respeita as complexidades culturais da identidade híbrida e mosaica de Moçambique, tomado, aqui, como metonímia de todo o continente africano. A construção desse espaço mestiço e mítico, que procura ser ou é construído com o patrimônio histórico – de dentro e de fora –, ocorre, como diz Ana Mafalda Leite, da seguinte maneira:

> As literaturas africanas emergentes procedem, de certa forma, do mesmo modo; recorrem aos seus próprios espaços culturais, periféricos do ponto de vista do centro, em busca não de uma mítica ou pretensa "autenticidade" pré-colonial, mas do material poético nativo, passado e presente (e sujeito à descrição e re-orientação), que lhes garanta a "invenção" de um campo literário diferente, sujeito à recuperação, integração e eventual hibridação também de modelos outros, estrangeiros. (2012, p. 145-146)

O tempo – categoria tão cara a essas narrativas africanas contemporâneas, que, em busca de uma autenticidade, se dizem herdeiras de uma tradição oral, reinterpretando constantemente o mito na modernidade –, representado na obra, seja do ponto de vista histórico – por corresponder à determinada época em que passa a história, o período colonial, com seus acontecimentos marcantes – ou cronológico – por apresentar a sequência dos dias que serão fundamentais para entender a relação entre a Revolução dos Cravos e sua importância na vida das personagens da obra – ou, ainda também, psicológico – "maneira pela qual o tempo é subjetivamente vivenciado pelas personagens que povoam determinado mundo possível" (CAMPATO, 2012) –, resgata o jogo textual utilizado frequentemente pelo escritor. Assim, se, por um lado, a novela avança cronologicamente – acontecimentos, datas e horários –, ela retorna, seguidas vezes, psicologicamente, ao passado das personagens para explicar melhor suas relações com Vila Moebase e rever o registro histórico.

Em *Vinte e zinco*, o narrador miacoutiano costura, através do enredo, as ações das personagens no tempo e no espaço. Embora possua todos os elementos apreciados em sua literatura, como o forte animismo das personagens, os neologismos e a ambiguidade inerente a cada capitulo, fruto do espaço aberto para a polifonia transcultural (CHIAMPI, 1980, p. 128), essa obra é muito pouco estudada pelos críticos (WILLIAMS, 2003, p. 168).

Mesmo tratando da tortura sofrida pelos guerrilheiros durante a guerra de libertação, Mia Couto – que declara ter aceitado a tarefa de escrever para a Coleção "Caminhos de Abril", desde que tivesse liberdade como bem entendesse (2005, p. 58) – aproveita e brinca com a simbologia do 25 de Abril, contando uma história – ou, em suas palavras, "estória" – que mostra um outro 25, uma outra versão que propõe ser manifestada por outras vozes. Dessa forma, ele faz uma interpretação "menor" – de acordo com os pressupostos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003) – desse acontecimento histórico, permitindo-nos conhecer a situação sociopolítica local a partir de outras visões, na voz de outros sujeitos, antes silenciados.

Ao apresentar aspectos mais elementares daquele período, Mia Couto constrói o discurso em nome de uma minoria – os colonizados, maioria numérica, porém, minoria sociopoliticoeconomica –, mas em uma língua "maior" – a do colonizador, ainda que em minoria numérica –, mostrando outra faceta do escritor: não a do defensor da cultura da terra, mas o de um feroz crítico de eventos vergonhosos na história do Império Português. Tal como Camões cantou as bravuras de Vasco da Gama, que, "por mares nunca dantes navegados" (CAMÕES, 1979, p. 29), leva, até o outro lado do mundo, a cristandade e a glória lusitana, Mia Couto, "por vozes nunca dantes escutadas", permite-nos uma outra leitura da Revolução dos Cravos, desde a experiência vivida em Moçambique, naquele momento.

Sendo o 25 de Abril comemorado de acordo com os registros oficiais, cuja manutenção é feita por instituições reconhecidamente de direito, o escritor segue o caminho inverso, mesclando o que é conhecido e preenchendo as lacunas com relatos de indivíduos fora do poder. Essa estratégia é frequente não apenas em seus textos, mas na literatura que se diz herdeira da tradição oral, onde histórias contadas entre grupos étnicos são transportadas para outra tradição – a da escrita. Com base nessa observação, é relevante refletir sobre a opinião do escritor acerca dessa data – 25 de Abril –, que "foi recebida em Moçambique com um sentimento mesclado de alegria e apreensão [...] a alegria genuína dos que sofreram a dupla carga do fascismo e do colonialismo" (COUTO, 2005, p. 51).

Uma das – várias – leituras de *Vinte e zinco* permite, dessa forma, vislumbrar, pelo viés da metaficção historiográfica, uma representação do que poderia ter acontecido.

Recorrendo ao Fantástico – através da irrupção do insólito ao longo da narrativa, permite, assim, uma melhor percepção daquele período histórico –, essa vertente se vale do incomum, do inusual, do "insoer"" para questionar a historiografia tradicional e oficial.

Como afirma Linda Hutcheon, a Pós-Modernidade contesta o passado, não o destruindo, mas olhando-o de forma crítica (1991, p. 142). É através da metaficção historiográfica que ele – o escritor – não aspira contar a verdade tanto quanto contar a história de alguém, aproveitando-se das vozes silenciadas para construir seu discurso. Diferentemente do que a coleção "Caminhos de Abril" – que propôs a Mia Couto a publicação – pretendia divulgar, que seriam as glórias da Revolução dos Cravos, as ex-colônias portuguesas não podiam perfilar suas vozes conjuntamente, pois não ganharam sua independência com a queda do regime salazarista, ou melhor, não obtiveram, como os portugueses se referiam, a descolonização.

Mia Couto e vários outros escritores chamam aquele momento de guerra colonial, indo contra o pressuposto de que os portugueses foram os únicos atores políticos da independência das colônias, quando a guerra foi, de fato, uma luta daqueles povos por sua emancipação política, cultural, econômica frente à nação portuguesa, e não apenas contra o regime salazarista. Essa incoerência fica explícita na denúncia que o autor faz acerca do processo de produção da obra:

> Em 1994 a minha editora em Portugal quis comemorar os 20 anos do 25 de Abril. Pediram-me um texto para um livro. Eu resisti. E expliquei-me: o nosso 25 era outro, a nossa festa maior era outra. E tive que repetir a explicação para vários órgãos de informação portugueses. Nem sempre fui bem entendido. Havia aqueles que ficavam magoados e levavam a peito. Acreditavam que havia na minha reserva uma ponta de ressentimento. Mas não. *Não se pode pretender que os povos africanos reajam da mesma maneira que os portugueses face à celebração do 25 de Abril*. Aquela festa também é nossa, é verdade. E celebramo-la, com o respeito de quem não é dono da festa, mas apenas convidado. Também nós esperamos que os portugueses celebrem a festa da independência do mesmo modo como nós o fazemos. De qualquer forma, escrevi o romance e chamei-o de *Vinte e zinco*, infelizmente é difícil que traduções para outras línguas guardem a reinvenção lexical operada em português. O jogo de palavras em português marca, porém, o distanciamento de dois universos que olham de forma diversa uma mesma efeméride. Os que viviam nos bairros de zinco (os subúrbios pobres) fizeram festa total no dia 25 de junho de 1975, data da independência nacional. Sorriram no 25 de Abril de 1974 mas cantaram e dançaram no 25 de Junho de 1975. Mesmo que, na altura, lhes pesassem a leve suspeita de que a libertação da miséria é um processo que demora ainda várias gerações. (COUTO, 2005, p. 58 – grifo nosso)

Para exemplificar seu ponto de vista – a polifonia inerente à sua literatura –, o núcleo principal da trama em *Vinte e zinco* é composto pela família Castro, formada por Lourenço de Castro, Margarida – mãe de Lourenço –, Irene – tia de Lourenço e irmã de Margarida – e pelo pintor agregado da família, o negro cego Andaré Tchuvisco.

Como agente da PIDE, Lourenço segue os passos de seu pai, Joaquim de Castro, também agente da PIDE, que, ao empurrar alguns presos, em um helicóptero em voo, para a

morte certa em alto mar, é arrastado por eles, morrendo. A morte é suposta, uma vez que não houve corpo para ser enterrado, tampouco o som do choque do corpo contra o mar diante dos olhos do filho, que a tudo assiste, impassível, sem conseguir fazer nada para socorrer o pai. O acontecimento é emblemático para toda a vida de Lourenço, como se percebe:

> Referia-se, todos sabiam, à morte de seu pai, Joaquim de Castro. Ele assistira a tudo no helicóptero. O pai estava fardado e mantinha-se de pé, lutando contra o balanço. Seus gritos, ásperos, sobrepunham-se ao ruído do motor. Mandava que os presos, de mãos atadas, se chegassem à porta aberta do aparelho. Depois, com um pontapé ele os fazia despenhar sobre o oceano.
> Daquela vez, o pai decidira que Lourenço o devia acompanhar para ver esse espetáculo. Dizia: experiências daquelas é que endurecem o verdadeiro homem.
> - Você vai ver, filho: os cabrões esbracejam no ar como se quisessem ganhar asas.
> Anichado no canto do aparelho, Lourenço sofria de enjoo. Mas ele não podia confessar essa fraqueza quase feminina. Passava-se ali prova tão macha e ele esverdeava, na iminência do vómito? Forte, ser forte que os fracos não gozam a História. Palavras do velho Castro esconjurando os mimos de Margarida. Mariquices, isso é que dá cabo de um homem. Lourenço ansiava comprovar suas habilidades para bravezas. Por isso, ali no helicóptero, ele se esforçava por não dar parte do frouxo.
> De repente, um emaranhado de pernas se cruzou em redor de Joaquim de Castro. Como tesouras de carne os membros inferiores dos presos enredaram o corpo do português. Os prisioneiros lutavam, arrumados em prévia combinação. Cairiam eles, mas o Castro iria junto. O português gritou, pediu ajuda ao filho. Mas este nem se mexeu. Olhos esbugalhados, viu o pai ser ejectado do helicóptero. Súbito, lhe parece eclodir um pássaro, composto em asas e plumas. Mas nada tombara sobre o mar. Flutuavam penas dispersas como saídas de um buraco de nuvem. Essas plumas embaladas em hesitante brisa eram a única memória que lhe restara daquele momento. (COUTO, 2004, p. 20-22)

Nesse voo, o pai tinha o intuito de dar-lhe “experiências que endurecem o verdadeiro homem” (COUTO, 2004, p. 21), que se transformariam nos alicerces, pilares, símbolos e referenciais da vida que Lourenço seguiria. Se, antes, nas palavras do pai, o filho estava à mercê dos mimos de Margarida, após esse episódio, ele assume a representação do velho Castro, encarnando-a daí para diante.

De acordo com Zygmunt Bauman, uma vez que a consciência de pertencimento e identidade a/com algo não é uma coisa garantida para a vida toda, podendo ser inclusive negociável a sua mudança, são as decisões, os caminhos e a maneira como um indivíduo age que são os “fatores cruciais tanto para o pertencimento quanto para a identidade” (2005, p. 17). As atitudes de Lourenço o definirão como o típico português que defende as glórias da pátria lusitana no além mar, assumindo para si os valores identitários de seu pai que, por extensão, eram os do Estado salazarista, imagem de uma identidade nacional construída por um Estado que exigia adesão inequívoca e fidelidade exclusiva, não admitindo competidores, muito menos opositores (BAUMAN, 2005, p. 28). Segundo Homi Bhabha, o Estado atua “no ‘tempo vazio homogêneo’ do Povo-como-Um que finalmente priva as minorias daqueles espaços marginais, liminares, a partir dos quais ele pode intervir nos mitos fundadores e totalizadores da cultura nacional” (1998, p. 344).

Diferente de um romance histórico “tradicional” – ou seja, nos moldes do século XIX, comprometido com o sistema literário real-naturalista –, o texto de Mia Couto pode ser interpretado como um romance histórico pós-moderno – ou, antes antecipado por nós, como uma vertente da metaficção historiográfica –, aproveitando-se não apenas de versões da história oficial, mas, também, de versões não oficiais. Utilizando-se de personagens da época para dar verossimilhança à narrativa, o escritor revisita o passado e o ressemantiza: diferentemente da glória do grande evento que inaugura a lusofonia (VALENTE, 2003, p. 127-128), sua narrativa explicita a sensação de abandono e desgarramento dos portugueses no além mar.

