UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

LISÂNGELA DANIELE PERUZZO

DE ARMAS E DE PALAVRAS: UM ESTUDO COMPARADO DA TEMÁTICA DA
GUERRA EM *TERRA SONÂMBULA*, DE MIA COUTO, E *VENTOS DO APOCALIPSE*,
DE PAULINA CHIZIANE

SÃO PAULO

2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

LISÂNGELA DANIELE PERUZZO

DE ARMAS E DE PALAVRAS: UM ESTUDO COMPARADO DA TEMÁTICA DA
GUERRA EM *TERRA SONÂMBULA*, DE MIA COUTO, E *VENTOS DO APOCALIPSE*,
DE PAULINA CHIZIANE

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do
título de Doutora junto ao Departamento de Letras Clássicas
e Vernáculos, área de Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª Dr^a Tania Celestino de Macêdo

SÃO PAULO

2010

À memória de minha mãe, Idalina Moreira Peruzzo.

Agradeço

À Professora Doutora Tania Celestino de Macêdo, pelo acompanhamento e pela generosidade;

Aos escritores, Mia Couto e Paulina Chiziane, por serem, mesmo em outro continente, companheiros nessa travessia;

A todos os meus professores, desde o ensino fundamental até a pós-graduação, pelo incentivo e confiança. Hoje, faço minhas as palavras de Isaac Newton: “Se vi mais longe foi por estar de pé sobre ombros de gigantes”.

Aos meus pais, Domingos e Idalina. A distância não diminui o amor e a certeza de que vocês me acompanham de onde estiverem;

Aos meus irmãos, Leila, Ludenir e Luiza, à minha cunhada, Ondina, e a meu cunhado, Lauro, pelo silencioso acompanhamento e, principalmente, pela mão pronta a amparar nas quedas da vida;

Aos meus sobrinhos, André, Bruno, Caroline, Fabiane e Kleber, e às bebês, Mariana e Letícia, por serem todos força constante de renovação;

Ao Antonio, pelas incontáveis e adoráveis horas de amor e companheirismo;

Aos amigos de sempre, Cristina Campos, Daniela Löw, Edson Silva, Ricardo Menino, pela certeza do ombro amigo;

Aos amigos Antônio Giraldes, Fabrício Oliveira, Mário Martinez, Ricardo Quintanilha, pelas conversas sempre incentivadoras e generosas.

Aos meus alunos e ex-alunos, por seus olhos questionadores e por me fazerem ter vontade de evoluir sempre;

Aos colegas do grupo de pós, especialmente Érica Antunes e Genivaldo Sobrinho, pelas trocas sempre produtivas;

Aos colegas de trabalho, especialmente Célia Passoni e Simone Motta, por contribuírem de diversas e incontáveis maneiras nesses anos.

- *Por que você escolheu escrever sobre assuntos tão medonhos?*
- Eu geralmente respondo essa com uma outra pergunta:*
- *Por que você acha que eu tenho escolha?*

Stephen King

Sumário

<i>INTRODUÇÃO</i>	1
<i>Capítulo I – Pressupostos teóricos</i>	16
1.1.A questão da nomenclatura de um gênero.....	17
1.1.1.O realismo fantástico africano ou “realismo animista”	19
1.1.2.O realismo-maravilhoso latino-americano.....	24
1.1.3Origens do fantástico	29
1.2.A disputa da definição – Fantástico versus Estranho versus Maravilhoso...	34
1.2.1.O estranho.....	35
1.2.2. O maravilhoso.....	37
1.2.3. O fantástico.....	41
1.3. A forma romanesca	52
1.4.A guerra civil moçambicana	55
<i>Capítulo II – Terra sonâmbula: uma viagem pelo</i>	<i>fantástico</i> 60
2.1.Elementos iniciais	67
2.1.1.O Título, portal entre dor e sonho	67
2.2.2.Epígrafes, vozes que se cruzam.....	68
2.2.Os motivos do fantástico	71
2.2.1. O ritual do sono	72
2.2.2. O sonho	76
2.2.3.A loucura.....	87
2.2.4.Transformações - Seres entre o fantástico e o real	90
2.2.5.Os rituais.....	97
2.2.6.O espaço que se transforma.....	101
2.3.A Viagem.....	106
2.4.Personagens fragmentados –caminho para o fantástico contemporâneo...	111
<i>CAPÍTULO III – Ventos do apocalipse- um universo estranho se apresenta</i>	123
3.1.Prólogo – entre a narrativa ancestral e a profecia	139
3.2. Parte I – sob os ventos do desconhecido	143
3.2.2. Feitiços.....	145
3.2.3. Rituais/Culto aos antepassados	147
3.2.4. A contestação de Deus e das tradições.....	148

3.2.5. <i>Fantasma</i>	149
3.2.6. <i>Rituais de purificação a cargo das mulheres</i>	150
3.3. <i>PARTE II- nos domínios do estranho</i>	151
3.3.1. <i>Loucura</i>	151
3.4. <i>Breve confronto</i>	163
<i>Considerações finais</i>	170
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	175

RESUMO

Esta tese de doutoramento tem por finalidade o estudo comparado das obras de dois escritores do macrossistema de literaturas de língua portuguesa, os moçambicanos, Mia Couto e Paulina Chiziane.

Trabalhamos a temática da guerra sob a perspectiva do fantástico clássico (Todorov, 2008) e do fantástico contemporâneo (Sartre, 2006; Bessière, 1974) em dois romances, *Terra sonâmbula* (Couto, 1992) e *Ventos do apocalipse* (Chiziane, 1999), tomando os mesmos como espaços dialógicos e em transformação, marcados pela História. (Bakhtin, 1988; Lukács, 2006).

O nosso enfoque comparatista buscou atar as questões do alheio ao próprio de forma a propiciar um melhor entendimento da literatura moçambicana e seu contexto, assim como, através dessa possibilidade de maior compreensão, facilitar sua divulgação.

PALAVRAS-CHAVE – Mia Couto, Paulina Chiziane, literatura africana em língua portuguesa, literatura moçambicana, romance, fantástico contemporâneo.

ABSTRACT

This doctoral thesis aims at the comparative study of the works of two mozambicans writers inserted on the macrosystem of literatures in Portuguese, Mia Couto and Paulina Chiziane.

We worked on the theme of war from the perspective of the classic fantastic (Todorov, 2008), and the contemporary fantastic (Sartre, 2006; Bessière, 1974) in two novels, *Terra sonâmbula* (Couto, 1992) and *Ventos do apocalipse* (Chiziane, 1999) considering them as spaces for dialogic discussion, in continuous transformation and determined by history. (Bakhtin, 1988; Lukacs, 2006).

Our comparative approach sought to tie the issues concerning the theory of alien to own in order to provide a better understanding of the Mozambican literature and its context. In addition, through this possibility of greater understanding, facilitate their dissemination.

KEYWORDS - Mia Couto, Paulina Chiziane, African literature in Portuguese, Mozambican literature, novel, contemporary fantastic.

RIASSUNTO

Questa tesi di dottorato intende lo studio comparato delle opere di due scrittori del macrossistema delle letterature in lingua portoghese, il Mozambico, Mia Couto e Paulina Chiziane.

Abbiamo lavorato sul tema della guerra dal punto di vista del fantastico classico (Todorov, 2008) e del fantastico contemporaneo (Sartre, 2006; Bessière, 1974) in due romanzi, *Terra sonâmbula* (Couto, 1992) e *Ventos do apocalipse* (Chiziane, 1999) prendendo come spazi dialogico e di trasformazione, segnato dalla storia.(Bachtin, 1988; Lukàcs, 2006).

Il nostro approccio comparativo cercato di legare le questioni degli altri per proprio al fine di fornire una migliore comprensione della letteratura in Mozambico e del suo contesto, come, attraverso questa possibilità di una maggiore comprensione, per facilitarne la diffusione.

PAROLE CHIAVE - Mia Couto, Paulina Chiziane, letteratura africana in lingua portoghese, la letteratura del Mozambico, il romanzo, fantastico contemporaneo.

INTRODUÇÃO

Os estudos comparados buscam, entre outras coisas, propiciar um espaço para discussões acerca das relações entre os Estudos Culturais e a Literatura e entre a História e a Literatura. Na senda dessas pesquisas, não raro a crítica sobre as produções das literaturas africanas de língua portuguesa focaliza a relação entre Literatura, História e Política nos textos oriundos de Angola, Cabo Verde e Moçambique. Deve-se mencionar, também, que a situação histórica dos países de língua portuguesa perpassa suas produções literárias de forma bastante recorrente. Embora isso não seja uma característica exclusiva dessas literaturas, podemos afirmar que as relações História e Literatura em países historicamente “novos” (tomando aqui a perspectiva temporal eurocêntrica) são fundamentais para criar a ideia de nação.

Para o historiador inglês Benedict Anderson, a nação nada mais é do que uma comunidade limitada, soberana e, sobretudo, imaginada. Limitada porque, por maior que ela seja, sempre haverá fronteiras finitas; soberana porque pressupõe lidar com um grande pluralismo e, finalmente, imaginada, porque seus indivíduos, mesmo nunca conhecendo integralmente uns aos outros, compartilham signos e símbolos comuns, que os fazem reconhecerem-se como pertencentes a um mesmo espaço imaginário. Anderson coloca que estas “comunidades imaginadas” existem graças a uma espécie de “camaradagem horizontal”, que se deve muito mais a uma construção cultural do que propriamente política ou coercitiva. Neste sentido, o que distinguiria as diversas nações seria o “estilo” como são imaginadas e os recursos de que lançam mão para tal. Logo, não existe

comunidade mais ou menos real. A imaginação das comunidades, observa o autor, não é sinônima de sociedades falsas, mas sim de uma “rede de parentesco”, que dota seus membros de certa particularidade.

Assim, as produções literárias dos países de língua portuguesa têm se afirmado como um instrumento das chamadas “comunidades imaginadas”¹, contribuindo como um espaço para a discussão, entre outros, sobre as questões de identidade nacional, o lugar das tradições no presente da nação, a língua e o próprio fazer artístico, além de colocar em pauta problemas de ordem social e política decorrentes de um grande período de colonização e de todas as dificuldades enfrentadas pelas novas nações para se firmarem dentro de um plano mais amplo de relações internacionais.²

Embora conscientes da situação periférica dessas literaturas no contexto cultural globalizado, os pesquisadores que empenham esforços de trabalho nessa área buscam para essas literaturas um lugar que propicie o diálogo cultural, evitando a polarização em

¹ Termo cunhado por Benedict Anderson em *Comunidades imaginadas – reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*.

² Mia Couto salienta o caráter de consolidação das comunidades imaginadas através da literatura em entrevista concedida a Sophia Beal em 2005 – “Acho que a escrita literária tem uma função na criação daquilo que são os mitos fundadores de uma nação, o chamado sentimento nacional. Houve casos de nações que se construíram muito na base daquilo que são as intervenções literárias em casos de países em que a tradição da escrita está muito presente. E eu não imagino que esta ideia, o sentimento de ser-se português, por exemplo, fosse a mesma coisa se não houvesse Luís de Camões. Eu não sei, mas talvez no caso dos Estados Unidos não haja uma coisa tão presente como Camões que é, para uma pequena nação que tem aquela epopeia dos descobrimentos, como um dos seus grandes mitos. Não sei se autores como Walt Whitman ou Mark Twain não cumpriram também esse papel daquilo que foi, num certo plano, numa certa dimensão, a construção e a invenção de alguns mitos nacionais americanos. Talvez, no caso dos Estados Unidos, o cinema tenha cumprido também muito essa função que foi a criação de uma "Americanidade" nesse sentido que é a conversão de uma narrativa numa epopeia. É claro que foi reescrita; está sendo corrigida. Quando eu era mais menino, não era politicamente incorreto matar os índios ou ter essa ideia do "cowboy" como um grande construtor da nação americana. Hoje isso está revisto a partir de alguns "landmarks", marcos do cinema como o filme "Pequeno Grande Homem", [Little Big Man] e os outros filmes que puseram em causa essa ideia de que o homem branco está se construindo e afirmando contra os índios. Hoje, essa ideia é refeita, mas é uma prova de que os mitos não são definitivos. Estão sempre em reconstrução, e em nosso caso, de Moçambique, um país que está a começar, está tudo no início. Eu creio que os escritores vão ter um papel aqui importante principalmente para fixar aquelas que são as propostas que estão nascendo.”. Disponível em http://www.lainsignia.org/2005/marzo/cul_030.htm, acesso em 08/05/2010.

centros produtores e receptores de cultura, e uma divulgação que contemple a vasta e qualificada produção dos países de língua portuguesa.

Nosso trabalho desenvolveu-se em uma linhagem de pesquisa apoiada nas reflexões sobre as relações entre a representação artística e a sociedade, buscando mostrar a arte como um instrumento que não procura harmonizar, mas expor as contradições do mundo e que, assim, ajuda a posicionarmo-nos frente às diversas modificações que vêm ocorrendo na atualidade.

Se vivemos em uma época em que não é mais possível compartilhar experiências, como nos alertam intelectuais como Walter Benjamin: “São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente.(...) É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.”³, aceitamos, na presença dessas literaturas, voltar à posição de ouvintes dos grandes contadores, esperando que eles nos unam, de alguma forma, a um passado remoto, a uma verdade esquecida, a um momento de unidade de nossa própria existência.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. (...) “Quem viaja tem muito a contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece as histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante.⁴

Nesse caminho, o nosso trabalho de mestrado debruçou-se sobre a obra de dois narradores, no sentido benjaminiano, “contadores de histórias” da língua portuguesa,

³ BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.197-198.

⁴ Idem, Ibidem, p.198-199.

Guimarães Rosa e Mia Couto. Estudamos nesse ponto as personagens e as relações de poder e submissão entre elas nos contos “Conversa de bois”, de *Sagarana*, e “O dia em que explodiu Mabata-bata”, de *Vozes anoitecidas*.⁵

A partir desse momento, novas indagações surgiram, principalmente em torno da obra do escritor moçambicano Mia Couto, e pensamos, então, que deveríamos transpor os caminhos tradicionais do estudo sobre esse autor, que em sua maioria se atêm ao tratamento novo dado por ele à língua portuguesa e que tendem a aproximar as inovações em sua obra às de escritores como o brasileiro Guimarães Rosa e o angolano Luandino Vieira⁶.

Assim, partindo do estudo sobre a obra do escritor Mia Couto, o recorte que escolhemos para a nossa tese de doutoramento baseou-se no aspecto temático

No ponto de vista temático, a nossa perspectiva vai ao encontro da de Cláudio Guillén para quem o tema “é aquilo que ajuda o escritor a encarar a superabundância e a profusão do vivido, marcando uma linha entre a experiência e a poesia (...), desempenha portanto uma função utilitária, a de propiciar uma escrita e uma leitura literárias.”⁷ E ainda a noção de “tema estruturador” que seria, para Guillén, aquele que se repete, se estende, se modifica sempre partindo do dinamismo da reiteração.

⁵PERUZZO, Lisângela Daniele. *Veredas Desanoitecidas: um estudo das relações de poder e submissão em Sagarana e Vozes anoitecidas*. São Paulo, 2002, 112p. Dissertação de mestrado apresentada à FFCH –USP.

⁶ Nesse sentido podemos citar os trabalhos de Fernanda Cavacas e Carmem Lucia Tindó Secco, além de inúmeras dissertações e teses apresentadas nas mais conceituadas universidades brasileiras e portuguesas.

⁷ GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno e lo diverso* Barcelona: Cútica, 1985, p.183.