Os acontecimentos que ele resgata em sua narrativa tornam-se fatos – ou seja, são apresentados como fatuais, no universo ficcional, logo, tomados como reais –, simplesmente por serem contados. Em culturas de tradição oral, o velho é o transmissor do conhecimento e, quando conta uma história, não apenas a repete, mas rememora, revisitando o passado para revivê-lo no presente. Na narrativa, esse passado colonial de dor e sofrimento passa a existir enquanto o narrador vai recriando-o no presente, de acordo com sua necessidade, pelas perguntas feitas aos acontecimentos (HUTCHEON, 1991, p. 162).

Ao expressar um ponto de vista “menor”, Mia Couto informa-nos sobre outras possibilidades de leitura do ocorrido, apresentando-nos questões “maiores”, como a fragilidade do império lusitano, onde o “menor” – a colônia – informa sobre o “maior” – a metrópole. O desgaste com a guerra colonial – um dos motivos que envolve a Revolução dos Cravos –, a ponto de haver um canhão na entrada de uma igreja (COUTO, 2004, p. 58), demonstra os extremos que a metrópole enfrentava, em uma vila isolada, que pouco sabia do que acontecia no resto do mundo.

Negando o pensamento da “descolonização”, Mia Couto posiciona-se, ao afirmar que “não se pode pretender que os povos africanos reajam da mesma maneira que os portugueses face à celebração do 25 de Abril” (COUTO, 2005, p. 58). O escritor, na fala da personagem Jessumina, acerca dessa ocorrência – menor em significado para os portugueses, mas maior para os Moçambicanos –, tratando de um outro 25, apresenta vozes anteriormente suprimidas, que contam outras histórias.

3.4 A Casa dos Castro e o quintal

Mia Couto recorre a técnicas que lhe permitem representar, ficcionalmente, a coexistência entre o real e os elementos insólitos de sua cultura, que (tenta) traduz(ir), criando, assim, um ambiente maravilhoso/animista que faz parte do cotidiano moçambicano.

Às vésperas da Revolução dos Cravos, golpe que derrubaria, em 25 de Abril de 1974, o regime salazarista, as personagens de Vila Moebase presenciam o período de transição entre dois momentos, entre a exposição da fragilidade do estado lusitano e a possibilidade de surgimento de outro, aos moldes do povo da terra. É nesse espaço que o escritor – que se define como um ser entre margens e fronteiras, pertencente a múltiplas identidades em meio a um mosaico cultural – expõe a mestiçagem cultural e a impossibilidade de uma identidade pura.

A narrativa nos permite realizar uma – dentre várias – leitura de um dos confrontos mais significativos para a identidade nacional: o choque com o *outro.* Quando confrontado por eventos insólitos, em espaços de lógica animista e contra-hegemônica, o homem moderno se dá conta de sua vulnerabilidade, tendo o estranhamento como reação primária frente ao desconhecido. É na Contemporaneidade que, diante de mudanças e desconstruções, o homem se vê confrontado diariamente com os medos produzidos por uma modernidade líquida, na qual "a frustração das esperanças acrescenta ao dano da insegurança o insulto da impotência" (BAUMAN, 2008, p. 170), de maneira que eventos ditos normais têm a capacidade de resgatar um sentimento de angústia e desespero.

Tendo como ponto de partida os pressupostos desse confronto, o leitor-modelo miacoutiano, nesse eterno jogo de leituras e releituras, encontra e experiencia a ambiguidade das personagens – construídas, via *poiesis*, pelo autor real para realizar as semioses do insólito –, em uma estratégia utilizada, de antemão, pelo autor-modelo, para guiá-lo (ECO, 1994, p. 21).

É através de Lourenço que conhecemos a PIDE e a visão que seus agentes têm de máximos defensores da pátria. O chefe dos Castro glorifica um Portugal que não existe, crédulo em uma realidade alheia à que habita. Semioticamente, tanto Joaquim, em um primeiro momento, quanto Lourenço, como sua consequência e continuidade, são a representação dos últimos dias do regime salazarista. As personagens desse gênero – ou modo discursivo –, segundo Flavio García, "raramente são personagens individuo [...] elas

costumam ser construídas como personagens tipo, sendo, também, comumente, personagens planas [...] representando um estrato sociocultural pré-definido" (2009, p. 4).

Como afirma José Hermano Saraiva, os Castros são uma tradicional e antiga família portuguesa que resgata seu nome de antigas construções fortificadas por muralhas, com casas de pedra situadas em pontos altos escolhidos com preocupações defensivas. É essa imagem de rigidez, dureza e implacabilidade que Lourenço encarna em relação ao velho pai, defendendo a pátria portuguesa no além-mar – ao reafirmar seus valores identitários – e castigando a pretalhada, a qual odeia, mas, paradoxalmente, teme.

Curiosa – talvez – é a relação que Mia Couto, ao transitar pelas categorias da narrativa, mais especificamente, a da personagem, impõe a Lourenço. O autor apresenta, em sua construção, elementos que a colocam na fronteira entre o sólito e o insólito, o real e o maravilhoso. Seu sobrenome resgata uma construção atribuível tipicamente a fortalezas remanescentes do período medieval, que dá origem ao nome de uma família oriunda dos primórdios do nascimento de Portugal – em suma, traz à tona um sentimento de raiz da nacionalidade, o que, por sinal, é representado várias vezes pela personagem em seu amor pela pátria (COUTO, 2004, p. 98). Seu nome remete diretamente à Lourenço Marques, antigo topônimo da capital de Moçambique, agora, Maputo. Essa combinação que o autor incrementa em sua escrita – como já abordado em Umberto Eco acerca do significado das palavras (2007, p. 51) – e os sentidos que ele lhes impregna, tornam-se uma marca da literatura miacoutiana. Fernanda Cavacas desenvolve um extenso estudo sobre a temática, *Mia Couto: brincriação vocabular* (1999).

Insolitamente, a figura de Lourenço é carregada de uma ambiguidade feroz e grotesca. Ora, é um rígido e pavoroso Castro na rua; ora, uma ridícula criança que usa de panos e cavalinhos dentro de casa, chorando por achar que há sangue nas mãos (COUTO, 2004, p. 14). Procura demonstrar uma macheza que seu próprio pai procurou estimular, objetivando expurgar uma feminilidade causada, na opinião do falecido, por Margarida (COUTO, 2004, p. 21). Recrimina as atitudes da tia, acusando-a de manchar o nome da família (COUTO, 2004, p. 15), e nutre, por ela, tanto raiva (COUTO, 2004, p. 22), quanto é tomado por desejo (COUTO, 2004, p. 69). Odeia e, ao mesmo tempo, teme os pretos – como a eles se refere –, reconhecendo seus poderes.

Edmund Burke, filósofo anglo-irlandês, ao analisar as ideias do belo e do sublime, observa que a diferença entre a dor e o terror reside no fato de que uma afeta o espírito através do corpo, e a outra, o corpo através do espírito, de maneira que ambas, de um jeito ou de outro, produzem uma tensão, contração e/ou excitação violenta dos nervos (BURKE, 1993, p.

138). O temor dos negros, sentido por Lourenço, exemplifica essa observação, construída com esse propósito:

> - A mãe pode espreitar-me?
> - Outra vez o umbigo, Lourencinho?
> - Está-me a crescer, mãe. A sério, desta vez é a sério. Até já estou a sentir o cordão umbilical a sair-me [...] Isto só pode ser feitiço da pretalhada. (COUTO, 2004, p. 16-17)

Essa articulação entre o real e o irreal, possível no Real-Maravilhoso, realiza-se devido ao conjunto de crenças que perpassam uma dada sociedade. Os Castro, representação da "real naturalidade" em África, não são exceção, uma vez que, aos poucos, eles começam a acreditar nos "poderes dos pretos", envoltos pelos ritos, práticas e manifestações religiosas/pedagógicas de um continente que até então lhes era estranho. Observamos, aqui, a questão da fé – a qual poderíamos, talvez, chamar de "premissa carpentiana", ou, parafraseando Borges, a "fé poética que substitui a dúvida suspendida" (Borges, *apud* CHIAMPI, 1980, p. 61) – para a irrupção dos *mirabilia*. Nas palavras de Irlemar Chiampi, esse processo:

> É provocado pela percepção da contiguidade entre as esferas do real e do irreal – pela revelação de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja. […]. A fé na transcendência de um estado extranatural, nas leis meta-empíricas. [...] os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito. (1980, p. 61)

Para Lourenço de Castro, um "branco-ocidental" em terras africanas, a construção do negro como figura que inspira temor – que tem poderes – não é recente, pois resgata toda uma tradição sobre o assunto. De acordo com Jeffrey Cohen, "o processo pelo qual a exageração da diferença cultural se transforma em aberração monstruosa é bastante familiar" (2000, p. 4). A exemplo das navegações por novas terras no período colonial, "representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heroico" (COHEN, 2000, p. 4). Uma vez que a raça é um elemento recorrente para a criação de monstros – tanto quanto a cultura, o gênero e a sexualidade –, a África não tarda a ser vista como o *Outro* do Ocidente. Entre o mito grego de Phaeton, sobre sua pele ter sido queimada pelo sol, e a retórica de Paulinos de Nota, sobre a pele ter sido queimada pelo pecado e pelo vício (Friedman *apud* COHEN, 2000, p. 6), o caráter negativo – em suma, sobrenatural – da pele negra perpassa o imaginário cristão. Segundo Cohen, não por menos,

> A pele negra estava associada com o fogo do inferno, significando, assim, na mitologia cristã, uma proveniência demoníaca. O pervertido e exagerado apetite sexual dos monstros era, em geral, rapidamente atribuído ao etíope; esse vínculo era apenas reforçado por uma reação xenófoba à medida que as pessoas de pele escura eram levadas, de forma forçada, para a Europa, no início da Renascença. Narrativas de miscigenação surgiam e circulavam para sancionar políticas oficiais de exclusão; a Rainha Elizabeth é famosa por sua ansiedade relativamente aos "mouros negros" e sua suposta ameaça ao "progresso do povo de nossa própria nação". (2000, p. 6-7)

Se, antigamente, estar sozinho era perigoso, de maneira que obrigava as pessoas a formarem vilas ou comunidades, visando à sua sobrevivência; morar em uma vila isolada, povoada por uma maioria negra e por uma minoria branca (COUTO, 2004, p. 13), que se odeiam, torna-se algo igualmente perigoso. Mia Couto, ao citar Alfred Metraux, na epígrafe da novela, acerca do fato de que "o Homem nunca é cruel e injusto com impunidade: a ansiedade que cresce naqueles que abusam do poder frequentemente toma a forma de terrores imaginários e obsessões dementes" (COUTO, 2004, p. 9), dialoga diretamente tanto com os temores de Lourenço, quanto com sua resposta frente ao pedido de sua mãe para soltar os presos, achando que assim eles o perdoariam. Lourenço não tarda a afirmar que "essa gente nunca vai esquecer. Nunca" (COUTO, 2004, p. 76).

A conflituosa relação ódio/temor de Lourenço com a "pretalhada" perpassa toda a obra, na qual o constante contato com esse universo diferente – segundo Margarida, estavam há 20 anos em África mas, diferentemente do filho, não tivera contato com essa cultura (COUTO, 2004, p. 48) – promove as diferenciações e o choque com o *outro*; as tensões geradas desse encontro entre o *eu* e o *outro*, em um espaço de lógica animista. O ápice desses confrontos se dá com Andaré Tchuvisco, negro supostamente cego, que pintava as paredes da cadeia e fazia esculturas na areia, e Irene, branca "assimilada" que adere as crenças da terra, invadindo sua casa.

Essa tensão vai sendo construída, paulatinamente, a partir da personagem Lourenço, mesmo em relação a pequenas coisas. Para Burke, o que é terrível à visão independe de suas dimensões, pois "é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível" (1993, p. 65-66). Um exemplo significativo disso é a aversão de Lourenço – por mais calor que faça – ao ventilador, fruto do trauma gerado quando da morte do pai, pois, em meio a um corpo que supostamente não tombara sobre o mar, vê surgir um pássaro de "plumas embaladas em hesitante brisa [...] para além do barulho das hélices, sobre a cabeça. Nunca mais haveria de suportar ventoinha. Fizesse calor de torrar, a ventoinha estava interdita" (COUTO, 2004, p. 23-24).