Também aceitando a visão de Tomachevski⁸ para o qual “a obra literária é dotada de uma unidade quando construída a partir de um tema único que se desenvolve no decorrer da obra” encontramos na escrita de Mia Couto a temática da guerra, a qual, em nosso entendimento, propicia a ampliação da compreensão do conjunto da obra desse escritor e do reconhecimento da sua importância na construção de uma cultura propriamente moçambicana. Percebemos que o tema da guerra, principalmente a de desestabilização que se estendeu desde a independência em 1975 até 1992, possui em suas obras um papel fundamental e, segundo a nossa visão, é o fio condutor de sua produção romanesca até o momento, mesmo que apresentando no que chamaremos de “ciclo da guerra”⁹, uma presença mais explícita e nas produções posteriores uma presença mais discreta.

No entanto, a temática da guerra é muito viva na literatura moçambicana estando presente em outros escritores como Lília Momplé e Paulina Chiziane, por exemplo. Essa última, no entanto, revelou-se uma interlocutora bastante interessante para o referido tema, em uma perspectiva intertextual como a proposta por Julia Kristeva (1969). Paulina, tendo vivenciado a guerra de uma outra perspectiva, de mulher que esteve ativamente na guerra¹⁰, pode oferecer um interessante contraponto na comparação do tratamento do tema.

⁸ TOMACHEVSKI, B. “Temática” in *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p.179

⁹ Ciclo da guerra compreende os quatro romances escritos no período imediatamente seguinte ao fim da guerra civil moçambicana, em que a luta armada aparece de forma explícita e determinante para o desenvolvimento da história. São eles: *Terra sonâmbula*, de 1992, *A varanda do frangipani*, de 1996, *Vinte e Zinco*, de 1999, *O último voo do flamingo*, de 2000. Vale lembrar que desse “ciclo” o romance *Vinte e zinco* não aborda a guerra civil, mas a guerra colonial; no entanto, a nosso ver, os dois conflitos encontram-se intimamente ligados.

¹⁰ Paulina Chiziane em entrevista a Manuela Guerreiro: “Quando pronuncio a palavra feminista, faço-o entre aspas, porque não quero associar-me às loucuras do mundo. É um livro feminino porque nele exponho a mulher e o seu mundo, embora não seja uma obra onde desafie o estatuto da própria mulher. Isso ajuda a reflectir e a reconhecer afinal quem é a “mulher” com que nós vivemos. É a minha forma de contribuir para a compreensão dessa realidade e, quem sabe, ajudar a definir novos caminhos. Também é uma paixão. Gosto de escrever sobre mulheres. Vou escrever sobre o quê, se não sobre o que sei?!(...) Sou uma mulher e sinto as coisas como mulher que sou. Como é

Tanto Mia Couto quanto Paulina Chiziane identificam-se com “contadores de histórias”¹¹ e não descartam uma preocupação de lançar luz sobre as correspondências entre a vida social e a representação literária. Assumem-se como cidadãos de seu tempo, ocupados em atuar tanto artisticamente quanto como pessoas engajadas nos problemas de seu país e de sua época. Essa característica perpassa o texto dos dois autores e suas narrativas oferecem caminhos reflexivos para a situação extraliterária/social vivida pelo seu país.

que não hei-de ver as coisas como uma mulher, como é que não hei-de usar as palavras que as mulheres usam? As mulheres quando se juntam têm a sua linguagem própria, a sua visão e a sua maneira singular de expressar as coisas.(...) Nesta guerra vi casos concretos. A Renamo tinha um truque muito bom. Quem fazia o trabalho de reconhecimento da aldeia e das zonas que eram atacadas eram as mulheres. A mulher aparecia na aldeia, conversava, ia buscar água e observava, porque sabia de táticas de guerra. Era depois ela quem dava o sinal às tropas que estavam escondidas. Os estereótipos colados à imagem da mulher funcionaram muito bem nesta guerra, na qual participaram de uma forma muito cruel. E ninguém deu por isso. Quando eu digo que as mulheres são invisíveis, são-no em todos os aspectos. Neste livro, descrevo essa parte horrível da guerra, mas não descrevi tudo. Há coisas que jamais terei coragem para escrever.(...) Estava a trabalhar na emergência. Trabalhei muito no campo. Assisti à guerra do princípio ao fim e testemunhei os mais terríveis horrores.” Disponível em <http://www.ccpm.pt/paulina.htm>, acesso em 08/05/2010.

¹¹Nos dizeres de Ricardo Benvides “Em cada oportunidade, repete-se a mesma ocorrência: às perguntas conceituais sobre sua obra de literatura e seu papel afirmativo da identidade moçambicana, ou quiçá sobre sua representatividade para o fazer literário africano, Mia Couto responde, em numerosas situações: “Deixem-me contar uma história sobre isto” – à qual se segue o relato e a conclusão com referência direta ao enunciado da pergunta. A recorrência desse “modo de lidar com os públicos” (acadêmicos, midiáticos ou formados simplesmente por seus leitores e fãs) tem correspondência direta com a gênese literária do autor, tanto quanto com sua experiência como leitor. Trata-se do desejo intenso de tornar tudo ao redor uma narrativa, uma história contada.” Disponível em <http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum31/Artigo4.pdf>, acessado em 08/05/10

Mia Couto em entrevista para o jornal *O globo* em 30/06/2007 “...dever-se-ia dizer que alguém “está” escritor. Não é do domínio da essência, não é uma natureza em nós. O que está imperiosamente gravado em todos nós é a necessidade de criar, de inventar. Quero estar escritor na medida em que estou disponível para essa espécie de embriaguez que é a inspiração e o prazer quase sensual de criar histórias.” Disponível em <http://flip2007.wordpress.com/2007/06/30/o-prazer-quase-sensual-de-contar-historias-entrevista-com-mia-couto/>, acessado em 08/05/10.

Paulina Chiziane em entrevista à Revista Literária Maderazinco: “Gosto de dizer que a minha literatura é isso: contar histórias. Aquilo que outras mulheres fazem dançando e cantando, eu faço escrevendo, como as velhas que através da via oral continuam a contar histórias à volta da fogueira. Eu apenas trago a escrita, de resto não sou diferente das mulheres da minha terra, das mulheres do campo.” Disponível em http://www.uff.br/revistaabril/revista-01/002_Valentim.pdf, acessado em 08/05/10.

O tema da guerra, em nosso trabalho, é o que C. Guillén (1985) aponta como temas “de longa duração”, que possuem um aspecto forte de historicismo¹², pois “atuam no tempo e no espaço, ao largo da história e da cultura”. No nosso caso, a guerra é um tema que acompanha o imaginário literário ocidental desde Homero com a *Ilíada* e a *Odisséia* e, para dizer com Erich Auerbach (1994), desde as imagens bíblicas das guerras e disputas internas nos clãs do Antigo Testamento. Esse tipo de temática de longa duração, em nosso entendimento, ajuda a compreender as transformações no modo como os homens veem a si mesmos e, a partir disso, pode ajudá-los na maneira de colocarem-se frente ao mundo e aos problemas que lhes são apresentados na atualidade.

Mais uma vez ressaltamos o aspecto que julgamos fundamental para a compreensão da obra dos autores: a organização dessa temática como aquela que estrutura a produção artística desses escritores, no caso de Chiziane, um romance específico; no caso de Couto, o que denominaremos “ciclo da guerra”. Neste caso, seria o que Pedro Salinas¹³ chama de tema “vital”, uma vez que é ele que preside os demais temas, articulando-os de forma a encontrarmos uma evolução temática dentro do todo da produção do escritor. São temas que não se esgotam em uma obra, mas mantêm-se como que articulando uma continuidade nas sucessivas criações do mesmo autor. São eles que nos levam aos valores mais profundos do conjunto das produções artísticas, através do tratamento que os autores dão aos mesmos, conduzindo-nos a uma espécie de tradição pessoal, que nos remete, em um aspecto mais amplo, a uma tradição cultural revelada pela utilização de motivos recorrentes.

¹² orientação teórica tendente a compreender os fenômenos sociais e culturais como elementos integrantes de épocas, períodos ou civilizações distintas, possuindo sentido unicamente contextual e, portanto, relativo.

¹³ SALINAS, Pedro apud GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985, p.297.

Sendo a guerra um elemento que desestabiliza as estruturas mais profundas das sociedades e dos indivíduos, ao expor os conflitos inerentes aos mesmos, acreditamos que uma abordagem frutífera, pois traria uma nova maneira de referir-se ao tema, seja a que se proponha a extrapolar os limites daquilo que se convencionou chamar o Realismo/Naturalismo mais ortodoxo e que trazia a chamada “literatura que espelha o real”¹⁴. Diante disso, ressaltamos que a guerra tematizada nas obras de Couto e Chiziane obedece a outra especificidade, embora com um “referencial” naquela que se coloca no plano histórico-real. Ou seja, os autores procuram através da veia fantástica tocar em um tema traumático e que tem se constituído em uma espécie de tabu na sociedade moçambicana. Essa estratégia narrativa pode ser entendida como um dos modos de que se valem os autores para abordar a guerra, pois é através do sentimento de desconforto e perda da noção do real causado por esse tipo de literatura que eles propõem o enfrentamento de algo devastador e incompreensível como a guerra.

Embora essa literatura tenha surgido como foco de estudo no século XIX abordando apenas temas “sobrenaturais”, aqui entendidos como aqueles povoados por fantasmas, monstros e acontecimentos funestos, podemos tomar como válida para nosso trabalho a definição de Roger Caillois para o qual “o fantástico é a ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana, e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso”¹⁵.

¹⁴ Lembramos as peculiaridades dos textos literários nesse âmbito, com os dizeres de Tzvetan Todorov quando comenta *A anatomia da crítica*, de Northrop Frye; “O texto literário não entra em uma relação referencial com o “mundo”, como o fazem frequentemente as frases do nosso discurso cotidiano, não é ele “representativo de outra coisa senão de si mesmo.(...) A literatura é criada a partir da literatura, não a partir da realidade, quer seja esta material ou psíquica; toda obra literária é convencional” in *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 3ª ed, 2008, p.14.

¹⁵ CAILLOIS, Roger apud FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros horizonte, 1980, p.19.

Também os dizeres de Louis Vax “O domínio do fantástico congrega obras que provocam um arrepio particular porque utilizam para *fins estéticos* uma *experiência axiológica* – ou experiência de valores – *negativa*.”¹⁶.

Importante é ressaltar que a reflexão teórica acerca do tema ainda não expressou totalmente a grande fecundidade própria do fantástico em diversas literaturas. Sendo um trabalho relativamente jovem, já que os primeiros trabalhos remontam aos anos de 1950, a abordagem crítica utilizada em nossa análise procurou verificar as formas como ele é realizado pelas narrativas do *corpus*.

Sendo assim, temos no filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov a discussão que pretendemos seguir à medida que este procura estabelecer os limites entre gêneros¹⁷ tão próximos quanto o “estranho”, o “maravilhoso” e o “fantástico”. Na sua percepção o maravilhoso se decide por um mundo arbitrariamente alucinado sem aventar os motivos da sua escolha, o estranho mantém a incerteza durante um certo tempo, acabando por negar a existência de qualquer fenômeno alheio à vigência das leis naturais. Nenhuma narrativa neles integrada deixa, pelo menos no final, qualquer dúvida sobre o tipo de universo que encena. Só o fantástico não propõe qualquer saída para o debate, antes ampliando a indefinição ao fazer-se constantemente eco dela. Estas diferenças que demarcam entre si os três gêneros também se evidenciam, naturalmente, nas relações que os textos pertencentes a cada um mantêm com seu destinatário real, o leitor. O maravilhoso não pretende levá-lo a aceitar como reais as personagens e acontecimentos impossíveis que encena, enquanto o estranho o faz apenas até dado momento, retratando-se depois. Já o fantástico, sem orientar

¹⁶ VAX, Louis apud FURTADO, Filipe. Ibidem, p.22.

¹⁷ “...um gênero literário constitui um tipo ou classe de discurso realizado, de forma mais ou menos completa, por um conjunto de textos cujas características e formas de organização específicas os demarcam com nitidez do resto da literatura. A este respeito cabe ainda sublinhar que só raras vezes uma obra constitui a realização rigorosa de um determinado gênero e apenas desse. Com efeito, cada texto resulta antes do sincretismo de vários gêneros, ainda que, quase sempre, os traços de um deles se tornem dominantes e surjam com maior clareza. in FURTADO, Filipe. Ibidem, p.16.

o leitor em definitivo para qualquer decisão, *procura suscitar nele um permanente estado de dúvida perante o conteúdo da intriga*.

A partir dessas reflexões escolhemos como *corpus* de nosso trabalho *Ventos do apocalipse*, de 1993, segundo romance da escritora de Manjacaze, e o primeiro romance do beirense, *Terra Sonâmbula*, de 1992. Analisamos como tais obras abordam os limites entre o estranho e o fantástico e verificamos de que maneira os autores se apropriaram dessas técnicas para apresentar ao público a temática estruturadora da guerra.

Também analisamos as obras sob um critério formal, pois, em nossa perspectiva, os romances desses escritores devem ser entendidos segundo a ótica bakhtiniana¹⁸, para a qual o romance seria o espaço privilegiado para uma constante troca entre o objeto artístico e a vida social, uma força subversiva, que abre e expande o cânone, o qual é desestabilizado e contestado por eles. Não é, portanto, um gênero acabado e fechado, mas flexível e em construção, é uma forma aberta por definição. É onívora, incorpora e devora os outros gêneros – poético, cartas, discursos, etc – que sofrem a ação de sua força. Apresenta-se como uma zona de diálogo em potencial, pois estão combinadas em seu interior a linguagem, a visão de mundo e de outrem. Observamos claramente essa perspectiva nos dois romances, uma vez que eles se abrem para várias vozes que se relacionam de forma a montar um todo que nos leva a compreender melhor a situação que o autor quer representar, ou seja, somente o plurilinguismo do romance pode dar conta da representação das várias faces de uma sociedade, especialmente, como é o caso de Mia Couto e Paulina Chiziane, as que se encontram em construção e assumem seu caráter plural.

¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

Ainda quanto ao romance, podemos dizer, na senda de Lukács, que é uma forma criadora de uma problematização, uma vez que é “a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos” e, guardando em seu interior uma “revolução radical”, “aparece muitas vezes como algo em devir”.

o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. A estrutura dada do objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso – aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de modo psicologicamente imediato e consistente, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só um fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou no das normas.¹⁹

Assim, no nosso entender, não é por acaso que Couto e Chiziane utilizam-se dessa forma literária para expor a temática da guerra em suas obras. Acreditamos que ambos veem na forma romanesca um espaço que lhes permite falar aos homens de seu tempo, despertar seu interesse, já que o romance é tido por vários estudiosos como a forma da modernidade, ou seja, aquela que mais facilmente se adapta às transformações de nossa época histórica, pois carrega em si um forte traço de historicismo.

Nosso trabalho objetivou realizar uma leitura comparativa entre os romances *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane, e *Terra sonâmbula*, de Mia Couto, a partir da focalização da temática da guerra e de sua conformação ao estranho e ao fantástico,

¹⁹ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades/ Ed. 34, 2000, p.60

verificando como e em que medida o gênero comporta o tema e como este, por sua vez, alimenta o gênero.

Procuramos identificar como e em que medida a escrita desses autores de língua portuguesa, realizada, em e sobre um mesmo momento histórico, é capaz de apontar para a existência em suas obras de um tema estruturador, ou seja, mostrar como o tema da guerra conforma a produção romanesca dos autores. No caso de Mia Couto, propondo a existência do “ciclo da guerra”, e, com isso, delineando de que maneira os caminhos trilhados por esses escritores contribuem para a formação e consolidação de um imaginário nacional próprio. Ressaltamos, desde já, que embora com algumas semelhanças, os autores produzem textos bastante diferentes e, portanto, obtém resultados diversos.

O eixo do estudo comparado que desenvolvemos abordou prioritariamente as relações gênero/tema, mas, por conta de particularidades dos romances escolhidos, acabamos também por abordar questões da forma romanesca. Partimos das análises de Todorov (2008), sobre o fantástico e as confrontamos, sempre que possível, com as de outros teóricos do gênero, especialmente Jean-Paul Sartre e Irene Bressière, dialogando dialeticamente, enriquecendo, assim, a visão sobre esse tipo de texto.