Ao atentarmos para as observações de Filipe Furtado sobre o sobrenatural negativo (1980, p. 22), fica-nos claro sua importância para a construção do Fantástico em *Vinte e zinco*. É, justamente, devido à interação do negativo, que se realiza a interação entre um mundo aceitável e outro conflituoso. Trata-se de um mundo de lógica animista, no qual até mesmo os Castro começam a reconhecer a existência de poderes ocultos – mas não completamente, a exemplo da dúvida de Lourenço acerca da cegueira de Tchuvisco (COUTO, 2004, p. 32) ou

da hesitação de Margarida frente à doença ou possessão de seu filho (COUTO, 2004, p. 52) –, no qual o espírito de Joaquim age como um contraventor da ordem "natural".

Como afirmara Claire Williams, essa obra é pouco estudada pelos críticos devido ao teor que enfoca e aos temas que aborda (2003, p. 168): como um espírito rancoroso dos últimos momentos de um império que se recusa a assumir sua falência, Joaquim vai afetar diretamente – e até indiretamente – a vida das pessoas ao seu redor, a ponto de Irene se referir a ele como monstro (COUTO, 2004, p. 24). Jessumina, a nyanga – espécie de sacerdotisa – avisa que "Lourenço fora possuído pela sua própria vida. Sem nunca chegar a ser ele próprio" (COUTO, 2004, p. 50-51). Devemos, entretanto, atentar para o que aponta Irlemar Chiampi, acerca dessa relação proposta pelo Fantástico como um embate entre o Bem e o Mal:

> A problematização do real no fantástico assume, neste sentido, o caráter de uma luta primordial entre forças antagônicas, da qual saem vitoriosos os valores que o pensamento logocêntrico aceita como positivos [...]. Como em contrapartida, o realismo maravilhoso propõe um "reconhecimento inquietante", pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares consiste em trazer de volta o "Heimliche", o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade. (1980, p. 67-69)

Em *Vinte e zinco*, o espírito de Joaquim, fugindo de uma visão maniqueísta – mas abraçando uma percepção cristã-animista da realidade – se, por um lado, interfere negativamente na vida das demais personagens, por outro, também o faz como parte da construção desse cenário, em processo de harmonização, pois é justamente através do reconhecimento e aceitação dos poderes desse "monstro", que os Castro trazem à tona suas crenças religiosas, seu "familiar coletivo". O lugar de Joaquim na mesa ainda é guardado e mantém-se pronto como se ele fosse chegar a qualquer momento (COUTO, 2004, p. 24); seu lado da cama, perfumado; e a crença de Lourenço acerca de o pai não ter tombado no céu, mas continuar pairando por aí (COUTO, 2004, p. 52).

Margarida é a clássica esposa defensora da casa portuguesa. Em um momento em que todos os papéis estão (supostamente) definidos, é aquela que se encontra na encruzilhada dos problemas da família: viúva de Joaquim, mãe de Lourenço e irmã de Irene, ora reclama dos revoltosos com suas ideias de "pátria moçambicana" (COUTO, 2004, p. 56), ora questiona o motivo de o filho ainda estar ali em África; tenta conciliar o filho e a irmã, chamando a atenção dela para seus modos, embora afirme que, diferentemente do que as demais personagens (brancas) acreditam, ela não lhe parece ser tão louca assim. Ainda por cima, Margarida passou 20 anos em África, sem ter contato com a cultura local – "África começava logo ali, no sopé da varanda. Não se podia facilitar" (COUTO, 2004, p. 48) –, e, se, por um lado, repreende as atitudes da irmã, por outro, age de maneira insólita ao contrariar todos os pressupostos que a condição de branca, em África, agregava, e não tarda a procurar

Jessumina, em busca de cura para os estranhos sonhos e medos do filho (COUTO, 2004, p. 50), contrariando suas crenças de europeia-branca-cristã.

Esses espaços, híbridos de saberes, articulam a representação das identidades, eliminam os opostos e os mesclam, assumindo uma imagem de duas frentes que, aos olhos comuns das personagens – incapazes de aceitarem/chegarem a um consenso para aceitar a realidade como é, tal como Lourenço –, é “estranha”.

Irene, por sua vez, é a imagem dessa insólita hibridez ficcional: Irmã de Margarida e tia de Lourenço – no qual desperta desejos –, é um exemplo de que as confluências culturais não seguem mão única, mas são via de mão dupla. Sendo os Castro a resistência portuguesa em terras distantes – Lourenço, um PIDE; Margarida, a clássica esposa defensora da casa portuguesa –, a presença de uma “assimilada” causa horror e mal-estar na casa, a ponto de acusarem-na por ter um nome a zelar (COUTO, 2004, p. 15).

Tendo vindo até África para fazer companhia à irmã, após a morte do cunhado, Irene se apaixona e inicia um caso com o mulato Marcelino (COUTO, 2004, p. 20), o qual fazia parte do movimento de libertação de Moçambique. É após sua morte – ele comete suicídio, cortando seus testículos, após seção de tortura comandada por Lourenço (COUTO, 2004, p. 76) –, que Irene se entrega de vez às culturas da terra, tornando-se, como diz Jessumina, uma “branca da terra”. Segundo Bhabha,

> O caráter extremo dessa alienação colonial da pessoa – esse fim da "ideia" do individuo – produz uma urgência inquieta na busca de Fanon por uma forma conceitual apropriada para o antagonismo social da relação colonial. O corpo de sua obra fende-se entre uma dialética hegeliano-marxista, uma afirmação fenomenológica do Eu e do Outro e a ambivalência psicanalítica do Inconsciente. Em sua busca desesperada e vã por uma dialética da libertação, Fanon explora a extremidade desses modos de pensamento: seu hegelianismo devolve a esperança à história; sua evocação existencialista do "Eu" restaura a presença do marginalizado; sua moldura psicanalítica ilumina a loucura do racismo, o prazer da dor, a fantasia agonística do poder político. (1998, p. 71)

As experiências colonial e pós-colonial resultaram em novas formas de perceber o lugar do *eu* no mundo. Se o comum, o normal, o aceito, o “soer” (ser comum acontecer), era a “pretalhada” assimilar a cultura do branco, o insólito – uma vez que é um dos responsáveis pelas rupturas na “história” da ilustre família dos Castro – ocorre quando Irene, por sua vez, segue o caminho inverso proposto aos negros na época da colonização, o de “tornarem-se brancos”. Era requisito, dentre outros, falar a língua do branco e adotar os modos e costumes dele, ganhando uma identidade – no caso, a de cidadão português – e todas as vantagens que a acompanham.

Irene assimila-se “ao contrário”, abandona sua identidade “branca” em prol de uma “negra”, dando mostras de seu processo de transformação ao longo da narrativa. Diferentemente da moça que era ao chegar a Moçambique, anda com as pernas de fora

(COUTO, 2004, p. 23), deixa-se sujar com a lama (COUTO, 2004, p. 15) – em uma representação de sentir a terra e suas culturas em seu corpo –, dança, em casa, uma dança de ritmo africano (COUTO, 2004, p. 22) e, ao invés de frequentar a igreja, consulta-se com Jessumina, a nyanga, que acompanha o desenrolar dos acontecimentos, envolvendo os Castro.

O conceito de hibridismo cultural – desenvolvido por Homi Bhabha (1998) – trata de uma nova maneira de abordagem do *outro*, em que não há uma tentativa de suplantá-lo, senão que de se apropriar e se apoderar dele em seus processo de construção, abrindo margem, segundo Bhabha, para a "possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta" (1998, p. 22). Não por menos, Irene entrega-se aos amores da terra, apropriando-se das imagens de Marcelino em sua formação e aprofundamento na nova cultura. Paulatinamente, a moça de família – como se, ao voltar-se para a lembrança, incorporasse o espírito de Marcelino, unindo, assim, "elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas que [subvertem] os padrões convencionais da realidade ocidental" (CHIAMPI, 1980, 32) – transforma-se em uma "branca da terra".

Por fim, Andaré Tchuvisco, negro supostamente cego, que pinta as paredes da cadeia e faz esculturas na areia, guarda terríveis segredos sobre o passado de Joaquim. Agregado da família, Andaré Tchuvisco é uma personagem emblemática, que perpassa a obra como figura ambígua, perpetuando a dúvida acerca de sua cegueira, pelo fato de fazer desenhos no chão. Oriundo de Vila Pebane, de onde viera com os Castro (COUTO, 2004, p. 29), local no qual, na versão deles, o moço simplesmente adoecera das vistas, e conhecedor do passado da família Castro. Com acesso aos espaços frequentados por Lourenço, é temido – e desconfiado pelo PIDE –, não apenas por sua suposta cegueira, mas por ser considerado a causa de todos os infortúnios de sua vida: os pesadelos que tem, seus brinquedos quebrados e o umbigo que parece crescer continuamente. Segundo Bauman,

> O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se puder vê-la. Medo é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e do que não pode – para *fazê-la parar* ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance. (2008, p. 8)

Lourenço, devido ao medo irracional que tem de Tchuvisco e à crença na responsabilidade a este atribuída por tudo que lhe acontece, não tarda a acusá-lo:

> - É esse cego, eu ainda vou dar cabo desse gajo.
> - O cego Tchuvisco? Deus ainda o castiga. Que mal pode fazer esse pobre diabo?
> - Esse gajo é que faz isto tudo, mãe.
> - Disparate, filho.
> - Acredite em mim, eu conheço essa gente. (COUTO, 2004, p. 16)

As personagens, ao interagirem nessa manipulação ficcional, trazem à tona o insólito da realidade que habitam, além do "insoer" entre o aceitar e não aceitar os elementos que a constituem. As inconsistências da família Castro e sua interação com um cenário moçambicano, onde os *mirabilia* deambulam, favorecem, ao longo da construção narrativa, as manifestações do insólito ficcional.

3.5 Passeios pelos bosques de Zinco

Ao entendermos o autor-modelo como uma estratégia utilizada pelo autor-empírico para guiar o leitor-modelo – apropriando-nos e atualizando as perspectivas equianas (1994) –, deparamo-nos com a ação do autor-empírico ao tentar realizar uma tradução intersemiótica entre o mundo real – em seu sentido fatual – e o ficcional – admitindo, contudo, que no plano da ficção, tudo que nele se manifesta adquire o estatuto de real, ainda que possa não corresponder à realidade referencial externa ao texto. Seguindo essa linha de pensamento de Umberto Eco, podemos dizer que:

> as palavras têm um significado na medida em que os autores [...] tenham estabelecido definições aceitáveis. Mas essas definições dizem respeito a muitos possíveis sentidos de um termo antes que ele seja inserido em um contexto e fale de um mundo. Qual é o sentido que as palavras adquirem verdadeiramente uma vez articuladas em um texto? (2007, p. 51)

Se o tradutor é aquele que entende a estrutura de um sistema e, a partir dele, constrói um novo sistema com o intuito de produzir efeitos semelhantes àqueles primeiros, então, não se trata apenas de tradução, mas, também, de criação, na qual o tradutor é conhecedor tanto da cultura que observa, quanto da estrutura narrativa em que se inserem os signos semiológicos que irá forjar. Ele, assim, (tenta) cria(r) algo novo, no plano semiológico, a partir do plano linguístico, transmitindo mensagens.

A tradução intersemiótica, por sua vez, é definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico (ECO, 2007), onde, tendo em vista os mundos possíveis da tradução, faz-se necessário não apenas interpretar, mas negociar sentidos, de maneira que o mundo ficcional se torna um duplo do mundo fatual – ainda que, para isso, esse mundo apresente manifestações insólitas – produzindo a imagem de um leitor ideal, presumido pelo tradutor.

Esse leitor, deambulando pelos bosques miacoutianos – essa "encruzilhada de imaginários" (NOA, 2002, p. 198) –, percebe os *mirabilia* – em sua tradução animista –, tanto

nas pequenas coisas – como um negro cego que desenha na areia (COUTO, 2004, p. 31), uma branca assimilada que se suja de óleo para sentir o toque do falecido amante no corpo (COUTO, 2004, p. 58) ou um policial que sente o umbigo crescer (COUTO, 2004, p. 16) –, quanto nas grandes coisas – como a presença de um canhão e um homem nu na Igreja pedindo a Deus para ser como bicho (COUTO, 2004, p. 58-59), a entrada de uma assimilada às avessas em casa de branco (COUTO, 2004, p. 19). Representa a invasão do *outro* no espaço do *eu* – e, até mesmo, no tratamento dado aos mortos, sejam tanto branco-cristão-ocidentais, quanto negro-animista-africanos. E os mortos não parecem exigir, somente, o devido respeito, mas, ainda, influenciam a vida dos vivos – a exemplo de Joaquim ou de Marcelino e Custódio.