As questões sobre a forma romanesca foram abordadas seguindo o viés teórico de Bakhtin (1988) e Lukács (2006). Para o primeiro, o modo de existência da linguagem é o dialogismo, pois em cada texto, em cada enunciado, em cada palavra ressoam duas vozes: a do eu e a do outro. Dessa concepção de base advém seu interesse pelo romance, que não é para ele um gênero como qualquer outro. O romance caracteriza-se pela consciência do dialogismo, pelo trabalho sistemático com o jogo de vozes simultâneas em um mesmo enunciado. Ele é uma espécie de energia, a consciência da realidade concreta da

linguagem, que perpassa toda a história da literatura. Para o segundo, o romance, “epopeia da era burguesa”, estaria desde o seu advento sob o signo do paradoxo: condenado à fragmentariedade e à insuficiência por um substrato histórico-filosófico em que a “totalidade extensiva da vida” não mais está dada de forma palpável e a “imanência do sentido à vida” tornou-se problemática, ele não pode, por outro lado, renunciar à disposição para a totalidade.

Analisamos as obras através de um enfoque sócio-literário que tem por base os estudos de Adorno (2003), Candido (2006). Os dois intelectuais têm em comum o estudo das relações entre literatura e sociedade em uma perspectiva marxista.

O nosso enfoque comparatista buscou atar as questões do alheio ao próprio de forma a propiciar um melhor entendimento da literatura moçambicana e seu contexto, assim como, através dessa possibilidade de maior compreensão, facilitar sua divulgação. Trabalhamos com os conceitos de convenção e tradição que

são “sistemas” cujo principal fator unificante é o costume aceito. Tradições constituem convenções que supõem ou conotam sequências temporais. Tanto num caso como no outro, o que está em jogo é o uso coletivo, e não o impacto singular ou a forma concreta de um processo de transformação histórica. Uma constelação de convenções determina o meio de expressão de uma geração literária – o repertório de possibilidades que um escritor compartilha com seus rivais vivos. As tradições supõem o conhecimento, por parte dos escritores, de seus antepassados. Tais coordenadas não apenas regulam a composição de uma obra, como também se fazem presentes no processo de leitura.²⁰

Embora tenhamos examinado a questão da intertextualidade, levamos em conta a existência de “um macrossistema marcado como um campo comum de contatos entre os sistemas literários nacionais” (ABDALA JR, 1989) Em outras palavras, procuramos

²⁰ NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 1997, p.137-138

verificar como se dá o processo dialético entre o próprio e o alheio para não perder de vista as singularidades de cada sistema literário.

Sempre que necessário contemplamos, também, a chamada área de “estudos culturais”, recorrendo a intelectuais/textos dessa vertente sempre que julgarmos pertinente. Nesse caso, recorreremos à linha inglesa que teve seu início com o chamado centro de Birmingham, em 1964, com os estudos de Raymond Willians. Essa perspectiva tem raízes nos estudos do chamado grupo de Frankfurt e assume um olhar inovador das teorias marxistas sobre a cultura, tendo como principal teórico na atualidade Stuart Hall.

Acreditamos que esses estudos teórico-metodológicos são essenciais para o melhor conhecimento das literaturas de língua portuguesa e, em especial, para o trabalho que realizamos.

A nossa tese está dividida em três capítulos. No primeiro deles, dedicamos espaço para as questões teóricas que envolvem os gêneros fantástico, estranho e maravilhoso. Partimos do pensamento de Todorov para confrontá-lo com outros teóricos e verificar na obra de Chiziane e Couto como se realizou esse embate entre o real e o insólito. Para isso utilizamos, a título de exemplo, outros textos dos dois autores que não os romances do *corpus*. Aqui, também, levantamos questões sobre o realismo mágico, da América Latina e do “animismo africano”, verificando confluências e afastamentos em relação ao estranho e ao fantástico, principalmente. Discutimos ainda a questão da utilização da forma romanesca, bem como demos um panorama histórico sobre a guerra civil moçambicana.

No segundo capítulo, analisamos o romance *Terra sonâmbula*, de Mia Couto sob a ótica do fantástico. Verificamos que esse autor busca, ao falar da guerra, seu tema estruturador, tirar qualquer elemento que mantenha o leitor dentro da zona de conforto

daquilo que se pode chamar “o conhecido”. Seu texto é, em nossa perspectiva, desestabilizador, característico de uma literatura híbrida, que se faz produto de uma sociedade mestiça e que, portanto, não se situa calmamente naquilo que dizemos ser um caminho certo, mas perambula pelos caminhos do sonambulismo, entre o consciente e o inconsciente, entre o racional e a crença, entre o moderno e o ancestral, entre o real e o imaginário.

O romance de Paulina Chiziane, *Ventos do apocalipse*, foi abordado no terceiro capítulo. A obra que mescla o imaginário africano e o imaginário ocidental, principalmente, o cristão, trabalha as questões da guerra no âmbito do estranho, uma vez que se mostra muito mais preocupada do que Mia Couto em desvendar a seus leitores os mecanismos sociais e políticos da guerra moçambicana. O leitor fica, apenas momentaneamente, sem referenciais, já que no texto são mostrados os esquemas que levaram o povo à situação de miséria e guerra descritos pela autora com base nos acontecimentos recentes da sociedade moçambicana. Ainda neste capítulo, tecemos um breve confronto entre os romances analisados.

Capítulo I – Pressupostos teóricos

“o fantástico, para o homem contemporâneo, é um modo entre cem de rever a própria imagem.”

Jean Paul Sartre

Em nossa proposta de estudo das obras *Terra sonâmbula* e *Ventos do apocalipse* a temática da guerra será o fio condutor de nossa investigação. Interessa-nos analisar as técnicas utilizadas, por Mia Couto e por Paulina Chiziane, para abordar esse tema. Pretendemos, a partir da focalização do tema da guerra e de sua conformação ao que chamaremos inicialmente “fantástico”, verificar como e em que medida o gênero comporta o tema e como este, por sua vez, alimenta o gênero.

Buscaremos identificar como e em que medida a escrita desses autores de língua portuguesa, realizada, em e sobre um mesmo momento histórico²¹, é capaz de apontar para a existência em suas obras de um tema estruturador, ou seja, mostrar como o tema da guerra é abordado na produção romanesca dos autores.

Para tal, traçaremos inicialmente um panorama teórico que nos permitirá posteriormente analisar as referidas obras e comprovar a nossa tese de que o “fantástico” permite aos autores tratar de um tema tão desconcertante como a guerra, propondo novas leituras e reflexões sobre um momento histórico que se vê representado pela literatura.

²¹ Referimo-nos à guerra desenvolvida após a independência e que durou dezesseis anos e que será abordada mais à frente.

Esse trabalho será desenvolvido com base nas relações estabelecidas pelos autores entre a temática, a forma romanesca e o fantástico.

1.1.A questão da nomenclatura de um gênero

Comumente atribui-se o termo “fantástico” à literatura na qual acontecimentos não convencionais, ou melhor, não pertencentes ao universo do conhecido, do aceitável na realidade cotidiana misturam-se em uma dada narrativa ficcional. No entanto, o estudo desse tipo de literatura mostra que ela pode abranger muitos e diferenciados tipos de narrativas, os quais podem contar com as mais diversas intenções do emissor em relação ao receptor do texto e à própria matéria narrada.

Em nossa perspectiva, sua inclusão na discussão sobre os gêneros se dá à medida que permitiu, de uma só vez, que pudessem ser relacionados uma temática altamente complexa (como é o caso da guerra) amalgamada à forma romanesca e à necessidade de transformação da estética realista-naturalista (“o real como ele é”) para uma maneira diversa de ver e entender essa realidade (o fantástico)²².

Para o filósofo e crítico literário inglês Terry Eagleton²³ o “Realismo artístico, portanto, não pode significar ‘representar o mundo tal qual é’ mas sim representá-lo de acordo com as convenções da representação do mundo-real.” Complementando essa idéia podemos citar o professor de jornalismo Phyllis Frus “O realismo não é o que nos dá uma

²² Devemos lembrar que não é possível a simplificação de definir o fantástico como aquilo que é oposto à reprodução fiel da realidade.

²³ EAGLETON, Terry. “Pork Chops and Pineapples” in: *London Review of Books*, vol. 25, n. 20-23, outubro, 2003. Disponível em: <http://www.lrb.co.uk/v25/n20/terry-eagleton/pork-chops-and-pineapples> . Acessado em: 15/11/10

documentação factual ou completa, mas o que produz uma ilusão de mundo que reconhecemos como real”.²⁴

Diversos nomes do realismo do século XIX na literatura, como Flaubert, Maupassant, e Balzac, conformam a visão crítica da sociedade como forma do desencantamento produzido pela perda do sagrado, a hegemonia do pensamento científico, o predomínio da racionalidade exacerbada e, sobretudo, a exploração social. Isso tudo pode ser agravado pelo crescente avanço das mídias que produzem nas sociedades a sensação de estar cada vez mais próximas do “real”.

Tecendo imagens e narrativas da realidade, os enredos e imagens dos meios midiáticos serão absorvidos no cotidiano de milhares de pessoas e se transformarão nos códigos interpretativos com as quais elas abalizam o mundo e tecem suas próprias narrativas pessoais. A realidade tornou-se mediada pelos meios de comunicação e os imaginários ficcionais e visuais fornecem os enredos e imagens com os quais construímos nossa subjetividade.

No início do século XX, os surrealistas surgem em contraposição ao realismo artístico e midiático (fotografia, cinema, literatura, jornais, rádio) que consideravam como fruto de um sentido comum restritivo e banal. Buscavam uma iluminação profana que reencantaria o mundo com o fantástico. Um fantástico criado pelo olhar de estranhamento sobre o mundo material onde as coisas já não seriam artefatos inanimados, mas teriam o poder do olhar recíproco, uma nova realidade entrevista na montagem entre coisas díspares, realidades contraditórias e temporalidades diversas. Pregando o fim dos entraves entre arte e vida, os surrealistas visavam dinamitar o senso comum da racionalidade

²⁴FRUS, Phyllis apud MESSAGI JR., Mário. “Fato *versus* texto”. Disponível em www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd/.../mario_messagi_junior.doc, Acessado em 09/05/2010

burguesa exaltando o inconsciente, a imaginação, o primitivismo e a loucura. André Breton, como figura central do movimento surrealista, travou contenda direta contra a proliferação dos registros realistas

A atitude realista (...) inspirada, de Santo Tomás de Aquino a Anatole France, no positivismo, se me afigura hostil a qualquer arrancada intelectual e moral. Tenho-lhe horror, pois ela é fruto da mediocridade, do ódio e de presunção rasteira. É dela que nascem, hoje em dia, todos esses livros ridículos que insultam a inteligência. Continuamente vemo-la fortalecer-se nos jornais, pondo a perder os esforços da ciência e da arte, ao mesmo tempo que se empenha em adular os gostos mais reles do público: a clareza que tende a confundir-se com a toleima, uma vida digna de cães. Com tudo isso vem a sofrer a atividade dos melhores espíritos: a lei do menor esforço acaba por se impor a eles, como aos demais”.²⁵

Assim, com a visada surrealista, ganha uma nova perspectiva a corrente que havia se iniciado no século XIX dos chamados escritores fantásticos, como Poe, Stoker, Shelley, propondo um outro olhar sobre a realidade e as possibilidades de entendimento da mesma.

Esse novo olhar proposto por teóricos e artistas ocidentais também é artisticamente praticado pelos autores escolhidos em nosso *corpus* advindos de um universo diferente do analisado pela maioria dos teóricos do “fantástico”. Assim, o problema de como, a partir de qual paradigma, fazer a abordagem dessas obras é de suma importância. Assim sendo, iniciaremos nossas discussões partindo de “dentro do problema” e indo em direção às várias formas de análise do insólito na literatura mundial.

1.1.1.O realismo fantástico africano ou “realismo animista”

²⁵ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*, Rio de Janeiro, Nau, 2001, p.19.

Parece-nos visível em arte que, quando um artista precisa expressar sua realidade (conteúdo) e não encontra para isso uma forma própria de mostrá-la, fá-lo adaptando o que já existe à sua necessidade. Podemos citar como exemplo o que ocorre no Romantismo brasileiro, que forja como herói o índio, mas que o enquadra em um modelo de herói já existente na literatura europeia: o cavaleiro medieval. Nesse caso, gerou-se uma espécie de anomalia literária, já que as características dos heróis indígenas em nada, ou muito pouco, correspondiam a seu verdadeiro ser.

Na literatura, esse tipo de procedimento muitas vezes foi utilizado ao longo da história. Na literatura africana não seria diferente. No entanto, o que encontramos em literaturas de países como Angola e Moçambique, bem como nos demais países de língua oficial portuguesa, é uma busca de ruptura do cânone, na intenção de evidenciar o que de particular aquela determinada literatura possui. O esforço no sentido oposto do chamado “universalismo” procura destacar valores culturais e particularidades de mundos que estão muito distantes daqueles que ditam regras e modismos e fazem o cânone.

Busca-se deixar de lado as vias de mão única na interpretação da produção literária desses países e encontrar um diálogo que caminhe também pelas veredas das diferenças, como nos mostra Rita Chaves acerca da produção angolana.

Essa produção, ao apropriar-se de outros modelos, impõe-lhe traços da fisionomia que o país vai conquistando.(...) Dialogando também pela diferença com o sistema literário que integra, a literatura (...) vai construindo a sua identidade, uma identidade que recusa a linha dos sentidos únicos e se faz sobretudo a contrapelo.²⁶

²⁶ CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: Experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005, p.75

Sendo assim, cabe aqui a discussão sobre como abordar criticamente uma vasta literatura africana contemporânea em que uma série de elementos “insólitos”, “mágicos”, “fantásticos” aparecem e são, via de regra, estudados pelas teorias ocidentais como as propostas por Tzvetan Todorov, entre outros.

Mia Couto, em entrevista para a revista *Tempo*, discorre sobre o problema apontando uma necessidade de individuação do processo literário em África

O escritor moçambicano trabalha num mundo repleto de mitos, fantasmas e crenças. Há uma certa pressa em qualificar tudo isso como sendo obscurantismo e calcular que, num futuro próximo, toda a gente pensará segundo padrões racionalistas de acordo com os moldes europeus do chamado sentido prático da realidade. Eu penso que o nosso combate contra a ignorância possa ser feito sem esmagar a individualidade de nossa cultura.(...) De qualquer modo, as nossas circunstâncias históricas e sociais tornam difícil impor a fronteira clássica entre realismo e fantasia.²⁷

Uma linha de estudiosos nos remete a uma corrente interpretativa que privilegia a visão local da situação. É o caso de Carmem Secco que, ao prefaciар o romance *Mãe, materno mar*, de Boaventura Cardoso, propõe uma nova nomenclatura

O termo [“mágicas”] está entre aspas — como também no título deste prefácio [Entre mar e terra: Uma polifônica viagem pelo universo ‘mágico-religioso’ de Angola] — porque o que parece ‘mágico’ e ‘fantástico’ (categorias de uma crítica europeia, ocidental), faz parte do animismo característico de uma visão africana da existência.²⁸

A autora nos leva aqui até um novo termo, que buscaremos conceituar e verificar suas origens no estudo da literatura. Segundo o dicionário Houaiss, animismo, em sua acepção filosófica, significa “cada uma das doutrinas que afirmam a existência da alma

²⁷ COUTO, Mia apud MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba ka Khosa*. Tese de doutorado. 179p. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1993, p.151 Disponível em <http://hdl.handle.net/123456789/1817> . Acessado em 01/05/2010.