Na visão do autor/tradutor, os *mirabilia* fazem parte da cultura mestiça que é África/Moçambique, e os acontecimentos metaempiricos, transportados para a ficção, resultam de situações empíricas, vivenciadas no cotidiano da terra. Trata-se da contiguidade entre as ordens física e metafísica, onde a verossimilhança do maravilhoso depende da representação do real (CHIAMPI, 1980, p. 61).

Como acréscimo à teorização acerca do Real-Animismo, precisamos falar desse tradutor que, apesar das influências culturais, não é latino-americano, mas africano. Para Edward B. Tylor (2011), o termo “animismo” deriva de “anima”, que pode significar tanto energia, quanto espírito ou alma. Se os *mirabilia* – tão caros ao Real-Maravilhoso – guardam a ideia de “ver, observar com cuidado e atenção”, poderíamos afirmar que o *ânima* corresponderia a “sentir”, constituindo, assim, a diferença primordial entre os *mirabilia* latino-americanos e os *anima* africanos? A pergunta se faz necessária por, em nossas “deambulações”, ora procuramos traçar aproximações entre as correntes do Real-Maravilhoso e do Real-Animismo, ora procuramos diferencia-las, quando possível. Uma vez que as teorizações acerca do termo aqui proposto para designar essa vertente do Real-Maravilhoso em África não foram tão aprofundadas, pela ausência de outros estudos anteriores a que se pudesse recorrer, não prosseguiremos, por ora, tratando da questão, mas procuraremos aproveitar essa linha de raciocínio, ao longo de nosso trabalho, mapeando, sempre que necessário, as limitações impostas e demarcando aquilo que julgarmos ser nossas contribuições para o avanço das pesquisas.

A casa dos Castro, refúgio e manifestação da cristandade ou glória lusitana, frente a uma cultura considerada bárbara e território de lógica empírica, se, por um lado, representa tudo o que os branco-cristãos defendem, por outro, vai se desconstruindo gradualmente, como um espaço de fronteira entre o *eu* e o *outro*, sendo transpassado. Dessa maneira, os símbolos

que guiam os branco-cristãos vão sendo superados e/ou ressignificados. Um exemplo disso é Joaquim de Castro, que se torna presente na trama, por sua ausência, evocado pelo seu silêncio, manifestando-se como uma espécie de duplo nas vidas alheias, chegando, mesmo, a agir, também, como representação dos símbolos que conduzem as vidas das personagens.

A relação com o velho Castro, "desmorto", que, para sua família, não fora devidamente enterrado, influencia todos os acontecimentos narrativos, sendo sua representação, como patriarca – mesmo ausente na condição física, mas presente na psíquica ou "espiritual" –, o símbolo da casa portuguesa. Essa representação é adotada intensamente por Lourenço – como se pode depreender das palavras de Jessumina, ao dizer que ele foi possuído pela sua própria vida por culpa do pai (COUTO, 2004, p. 50-51) –, em um período de transição, entre a guerra colonial e o golpe que pôs fim à ditadura salazarista, o 25 de Abril de 1974.

Por esse viés, a semiose nos bosques da ficção miacoutiana manifesta o regime salazarista – e sua decadência –, tanto na figura dos Castro, quanto na de sua residência, uma insólita casa, na qual as pessoas assumem posturas diferentes das que querem que os demais conheçam, a ponto de ser um lugar onde um morto – Joaquim – é tratado como se ainda estivesse vivo, seja pelo seu lugar separado na mesa e os talheres sempre postos como se fosse adentrar a qualquer momento, seja pelo seu lado da cama mantido sempre livre e perfumado pela esposa. Da mesma maneira, Custódio e Marcelino têm suas "eternidades" respeitadas e homenageadas na maçaniqueira" (COUTO, 2004, p. 65).

Se, por um lado, a casa – tal qual uma embaixada, que é território de um país, em outro, onde quer que se encontre – representa a pátria, a família e a identidade nacional lusitana, por outro, ela é um signo semiótico vazio, uma vez que seu significado original já se perdeu. A suposta doença de Lourenço – que Margarida, ao procurar Jessumina, presume ser algum tipo de demência (COUTO, 2004, p. 52) – está associada ao esvaziamento desse símbolo.

Problematizando a questão do domínio da ilustre pátria lusitana, Mia Couto nos traz a personagem Lourenço de Castro como representação do orgulho do império português, espalhado pelo mundo. A questão do destino português é posta em xeque, diante da incompatibilidade insólita entre o passado da nação e o presente idealizado. Prosseguindo na afirmação de Jessumina, sobre a "suposta" possessão de Lourenço, vemos como ele canta uma "pátria eterna e imutável. Portugal uno e indivisível" (COUTO, 2004, p. 69), pretendendo resgatar um passado que, diante de um presente insólito, apresenta suas incoerências.

Dessa forma, a “insolitude” do império lusitano e sua glória, mais idealizada do que real, é resgatada e representada ao longo da narrativa, e, ao resgatar e ressignificar tal fato histórico, Couto repete, literariamente, a clássica relação – através das personagens envolvidas – da condição histórica de Portugal ser incapaz de se unir às vanguardas e tomar parte, como agente, dos processos de conquista, uma vez que, “no coração da tempestade”, perde sua hora e sua vez.

As ações de Lourenço em louvar uma pátria distante, se, por um lado, são vistas com ódio por sua tia Irene, por outro, são vistas como doença – esse é um dos temas do Fantástico apresentados por Todorov (1992) –, por sua mãe Margarida. A insólita relação de Lourenço com a pátria – e o sonho do pai – é vista como uma doença, agravando-se por seus delírios de sangue nas mãos, seu umbigo crescendo e seus comportamentos infantis em casa. Além disso, sua presença em África – e de uma assimilada em casa, causando estranhamento frente à “supremacia” de cultura de origem – fazem-no agir de maneira cada vez mais dura, em defesa de um Portugal idealizado. Diferentemente da glória das grandes navegações, a novela explicita a sensação de abandono e desgarramento dos portugueses no além-mar. A fragilidade da administração colonial, assim, nos informa muito mais do que as versões da história metropolitana. O “menor”, à sua maneira, nos diz muito mais sobre o “maior”.

No Fantástico, a encenação da subversão do real busca experienciar, no leitor, uma hesitação perante um episódio de fenomenologia metaempírica, cercado de ambiguidade, impossibilitando que ele – e as personagens – cheguem a alguma explicação definitiva acerca do ocorrido (TODOROV, 1992, p. 38-39). Em *Vinte e* zinco, verifica-se a incerteza acerca das causas de Lourenço agir de maneira insólita, havendo um hiato entre explicações apoiadas em doença, e, outras, nos poderes mágicos dos negros. Já assumimos, porém, a dificuldade em classificar a obra miacoutiana nas vertentes do Fantástico, *stricto sensu*.

Se, assim o fizéssemos, não haveria dúvidas quanto aos motivos que levassem Lourenço a agir de tal ou qual modo, e teríamos que admitir, distintamente, que ele estivesse doente, ou, ainda, possuído pelas forças malignas da terra. Assumindo os *mirabilia* carpentianos, que nos levam para o universo do Real-Maravilhoso, podemos nos manter em hesitação plena, seja aceitando uma dessas hipóteses, em detrimento da outra, ou, melhor, admitindo a coexistência de ambas, sem que uma elimine ou enfraqueça a outra, seja aceitando a possessão – e metamorfose – de Lourenço.

Uma vez que o trabalho aborda a manifestação do insólito ficcional em *Vinte e zinco*, privilegiando a vertente do Real-Maravilhoso/Animismo, vemos o encontro entre Margarida e Jessumina – em que aquela, portuguesa e branca, admite a intervenção de forças sobrenaturais

– como estratégia auxiliar na construção narrativa. Do diálogo entre elas, destacamos para ilustrar nossa proposta de leitura:

> - Antes de ir, Dona Margarida, me diga uma coisa: veio por causa de seu filho Lourenço?
> - Sim, ele está doente [...] O que me preocupa são as visões de Lourenço. Por exemplo , aquela coisa do umbigo a crescer. Que aflição!
> - Dona Margarida, eu pergunto: esses panos com que ele dorme não será que estão a desaparecer?
> - Sim, é verdade.
> - Nunca mais os ponha a secar no jardim. Alguém está a usar aquilo contra seu filho. São os métodos da nossa gente. (2004, p. 52)

A insólita crença de Lourenço nas glórias de sua nação é confrontada em todos os momentos, tanto nas ruas – pela figura do cego Tchuvisco e sua suposta relação com a tia –, quanto em sua casa – pelas imagens da tia assimilada e da mãe desacreditada com sua pátria.

Todorov desenvolve possíveis correspondências entre os temas fantásticos – ancorados no "eu" e no "tu" (1992, p. 115-148) – e o mundo da criança e do psicótico (1992, p. 128). Se, em parte, dentro de casa, Lourenço age como uma criança, que usa de panos e cavalinhos, em outra esfera vive um sonho – "seu ideal" (COUTO, 2004, p. 69) –, como em um eterno presente ligado ao passado de forma ininterruptível. É preciso uma ruptura insólita, que realize a contiguidade entre *realia* e *mirabilia* (CHIAMPI, 1980, p. 61) – visão de seu pai amalgamado a uma criatura da terra, descoberta do passado do patriarca da família, suposta gravidez de sua tia – para derrubar as crenças de Lourenço, deixando-o em estado de abandono, sem saber o que seguir ou em que se espelhar.

Joaquim, por sua vez, é uma forte presença na trama e, embora morto, fala através de seu silêncio na ausência física. Semiose do regime – assim como a casa –, o velho Castro gera reflexos de sua representação semiótica nas demais personagens, interferindo não somente em seu modo de agir, mas em sua maneira de ser. Não se limita apenas a refletir-se na doença ou possessão de Lourenço, mas é referido como um duplo de cada uma das personagens com às quais manteve relação: o modelo de vida a ser seguido por Lourenço; o que prende Margarida àquele lugar; aquele que representa o que Irene odeia e combate; responsável pela cegueira de Tchuvisco, que pagou com os próprios olhos por ver o que não deveria ter visto.

A ideia de um pai – ausente ou perdido – é frequente na novela, de forma que Joaquim representa tanto o poder salazarista no além-mar, a falta de uma liderança, e, até mesmo, os ideais, semelhantemente a ele – chefe dos Castro e agente da PIDE –, mortos, que moviam o povo português pelo mundo. Nas palavras de Irene, "esta casa vai definhar, até nela apodrecer o espírito do velho Castro" (2004, p. 24), deixando evidente o exercício do escritor ao utilizar a figura de Joaquim como representação do regime, aproveitando-se da simbologia associada à família.

Em um mundo de lógica animista, no qual, até mesmo os Castro começam a reconhecer a existência de poderes ocultos – mas não completamente, a exemplo da dúvida de Lourenço acerca da cegueira de Tchuvisco (COUTO, 2004, p. 27)–, o espírito de Joaquim age como um contraventor da ordem "natural". Ironicamente, ao tentar cegar Andaré, o agente da PIDE faz com que esse volte-se para dentro de si e enxergue a beleza de sua terra – o que, duplamente irônico, nos remete à proposta de Carpentier acerca do Real-Maravilhoso latino-americano, quando argumenta que os narradores latino-americanos se voltam para o seu mundo, cujo potencial de prodígios sobrepujava, em muito, a fantasia e a imaginação europeias (CHIAMPI, 1980, p. 32). É justamente quando, embora assimilado, não aceito pela cultura que abraçou, o negro olha para sua terra, a fim de se descobrir, tal qual Tchuvisco – espécie de metonímia do negro –, que estudou em colégio de Padre e queria ser como os brancos, mas, ao perder parte da visão, volta-se para os *mirabilia* da terra, compondo, na areia, desenhos de mulheres, tão perfeitos, em que elas pareciam dançar (COUTO, 2004, p. 32).

Em uma modernidade líquida, cada sociedade cria seus próprios monstros, que, por sua vez, são um convite para o entendimento dessa sociedade. As motivações da monstruosidade parecem habitar dentro de cada um (BAUMAN, 2008, p. 90), como uma linha/fronteira a se manter distante ou ser evitada. Na mesma medida em que Lourenço corporifica seus maiores medos na imagem dos negros, aproxima-se, cada vez mais, de um outro tipo de monstro, o nascido da necessidade que um regime militar atuante tem nas ações coloniais (COHEN, 2000, p. 9).

Joaquim e Lourenço encarnam a violência do sistema colonial. Toda narrativa de monstro – no sentido que vimos dando à imagem – enfoca como ele é e qual sua utilidade. O velho Castro assumiu esse papel, que viria a ser herdado por Lourenço. Uma vez que esse monstro é "transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um fora-da-lei: o monstro e tudo o que ele corporifica devem ser exilados ou destruídos" (COHEN, 2000, p. 11).

Mia Couto resgata esse monstro na figura do patriarca morto dos Castro, Joaquim, agente da PIDE, que, em sua época, torturava e matava os presos, além de abusar sexualmente deles (COUTO, 2004, p. 84), motivo da cegueira de Tchuvisco, que pegou Joaquim cometendo ato libidinoso, de natureza homossexual, com os negros presos. Essa figura autoritária, depois de morta – ou "borrada" na narrativa – terá sua função assumida por seu filho, Lourenço – que, até quase o final da história, desconhecia os "desvios sexuais" do pai.

Dessa maneira, supostamente possuído pelo espírito do pai (2004, p. 50-51), Lourenço age como um duplo, e seu maior medo era "ser pai e acabar sendo como seu pai fora" (COUTO, 2004, p. 94). Se as personagens, ao seu modo, agem como um duplo de Joaquim, na medida em que ele é responsável pela realização delas como semioses de si mesmo e deles próprios, Lourenço se torna, ele também, um duplo de todas as personagens principais da trama, espécie de semiose-mosaico.

Filipe Furtado, ao apontar a função da personagem – uma das categorias da narrativa – como "importante elemento de orientação na floresta dos sinais erguidos ao longo do texto" (1980, p. 85, grifo nosso), aponta para os papéis que essa assume, de monstro, vítima e exterminador. Respectivamente, o primeiro desenvolve e orienta o curso geral da ação, o segundo suporta o peso dos acontecimentos e, o terceiro, age de maneira contrária ao curso da ação. (1980, p. 89). Ocupando, dicotomicamente – e, até, insolitamente, já que, em tese, atua em papéis, sendo alguns, conceitualmente, antagônicos –, a posição de monstro – como representante dos atos mais grotescos imputáveis ao fim do regime, qual seja, a tortura –, vítima – suposta, dos poderes dos pretos – e de exterminador – poderíamos, inclusive, aqui, utilizar o termo "caçador" –, daqueles que ameaçam destruir seu modo de vida, contaminados por uma doença chamada "pátria Moçambicana" (COUTO, 2004, p. 56), Lourenço, ao mesmo tempo em que se apavora, representa o pavor de tantos outros. Conforme Mia Couto observa, em epígrafe, citando Alfred Metraux, "o homem nunca é cruel e injusto com impunidade" (2004, p. 9).

Como consequência direta de seus "excessos", ao final de cada dia de trabalho, mesmo após lavar o sangue de suas mãos. Lourenço vê, constantemente, sangue em seus braços, como se estes nunca estivessem totalmente limpos (COUTO, 2004, p. 15), enxergando, até mesmo, sangue em seus brinquedos e no pano que usa para dormir (COUTO, 2004, p. 47). Esse sangue, presente muito mais no nível do imaginário do que no do real – falamos aqui do real representado na ficção, não, naturalmente, do real verificado na realidade empírica da qual o construto ficcional é parasita –, remete-nos ao que Todorov relaciona a um ato estranho:

> O estranho realiza, como se vê, uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão (o maravilhoso, ao contrário, se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens). (1992, p. 53)

Após os eventos do 25 de Abril, as crenças de Lourenço seguem até o final da narrativa, sendo confrontadas. No mesmo momento em que recebe a notícia de que a tia está grávida, também recebe o da queda do regime, o que implicaria a dessignificação de seu *eu*,

medo máximo. A suposta gravidez de Irene representa não apenas a entrada definitiva em África, para além do quintal da casa, eliminando os degraus da varanda – logo, pondo fim às fronteiras entre os dois universos distintos: colonos e colonizados, brancos e negros, portugueses e africanos, senhores e subjugados –, mas, ainda, a perpetuação de algo diferente do que, em sua opinião, deveria ser a ordem natural das coisas – ou seja, a segregação, antes representada pelos degraus que separavam a varanda, onde terminava a casa senhorial (metáfora da metrópole), e o quintal, onde começa África.

Essa relação opositiva entre a casa, da qual a varanda é parte, e o quintal reflete, no plano ficcional, as tensões entre fronteira/país, queda do regime/gravidez de Irene, permitindo que se proponha um diálogo com o conceito proposto por Stuart Hall, ao resgatar Edward Said, a respeito das geográficas imaginárias (1990). São pontos delimitados como seus – no sentido de posse do sujeito sobre algo, até mesmo sobre si –, pessoais e intransponíveis, mas em constante movimentação. Essa geografia/fronteira violada, ruptura brusca entre o *eu* e o *outro* – no caso, invasão do *eu* pelo *outro* –, demonstra o cume das relações de construção do espaço do medo dessa mestiçagem/hibridez ao longo da narrativa. Medo esse que, segundo Bauman,

> social e culturalmente reciclado [...] orienta seu comportamento [...] quer haja ou não uma ameaça imediatamente presente [...] visto como um rastro de uma experiência passada de enfrentamento da ameaça direta – um resquício que sobrevive ao encontro e se torna um fator importante na modelagem da conduta humana mesmo que não haja mais uma ameaça direta à vida ou à integridade. (BAUMAN, 2008, p. 9)

A personagem Lourenço, que em sua construção carrega um trauma, fruto de assistir à morte do pai, constrói sua vida seguindo os passos do velho Castro, perpetuando a perseguição e a tortura, mas, ao mesmo tempo, temendo a “pretalhada”, que acusa ser responsável por todos os males e pela destruição de seu modo de vida ou pela invasão de sua casa – representação do estado português decadente – pelas “coisas dos pretos”, através de Irene.

Ainda nesse leque de possibilidades de caminhos a trilhar, oferecidos pelos bosques da ficção miacoutiana, o leitor–modelo vai descobrindo como esse símbolo do velho Castro, imagem que molda as demais personagens, acaba, gradualmente, superada ou ressignificada. A figura de Joaquim de Castro, traz essas representações dos símbolos que guiam a vida das personagens em um período de transição, às vésperas do 25 de Abril de 1974.

Se o autor-modelo assume a tarefa de dispor os signos, cabe ao leitor-modelo interpretá-los. Através da construção desses tecidos narrativos, Mia Couto semiotiza os sentidos dessas disposições e combinações. A imagem do velho Castro, idealizadamente como imutável e incorruptível, representa a transformação do indivíduo e da hibridez das

culturas na narrativa. Como sinônimo de multiculturalismo, é uma realidade, com as similaridades sincretizadas e as diferenças mescladas, especialmente em sociedades compostas por grupos diversos.

Os sistemas de valores insólitos, um frente ao outro, relativizam-se, questionam-se e, até, sobrepõem-se, de tal forma que a duplicidade e a ambiguidade sejam fortes características da mestiçagem. Ou, como afirma Homi Bhabha:

> A diversidade cultural é o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados; mantida em um enquadramento temporal relativista, ela dá origem a noções liberais de multiculturalismo, de intercâmbio cultural ou da cultura da humanidade. A diversidade cultural é também a representação de uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidos na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única. A diversidade cultural pode inclusive emergir como um sistema de articulação e intercâmbio de signos culturais em certos relatos antropológicos do inicio do estruturalismo. (1998, p. 69)

Esses espaços híbridos (FURTADO, 1980, p. 119) promovem a mistura entre um espaço natural com um sobrenatural, ampliando o leque de possibilidades de se interpretar a realidade. Lourenço, por sua vez, exemplifica a perturbação do homem branco-cristão frente à gama de possibilidades que a terra moçambicana lhe oferece. Podemos observar como, para ele, irritava era esse *sim* e *não* dos assuntos em África.

Dessa maneira, em *Vinte e zinco*, Mia Couto, pelo viés do insólito ficcional, demonstra como as trocas culturais não acontecem apenas dentro da sociedade tradicional moçambicana, mas em toda a sociedade contemporânea, formada por constantes tensões e negociações. Ao tentar traduzir a realidade que o cerca, o autor cria um universo diegético que, embora insólito, não deixa de ser um duplo da realidade empírica, que ocupa seu espaço em uma modernidade mista, como produto de várias tradições.

Essas negociações culturais, que formam a modernidade, são constantemente revisitadas e ressignificadas, revelando uma realidade mestiça como, nas palavras do próprio escritor, uma casa que chamamos de nossa, mas com móveis vindos de fora (COUTO, 2005, p. 14). Se, outrora, os antigos referenciais se desconstroem, o texto miacoutiano permite, agora, uma leitura da construção de novos referenciais, negando um conceito excludente de cultura pura.

O medo que Lourenço tem das ventoinhas é uma não-aceitação de um primeiro sinal dessa mestiçagem, uma vez que elas lembram a suposta morte/pré-mestiçagem do pai com os negros que o derrubaram no ar. É quando o o cego Andaré Tchuvisco lança sua bengala ao alto e essa se transforma no Napolo, que esse processo de hibridez, sofrido pelo “desmorto”, torna-se inegável. Ao ver a bengala transformada no pássaro em que supunha que o pai houvesse se transformado quando lançado no ar pelos negros, no momento de sua morte,

Lourenço se choca diante da figura indissociável – duplo de Napolo e Joaquim, misto de culturas, imagem híbrida. Dá-se, então, uma transmissão de sentidos, combinação de signos díspares, conforme se lê na seguinte passagem:

> Contrafeito, o cego toma o bastão vermelho e branco e, de repente, sem que ninguém presumisse, lança-o sobre os ares. A bengala vai subindo, volteando-se pelo espaço. De súbito, ante a geral espantação, a bengala se converte em ave. Uma dessas criaturas alvirubra, que anuncia as tempestades. A inesperável ave bate asas, rodamoinhando como um furacão sobre a praça. Súbito, o pássaro se adelgaçou, convertido numa fita brilhosa que serpenteia pelos ares. Alguém grita:
> - Vejam! É o Napolo!
> E foram passos para trás e terrores rasteirando a retirada. Ninguém se podia crer: o monstro Napolo, a cobra voadora, trazedora de tempestades e relâmpagos.
> O PIDE Diamantino decide dar ponto naquilo e saca do revólver para espalhar os devidos terrores. Mas o inspector o manda parar.
> - Fique quieto, Diamantino!
> É um grito desmesurado, vindo de além-garganta. Os polícias olham, admirados, para o seu chefe. Parece que ele não está bem, desarrumado de alma, enfraquecido de corpo. E é. Lourenço descobrira os seus fantasmas naquele instantâneo céu. Aquela era a ave que, anos antes, ele vira emergir do helicóptero e se desfazer, depois, em penas e penugens. (COUTO, 2004, p. 63-64)

A criatura que, ao mesmo tempo em que recupera a cosmogonia africana, resgata a mitologia greco-romana sob a figura do Basilisco – que, em uma de suas várias representações, pode ser interpretado como um lagarto conhecido pela sua ferocidade, capaz de petrificar com a saliva –, como fusão das culturas de dentro e de fora, e, também, resgata a imagem da serpente, animal que sempre troca de pele, de maneira que essa troca é associada ao rejuvenescimento (BINDERMANN, 1993, p. 34-35). Chevalier e Gheerbrant apontam a cobra como “senhora do principio vital e de todas as forças da natureza” (1982, p. 815). O surgimento do Napolo assusta os moradores, como prelúdio de algo que iria acontecer. A tempestade – e o raio que, segundo Jessumina, sujou a terra (COUTO, 2004, p. 87) – ocorrem em harmonia com um acontecimento insólito que afeta, direta e principalmente, a vida da diminuta população branca da região.