²⁸ SECCO, Carmem L. T. “Prólogo”. In: CARDOSO, Boaventura. *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das letras, 2001, p.26

humana, considerada como princípio e sustentação de todas as atividades orgânicas, esp. das percepções, sentimentos e pensamentos”; e na acepção antropológica significa “o primeiro estágio da evolução religiosa da humanidade, no qual o homem primitivo crê que todas as formas identificáveis da natureza possuem uma alma e agem intencionalmente.” Verificamos que tanto a acepção filosófica quanto a antropológica podem ser perfeitamente aplicáveis às literaturas africanas de língua portuguesa, pois se por um lado a filosofia nos leva às bases de sustentação de um povo, por outro a antropologia nos remete à profunda identidade que se verifica entre o homem africano e a natureza, no sentido mais amplo que se possa imaginar esse termo.

Em literatura, a expressão “realismo animista” teria sido proposta, de forma metalinguística, para aplicação à realidade literária africana primeiramente em 1989, no romance *Lueji*, do escritor angolano Pepetela²⁹. Na passagem em que aparece tal nomenclatura, os personagens discutem sobre a forma que devem apresentar um balé de temática africana, já que são dirigidos por um bailarino tcheco o qual insiste em montar a apresentação sob os moldes europeus.

(...) Eu queria era fustigar os dogmas, *un, deux, foueté, un, deux, trois, quatre, plié*

— Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do realismo animista...

— É. O azar é que (...) só existe o nome e a realidade da coisa. Mas este bailado todo é realismo animista, duma ponta à outra. Esperemos que os críticos o reconheçam.

(...) O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista (...). Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí.³⁰

²⁹ “O escritor africano não pode ignorar a cosmogonia de um continente cujo cotidiano é feito de um saber empírico, abraçando uma outra ordem dominada pelo poder dos espíritos. O escritor angolano Pepetela conta que teve de prestar homenagem a um certo espírito para poder terminar a redação do romance *Lueji*.” in AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano*. Lisboa: Caminho, 2004, p.350.

³⁰ PEPETELA. *Lueji: o nascimento de um império*. Lisboa: Dom Quixote, 1990, p. 451.

Há, portanto, nessa passagem de profundo entrelaçamento entre a forma e o conteúdo, entrevemos a afirmação de Peter Szondi “Todo conteúdo, proveniente da experiência comum, busca a sua forma e enquanto o artista não a encontra, tende a adaptar seu conteúdo às formas pré-existentes”.

Se o mundo parece caótico, como é o caso do continente africano, após a sua conquista pelos europeus e os tardios processos de independência, é necessário criar uma ordenação para que seja possível a vida cotidiana. Para o pensamento moderno europeu, a ordem estabelece-se a partir da razão; o mesmo não é verdade para os povos africanos que se encontram profundamente ligados aos mitos e estes sim podem juntar elementos aparentemente caóticos, como: sensível/inteligível, matéria/espírito, branco/negro, rico/pobre, etc. Não é à toa que, na literatura colonial desses países, o passado mítico era amplamente retomado, como representação de um momento pleno desses povos, mas também e, sobretudo, como protesto contra a forma puramente racionalizante e preconceituosa do dominador conduzir o universo invadido.

No entanto, esse encontro com forças ocultas não se dá sempre de forma tranquila e pacífica. “O africano pode negociar com os espíritos, mas está consciente de que nada lhe será oferecido sem pagar um preço alto. As divindades concedem os seus favores em troca de um tributo elevado e, por vezes, cruel.”³¹

É o que ocorre com o personagem David, de *O sétimo juramento*, de Paulina Chiziane, o qual faz um pacto com as forças do outro mundo para conseguir assegurar sua fortuna. Como retorno de seu acordo, David pode ser transformado em um xigono, um

³¹ AFONSO, Maria Fernanda. Ibidem, p. 354.

morto-vivo, pelo espírito diabólico a quem se uniu, Makhalu Mamba, pagando um preço exorbitante por sua ambição.

Julgamos ser por meio de “um olhar singular sobre o cotidiano concreto, oscilando entre o fantástico e o realismo mágico”³² que a realidade pode vencer os limites convencionais da ficção. Essa nova forma de encarar o mundo, proposta pela literatura africana, representada em nosso estudo por Moçambique, é uma maneira de rejeitar o universo que se lhe apresenta. Antes de uma fuga da realidade, aponta para uma necessidade clara de reconstrução e estimula a sensibilidade para certos aspectos que necessitam de profundas reflexões.

1.1.2.0 realismo-maravilhoso latino-americano

Essa nova forma de encarar o mundo e de responder subversivamente ao que é proposto por aqueles que dominam o cenário das artes já havia sido empregada fortemente por outras literaturas de países periféricos, como é o caso dos países hispanófonos da América Latina, em um fenômeno que se estendeu até o Brasil. Muitos veem uma certa semelhança entre as razões histórico-sociais desses países para adotarem um novo gênero literário, o realismo-mágico ou realismo-maravilhoso, e os motivos dos escritores africanos

³² AFONSO, Maria Fernanda. Idem. p.355-356.

que recriam as suas literaturas no pós-colonial, no que é nomeado por alguns de “realismo animista-africano”.³³

Embora envolto em questionamentos por parte dos estudiosos do assunto³⁴, o primeiro registro formal dessa literatura que questiona os limites do real e do imaginário como forma de questionar o momento em que se vive foi feito em 1948, na obra *Letras y hombres de Venezuela*, pelo crítico e escritor venezuelano Arturo Usler Pietri

O que veio a predominar no conto e constituiu sua marca de uma maneira duradoura foi a consideração do homem como mistério em meio aos dados realistas. Uma adivinhação poética ou uma negação poética da realidade. O que na falta de outra palavra poderia chamar-se um realismo mágico.³⁵

No entanto, é com a figura de Alejo Carpentier que o estudo dessa vertente literária, a qual estaria presente no continente americano desde a publicação de *Historia universal de la infâmia*, em 1935, pelo argentino Jorge Luis Borges³⁶, seria mais investigada. No prólogo do romance *El reino de este mundo*, de 1949³⁷, Carpentier propõe a denominação ‘real-maravilhoso americano’ que associava elementos técnicos de escrita e recepção a elementos histórico-culturais.

³³ Referimo-nos aqui a estudos como o do moçambicano Nataniel Ngomani que em sua tese de doutoramento, intitulada *A escrita de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa e o realismo maravilhoso*, de 2004, estabelece importantes relações entre a literatura moçambicana contemporânea e esse gênero literário.

³⁴ “... nas suas origens, bem como nas prolongações críticas, o termo [realismo mágico] se acomodava à atmosfera cultural do período de entre-guerras: novas correntes da arte e do pensamento incorporavam os resultados das pesquisas antropológicas e etnológicas (valorização das culturas primitivas, perda da centralidade europeia), psicanalíticas (importância das camadas profundas da estrutura psíquica) e físicas (relatividade do espaço e do tempo, partição do átomo) etc.” in CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva. 2ª ed., 2008, p.22-23.

³⁵ PIETRI, Arturo Usler apud CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva. 2ª ed., 2008, p. 23 (Lo que vino a predominar en el cuento y a su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los dados realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico.)

³⁶ Jorge Luis Borges será o maior defensor desse tipo de narrativa, mostrando sua superioridade sobre uma arte mimética (ver em: Prefácio a *La invención de Morel*, obra de Bioy Casares ou em “El arte narrativo y la magia” em *Discusión*, 1932).

³⁷ As ideias desse prólogo, que ficaria mais famoso que o romance que ele introduzia, foram publicadas pela primeira vez no jornal *El Nacional* de Caracas, em 1948, e seria um ‘manifesto’ de orientação para a nova ficção.

O maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um ‘estado limite’[9] (...) pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença faustica do índio e do negro, pela Revelação que constituiu seu recente descobrimento, pelas fecundas mestiçagens que propiciou, a América está longe de ter esgotado a sua riqueza mitológica. [11]³⁸

O desenvolvimento desse tipo de literatura na América hispânica e no Brasil³⁹ deu-se, sobretudo, nas décadas de 1960 e 1970, mesclando elementos religiosos, míticos e folclóricos ao já tradicional gosto pelo Naturalismo e pelo erotismo. Essa tendência acompanha, no continente, o início, com maior visibilidade, de uma discussão acerca das questões de identidade nacional. Outro aspecto a ser ressaltado é o fato de a maior parte da América Latina viver a essa época em regimes militares ditatoriais e essa literatura, muitas vezes, surge como forma de reação a essa situação. Despontam, então, no cenário internacional escritores hispânicos como Garcia Márquez, Jorge Luiz Borges, Julio Cortazar, Carlos Fuentes, Isabel Allende. No Brasil, o movimento teve escritores grandes, mas pouco conhecidos, como J. J. Veiga e Murilo Rubião, se bem que alguns críticos veem na figura de Machado de Assis o grande precursor do gênero, graças a textos como o conto “Um esqueleto” e o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

³⁸ CARPENTIER, Alejo apud CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2ªed, 2008, p.33 (Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual ó singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas com particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’[9] (...) por la virginidad del paisaje , por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del índio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está lejos aún de Haber agotado su caudal de mitologías[11])

³⁹ Cabe aqui lembrarmos da nota de Ariano Suassuna, em *O rei degolado*, de 1977 ,para o qual há uma distinção entre o realismo-mágico hispânico e o brasileiro: “...na América Latina de fala espanhola, o “realismo-mágico” era mais mágico que realista, enquanto que no Brasil ele era mais realista do que mágico.”

“Realismo-mágico” ou “real-maravilhoso”, ambos os sintagmas são aparentemente paradoxais, já que juntam os *realia* e os *mirabilia* e definem um tipo de discurso narrativo em que ambos se misturam sem solução de continuidade e sem criar tensão. Assim, o personagem Melquíades, o cigano⁴⁰, pode regressar da morte: “Havia estado na morte, com efeito, porém havia regressado porque não pôde suportar a solidão” e não causará estranheza porque nesse mundo de ficção os espaços da vida e o da morte são contíguos, não havendo, portanto, antinomia entre um e outro. A partir da aceitação da convenção dessa particular forma de discurso de ficção, nenhuma emoção é suscitada, nem nos personagens e, conseqüentemente, nem no leitor. Aqui podemos traçar um certo paralelo com as literaturas africanas pré e pós-coloniais já que é uma necessidade dos povos africanos ver sua vida profundamente mesclada ao universo mítico, pois só assim eles se reconhecem, reencontram-se. Assim sendo, é parte do cotidiano que se representa na literatura o conhecimento do insólito, principalmente no que diz respeito ao contato com os mortos, não causando nos leitores ou nos personagens reações de estranheza, pois, como já dito, são espaços complementares os da vida e da morte.

O realismo mágico busca criar, através de elementos e acontecimentos extraordinários, o irreal sob uma ótica ordinária e comum, em um tempo geralmente não linear, muitas vezes cíclico; o estilo procura, através de metáforas e situações que não são possíveis na realidade tal como a entendemos e vivemos, criticar e refletir através da psicologia e realidade humanas, utilizando elementos como misticismo, religiosidade, folclore e magia.

Embora, para a maioria dos críticos e estudiosos, o realismo mágico esteja profundamente enraizado culturalmente em um tempo e em um espaço, nas duas últimas

⁴⁰ Personagem de *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez

décadas do século XX, deparamo-nos com a tendência de os estudos culturais aproximarem o pós-modernismo do realismo mágico, uma vez que muitos dos autores reconhecidamente pós-modernistas⁴¹ praticam um tipo de ficção que poderia ser tributária do realismo-mágico. Nota-se que de fato muitos autores pós-modernistas usam as possibilidades de transgressão que o realismo mágico abriu para a ficção, porém em um novo modelo de pensamento⁴².

Portanto, podemos aproximar as razões da adoção de uma literatura que junta o sólito e o insólito, o real e o imaginário, a vida e a morte, o sonho e a vida cotidiana na América Latina e na África lusófona. Parece-nos que os processos históricos, como a colonização e a necessidade de lidar com uma imposição cultural, aproximam esses grupos literários que encontram soluções artísticas muito próximas para suas obras. Em nosso ponto de vista, os escritores africanos que se utilizam de estratégias parecidas com as do realismo mágico latino-americano, não se restringem às discussões e aos procedimentos aplicados do outro lado do Atlântico. Ao contrário, eles ampliam essas discussões segundo as peculiaridades das culturas em que estão inseridos e com isso encontram soluções diversas para resolver os impasses que gênero propõe.

Partindo das reflexões de Gilberto Matusse, ao analisar as obras de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa sob a ótica do fantástico, podemos afirmar que os autores que praticam essa literatura “modificaram o conceito de fantástico proposto por Todorov, considerando-o como um conjunto de fenômenos que subvertem a lógica natural de uma certa ordem aceite por um grupo, segundo a sua maneira de se situar no mundo” e afirmam não poder existir “um paradigma de fantástico para todas as civilizações porque em cada

⁴¹ Dentre os autores mais citados estão Salman Rushdie com *Shame*, Angela Carter com *Nights and the Circus*, D. M. Thomas, com *The White Hotel*, José Saramago, com *Jangada de pedra* e outros.

⁴² Devemos lembrar aqui que o ‘realismo-maravilhoso’ surgiu em uma fase utópica do continente americano que em nada lembrava o pós-modernismo.

sociedade, o inconsciente coletivo deixa-se guiar por um feixe de mitos e crenças que impregnam o respectivo contexto cultural e social.”⁴³

Necessário torna-se, então, que percorramos o histórico do gênero, verificando, além daquilo que já foi abordado, em que medida podemos aproximar os conceitos de “fantástico” e termos vizinhos utilizados pela crítica ocidental tradicional daquilo que é utilizado pelos escritores africanos e em especial os do *corpus* de nosso trabalho.

1.1.3 Origens do fantástico

O que nós hoje denominamos literatura fantástica, por assim dizer, foi durante muitos anos, um terreno lamacento no que diz respeito às definições, aos limites e até mesmo à sua aceitação.

Não é estranho a qualquer leitor que temas os quais fogem aos padrões daquilo que comumente se chama “mundo normal” ou “universo conhecido” percorrem a literatura há séculos, como é o caso das lendas, dos contos de fada e das mais diversas narrativas de tradições seculares, que remontam, muitas vezes, à fase anterior à escrita.

Velhas como o medo, ficções fantásticas são mais antigas do que as letras. Fantasmas povoam toda a literatura: eles estão no *Zend Avesta*, na *Bíblia*, em Homero, em *As Mil e Uma Noites*. Talvez os primeiros especialistas no gênero foram os chineses. O admirável *Sonho do aposento vermelho* e mesmo romances eróticos, realistas como *Sui Kin Ping Mei* e *Hu Chuan*, e até mesmo livros de filosofia são ricos em fantasmas e sonhos.⁴⁴

⁴³ AFONSO, Maria Fernanda. *Ibidem.*, p.357.

⁴⁴ BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina. *Antologia de La literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 2008, p. 12. (Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son

É no século XVIII, no entanto, que o termo fantástico passa a ganhar força, quando intimamente associado a narrativas em que no enredo apareciam seres de origem “sobrenatural”, “fantasmagórica” e, até mesmo, “demoníaca”.

Os anos passam e ao chegarmos à segunda metade do século XIX, o termo está plenamente associado ao “terror” e ao “medo” que determinado tipo de texto causava nos leitores⁴⁵. Verificamos que esta associação mantém-se até início do século XX quando, em 1927, a primeira grande definição para a literatura fantástica, elaborada em *Supernatural horror in literature* pelo norte-americano Howard Lovecraft, ainda está presa a estes conceitos.

A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica. (...)Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos.⁴⁶

Se seguirmos essa primeira definição, podemos afirmar que a maioria das obras de Couto e Chiziane obedece apenas parcialmente a essa especificidade, uma vez que em sua literatura, na maioria das vezes, poucas coisas causam espanto e o medo é apenas momentâneo, o insólito é encarado quase como uma coisa natural, tanto por parte do

anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el Zendavesta, en el Biblia, en Homero, en Las Mil y Una Noches. Tal vez los primeros especialistas en el genero fueron los chinos. El admirable Sueño Del Aposiento Rojo y hasta novelas eróticas y realistas, como Kin Ping Mei y Sui Hu Chuan, y hasta los libros de filosofía, son ricos en fantasmas y sueños.)