Podemos, também, observar como o autor resgata a tradição que associa não apenas Salazar e o regime salazarista, mas Portugal, à serpente e, por extensão, à sua insólita aparição com a queda do regime e a derrota portuguesa. Laurentino Gomes adverte que o dia 2 de julho – data da expulsão das tropas portuguesas de Salvador, em 1823 – é comemorado na Bahia – estado brasileiro com uma das maiores populações de afrodescendentes do país –, com uma festa que, para eles, é mais importante do que o 7 de setembro, que é comemorado pelos baianos de modo carnavalizante, e não principalmente patriótico e cívico, como em outros estados brasileiros. Em suas palavras,

> Em todo o percurso, os moradores enfeitam suas casas, estendem faixas sobre as ruas e reúnem os amigos para celebrar. As alegorias misturam elementos da festa cívica, Carnaval e sincretismo religioso. O carro principal mostra o Caboclo, símbolo do sentimento nativista, matando uma serpente, representação da tirania portuguesa em 1822. (GOMES, 2010, p. 195)

Em *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, uma serpente voadora é avistada pela população de uma pequena aldeia do Algarve, de maneira inexplicável, ao passo que Portugal passava pela Revolução dos Cravos (1984, p. 23). Podemos ampliar essa relação de significado e significante, existente entre a serpente e Portugal colonial, antes de se libertar e bater asas, ao recorrermos a Albert Memmi, quando este observa que, tal como uma cobra que morde o próprio rabo, presa em um círculo que não tem fim, o colonizador:

> nunca esquecerá de fazer alarde de suas próprias virtudes, defender-se-á com raivosa obstinação a fim de parecer heróco e grande, merecendo plenamente sua fortuna. Ao mesmo tempo, devendo seus privilégios tanto à glória quanto ao aviltamento do colonizado, obstinar-se-á em aviltá-lo. Utilizará as cores mais sombrias; agirá, se for preciso, para desvalorizá-lo, para anulá-lo. Mas não sairá jamais deste *círculo*: é preciso explicar a distância que a colonização estabelece entre ele e o colonizado; ora, a fim de justificar-se é levado a aumentar mais ainda essa distância, a opor irremediavelmente as duas figuras, a sua tão gloriosa, a do colonizado tão desprezível. (1977, p. 58 – grifo nosso)

Apropriamo-nos da metáfora do círculo para, dentre uma de várias produções de significado e significante, concluirmos que a serpente voadora liberta-se desse círculo.

É dessa maneira que, "exorcizado" de seu passado, Joaquim metamorfoseia-se em uma criatura que permite que seu espírito venha a romper com os limites do que havia sido, podendo tornar-se algo além do que fora, mesclado com a terra. A imagem do velho Castro, não mais imutável, mas aceitando que o *outro* faça parte de sua formação, totalmente desassociada dos parâmetros hegemônicos, e fundida – em seu *eu* –, aparece, representada no clímax da narrativa, em plena harmonia com a terra.

Essa construção *realia/mirabilia*, ao longo da narrativa miacoutiana, vai sendo construída através dos verbos que designam os modos da sua manifestação. Como afirma Irlemar Chiampi,

> "revelar", "iluminar" e "perceber" implicam uma operação mimética da realidade. A oscilação conceitual do maravilhoso [...] aparece como um componente da realidade. Os pontos de vista fenomenológico e ontológico vêm entrelaçados de tal sorte que se resolve a contradição (aparente) entre o *deformar* e o *mostrar*. (CHIAMPI, 1980, p. 33-34)

Lourenço, assim, não apenas "descobre" seu falecido pai, mas, como disse Bessière acerca do "conteúdo alienante da passividade do herói, que não age, mas que sofre e aprecia o acontecimento insólito" (*apud* CHIAMPI, 1980, p. 68), não deixa, nem mesmo, o PIDE Diamantino atirar na criatura mítica, pois "enche os olhos daquele céu tão aéreo" (COUTO, 2004, p. 64), enquanto o Napolo rabisca, no céu, a figura de Irene (COUTO, 2004, p. 65).

A metamorfose da personagem, um dos temas da manifestação do sobrenatural na narrativa fantástica, "é a transgressão da separação entre matéria e espírito" (TODOROV, 1992, p. 121-122). Insolitamente, o velho português rompe seus limites – os quais o filho não é capaz de superar –, para se transformar em algo além do esperado, logo, insólito. É sobre a égide da hibridez, que a crença no Napolo representa o indivíduo, não como sujeito formado e

“puro”, mas como elemento em formação em meio a confluências culturais. Essas confluências perpassam para além de sua vida e seguem em constante processo de trocas e negociações, tal como na metáfora de Mia Couto sobre a casa. Bauman, em metáfora sobre os líquidos – tema de outros textos abordando o sentido da pós-modernidade e a crise das ideologias “sólidas” –, diz:

> Os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade [...] Enquanto os sólidos têm dimensões especiais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la. (BAUMAN, 2007, p. 8)

Assim, através da representação ficcional do hibridismo cultural, pelo viés do insólito – correlacionável ao “sólido”, de que fala Bauman, pois a expectativa que se tem de algo é sempre encontrar sua solidez, e não sua fragilidade –, o autor realiza a semiose entre Joaquim e as culturas da terra, utilizando, para tal, a imagem do Basilisco/Napolo, adaptada/traduzida para a cosmogonia africana. Uma combinação de signos, formando um novo sentido, em um contexto diferente.

Joaquim, anteriormente signo que vai sendo, gradualmente, esvaziado de significado, assume um novo contexto, e é preenchido através das estratégias textuais de um novo significado, o que, na prática, implica transformar-se em outro signo. O leitor-modelo, seguindo esses pressupostos, adentra no bosque miacoutiano, em que universos, aparentemente díspares e impossíveis de conviverem, mesclam-se para se harmonizar.

Se, outrora, o texto apresenta esses indícios de hibridez – como Margarida, uma branca-cristã, que se consulta com Jessumina, uma sacerdotisa local; como Irene e Tchuvisco, que prestavam respeito a Marcelino e seu tio; como Lourenço e Margarida faziam com Joaquim, deixando a casa preparada como se ele fosse chegar a qualquer momento –, em sua conclusão, apresenta o momento onde real e irreal, empírico e metaempírico, sólito e insólito se fundem, deixando de ser algo diferente, mas tornando-se elementos constituintes, modificadores e participativos da realidade, ela própria, insólita.

Mesmo após presenciar o aparecimento da figura hibrida de seu pai, Lourenço ainda sente dificuldades e se mantém em defesa contra as culturas da terra – de fora, segundo o lugar de onde as vê (BHABHA, 1998, p. 61). A insólita visão de um Castro/Napolo/Basilisco, não mais em sua rigidez, mas mesclado com a terra – indistinguível como Irene –, representado como figura não imutável, somada à revelação do passado de Joaquim – ideia de um referencial uno e incorruptível –, caiu como um raio sobre Lourenço, deixando o português sujo e quase totalmente imerso em meio ao pântano, como se lhe fora partida a alma (COUTO, 2004, p. 87).

Os referenciais seguidos por Lourenço – diretamente contrários aos seus medos, gerados pelo choque com o *outro* – perdem o significado de forma dupla, através do que representam e para quem representam. Quando um desolado Lourenço afirma que "tinha essa grande crença [...]. Quase eu não precisava de ter um pai. Havia Salazar, a pátria, a ordem" (2004, p. 98), refere-se à sua situação de não ter mais uma ideia de pátria, tampouco ser capaz de ser representado por ela.

Como afirma Bauman, sobre a percepção das coisas, quando elas fracassam, comportam-se estranhamente ou decepcionam de alguma forma (2005, p. 26). O *eu* lusitano, que outrora convivia apenas com uma intrusa – Irene –, revela a fragilidade de suas estruturas idealizadas e não perceptíveis até o momento em que falham, ou seja, "quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer 'natural', predeterminada e inegociável, a 'identificação' se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um 'nós' a que possam pedir acesso" (BAUMAN, 2005, p. 30).

De acordo com Stuart Hall, "as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o individuo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado'' (HALL, 2004, p. 7). Lourenço, sem um referencial para se espelhar, incapaz de aceitar as mudanças sociais correntes – que transformam, modificam e ressignificam seus símbolos identitários –, impossibilitado de se sentir pertencente a outros referenciais, não encontra outra alternativa a não ser se entregar ao completo desespero. É Tchuvisco que, ao amanhecer, o encontra morto na cadeia, tendo os presos sido libertados (COUTO, 2004, p. 100). Instaura-se, assim, uma das grandes dúvidas da novela: quem teria matado o branco? Questionados pelo cego, os ex-prisioneiros não tardam a revelar que mataram o PIDE preto e que "cada qual mata o da sua raça" (COUTO, 2004, p. 101). Se cada qual mata o de sua raça, quem, enfim, matara Lourenço?

Embora permaneça a dúvida, o perfume de Irene, que recende pela parte da cadeia reservada às torturas, parece um indício do culpado. Entretanto, essa dúvida permanecerá não resolvida – como se espera, segundo toda a tradição crítica do Fantástico, para a instauração e manutenção do gênero ou, mesmo, do modo.

A narrativa não explica o motivo da morte de Lourenço, informa apenas que Tchuvisco o encontra morto. Poderíamos nos delongar dentre várias possibilidades que nos levassem a respostas, mas preferimos, dentre essas possibilidades, a de ele ter, simplesmente, morrido por puro medo ao diferente, ao insólito que se instaurava. A causa, talvez, tenha sido sua total incapacidade de se posicionar, por fim, como um *eu* ou um *outro*, fruto, finalmente,

dos poderes dos pretos que tanto temia, incapaz de conviver em uma terra onde *realia* e *mirabilia* convivem harmoniosamente.

O próprio nome da personagem evidencia elementos dessa confusão, desse "estar aqui e ali", uma vez que, se seu sobrenome remete à Portugal, seu primeiro nome, Lourenço, remete ao antigo nome da capital Moçambicana que, anteriormente, chamara-se Lourenço Marquês. Diferentemente da cidade de Lourenço, antigo nome da capital moçambicana, Maputo, que se "adapta" aos novos tempos, assumindo novo nome, a personagem Lourenço de Castro não consegue se adaptar à sua nova realidade. Não nos é possível desvendar esse mistério, ficando, a nosso cargo, apenas, apreciá-lo como uma das tantas estratégias textuais adotadas pelo escritor. Optamos, assim, por nos prender à indignação do próprio defunto, sobre "esse sim e não dos assuntos em África. Esse pode ser e não ser, [...] como se a verdade, nos trópicos, se tornasse em coisa fluída, escorregadia" (COUTO, 2004, p. 95), conforme já nos referimos anteriormente.

Em seu projeto de manifestação do sobrenatural, na Literatura Africana de Língua Portuguesa, Mia Couto adota duas lógicas, a natural e a sobrenatural, que coexistem sem provocar perplexidades. Como manifestação de um mundo onde tudo é possível, entre margens e fronteiras, exibe faces insólitas, característica de um espaço onde *mirabilia* se manifestam livremente, como maneira de representar uma realidade, por si só, maravilhosa. Dessa maneira, como último passo rumo à "assimilação", Irene segue seu processo iniciático:

> Ele se vai guiando pelas sombras, ondulações de cinzento em fundo cinza. [...] Para, sacudido por miragem. Lhe parece, entre os caniçais, a figura de Irene. Vem acompanhada de Jessumina. As duas estão caminhando na lagoa, a água roça-lhes os joelhos. O cego grita:
> - Irene! Menina Irene!
> As mulheres erguem o rosto, surpresas. Pareciam não esperar ninguém, manhã tão prematura. Irene ainda acena. O cego corresponde. E um aperto lhe retrai o gesto. Aquele aceno era o da despedida? Andaré esgueira o olhar para aperfeiçoar o horizonte. As mulheres caminham para o centro do lago. Quando a água lhes dá pelo peito, Jessumina para e passa as duas mãos pela cabeça da branca. Depois, a adivinha lhe vira costas. Irene segue avançando, em demorado naufrágio, até submergir por completo na lagoa. (2004, p. 100)

Nesse ato ritualístico, tal como Jessumina, que entrou na lagoa e sumiu em suas águas para aprender os segredos de um outro saber (2004, p. 48), Irene dá mais um passo em seu processo de assimilação e entra nas águas para desaparecer. Da mesma maneira que o lago Nkuluine, segundo rumores, se enchia quando o céu se acendia de faíscas (2004, p. 49), pouco depois da mesclagem do velho Castro – seu exorcismo e enterro definitivo, que chega a manchar a terra com os raios que caem (2004, p. 65) –, Irene entra nas águas e segue para adquirir outros saberes e se tornar, semelhantemente a Jessumina, uma nyanga, sábia da terra. Acerca dessa manifestação do metaempirico, como resolução dos problemas ao longo da diegese, Maria Fernanda Afonso atenta para que:

> Ao lançar mão de traços da magia da terra, para amenizar os males do mundo contemporâneo, as personagens convocam para sua realidade, também incomum, elementos da mirabilia, isso na tentativa de sarar a doente realia. De facto, tudo aparece como um pequeno milagre literário, onde os elementos narrativos se interpenetram para criar uma atmosfera mágica. (AFONSO, 2004, p. 368)

Do começo ao fim da história, o caráter insólito da narrativa é estruturado em um ambiente ambíguo, pois não é comum cegos desenharem no chão, tampouco mortos serem tratados como vivos. O insólito – em um viés real-naturalista – deixa de ser o *outro*, o estranho, incorporando-se ao natural. Como afirma Chiampi:

> a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de suas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor. (1980, p. 59)

Essas personagens, em sua forma/maneira de deambular nos limites da vida, em espaços que se confundem com a realidade, em seu tempo e lugar, contribuem para a formação de uma espaciotemporalidade com regras próprias. Esse espaço híbrido, aberto à mestiçagem cultural e dominado por uma lógica insólita, é revelado na obra miacoutiana e tem sua representação discutida como possibilidade contra-hegemônica, revelando um lugar de constantes trocas culturais e mestiçagens incensáveis, que precisa ser respeitado.

Seguindo, assim, uma tradição que remonta a Todorov (1992) – passando por Josef (2006), Bessière (2001), Furtado (1980) e Chiampi (1980) – podemos observar como uma ideia de fantástico/insólito, utilizado na narrativa miacoutiana – e, de certa forma, em outros escritores da literatura africana contemporânea em língua portuguesa – está mais relacionada à ideia de um sistema pelo qual o escritor opta e se faz valer de suas possibilidades para representar/traduzir a realidade como ela lhe parece, do que, necessariamente, de um gênero literário, em sentido stricto.

Filipe Furtado já aponta o Fantástico como construção narrativa, uma vez que "deve desenvolver e fazer ecoar por todas as formas a incerteza sobre aquilo que encerra [...] através dos vários processos empregados na tessitura do discurso" (FURTADO, 1980, p. 131-132). Em suma, apropriamo-nos da teorização proposta por Irlemar Chiampi, em conjunto com a teoria furtadiana, para atingirmos – e expandirmos – um melhor desenvolvimento do Real-Maravilhoso, não apenas para uma vertente animista, mas também Real-Animismo miacoutiana. Assim, socorrendo-nos das palavras de Chiampi, podemos concluir que é possível:

> buscar o modo de reunir o natural e o sobrenatural numa relação não disjuntiva das isotopias e que resulte tanto na oposição com as modalidades realista e maravilhosa, quanto na diferença com a fantástica e a estranha. Para tanto é preciso retomar a estrutura elementar da significação para sondar a possibilidade de uma construção semântica específica em que o maravilhoso é predicado da realidade e esta o é de maravilhoso. (1980, p. 140)

Se, ao irromper a ordem, o texto oferece um olhar sobre “o lado obscuro e indefinível das coisas” (JOSEF, 2006, p. 206), seu discurso:

> encaixa-se entre outros discursos transgressores do instituído. Revela as fissuras que corroem o real, ideologicamente estabelecido, o real cultural e o castrado, que nos ensinaram a esquecer. É o discurso que nos mostra a nós mesmos. Mostra ao real que ele é o fantástico que não se deseja ver. (JOSEF, 2006, p. 219)

Através da semiose do 25 de Abril de 1974, os *mirabilia* são encenados em uma espacialidade em que as categorias da narrativa permitem a criação de um mundo insólito, ampliando assim o leque de possibilidades estéticas, ao longo do processo de criação ficcional. *Vinte e zinco*, de Mia Couto, é, por nós, apresentado como um exemplo dessas apropriações, dessas dinâmicas, dessas estratégias que permitem ver muitos outros lados das coisas.

4 CONCLUSÃO

Escrever é agir. Ao entendermos o escrever, a partir das observações de Dominique Maingueneau ao abordar o posicionamento daquele que escreve – aqui, tomando como ponto de referencia Mia Couto, em seu ofício de "escrivinhador" –, compreendemos como o escritor usa sua literatura na qualidade de exercício legítimo em prol da retomada de valores vinculados pela tradição, de maneira que possa, com isso, construir uma identidade própria, ainda que, no seu entendimento, mestiça.

O autor moçambicano encarna seu papel e age em consonância com o que assume – seus textos de opinião frequentemente dialogam com sua obra ficcional –, contribuindo para a divulgação de uma literatura que, embora tenha atingido sua maioridade no século anterior, ainda é, por muitos, ignorada (SANTILLI, 1985, p. 6). É notório, aqui, o exercício de Mia Couto para caracterizar, tanto uma literatura que se diz moçambicana, quanto uma Moçambique para a literatura.

Ao longo de *Vinte e zinco*, narrativa pós-colonial, Mia Couto retoma marcas identitárias do universo telúrico moçambicano, reinterpretando, ficcionalmente, um acontecimento histórico – a Revolução dos Cravos em 25 de Abril de 1975. Quando lhe é dado o direito de falar – o convite recebido pela editora Caminhos para participar da coleção "Caminhos de Abril" –, o escritor se manifesta, não construindo uma narrativa rancorosa a despeito das acusações que sofre (COUTO, 2005, p. 58), mas, valendo-se de recursos lúdicos inerentes à produção ficcional, realiza um jogo no qual, tal como foi convidado a falar, dá voz aos que não eram escutados – aqui, através das personagens e do enredo que desenvolve –, permitindo-lhes revelar tanto um 25 de Abril, que também ocorre fora da metrópole, quanto a possibilidade de um outro, ainda por vir, mais moçambicano.

As narrativas pós-coloniais, ao assumirem posturas contra-hegemônicas, o fazem recorrendo a diversas estratégias pelas quais subvertem tempo, espaço, ação e personagens – categorias da narrativa – a seu favor. Essa subversão é realizada – dentre as possibilidades existentes –, na narrativa miacoutiana, utilizando recursos do Fantástico e oportunidades que esse sistema oferece. Assim, conta uma história em que elementos do maravilhoso são legíveis como comuns à realidade cotidiana, onde *realia* harmonizam-se com *mirabilia*. Esse fato é representado na diegese pelas interpretações – tentativas de tradução – que o escritor realiza. Mitos e ritos, vistos ao longo do texto, procurando se afastar de uma visão exótica, são lidos não apenas como *mirabilia miacoutianos*, mas experiências feitas pelo escritor ao

longo de sua transposição e tentativa ficcional de harmonizar real e sobrenatural – talvez, melhor expandir, empírico e metaempírico, que abarca a macro visão apresentada por Filipe Furrtado, a que aderimos.

Esse universo metonímico de uma realidade africana – aqui, de uma África portuguesa –, é construído pensando-se não apenas no momento histórico representado na obra, mas, da maneira através da qual o autor desenvolve o enredo, iniciando a história em dias anteriores e estendendo-a a dias posteriores à Revolução dos Cravos. Essa realidade ficcional resgata a riqueza do período de colonização e de possibilidades do porvir, expectativas daquela terra, em vias de se libertar.

Mia Couto, assim, dialoga não apenas com o acontecimento – 25 de Abril –, mas com a nação moçambicana, que vai sendo construída ao longo de períodos de dominação, exploração, violência contra a terra – seus costumes e crenças –, e guerras – contra os de fora e entre os de dentro. O conhecimento – ainda que breve – da espaciotemporalidade moçambicana – como elemento gerador de imagens plurivalentes do real na obra miacoutiana – contribui para uma melhor compreensão da hibridez das personagens, não apenas como indivíduos em si, mas como elementos da terra que habitam – universo telúrico mestiço, gerado e renovado através de constantes influências e confluências.

Ao estudarmos *Vinte e zinco*, dentre as tantas possibilidades apresentadas – entre classificá-lo como romance histórico ou metaficção historiográfica, que, por sinal, recorre ao insólito na condição de possibilidade de estratégia textual –, observamos, como é óbvio, que o escritor enfrenta o risco de tecer um romance panfletário/cantalutista.

Há, tanto uma tradição de escritores que pegaram em armas durante a guerra colonial, enquanto compunham suas próprias narrativas sobre aquele período – a exemplo de Luandino Vieira, uma das influências de Mia Couto –, quanto vários grupos armados que guiaram a independência – a exemplo da FRELIMO, em Moçambique, da qual Mia Couto já foi membro –, e que hoje correspondem aos partidos no poder nas ex-colônias portuguesas.

O escritor busca fugir desse tipo de romance, contando a história de um 25 de Abril que tem importância histórica, mas não tanta para os moçambicanos. É, segundo ele, a história dos que “sorriram no 25 de Abril de 1974 mas cantaram e dançaram no 25 de Junho de 1975” (COUTO, 2005, p. 58). Há, então, a desconstrução do 25 de Abril, gerando, ao longo da narrativa, um sentido mais moçambicano – como o título da obra –, abrindo espaço para que se mostrem tanto os pontos de vista dos oprimidos, quanto os dos opressores, em sua relação de abandonados pela metrópole, que os enviou para cumprir, no além-mar, o sonho do império português.

Os papéis assumidos – ou que se assumem –, na trama, se invertem, tanto por assimilados e desassimilados, quanto por portugueses moçambicanos e moçambicanos portugueses. Mia Couto segue construindo sentidos para exprimir uma realidade mestiça, utilizando, por vezes, o insólito como manifestação de uma realidade onde o real ficcional é composto pelo sobrenatural. A mestiçagem construída nesse espaço de dualidade colonial ressignifica a ambiguidade de sua obra pelas vias do Fantástico. Exemplo disso é a cegueira de Tchuvisco, que o leva a voltar-se para dentro de si, fazendo-o enxergar a "sua" Àfrica; ao passo que Lourenço, quando olha para si – ou seja, de onde olha –, enxerga um Portugal mais fantasioso do que o da realidade.

O escritor desenvolve, por meio das personagens – e o enredo que as envolve – a representação desses dois mundos – português e moçambicano, branco e negro, cristão e animista –, mas, em determinados momentos, estabelece harmonia nos espaços de tensão, onde tanto *eu* quanto *outro* se confundem e se espelham, mesmo quando não se assumindo. A tênue fronteira entre as crenças – e costumes – dos brancos e dos negros é transpassada e hibridizada, caminhando em direção à apoteótica cena insólita em que se dão a ascensão do Napolo e a tempestade que cai ao final, manchando a terra às vésperas do 25 de Abril.

Utilizando o sobrenatural como estratégia textual, o escritor torna visível o invisível, espelhando, no plano da diegese, a realidade desse cenário, e recupera estratégias de construção narrativa ficcional desenvolvidas nas literaturas latino-americanas a fim de representar Moçambique em sua obra. Assim, apropria-se de preceitos do Real-Maravilhoso para apresentar essa mestiçagem cultural com imagens plurivalentes do real.

Constatamos que, se, por um lado, o discurso africano, calcado na tradição oral, abraça a diversidade de vozes – tal qual um discurso contra-hegemônico –, e, por outro, o discurso português/metropolitano exclui as variantes – tal qual um discurso hegemônico –, Mia Couto assume a tarefa de render homenagem a ambos e conta uma versão da história dita como oficial. É esse discurso mestiço que busca ser nem descolonizador – creditando, apenas, méritos ao outro –, nem panfletário – cantando as glórias dos naturais da terra –, que o leitor-modelo miacoutiano encontra ao dar as mãos ao seu autor-modelo, estratégia narrativa que o guia pelos bosques de zinco e o convida a adentrar o jogo narrativo – mesmo tomando, como ponto de partida, uma obra cara aos defensores de uma "identidade lusófona", é, ainda assim, um leitor-modelo miacoutiano.

Em nossos estudos, ao verificar que o hibridismo cultural é representado, utilizando o viés do Fantástico, como estratégia de construção, optamos pelo Real-Maravilhoso, entendido mais adequado para justificar essa categoria de manifestação do sobrenatural. Através da

semiose do 25 de Abril de 1974, os *mirabilia* são encenados em uma espacialidade em que as categorias da narrativa permitem a criação de um mundo insólito, ampliando o leque de possibilidades estéticas. *Vinte e zinco* é, por nós, apresentado como um exemplo dessas apropriações, dinâmicas e estratégias que permitem contemplar tantos lados de um acontecimento quanto forem as vozes que o contam.