⁴⁵ Importante notar que não podemos fazer crítica literária pensando apenas no “sangue frio” deste ou daquele leitor e que, portanto, devemos considerar essa definição apenas uma etapa no estudo do termo. Para dizermos com Todorov, “É surpreendente encontrar, ainda hoje, esses juízos na pena de críticos sérios. Se tomarmos suas declarações literalmente, e que o sentimento de medo deva ser encontrado no leitor, seria preciso deduzir daí (é este o pensamento de nossos autores?) que o gênero de uma obra depende do sangue-frio do leitor. (...) os contos de fada podem ser histórias de medo: como os contos de Perrault (contrariamente ao que deles diz Penzoldt); por outro lado, há narrativas fantásticas nas quais todo medo está ausente (...) O medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária.” Além do mais, “aquilo que causa medo” difere muito de época para época e de região para região, assim sendo impossível pensar que o que em um escritor foi motivo de terror em seus leitores de dado local e tempo, pode não gerar a mesma situação em diferentes locais e épocas.

⁴⁶ LOVECRAFT, Howard P. *Supernatural horror in literature*. Nova Iorque: Dover Publications, 1945, p. 16.

narrador, como por parte do personagem, mas para o narratário algo causa um certo desconforto, pois é levado a perder, muitas vezes, a noção do real e do irreal frente a situações estranhas e anormais.

É o que acontece no primeiro capítulo, “O sonho do morto”, de *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, em que um narrador-fantasma apresenta-se ao leitor: “Sou o morto. Se eu tivesse cruz ou mármore neles estaria escrito: Ermelindo Mucanga. Mas eu faleci junto com meu nome faz quase duas décadas.”⁴⁷ A seguir o personagem avisa que passará a habitar o corpo de um vivente e aqui o medo parece percorrer o personagem, mas é uma subversão do medo tradicional, ele tem medo de “viver” novamente: “- Não lhe apetece ficar vivo, outra vez? – Não. Como está a minha terra, não me apetece.”⁴⁸ É o dado do real, a devastação da terra pela guerra e os desmandos dos poderosos, que põe medo no personagem-narrador e não a situação insólita de ser um fantasma e ter que encarnar em um homem vivo. Por sua vez, o leitor acompanha a narrativa alternando entre o espanto e a busca de uma explicação para o fato.

Por outro lado, por vezes, o medo vem associado ao não conhecimento ou não aceitação de um universo metafísico, como é o caso de Vera, em *O sétimo juramento*, de Paulina Chiziane, que não entende e nem aceita as visões fantasmagóricas do filho Clemente.

Vera é percorrida por um arrepio que lhe causa um forte tremor. Agoniada, tenta juntar retalhos da vida. Receios antigos sobem à superfície e ganham forma e o futuro desenha-se nublado. Deita-se na cama e fecha os olhos procurando evadir-se dos problemas do momento. Nada têm de especial, as fobias do meu Clemente,

⁴⁷ COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. Lisboa: Caminho, 1996, p.11

⁴⁸ Idem, Ibidem., p. 15.

consola-se, não se trata de presságios, nem profecias, são criancices, reflexos medonhos saídos de um filme de terror.⁴⁹

Paradoxalmente, é ainda no século XIX que parece haver uma expansão temática do fantástico e encontramos em autores como Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant, entre outros, uma preocupação com uma narrativa mais complexa que deixe de lado aquele amontoado de acontecimentos que buscavam apenas causar medo através de criaturas e seres de outro mundo.

No entanto, nos primórdios do século XX, a literatura fantástica entra em um período de grande confusão, pois era, frequente e indistintamente, associada a termos como maravilhoso, mágico, estranho, horror, sobrenatural.

Em 1952, o termo ganha uma nova abordagem postulada por Peter Penzoldt, o qual na visão de Filipe Furtado é o primeiro exemplo significativo de uma crítica do “fantástico” de índole psicanalítica.⁵⁰ O estudioso mantém a ideia anterior da aparição de fantasmas e seres sobrenaturais e do medo provocado por esses seres, tudo isso a partir das visões psicanalíticas de Freud e Jung. No âmago de seus estudos acerca do termo, está a questão de se o acontecimento narrado como sobrenatural nos obriga “a perguntar se o que se crê ser pura imaginação não é, no final das contas realidade”.⁵¹

Nessa senda, encontramos alguns contos e capítulos de romances de Mia Couto, como é o caso de “A aparição”, do romance *Antes de nascer o mundo*. Aqui o narrador, um dos rapazes que viviam em Jesusalém, sem contato nenhum com a civilização e, especialmente, com mulheres, é surpreendido pelo medo ao entrar na proibida casa grande e deparar-se com o que acreditava ser o cadáver de um homem. Ao final das contas a

⁴⁹CHIZIANE, Paulina. *O sétimo juramento*. Lisboa: Caminho, 2000, p.25-26.

⁵⁰FURTADO, Filipe. *Ibidem*, p.13.

⁵¹PENZOLDT, Peter. *The supernatural in fiction*. London: Peter Nevill, 1952. p.09

“aparição” era uma mulher, um ser que embora desconhecido, não pertence ao irreal, mas ao mundo real, não ao mundo dos mortos, mas dos vivos.

Foi então que sucedeu a aparição: surgida do nada, emergiu a mulher.(...) A visão da criatura fez com que, de repente, o mundo transbordasse das fronteiras que eu tão bem conhecia. (...) A voz terna e doce só agravou o meu estado de irrealidade.(...) O meu olhar voltou a pousar na varanda, na ânsia de desvendar o que se tinha passado com o cadáver. Não havia no chão sinais de que o tivessem arrastado, as folhas estavam espalhadas sem qualquer rasto.(...) – Desculpe, a senhora é mesmo uma mulher? (...) – Porquê? Não pareço mulher? – Não sei. Nunca vi nenhuma antes.

⁵²

Importante para o nosso trabalho será a visão que Penzoldt nos passa de que “... quando a ‘coisa’ parece fazer parte da realidade, é que o terror nasce.”⁵³ O que não pode ser explicado pela realidade, pelo conhecido, ainda que não se trate de um “ser sobrenatural”, é o que causa maior espanto, segundo o ponto de vista desse autor.

A partir dessa formulação encontramos um chão fecundo para as discussões de nosso trabalho. O insólito em Mia Couto e Paulina Chiziane, pelo menos nas obras escolhidas, vem da inserção violenta da guerra no cotidiano das pessoas. A guerra não é um “ser sobrenatural”, mas desperta o medo por passar, de uma hora para outra, a fazer parte da realidade vivida pelos personagens, e, principalmente, por ser algo de difícil compreensão para os mesmos, os quais são representações das pessoas que perambulam na fuga dos conflitos. Como nos mostra Couto, em “O cachimbo de Felizberto”: “Um dia, porém, ali desembarcou a guerra, capaz de todas as variedades de morte. Em diante tudo mudou e a vida se tornou demasiado mortal. (...) E avisaram que os viventes tinham que sair, convertidos de habitantes em deslocados.”⁵⁴

⁵² COUTO, Mia. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Cia das letras, p.123-125.

⁵³ PENZOLDT, Peter. Ibidem., p.08

⁵⁴ COUTO, Mia. “O cachimbo de Felizberto” in *Estórias Abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

Penzoldt recebeu várias críticas por sua postura frente ao fantástico e a nós cabe ressaltar que, muitas vezes, a interpretação psicanalítica de um texto literário pode nos levar a considerar em primeiro plano os autores e não suas obras. Não devemos esquecer que os textos literários são do universo da linguagem. Como nos mostra Frye, em *Anatomia da crítica*, o texto não entra em uma relação referencial com o mundo, como o fazem frequentemente as frases do nosso discurso cotidiano, não é ele “representativo” de outra coisa senão de si mesmo.

Para além desse tipo de abordagem proposta por Penzoldt, outros estudiosos como Louis Vax, Jean-Pierre Castex, Roger Caillois, Jean-Paul Sartre, Tzvetan Todorov aprofundar-se-ão, ao longo do século XX, no estudo da literatura fantástica. Retornaremos a estes pensadores em momento oportuno para a definição do termo fantástico e a delimitação do que atualmente se considera literatura fantástica.

1.2.A disputa da definição – Fantástico versus Estranho versus Maravilhoso

Para bem trabalharmos a noção de fantástico temos que recorrer a termos que se avizinham, e muitas vezes são confundidos com ele, para melhor verificarmos seu alcance. Referimo-nos aqui ao que pode ser denominado de estranho e, mais precisamente, ao maravilhoso, termo que muitas vezes é utilizado, sem maiores rigores teóricos, como sinônimo de fantástico.

Para analisarmos esses gêneros, recorreremos ao esquema montado por Tzvetan Todorov em *Introduction à la littérature fantastique*⁵⁵, de 1970, o qual traz a maioridade para a crítica do gênero. Nessa obra, o estudioso estabelece uma relação entre esses termos “vizinhos” e monta um diagrama no qual propõe a existência de um estranho puro, de um fantástico-estranho, de um fantástico puro, de um fantástico-maravilhoso e de um maravilhoso puro. Não acreditamos ser necessária a discussão sobre todas essas vertentes para o presente trabalho, uma vez que o leitor será capaz de relacionar através da definição dos “elementos puros” as correlações entre eles. Sendo assim, concentrar-nos-emos nas grandes nomenclaturas, ou seja, o estranho, o fantástico e o maravilhoso.

1.2.1.O estranho

Devemos iniciar dizendo que a definição do termo estranho não é bem delimitada. Nos dizeres de Todorov “só é limitado por um lado, o do fantástico; pelo outro dissolve-se no campo geral da literatura (os romances de Dostoiévski, por exemplo, podem ser colocados na categoria do estranho).”⁵⁶

De modo amplo, pode-se definir o estranho como o gênero que narra acontecimentos que são, de várias formas, singulares, chocantes, extraordinários, inquietantes, mas que podem perfeitamente ser explicados pelo universo do racional, pelas leis do mundo conhecido por cada um de nós.

⁵⁵ Utilizaremos neste trabalho a tradução em português de Maria Clara Correa Castello editada pela Perspectiva, em 2008, na coleção Debates, com o título *Introdução à literatura fantástica*.

⁵⁶ TODOROV, T. Ibidem, p.53.

Nesse tipo de texto, os personagens e o leitor, por consequência, ficam tomados por algumas reações, mais especificamente pelo medo, que estariam, segundo Freud, ligados à aparição de imagens assustadoras que se originariam na infância do indivíduo. Não notamos aqui a presença de um acontecimento material que desafie os limites entre o racional e o irracional, apenas os sentimentos, impressões e atitudes dos personagens que podem, e realmente o fazem, conduzir a um clima de desconforto, como é sintetizado por Furtado.

(...) o texto deste gênero faz usualmente surgir a hipótese de que determinados acontecimentos ou personagens por ele encenados têm origem e carácter alheios às leis naturais. Tal conjectura, porém, apenas permanece durante uma parte da ação. A dado passo ela é completamente destruída vindo a esclarecer-se de forma lógica todos os aspectos que poderiam levantar dúvidas quanto à completa integração dessa fenomenologia no mundo familiar do quotidiano. Assim, embora o debate sobre a possibilidade ou impossibilidade das manifestações sobrenaturais esteja pelo menos implícita numa parte do discurso, tal debate vem sempre a saldar-se por uma negação terminante de quaisquer fenômenos exteriores à natureza conhecida. Ao contrário do que sucede com o maravilhoso, aqui já se pretende, ainda que por momentos, levar o destinatário da narrativa a admitir a objectividade de tais fenómenos, embora essa atitude seja apenas passageira e a razão se instale a breve trecho.⁵⁷

O estranho, nomenclatura usada pela literatura e crítica ocidentais, poderia ser aproximado ao que chamamos de realismo animista ou africano, já que os acontecimentos insólitos ou apavorantes podem, depois de algum tempo, ser explicados pelas lógicas do lugar. Assim, deixam de ser inquietantes, já que assumem um sentido dentro das práticas e crenças locais. É o caso de Temporina, de *O último vôo do flamingo*, de Mia Couto. A mulher, que se envolverá com o enviado das Nações Unidas, Massimo Risi, tem o rosto de uma anciã e o corpo de uma moça em sua mais tenra idade.

De repente, o italiano tropeçou num vulto. Era uma velha, talvez a mais idosa pessoa que jamais vira. Ajudou-a a erguer-se, conduziu-

⁵⁷ FURTADO, Filipe. Ibidem, p. 35

a até à porta do quarto ao lado. Só então, face à intensa luminosidade que escapava de uma janela, ele notou a capulana mal presa em redor da carcomida vizinha. O italiano esfregou os olhos como se buscasse acertar a visão. É que o pano deixava entrever um corpo surpreendentemente liso, de moça polpuda e convidativa. Era como se aquele rosto encarquilhado não pertencesse àquela substância dela.⁵⁸

A explicação está, segundo o tradutor de Tizangara e a própria Temporina, nos costumes locais, como se vê a seguir

E falou , com uma voz de menina: - Tenho duas idades. Mas sou miúda. Nem vinte não tenho. (...) - Tenho cara de velha porque recebi castigo dos espíritos.(...)Ajudei na explicação. Eu conhecia Temporina, ela era apenas um pouco mais velha do que eu. Era verdade: ela não aceitara nenhum namoro quando moça. Quando deu conta, tinha-se passado o prazo de sua adolescência. Mais que o permitido. E assim desceu sobre ela a punição divina. Numa noite só seu rosto se preencheu de ruga, se perfez nela todo o redesenhar do tempo. Contudo, no restante do corpo ela guardava sua juventude.⁵⁹

1.2.2. O maravilhoso

Assim como o estranho, o maravilhoso não possui limites claros, podendo, como já foi dito, confundir-se com o restante da literatura.

Nesse tipo de texto o sobrenatural não provoca qualquer reação, seja ela de estranheza ou medo, na personagem e, por conseguinte, no leitor. Os acontecimentos, por mais incríveis e fora do comum que sejam, são vistos como os mais elementares dentro do contexto narrativo. Assim sendo, podemos afirmar que o maravilhoso é um mundo à parte

⁵⁸ COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Cia das Letras, p.39.

⁵⁹ Idem, Ibidem. p. 61-62

e não pertencente ao real. Nele não há estranhamento e angústias tão comuns na realidade dos homens. Nos dizeres de Filipe Furtado,

No maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar. Estabelece-se desse modo, como que um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenómenos nele sugeridos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre sua natureza e causas. Em contrapartida, a narrativa não procurará levá-lo dolosamente a considerar possível o sobrenatural desregrado que lhe propõe, mostrando-lhe desde cedo que a fenomenologia nela representada não tem nem pretende ter nada de comum com o mundo empírico.⁶⁰

Talvez o exemplo mais claro desse tipo de texto sejam os contos de fadas. Neles tudo pertence a uma lógica interna bem delimitada, a qual não causa o menor desconforto na personagem ou no leitor. Nesse caminho podemos colocar vários textos de Mia Couto, que utilizam até a forma inicial desses textos, a “fórmula mágica” de transposição entre os universos real/irreal, a partir da qual tudo passa a ser aceito sem questionamentos. É o caso do conto “O menino no sapatinho”, de *Na berma de nenhuma estrada*

Era uma vez o menino pequenito, tão minimozito que todos seus dedos eram mindinhos. Dito assim, fino modo, ele, quando nasceu, nem foi dado à luz mas a uma simples fresta de claridade. (...) Ao menino nem se lhe ouvia o choro. Sabia-se de sua tristeza pelas lágrimas. Mas estas, de tão leves, nem lhe desciam pelo rosto. As lagriminhas subiam pelo ar e vogavam suspensas. Depois, se fixavam no tecto e ali se grutavam, missangas tremeluzentes.⁶¹

Podemos marcar o maravilhoso por vários tipos, segundo Todorov:

a)Hiperbólico – os acontecimentos sobrenaturais o são pelo seu “tamanho”, descomunais em nossa realidade. “...em *As mil e uma noites*, Sindbad, o marujo, afirma ter visto “peixes de cem e duzentos côvados de comprimento” ou “serpentes tão grossas e compridas que não havia uma que não engolisse um elefante”” (TODOROV, 2008, p. 60). Em Couto, no

⁶⁰ FURTADO, Filipe. Ibidem,p.35

⁶¹ COUTO, Mia. *Na berma de nenhuma estrada*. Lisboa: Caminho, 2001, p.13

romance *O último voo do flamingo*, por exemplo, percebemos a presença desse discurso hiperbólico.

Assim, visto em voo, dir-se-ia que o céu se vertebrava e a nuvem, adiante, não era senão alma de passarinho. Dir-se-ia mais: que era a própria luz que voava. E o pássaro ia desfolhando, asa em asa, as transparentes páginas do céu. Mais um bater de plumas e, de repente, a todos pareceu que o horizonte se vermelhava. Transitava de azul para tons escuros, roxos e liliáceos. Tudo se passando como se fosse um incêndio.⁶²[grifos nossos]

b)Exótico – os acontecimentos sobrenaturais são narrados sem serem apresentados desta maneira, geralmente por estarem misturados a elementos muito conhecidos do mundo real. Tudo é situado pelo narrador com “natural”, não devendo, portanto, provocar estranheza no leitor ou no personagem.

A segunda viagem de Sindbad fornece alguns excelentes exemplos. Descreve no início o pássaro roca, de dimensões prodigiosas: ele escondia o sol, e “uma das patas do pássaro ... era tão grossa quanto a um grosso tronco de árvore”. (...) Um pouco mais tarde, Sindbad descreve de igual maneira o rinoceronte, que no entanto conhecemos bem. (...) O rinoceronte luta com o elefante, fura-o com o chifre por baixo do ventre, ergue-o e o carrega na cabeça; mas como o sangue e a gordura do elefante escorrem sobre seus olhos e o cegam, ele cai por terra, e, o que os surpreenderá [com efeito], o roca vem, ergue-os a ambos entre as garras e os carrega para nutrir seus filhotes.(TODOROV, 2008, p. 61)

Em Chiziane, temos um exemplo de maravilhoso nas histórias que a velha avó Inês, de *O sétimo juramento*, conta a seu neto Clemente.

Num país vizinho, outro rapaz ia para a escola de bicicleta e eis que lhe surge um leão faminto. O menino, destemido que era, empunhou a bicicleta como uma espingarda. Combateu o leão. Venceu-o. Matou-o. foi elogiado, aclamado, admirado, porque só vence o leão aquele que encarnou o espírito do elefante. Os mais

⁶² COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Cia das letras, 2005, p.114-115.

velhos prognosticaram-lhe muito poder e muito saber. O rapaz tornou-se rei e acabou a vida como um grande senhor.⁶³

c)Instrumental – o sobrenatural aparece ligado a objetos que possuem algo “anormal”. São instrumentos que na época da sua descrição são impossíveis, mas que não traz em nada de infactível.

Na “História do Príncipe Ahmed” das *Mil e uma noites*, por exemplo, esses instrumentos maravilhosos são, no início: um tapete voador, uma maçã que cura, um “tubo” de longa visão; em nossos dias, o helicóptero, os antibióticos ou o binóculo, dotados das mesmas qualidades, não são absolutamente do domínio do maravilhoso...”(TODOROV,2008, p.62)

d)Científico – o sobrenatural é explicado de maneira racional, mas de forma ainda desconhecida pela ciência atual. Os fatos encadeiam-se de forma perfeitamente lógica apesar de partirem de premissas irracionais. “ ... são as histórias em que intervém o magnetismo que pertencem ao científico maravilhoso. O magnetismo explica “cientificamente” acontecimentos sobrenaturais, porém, o próprio magnetismo pertence ao sobrenatural.” (TODOROV, 2008, p.63)

Essas duas últimas categorias não são encontradas como práticas do insólito nem por Mia Couto, nem por Paulina Chiziane, embora localizemos algumas passagens de obras dos autores que podem nos remeter a essas subdivisões do maravilhoso, uma vez que procuram uma explicação mítica para fenômenos conhecidos, como é o caso da criação dos rios.

(...) no antigamente, o Diabo estava a morrer. Deus ficou aflito: sem o Demónio ele seria apenas metade. Foi então que Deus correu a curar o seu eterno inimigo. O que Deus, primeiro, fez foi beber água. Nesse tempo só havia mar. Ele bebeu dessa água salgada, cheia de algas e inorganismos. Deus teve alucinações e

⁶³ CHIZIANE, Paulina. Ibidem, p.27.

vomitou sobre o Universo. O vômito era ácido e os seres definharam, contaminados pelo cheiro nauseabundo. A água adoeceu, as plantas amarelaram. O gado começou a dar sangue em vez de leite. Deus enfraquecia que dava pena. Foi então, já cansado, que ele inventou os rios.⁶⁴

Completando essa visão de Todorov, assinalamos um outro estudioso do termo , Pierre Mabilie, em seu livro de 1940, para o qual o maravilhoso permitirá a nós um contato maior com a realidade e, por consequência, uma maior facilidade de entendê-la.

Para além da satisfação, da curiosidade, de todas as emoções que nos dão as narrativas, os contos e as lendas, para além da necessidade de distrair, de esquecer, de buscar sensações agradáveis ou terrificantes, a finalidade real da viagem maravilhosa é, já estamos em condições de compreendê-lo, a exploração mais total da realidade universal.⁶⁵

1.2.3. O fantástico

Se, como vimos anteriormente, o fantástico pode ser facilmente confundido com o estranho e com o maravilhoso, como poderíamos então definir esse tipo de texto tão evanescente? Seguindo ainda as propostas de Todorov, começemos por recordar que no estranho aquilo que chamamos “leis da natureza”, ou seja, o mundo instituído comanda os acontecimentos narrativos. Por outro lado, no maravilhoso essas leis, esse universo conhecido, é substituído por novas leis, por um novo universo que, paulatinamente, vai sendo descoberto e aceito na narrativa.

⁶⁴ COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Cia das letras, 2005, p.124.

⁶⁵ MABILLE, Pierre. *Mirror of the marvelous*. Tradução: Jody Gladding. Nova Iorque: Inner Traditions, 1998, p.27

No caso do fantástico, o mundo narrado é mesmo o nosso, mas, dentro dele, acontecem fatos que não podem ser explicados na familiaridade do universo conhecido. Surge então aquilo que preside esse tipo de texto: a hesitação, a dúvida, a incerteza, como nos mostra o próprio xipoco (fantasma) de *A varanda do frangipani*, colocando um motivo recorrente na literatura de Couto: “Na vida só a morte é exacta. O resto balança nas duas margens da dúvida.”⁶⁶ Esta pode ser experimentada tanto pelos que vivem a situação internamente no texto (personagens) quanto por aqueles que a transpõem para uma escala do “conhecido” (leitores). Aqui cabe ressaltar que para que o fantástico ocorra é necessária a identificação entre leitor e personagem, aquele deve integrar-se a este para complementar a percepção ambígua dos acontecimentos narrados, deixando-se levar na trama pelas sensações do personagem.

“‘Quase cheguei a acreditar’: eis a formula que melhor resume o espírito fantástico. A fé absoluta, como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; e a hesitação que lhe dá vida.”⁶⁷

Essa hesitação é percebida no pequeno pastor Azarias, de “O dia em que explodiu Mabata-bata”. Frente à tragédia da explosão do melhor boi de seu tio, o garoto em sua inocência experimenta a dúvida sobre o que teria acontecido, a oscilação entre uma possível explicação racional e os conhecimentos dos feiticeiros sobre a ave ndlati, o medo das ações reais dos maus-tratos do tio; junto com ele, nós, leitores, procuramos resposta que logo vem pela boca dos soldados que chegam à casa do garoto e noticiam o ocorrido, ligando o fato ao dado real da guerra, que destroça os animais, a terra, as famílias.

De repente, o boi explodiu.(...) O espanto não cabia em Azarias, o pequeno pastor.(...) “Deve ser foi um relâmpago”, pensou.(...) De

⁶⁶ COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. Lisboa: Caminho, 1996, p.144.

⁶⁷ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 5ª Ed, 2008, p.150.

onde saíra o raio? Ou foi a terra que relampejou?(...)Talvez o Mabata-bata pisara uma réstia maligna do ndlati. Mas quem podia acreditar?(...) O medo escorregou dos olhos do pequeno pastor. (...) Que podia fazer?⁶⁸ [grifos nossos]

No entanto, essa ambiguidade, essa hesitação não é perene, ela dura apenas o momento da decisão daquele que passa pela situação, ou seja, o personagem deve decidir se o que o atormenta realmente é uma ilusão dos sentidos, fruto da imaginação ou é real e, portanto, no primeiro caso temos o domínio do conhecido e no segundo o de leis desconhecidas e não plenamente dominadas por nós. Assim,

O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural.⁶⁹

Sendo assim, para Furtado, “ O discurso fantástico tem, assim, de multiplicar esforços no sentido de apoiar o desenvolvimento constante desse debate que a razão trava consigo própria sobre o real e a possibilidade simultânea da sua subversão.”⁷⁰ No fragmento do conto de Couto, grifamos os termos que conduzem o leitor ao universo da dúvida, da incerteza.

Assim, a ambiguidade do texto vai ser mais intensa a partir da utilização de recursos verbais que a evidenciem, como por exemplo, o emprego do imperfeito. Ao dizer “ Eu caminhava por essas ruas.”, não fica claro se ainda caminho no meu presente ou não. Embora não usual, a continuidade é possível e isso leva meu interlocutor ao campo da hesitação.

⁶⁸ COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1986, p.47-49.

⁶⁹ TODOROV, Tzvetan. *Ibidem.*, p. 148.

⁷⁰ FURTADO, Filipe. *Ibidem*, p.36.

Outro recurso seria a modalização (uso de certas expressões ou locuções que, sem mudar o sentido do enunciado, modificam as relações entre o emissor e a informação). Por exemplo, quando dizemos “Faz frio na Europa.” e “Talvez faça frio na Europa.” ambas as orações tratam do mesmo fato, da mesma informação, no entanto, a segunda ainda nos transmite a incerteza do falante em relação ao que está sendo dito.

Necessária, ainda, na nossa caminhada em busca dos limites de uma literatura fantástica e de terminologia satisfatória para esse campo é a observação de como o século XX pode contribuir para a análise do termo fantástico e da literatura fantástica na contemporaneidade.

Podemos dizer que Todorov define o “gênero” fantástico, valendo-se dos limites com os gêneros vizinhos. Assim, gera algumas das restrições em função de sua teoria. Importante citar, portanto, como elemento desse contraponto a estudiosa francesa Irène Bessière que, em *Le récit fantastique*, argumenta contra algumas colocações teóricas propostas por Todorov, esquematiza a fase inicial do gênero, discute vários traços do desenvolvimento do gênero, ainda propõe novas possibilidades de aprofundamento de suas características. Para ela, o fantástico seria definido por uma dupla ruptura em seu interior, a qual colocaria tanto o ordinário como o extraordinário em questão, rompem-se a ordem cotidiana e a ordem sobrenatural.

o que caracteriza o fantástico é uma dupla ruptura: a da ordem do cotidiano e do sobrenatural. Tanto a natureza quanto a sobrenatureza são postas em questão. O contrato diabólico e sua denúncia (tema recorrente que aparece também em *Manuscrito de Saragossa*, de Jan Potocki) tornariam simultâneas duas posições intelectuais contrárias: o reconhecimento das leis naturais que excluem as do sobrenatural. A simultaneidade caracteriza o

fantástico, que, no entanto, se conserva autônomo em relação à razão e ao sobrenatural.⁷¹

A estudiosa opõe-se à noção de fantástico elaborada por Todorov, na qual afirma que o personagem acometido por um elemento sobrenatural ficaria em uma hesitação, por só conhecer o universo das leis naturais. Para ela, o indivíduo em tal situação não saberia distinguir se esses elementos seriam realmente extraordinários ou se fariam parte do mundo ordinário, já que eles não são aceitos no campo conhecido. Bessière acredita ainda que o fantástico advém de uma contradição, não da eliminação do real pelo irreal ou vice-versa.

Couto conduz os leitores a experimentarem esse sentimento de contradição no conto “O falecimento”⁷², que já pelo título introduz a temática da morte e surpreende por trazer um marido que diz à própria esposa que ela mesma havia falecido. Somos assim, junto com a personagem feminina, que inicialmente acredita tratar-se de uma brincadeira do companheiro, retirados do mundo chamado “aceitável” para principiarmos por um universo comandado pelo insólito. Oscilamos, assim como a personagem, entre a explicação da loucura do marido, ou ainda, a irrupção de alguma forma sobrenatural no falecimento da esposa.

Assim, parece fecunda a ideia proposta de uma junção, de uma contaminação do real pelo irreal, da razão pela loucura, do natural pelo sobrenatural, do ordinário pelo extraordinário, uma vez que

No fantástico contemporâneo, as regras não contrariam as leis naturais, apenas contrariam a normalidade. No fantástico há uma tênue linha, dividindo a normalidade do não natural, ainda que não consigamos distinguir com precisão o que é real do que é irreal.

⁷¹ BESSIÈRE, Irène apud RODRIGUES, Selma Calazans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988, p.32.

⁷² COUTO, Mia. “O falecimento” in *Na berma de nenhuma estrada*. Lisboa: Caminho, 2001

Também é bom lembrar que o sobrenatural, no fantástico de hoje, deve ser entendido como aquele que instiga o ser humano e não como era visto no século XIX, quando estava ligado ao aspecto religioso ou aos fantasmas.⁷³

A partir disso, torna-se fundamental para o nosso estudo do fantástico atual a figura de Jean-Paul Sartre, o qual nos propõe que, diante de um mundo em que os seres humanos estão impotentes frente às constantes opressões que se manifestavam seja pelas guerras mundiais ou pela modernização em moldes capitalistas, que deixavam o homem perdido em um universo desconhecido, a literatura teve que tornar-se porosa aos sentimentos de angústia e impotência, criando, através de vários de seus textos, efeitos que levavam em consideração as sensações provocadas no leitor como o estranhamento, o incômodo, a dúvida, a surpresa, a aversão⁷⁴. Sua reflexão existencialista sobre o absurdo do mundo no século XX nos remete ao fantástico como uma forma de o entendermos e lançarmos possibilidades de transformação do mesmo, pois, como afirma Louis Vax, “não é um outro universo que se ergue face ao nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna outro.”⁷⁵ [grifos nossos]

Nessa mesma senda, podemos citar as reflexões de Maurice Lévy sobre as narrativas de H.P. Lovecraft

O fantástico, para Lovecraft... é também, no plano moral, inversão dos valores, destruição de tudo o que na sociedade, tem uma função integrante ou confere segurança. Neste desmoronamento universal, nada do que poderia permitir ao homem situar-se

⁷³ REZENDE, Irene Severina. *O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga(Brasil) e Mia Couto (Moçambique)*. São Paulo, 2008, 240p. Tese de doutoramento em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH – Universidade de São Paulo.

⁷⁴ Essa vertente existencialista inconformada com a realidade humana do século XX foi apresentada ao público por romances como *A peste* e *O estrangeiro*, pelo teatro como em *Esperando Godot* e nas artes plásticas como em *Guernica*. Todas essas obras procuram levar ao público a noção de absurdo da existência humana e propondo a revolta ou a tomada racional de seu destino como soluções para escapar a essa situação.