Observamos que, nessa transposição do fatual para o ficcional, há a utilização do insólito como estratégia de semiose, sendo a diesege, por mais maravavilhosa que aparente ser, um duplo da realidade. Entretanto, observamos a dificuldade em classificar a literatura miacoutiana – a exemplo de *Vinte e zinco* – em uma das vertentes do Fantástico *stricto sensu*, e fomos levados a não classificá-lo como Real-Maravilhoso, mas utilizar as teorizações de Irlemar Chiampi, para complementar brechas por nós encontradas e, refletindo sobre esse modelo de literatura, apontar sua possível filiação a uma vertente africana que se teria apropriado do Real-Maravilhoso, que assumimos seja o Real-Animismo.

Embora, após nossas leituras, venhamos a reconhecer as relações entre o Real-Animismo – por questão de nomenclatura, assumimos como mais adequado o nome "Real-Animismo" ao invés de "Realismo Animista", proposto por Pepetela em *Lueji – O Nascimento de um Império* (1997) – como atualização em África do Real-Maravilhoso, concluímos que ainda há a necessidade de maiores pesquisas aprofundando a questão.

Chiampi admite que o Real-Maravilhoso não é apenas restrito à literatura dos países latino-americanos, mas a tantas literaturas que com a América Latina se identifiquem (1980, p. 92). Acreditamos não se tratar de uma questão de nomenclatura, mas de atualização, e pensamos, então, que em pesquisas futuras, essa questão dos *mirabilia* latino-americanos e os *anima* africanos possa ser aprofundada em novos estudos.

O discurso africano/moçambicano, carregado de manifestações da cultura local, que se alimenta para formentar suas semioses, traz à tona a concepção de hibridismo cultural – via hibridismo ficcional –, no qual a construção do *eu* passa pelo *outro*, de maneira que, até mesmo a personagem Joaquim, como monstro – e sua continuidade, Lourenço –, por mais terríveis que sejam seus atos, contribuem para essa hibridez.

As dicotomias aceitar/não aceitar, vida/morte, mestiçagem/unidade, são elemento recorrente e caro à obra, pois, sobre sua égide, as transformações ocorrem diante dos novos tempos. Se, por um lado, é a aceitação da mestiçagem que dá nova vida à Irene – em seu processo iniciático – e metamorfoseia Joaquim para uma nova existência, é o não aceitar esse espaço de transformações, que, paulatinamente, guia a trama até a morte de Lourenço.

A narrativa buscou não apenas contar uma história, mas estabelecer constantes diálogos entre as personagens, as situações da terra e o momento histórico em si, onde signos telúricos são resgatados na tentativa de formação de uma Moçambique em que o Estado, de fato, procure a harmonia respeitando as diversas nações – com todos os seus elementos constituitivos – que convivem dentro de si – e lhe dão forma.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Maria Fernanda. A problemática pós-colonial em Mia Couto: mestiçagem, sicretismo, hibridez, ou a reinvenção das formas narrativas. In: LARANJEIRA, P.; SIMÕES, M. J.; XAVIER, L. (Org.). *Cinco povos cinco nações:* estudos de literaturas africanas. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007. p. 546-553.

_____. *O conto moçambicano:* escritas pós-coloniais. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPIAH, Kwame Antony. *Na casa de meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

ANDRADE, Mário Pinto de. In: LABAN, Michel (Org.). *Mário Pinto de Andrade:* uma

entrevista dada a Michel Laban. Lisboa: Sá da Costa, 1997.

ASSIS Jr., Antonio de. *O segredo da morta:* romance de costumes angolenses. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1979.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2005.

_____. *Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.

_____.*Modernidade liquida*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zaharr, 2007.

BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/ Libros, 2001. p. 83-104.

BHABHA, Homi K.. *Nação e narração*. Tradução: Glória Maria de Mello Carvalho. Belo Horizonte: Puc/MG, 1995.

_____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG,1998.

BINDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo.* Tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique:* identidade, colonialismo e libertação. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CAMPATO, João Adalberto Júnior. Tempo. In: CEIA, C. (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: jan. 2013.

CAMPOS, Josilene Silva. *As representações da Guerra Civil e a construção da Nação Moçambicana nos romances de Mia Couto (1992 – 2000).* Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

CARDOSO, *Norberto do Vale. Autognose e (Des)memória: guerra colonial e identidade nacional em Lobo Antunes, Assis Pacheco e Manuel Alegre*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa) - Universidade do Minho, Minho, 2004.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1987.

_____. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1949.

_____. Lo barroco y lo real maravilloso. In: ENSAYOS. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984, p. 73.

CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto:* brincriação vocabular. Lisboa: Mar Além/ Instituto Camões, 1999.

_____. *Mia Couto:* pensatempos e improvérbios. Lisboa: Mar Além/ Instituto Camões, 2000.

CERVANTES, Miguel de Saavedra. *Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Ebooks Brasil, 2005.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Veja, 1994.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche:* uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

_____. *O sétimo juramento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006

_____. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Caminho, 2008.

COHEN, Jeffrey Jerome et al. *Pedagogia dos monstros; os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COSTA E SILVA, Alberto da. *A enxada e a lança:* a África antes dos portugueses. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996

_____. *A manilha e o libambo:* a África e a escravidão de 1500 a 1700. Rio de Janeiro: MINC/BN, Departamento Nacional do Livro, 2002.

COUTO, Mia. *A chuva pasmada*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.

_____. *A varanda do Frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *E se Obama fosse africano?* e outras interinvenções. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

_____. *Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

_____. *Mar me quer.* Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

_____. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O ultimo voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Nas pegadas de Rosa. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 11-13, 2. sem. 1998.

_____. *Pensageiro frequente*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

_____. *Pensatempos:* textos de opinião. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

_____. *Raiz de orvalho e outros poemas*. Reimpressão. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

_____. *Terra sonâmbula*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

_____. *Tradutor de chuvas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.

_____. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra***.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Venenos de Deus, remédios do diabo*. Lisboa: Editorial Caminho,

2008.

_____. *Vinte e zinco*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

_____. *Vozes anoitecidas*. Reimpressão. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

CRISTÓVÃO, Fernando (Org.). *Dicionário temático da lusofonia*. Lisboa: Texto Editores, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: para uma literatura menor. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa:* experiências de tradução. São Paulo: Record, 2007.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; Literaturas africanas de língua portuguesa: projetos literários e expressões e nacionalidade: In: LITERATURAS Africanas de Língua Portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008, p. 17-52).

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

_____; Reinvenções e deslocamento em Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra. In: MARI, Hugo; WALTY, Ivete, FONSECA, Maria Nazareth (Org.). *Ensaios de leitura II*. Belo Horizonte: CIPEL/Editora PUC Minas, 2007, p. 241-256.

FRANÇA, José-Augusto. *Natureza morta*. Lisboa: Editora Arcádia, 1961.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

_____. Fantástico Modo. In: CEIA, C. (Coord.). *E-dicionário de termos literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: jan. 2013.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Delta, 1958. v.7, p. 361-485.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As Teorias do Fantástico e a sua Relação com a Construção do Espaço Ficcional. In.: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Vertente teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 30 - 38.

_____. Representações do espaço nas narrativas fantásticas: as construções insólitas de Murilo Rubião. In: VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (Org.). *Vertente do fantástico na literatura*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Unesp. Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012. p. 221 - 237.

GARCÍA, Flavio. A construção do insólito ficcional e sua leitura literária: procedimentos instrucionais da narrativa. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUAGEM E REPRESENTAÇÕES: LINGUAGENS E LEITURAS, 1.; ENCONTRO NACIONAL DA

CÁTEDRA UNESCO DE LEITURA, 3; ENCONTRO LOCAL DO PROLER, 7., 2009, Ilhéus. Ilhéus: UESC, 2009.

_____. Mia Couto e as vertentes do Fantástico: a manifestação do insólito ficcional na narrativa miacoutiana. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL: REPENSANDO A LUSOFONIA,2012, Porto Alegre. Porto Alegre: PUCRS, 2012. (No prelo).

GOMES, Laurentino. *1822: como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil, um país que tinha tudo para dar errado.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A Editora, 2004.

HOBSBAWM, Eric J. *A era dos impérios 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JORGE, Lídia. *O dia dos prodígios*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

JOSEF, Bella. O fantástico e o misterioso. In: A MÁSCARA e o enigma. Rio de Janeiro: Londrina: Francisco Alves/ EdUEL, 2006. p. 180-190.

KABWASA, Nsang O'Khan. O eterno retorno. *O correio da UNESCO*, v. 10, n. 12, dez. 1982, p. 14-15.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa.* Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

_____. Mia couto e as literaturas africanas de língua portuguesa. *Revista de Filologia Românica Anejos*, Madrid, n. 2, p. 185-205, 2001.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas.* – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LOPES, António. Espaço. In: CEIA, C. (Coord.). *E-dicionário de termos literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 29 jun. 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo:

Contexto, 2006.

MARGARIDO, Alfredo; *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa. A Regra do Jogo, 1980.

MARTINS, António. *O fantástico nos contos de Mia Couto: potencialidades de leitura em alunos do ensino básico.* Porto: Papiro, 2008.

MATA, Inocência. Diálogo *com as ilhas:* sobre cultura e literatura de São Tomé e Príncipe. Lisboa: Colibri, 1998.

_____. *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa.* Pontevedra, Braga: Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 1992.

_____. Prefácio. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto:* espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 7-10.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Trad. R. Corbisier e Mariza P. Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MIRANDA, Maria Geralda de. *Yaka, ou Um texto tecendo a nação*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1995.

MUNANGA, Kabengele. Cultura, Identidade e Estado Nacional no Contexto dos Países Africanos. In: REUNIÃO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DE ÁFRICA, 2., 1997,São Paulo. *A Dimensão Atlântica da África.* São Paulo: CEA-USP/SDG-Marinha/CAPES, 1997.

NGOMANE, Nataniel José. *A escrita de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa e a estética do realismo maravilhoso*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia:* Moçambique como invenção literária. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

_____. Tendências da actual Ficção moçambicana. In: LARANJEIRA, P.; SIMÕES, M. J.; XAVIER, L. (Org.). *Cinco povos cinco nações:* estudos de literaturas africanas. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007. p. 283-288.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra:* o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EdUFF, 2007.

PEPETELA (Pestana, Arthur). *A geração da utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *A gloriosa família:* o tempo dos flamengos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *La mision del escritor es hacer pensar*. Disponível em: <http://www.aelg.org/activ/filesdownload/EntrevistasPepetela.pdf. 2000>. Acesso em: jan. 2013.

_____. *Lueji:* o nascimento de um império. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

_____. *Mayombe*. 3. ed. Cuba: Ediciones Cubanas para a União dos Escritores Angolanos, 1982.

_____. *O desejo de Kianda*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura:* introdução aos estudos literários. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2008.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 5. ed. Coimbra: Almedina, 1996.

RUI, Manuel. Eu e o outro: o invasor, ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha mamana África*. São Paulo: Ed. Epopéia, Secretaria de Estado daCultura, 1987. p. 308-310.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas:* história e antologia. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Alexsandra Machado da Silva dos. *Caminhos da Memória:* uma reflexão sobre contos e crônicas de Mia Couto. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Lisboa: Europa – América, 1987.

SARAIVA, Sueli da Silva. *O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa*. Disponível em: http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/80/107.pdf. Acesso: dez. 2012.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX:* Moçambique. Rio: UFRJ/UERJ, 1999. v. 3.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó.Boaventura Cardoso: os alegóricos ‘maios’ e desmaios. In: A MAGIA das letras africanas. Rio de Janeiro: ABE Graph, 2008. p. 121-132.

SODRÉ, Muniz. Introdução. In: _____. *Sociedade, mídia e violência*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002, p. 12.

SOROMENHO, Fernando Monteiro de Castro. *Terra morta*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TAMANDARÉ. A Conferência de Berlim. Disponível em: <http://www.tamandare.g12.br/Aulafrica/conferencia%20de%berlim.htm>. Acesso em: 13 jan. 2013.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas:* o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

TYLOR, Edward B. *Cultura primitiva*. Lisboa: Ayuso, 2011.

VALENTE, Augusto José Monteiro. O 25 de Abril e a construção da lusofonia – Uma perspectiva cultural – O 25 de Abril, o MFA e a lusofonia. In: LARANJEIRA, P.; SIMÕES, M. J.; XAVIER, L. (Org.). *Cinco povos cinco nações:* estudos de literaturas africanas. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007. p. 126-131.

WILLIAMS, Claire. Amnésia, anestesia e sinestesia em Vinte e Zinco de Mia Couto. In: LARANJEIRA, P.; SIMÕES, M. J.; XAVIER, L. (Org.). *Cinco povos cinco nações:* estudos de literaturas africanas. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007. p. 167-173.