⁷⁵ VAX, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. Paris: PUF, 1974, p.17.

consegue ser poupado: nem mesmo o sagrado, que deve tornar-se sacrílego.⁷⁶

Se o mundo está em desconcerto, não podemos agir de outra forma senão de modo igualmente desconcertante, tomar o nosso próprio destino em mãos seria a proposta sartreana, o que naquele momento, e talvez ainda hoje, pareça ser uma ação insana.

Se fizerem um cavalo falar, pensarei por um momento que está enfeitiçado. Mas se ele persistir em discursar em meio a árvores imóveis, sobre um solo inerte, eu lhe admitirei o poder natural de falar. Não verei mais o cavalo, mas o homem disfarçado de cavalo. Em contrapartida, se conseguirem me convencer de que esse cavalo é fantástico, então é porque as árvores e a terra e o rio também o são, mesmo que nada tenha sido dito a respeito. Não se atribui ao fantástico seu quinhão: ou ele não existe ou se estende a todo o universo; é um mundo completo, onde as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado, ao mesmo tempo caprichoso e acorrentado, que lhe corrói por baixo as malhas do mecanismo, sem jamais chegar a se exprimir.⁷⁷

Por fim, nesse trecho, notamos que a necessidade de adentrarmos no fantástico como um universo próprio se estende a toda a narrativa e não apenas ao fato sobrenatural em si, já que, como vimos, ele é um método de encarar o mundo em desajuste. O pensamento de Sartre também levanta a questão de uma das interpretações que mais podem causar danos à interpretação fantástica: a alegórica, portanto, ater-nos-emos a esse aspecto.

1.2.3.1. O perigo do discurso alegórico e do discurso poético

⁷⁶ LÉVY apud FURTADO, Filipe. Ibidem, p.22.

⁷⁷ SARTRE, Jean Paul. *Situações I*. São Paulo: Cosac-Naify, 1ª ed., 2006, p.150.

O fantástico é um gênero que se vê muitas vezes ameaçado pelas mais diversas formas literárias existentes, pois, como vimos anteriormente, pode-se confundi-lo facilmente. Um primeiro ponto a ser ressaltado para a certificação do que seria o fantástico seria a maneira de lê-lo: não devemos tratá-lo nem como poético, nem como alegórico.

O discurso alegórico leva o texto para uma interpretação diversa das palavras inseridas nele (no pensamento de Sartre “o cavalo falante sendo interpretado como uma metáfora do homem”). Assim, em uma fábula, se os animais falam, não há estranheza, nem para os personagens nem para nós, pois sabemos que devemos entender esse tipo de texto em uma perspectiva diferente da usual, do mundo como ele é, do esperado. Dessa forma, a hesitação necessária à narrativa fantástica desaparece, ficando apenas a possibilidade do entendimento interpretativo do que é dito.

Por outro lado, o discurso poético poderia facilmente ser chamado de fantástico, uma vez que ele apresenta em si apenas os enunciados que transmite. As imagens postas pelo discurso poético estão no puro nível da cadeia verbal que o constitui, em sua literalidade, e não na referência. No entanto, a falta de representatividade, de ficção em sua constituição impede que o poético seja lido como fantástico.

Podemos, agora, resumir, nas palavras de Todorov, os elementos necessários para uma definição do fantástico.

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição de fantástico. Este exige que três condições sejam preenchidas. 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. 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 identifica-se com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições.⁷⁸

1.2.3.2. A temática do fantástico

Ainda segundo Todorov, os temas do fantástico podem ser divididos basicamente em dois grupos: os temas do “eu” e os temas do “tu”, ambos na visão do estudioso fogem a aceitação racional.

Fariam parte da temática do “eu” os seres mais poderosos que os homens, as metamorfoses e as alterações físicas dos seres humanos. Esses temas apareceriam também na transformação tempo-espaço, na quebra das fronteiras entre o sujeito e o objeto e, sobretudo, na multiplicação da personalidade. Interessante aqui seria citar um tema recorrente nas literaturas africanas, o tema da possessão. Ela aparece com diversas formas, podendo causar no leitor as mais diversas reações, embora na maioria das vezes não suscite medo, como se esperaria na literatura ocidental. É o caso de dois romances já citados, *O sétimo juramento* e *A varanda do fragipani*, em que aparecem dois possessos, respectivamente, Clemente e Izidine Naíta.

Por outro lado, na temática do “tu” estariam os que chocariam pelo extravagante da sexualidade, como o *ménages a trois*, o sadismo e o masoquismo, o incesto, a necrofilia⁷⁹,

⁷⁸ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 3ª ed., 2008, pp.38-39.

⁷⁹ Esse tema específico foi bastante abordado no Romantismo brasileiro.

a homossexualidade, assim como, a compulsão sexual e a privação sexual. Podemos citar aqui, a título de exemplo, o capítulo que narra a iniciação sexual de Muidinga em *Terra sonâmbula* em que o sexo apresentado por idosas senhoras soa para o leitor e para o garoto como uma agressão infundada. Só depois, pela voz de Tuahir é que o acontecido ganha ares de cerimônia.

Esses temas seriam mais facilmente aceitos dentro de uma literatura que rompe com o consenso coletivo, transpondo limites impostos por uma moral institucionalizada e pela própria censura do autor.

Dentro dessas duas perspectivas temáticas interessar-nos-ão dois processos de tematização:

a) a estruturação antitética

O mundo real não sendo estável e “organizado”, nem o diegético uma reprodução fiel de um objeto ou pessoa, a literatura deixa transparecer a imagem invertida do real, no qual se refletem os estilhaços do mundo, desconhecido mosaico de peças entre realidade e imagem.

Assistimos, na literatura fantástica, a uma edificação de um mundo perfeitamente organizado, que transita entre o previsível e o surpreendente, como se o desarranjo das coisas fosse agora o estado natural, aceito.

Nesse universo, merece destaque a figura do díptico que, nos dizeres de Cristina Cordeiro sobre a novela fantástica, é

um procedimento compositivo que valoriza um espaço textual especular onde se dá voz a uma dualidade conflituosa. O princípio mimético orienta a escrita e a vertente especular determina o seu sentido. A novela pode então apresentar-se como um universo onde reina a reflexividade, como um universo de ecos, de reenvios e ressonâncias mais ou menos linearmente retomados. Duas situações colocadas face a face constituem a sua estrutura nuclear assente numa repartição binária da intriga: segundo o modo ora de uma simultaneidade de ocorrências(...), ora de uma sucessividade causal e temporal-residindo a clivagem ou em mudança de protagonismo(...) ou em apagamento moral e psicológico de uma das figuras(...), ou ainda em desaparecimento definitivo da personagem principal(...).⁸⁰

Esses jogos de simetria invertida buscam uma negação da realidade, não há a representação da realidade, mas um processo de acusação do real. Muito comum, assim, ocorrer um mal-entendido tematizado, que seria a figura da instabilidade de um mundo que desmorona em mentiras e incertezas, na esteira sartreana.

b) a crise mimética da personagem

Pode-se afirmar que o personagem (sujeito) fantástico é aquele que possui uma identidade conflituosa e que suas perturbações comportamentais decorrem de uma crise mimética, que se manifesta na desintegração do “eu” nos textos curtos e na possibilidade de “transformação” nos textos longos e na encenação de uma figura especular, que se tematiza de formas diversas nos textos.

Assim, a presença de um duplo aparece com frequência tematizada nos textos fantásticos, surgindo como um símile modelo ou como oposto diferenciador. Aqui a figura

⁸⁰ CORDEIRO, Cristina Robalo. “O sujeito fantástico: dualidade ou dualismo?” in SIMÕES, Maria João. *O fantástico*. Coimbra: Centro de literatura portuguesa da Faculdade de Letras, 2007, p46.

especular pode apresentar as mais diversas matizes e sentidos. Para o estudioso francês Thierry Ozwald

trata-se de duas posturas assumidas por dois “tipos” de novelas: o primeiro é o das novelas fantásticas, que assumem a figura do Outro, identificando-o como elemento de uma crise atravessada pela personagem e que se manifesta pela desintegração da consciência, pela abolição da razão e pela “dissipação da ilusão da diferença”; o segundo é o das novelas “realistas em que a fractura da coerência e da unidade do Eu se encontra em estado larvar, latente, a exigir o recurso a uma interpretação psicanalítica onde as noções de recalçamento, pulsão e interdito ganham sentido. Nas primeiras, desintegração da consciência e surgimento de um duplo são dois elementos de implicação recíproca : quanto mais a integridade do Eu narrativo for posta em causa e se desmoronar, mais a figura do Outro perde contorno enigmático e se torna fácil de estabelecer. Nas segundas, a (in)determinação comportamental das personagens aparentemente “respeitáveis” e “idôneas” só pode ser cabalmente entendida no plano das motivações inconscientes ditadas por factores cuja apreciação não decorre da leitura de sinais evidentes e linearmente encenados.”⁸¹

Diante de qualquer dessas situações desestabilizadoras, o personagem procura soluções dentro do grande campo temático da morte, podendo aparecer: o suicídio, o assassinato, o desaparecimento, a agressão contra o outro ou contra si próprio, que são, em suma, modulações do mito da devoração e do regresso ao “non-être”.

1.3. A forma romanesca

A nossa escolha contempla ainda um critério formal, pois, em nossa perspectiva, os romances desses escritores devem ser entendidos segundo a ótica bakhtiniana⁸². Dessa forma, o romance seria o espaço privilegiado para uma constante troca entre o objeto

⁸¹ CORDEIRO, Cristina Robalo. Ibidem., pp. 48-49

⁸² BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

artístico e a vida social, uma força subversiva, que abre e expande o cânone, o qual é desestabilizado e contestado por ele. Não é, portanto, um gênero acabado e fechado, mas flexível e em construção, é uma forma aberta por definição. É onívora, incorpora e devora os outros gêneros – poético, cartas, discursos, etc – que sofrem a ação de sua força. Apresenta-se como uma zona de diálogo em potencial, pois estão combinadas em seu interior a linguagem, a visão de mundo e de outrem. Observamos claramente essa perspectiva nos dois romances do *corpus*, uma vez que eles se abrem para várias vozes que se relacionam de forma a montar um todo que nos leva a compreender melhor a situação que o autor quer representar, ou seja, somente o plurilinguismo do romance pode dar conta da representação das várias faces de uma sociedade, especialmente, como é o caso de Mia Couto e Paulina Chiziane, as que se encontram em construção e assumem seu caráter plural. Podemos afirmar, então, que nesses romances a linguagem não só representa algo, ela própria é objeto de representação.

E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos dos personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). Estas ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (*paroles – langues*), este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua estruturação, enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca.⁸³

Podemos citar aqui, de forma breve e apenas em caráter ilustrativo, já que retomaremos essa discussão nos capítulos seguintes, dois momentos de evidência do discurso plurilíngue: os cadernos de Kindzu em *Terra sonâmbula* e as três histórias que fazem parte do prólogo em *Ventos do apocalipse*. Através deles, somos capazes de

⁸³ BAKHTIN, M. Ibidem, pág 75

perceber outras vozes que falam em um todo organizado e que contribuem para a expressividade desse todo. No primeiro caso, temos a voz de um homem que escrevera em pequenos cadernos sua história na qual mescla o desejo de um país sem conflitos e a consciência da necessidade de lutar, se necessário de forma armada, para isso. Essa perspectiva entra em contato com a de outro personagem que tem os mesmos desejos que Kindzu e faz da voz do outro a arma para tentar entender o conturbado mundo em que está inserido e com isso manter-se vivo. Esse fator de entendimento do outro e de verificação de semelhanças é o que no dizer de B. Anderson (1983) contribui para a formação de uma noção de pertença a um grupo, a uma nação. No segundo caso, podemos notar que as três histórias que abrem o romance, “Vinde todos e ouvi”, “Vinde todos com as vossas mulheres e ouvi a chamada”, “Não quereis a nova música de timbila que me vem do coração”, são “narrativas ao redor da fogueira” que apresentarão o conteúdo da história desenvolvida no restante do livro: o amor, mas também as guerras, a barbárie e o ódio que chegam com tribos de bravos guerreiros. Dessas histórias ancestrais passadas às novas gerações, narrativas que formam a identidade dos velhos que contam e dos novos que ouvem, desenvolve-se a história contemporânea do romance, momento das guerras civis, da luta pela sobrevivência dos moçambicanos ante as contingências. Como o vento que nunca para de soprar, ocorre o prolongamento do apocalipse inicial que, em eterno retorno, na morte e no sofrimento, mas também nas escolhas de alguns que permanecerão para perpetuar a história, nunca para de acontecer.

Ainda quanto ao romance, podemos dizer, na senda de Lukács, que é uma forma que cria uma problematização, uma vez que é “a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos” e, guardando em seu interior uma “revolução radical”, “aparece muitas vezes como algo em devir”.

(...) o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. A estrutura dada do objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso – aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de modo psicologicamente imediato e consistente, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só um fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou no das normas.⁸⁴

Assim, no nosso entender, não é por acaso que Couto e Chiziane utilizam-se dessa forma literária para expor a temática da guerra em suas obras. Acreditamos que ambos veem na forma romanesca um espaço que lhes permite falar aos homens de seu tempo, despertar seu interesse, já que o romance é tido por vários estudiosos como a forma da modernidade, ou seja, aquela que mais facilmente se adapta às transformações de nossa época histórica, pois carrega em si um forte traço de historicismo.

1.4.A guerra civil moçambicana

A guerra assume faces diversas no decorrer da história da humanidade, pois cada uma delas é única, singular e irreduzível. Poderíamos listar aqui vários tipos de confrontos, identificados, entre outros, por nomes e táticas diferentes. No entanto, devido às peculiaridades do que é narrado nos romances de nosso *corpus* de trabalho abordaremos apenas a guerra civil ou a guerra de desestabilização.

⁸⁴ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades/ Ed. 34, 2000. p.60

A guerra civil é aquela que se desenvolve internamente em um país. Podemos ter uma guerra partidária, na qual as facções entram em choque em uma condição de ausência ou ainda de dissolução de uma autoridade central. Por outro lado, podemos encontrar uma guerra civil internacionalizada na qual as partes que lutam visam à separação e à constituição de novas entidades soberanas.

Os romances *Terra sonâmbula* e *Ventos do apocalipse* abordam diretamente a guerra de desestabilização também chamada guerra civil moçambicana que teve início logo após as lutas pela independência do país, em 1975, e se estendeu até 1992.

As guerras em Moçambique já datavam de mais de dez anos quando da eclosão da guerra civil. A luta armada de libertação nacional moçambicana, também conhecida como guerra de independência de Moçambique, teve início em 1962 com a formação da Frelimo (Frente de libertação de Moçambique) a partir de três movimentos já existentes (Udenamo, Unamo, Manu). Assume um caráter organizado a partir de 1964, impondo um período de conflitos que termina com os Acordos de Lusaka, de setembro de 1964, seguido pela Revolução dos Cravos.

A independência, em 25 de julho de 1975, foi o início não de uma era de prosperidade, mas de um conflito intenso que rapidamente transformou-se em uma catástrofe: uma longa guerra civil que fez mais de um milhão de mortes, ficcionalizados no *corpus* por Kindzu e Emelina, e quatro milhões de deslocados, como Muidinga, Tuahir e Minosse, destruindo todas as estruturas do país. Em vez de ter progresso, Moçambique, tornou-se um dos países mais pobres do mundo, vivendo de ajudas da comunidade internacional.

Existem basicamente duas linhas de análise para os conflitos entre a Frelimo e a Renamo (Resistência nacional moçambicana) fundadas na chamada antropologia da

guerra. Uma dela atribui às influências externas, apenas, a culpa pelos confrontos; outra vê nas dinâmicas internas um forte traço corroborativo para os desentendimentos.

Entre os que atribuem às influências externas grande parte da responsabilidade pelos conflitos estão nomes como o do cientista político britânico Joseph Hanlon⁸⁵. Nessa vertente, a Renamo foi uma criação das forças armadas da Rodésia do Sul (atual Zimbábue) que contou com o apoio de colonos portugueses fugidos de Moçambique, de elementos moçambicanos das forças especiais do exército português e de elementos dissidentes da Frelimo. Essa foi uma forma de reação ao apoio de Moçambique às sanções impostas ao governo branco daquele país. Após a independência do Zimbábue, foi a África do Sul, levada basicamente pelos mesmos motivos que a Rodésia, quem garantiu o apoio logístico e político à Renamo, tendo sido por intermédio desse apoio que este movimento armado conseguiu alastrar as suas ações à totalidade do território moçambicano. De acordo com essa visada, a Renamo é um produto do imperialismo branco (rodesiano, no início, sul-africano, depois), mesmo o seu braço armado, e teria como principal fim desestruturar e aniquilar o Estado moçambicano, e o regime político de base socialista implantado pela Frelimo. Assim, a Renamo não teria instaurado uma guerra civil, mas uma autêntica guerra de agressão externa contra o Estado moçambicano.

Por outro lado, há uma corrente que atribui a circunstâncias internas, sem descartar completamente os dados externos, a crise vivida pelo país. Nessa vertente, um nome de expressão é o do antropólogo francês Christian Geffray, o qual lança no livro *A causa das armas* uma nova maneira de entender os conflitos em Moçambique. Para esses pensadores é preciso analisar as relações entre o Estado, que muitas vezes era confundido com a própria Frelimo, e as sociedades rurais para compreender as razões desses “tumultos”

⁸⁵ Hanlon é um dos pioneiros nos estudos sobre a guerra civil moçambicana, lançando em 1984 a obra *Mozambique: the Revolution Under Fire*.

sociais. Para eles existem dois tipos de causas: de natureza político-cultural e de natureza econômica.

No âmbito político-cultural, podemos citar a marginalização a que o Estado-Frelimo relegou as autoridades tradicionais locais logo após a independência. Do ponto de vista ideológico, a Frelimo desencadeou uma campanha contra as autoridades tradicionais e os líderes religiosos, acusando-os de colaboracionismo com o regime colonial e expoentes de um tipo de sociedade “feudal e retrógrada” que o Estado pretendia abolir. Esta marginalização, que em muitas situações foi acompanhada por uma autêntica humilhação pública destes personagens do poder político das sociedades locais, foi entendida pelas populações como um desrespeito, e uma agressão, aos seus modelos culturais. Essa situação foi bastante explorada em *Ventos do apocalipse* através da figura do régulo Sianga que fora destituído de seu posto pelo novo governo e depois se associa às forças que queriam destituir esse governo. Acaba sendo acusado de aumentar as desgraças sobre o povo e é morto por se colocar contra a ordem estabelecida.

No campo econômico, citamos o modelo de desenvolvimento rural que o Estado-Frelimo definiu após a independência. O Estado moçambicano tentou implementar um modelo de socialização rural, baseado em dois fatores: a coletivização dos meios de produção e o aglomerar das populações rurais em aldeias comunais. É sobretudo este último fator que vai provocar uma forte desestruturação das condições de vida e de reprodução social, econômica e política, destas populações. O processo de aldeamento provocou atritos em vários graus entre setores das próprias sociedades rurais, quer pela definição dos locais de edificação das aldeias, quer pelo controle das cooperativas de consumo, nos casos em que existiam.

No entanto, nem todas as famílias desfavorecidas pelo processo de aldeamento e nem todas as autoridades linhageiras, aderiram à Renamo. Pelo contrário, a clivagem entre aqueles que ficaram do lado do Estado e aqueles que se perfilaram do lado da Renamo assumiu outros contornos, principalmente de natureza histórica, uma vez que esta polarização política acabou por retomar os contornos de conflitos antigos entre diversos grupos sociais que partilham o espaço geográfico.

A Renamo capitalizou a seu favor um conjunto de conflitos e tensões entre grupos sociais, e entre estes e o Estado-Frelimo, atribuindo a estes conflitos o caráter de uma dissidência violenta entre partes da população rural e o Estado. A Renamo manipulou estas dissidências para se “autoalimentar”, pois, na verdade, não possuía nenhum projeto político-econômico próprio. É este aspecto que leva Geffray a definir a Renamo como um corpo social, isto é “uma instituição sem outro fim que a sua própria reprodução”, com uma única motivação política: destruir o Estado e perpetuar o estado de guerra. Nesse caso, o projeto da Renamo seria, antes do mais, “constituir um projeto de vida para alguns, de tal forma que todas as populações civis se tornam direta ou indiretamente reféns, submetidos, explorados, assassinados, nas mãos dos homens armados.”⁸⁶

⁸⁶ GEFFRAY, Christian. *A causa das armas*. Porto: Afrontamento, 1991, p. 25-26.

Capítulo II – Terra sonâmbula: uma viagem pelo fantástico

“nos dias de hoje, todo o incrível se torna frequente.”

Assane

Ao depararmos-nos com o texto do primeiro romance do escritor beirense Mia Couto, percebemos a continuidade de um projeto literário de escrita de ficção em que se salienta a preocupação em forjar uma visão de Moçambique enquanto nação. Se esse intuito desenhava-se nos contos de *Vozes anoitecidas*⁸⁷, ela é agora mais visível.

Essa estratégia em muito se parece com o que ocorreu na literatura brasileira e que Antonio Candido chamou de “literatura empenhada” ao referir-se aos escritores árcades e, sobretudo, românticos no Brasil: a ideia da “construção da nação brasileira”

Este nacionalismo (...) favoreceu a expressão de um conteúdo humano, bem significativo dos estados de espírito duma sociedade que se estruturava em bases modernas.

Aliás o nacionalismo artístico não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas, - quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade. Aparece no mundo contemporâneo como elemento de autoconsciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas, ou nos que penetram de repente no ciclo da civilização ocidental, esposando suas formas de organização política. Este processo leva a requerer em todos os setores da vida mental e artística um esforço de glorificação dos

⁸⁷ Vejam-se principalmente as narrativas “A fogueira”, “O último aviso do corvo falador”, “O dia em que explodiu Mabata-bata”, “Saíde, o Lata de Água”.

valores locais, que revitaliza a expressão, dando lastro e significado a formas polidas, mas incaracterísticas.⁸⁸

O princípio é seguido não só no primeiro romance, mas percorre os demais romances do que chamamos aqui de “ciclo da guerra” e chegando às suas produções mais recentes, *Venenos de Deus, remédios do Diabo* e *Antes de nascer o mundo*, no que podemos chamar de amadurecimento do projeto literário.

Se a literatura brasileira buscava a criação de uma nação a partir de alguns de seus elementos simbólicos primordiais, como a natureza e o índio, a literatura moçambicana e, sobretudo a de Mia Couto, vai buscar elementos originários de seus povos para criar um elo entre o ancestral e a modernidade e iniciar a construção do chamado imaginário literário moçambicano. Nas palavras de Inocência Mata

a revitalização de uma nova utopia que os escritores buscam através de estratégias centrífugas (várias técnicas e estratégias de pluralização do corpo da nação), mas de efeito centrípeto (o “repensamento” do projeto monolítico de nação e de identidade nacional, mas buscando construir uma nação)⁸⁹

Assim, não se deve pregar uma ruptura com os discursos hegemônicos, tanto oriundos do cânone ocidental quanto da tradição africana, mas, sim, encontrar maneiras de organizá-los de forma a contribuir para a formação de um produto artístico novo, o qual não deve negar nenhuma de suas fases históricas.

Mia Couto, em vários textos de intervenção⁹⁰, mostra a necessidade de estreitar relações entre os países africanos e aqueles que detêm as práticas culturais ditas modernas.

⁸⁸ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p.28-29.

⁸⁹ MATA, Inocência. “A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares comuns” in LEÃO, Ângela Vaz(Org.) *Contatos e ressonâncias: literaturas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Puc Minas Editora, 2003, p. 47.

⁹⁰ Ver, por exemplo, “Que África escreve o escritor africano?”

Para que isso aconteça, é necessário que se esqueça a obsessão com a dita “pureza africana”, invertendo o pensamento da “autenticidade local” para a formação de um pensamento artístico e social próprio a partir da relação dos artistas e dos governantes com outros povos e culturas.

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 ⁹¹

Nesse sentido, percebe-se clara a postura do autor de que é impossível uma volta efetiva às origens, marcada por um discurso de visão totalizante e harmoniosa do nacional. Couto revela-se absolutamente consciente da situação de “mestiçagem”, que é inerente historicamente a seu país e aposta na subversão, na apropriação moderna dos discursos míticos e tradicionais para a criação de uma literatura que, sabidamente feita para um público externo⁹², não se deixe levar pelo exotismo e por uma visão totalizadora e harmoniosa do passado mítico africano que grande parte do ocidente anseia ver.

Dessa forma, centramos nosso trabalho de análise do romance *Terra sonâmbula* em uma das estratégias mais importantes, a nosso ver, utilizadas pelo autor para forjar o imaginário nacional na literatura: a utilização do fantástico como meio de refletir a experiência caótica da guerra.

Em nossa perspectiva, essa apropriação da estratégia literária do fantástico, reconhecidamente ocidental, para abordar a vida cotidiana de um povo assolado pela

⁹¹ COUTO, Mia. *Pensatempos*. Lisboa: Caminho, 2005, p.61.

⁹² É necessário lembrar-nos que a penetração da literatura em Moçambique é muito restrita devido a vários fatores, entre os quais destacamos a alta taxa de analfabetismo e o alto custo das obras literárias naquele país.

guerra e, através dele, revitalizar crenças, ritos e ao mesmo tempo apontar possibilidades de um devir, é o traço marcante da obra do autor.

Estamos conscientes que em se tratando do gênero fantástico há muita controvérsia em torno da nomenclatura utilizada⁹³. Notamos que, se analisarmos a literatura de Mia Couto segundo as classificações teóricas de Todorov, encontraremos quase todas as ocorrências propostas por esse estudioso. Sendo assim, centraremos nossa análise naquilo que ele convencionou chamar de fantástico, mas colocaremos em nossa perspectiva o diálogo com Irene Bessière, quando aponta para a existência de uma supra-realidade, de Jean-Paul Sartre, o qual evidencia que o fantástico é uma literatura para um mundo em ruptura, e, até mesmo, de Cortázar, ao vislumbrar no chamado realismo-maravilhoso, uma postura quase política de colocar as produções artísticas da América latina em determinado período.

Essa aproximação será frutífera, pois, em nossa perspectiva, esses intelectuais colocam em foco o chamado fantástico contemporâneo no qual

as regras não contrariam as leis naturais, apenas contrariam a normalidade. No fantástico há uma tênue linha, dividindo a normalidade do não natural, ainda que não consigamos distinguir com precisão o que é real do que é irreal. Também é bom lembrar que o sobrenatural, no fantástico de hoje, deve ser entendido como sendo aquele que instiga o ser humano e não como era visto no

⁹³ Nataniel Ngomane ao referir-se ao *boom* das literaturas de recursos insólitos na América Latina afirma que “parece-nos oportuno assinalar que tal complexidade está por detrás de algumas das posturas que elegem designações como “realismo mágico” ou “literatura do fantástico”/ “literatura fantástica” para referir a literatura romanesca que brota dessa fase, ou daquelas outras, como a do crítico belga Jacques Joset (1987:82), que confrontadas com a superabundância de tendências e a multiplicidade de escritores de qualidade que se verifica nesse período, preferem não adjectivá-la.” in *A escrita de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa e a estética do realismo maravilhoso*. São Paulo, 2004. 200 p. Tese de doutorado em Literaturas Comparadas de Língua Portuguesa – Universidade de São Paulo, p.17

século XIX, quando estava ligado ao aspecto religioso ou aos fantasmas.⁹⁴

Nos dizeres de Cortázar,

é muito mais do que o contexto sócio-histórico e político, [...] por isso uma literatura que mereça este nome é aquela que incide sobre o homem a partir de todos os ângulos (e não por pertencer ao Terceiro Mundo, somente ou principalmente sob o ângulo sócio-político), que o exaltar, o incitar, o modificar, o justificar, o arrancar do seu canto, o tornar mais realidade, mais homem.⁹⁵

Iniciamos afirmando, nas palavras de Mia Couto, que “o fantástico e o inusitado estão na realidade africana e fazem parte da nossa cultura”⁹⁶. A partir dessa afirmação, abre-se a questão deste trabalho: como esse inusitado e o sentimento de estranheza perante alguns dos fatos narrados podem contribuir para o entendimento de um universo que “saiu dos trilhos”⁹⁷, tomado pela guerra e em que o homem perde sua capacidade de “ser humano” frente à devastação e ao abandono total?

Se a guerra, como vimos anteriormente, é o tema estruturador desse romance e da obra de Mia Couto, nada mais claro que seu estatuto de desordem instaure-se nesse romance, o primeiro da obra do autor a ater-se totalmente nesse universo temático. Mais do que “aquilo do que se fala” estamos interessados aqui em um elemento central a partir do qual o autor escolhe os aspectos da vida que se tornarão matéria da narrativa. Na visão de

⁹⁴ REZENDE, Irene Severina. *O Fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique)*. São Paulo, 2009. 241p. Tese de doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa - Universidade de São Paulo, p.51.

⁹⁵ CORTÁZAR apud SAGUIER, Rubén Bareiro. “Encontros de culturas” in MORENO, César F. (coord). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.3-24.

⁹⁶ COUTO, Mia. “Encontros e encantos –Guimarães Rosa” – Intervenção na Universidade Federal de Minas Gerais, julho de 2007.

⁹⁷ Utilizamos aqui da expressão consagrada por Lukács ao falar da forma romanesca. Para este pensador da arte, a forma romanesca, com toda a sua possibilidade de transformação, é um sintoma que a realidade não pode mais ser tratada por formas fechadas e totais nascidas de uma totalidade do ser que projeta um universo perfeito, já que, em suas palavras, “não há mais uma totalidade espontânea do ser”.

Claudio Guillén o tema é capaz de articular as relações entre o mundo, o homem e a literatura, por isso sua visão torna-se de suma importância em nosso estudo.

A condição do tema é ativa e passiva ao mesmo tempo. Incentivo de integração por um lado. Objeto de modificação por outro. Vindo do mundo, da natureza e da cultura, o tema é o que o escritor modifica, modula, transforma. Não é o que diz, advertimos, mas aquilo com que o diz, seja qual seja sua extensão.⁹⁸

Notamos dessa fala que o tema é aquilo que transforma o real através do processo de criação e que essa transformação é feita através de elementos que dão ao tema, um aspecto particular.

Logo, o que veremos no interior do texto é um duelo entre forças aparentemente opostas, mas que o escritor, de maneira ímpar, vai trabalhar conjuntamente, “através de constantes polarizações complementares (nunca excludentes)”⁹⁹. Referimo-nos aos grande “duplos” da literatura coutiana, os quais são elementos comuns na literatura moçambicana contemporânea, mas que encontram uma ordenação especial nos textos desse autor: escrita/oralidade; tradição/modernidade; local/universal; real/irreal; crível/incrível; guerra/paz. Importante é retomar a ideia proposta por Ricardo Piglia¹⁰⁰, escritor argentino, que adiciona uma sexta proposta às cinco que haviam sido expressas por Ítalo Calvino e que atribui ao intelectual de periferia um lugar privilegiado: o de não estar no centro das discussões e por isso poder olhá-las de um lugar de fronteira. Essa visão vai ao encontro da pensador Edward Said que, em seu livro de memórias, *Fora de lugar*, publicado no Brasil em 2004, prevê que o escritor deve evitar o pensamento central e levar em conta os

⁹⁸ GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno e lo diverso*. Barcelona: Editorial Critica, 1985, p.254. “La condición del tema es activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por um lado. Obejeto de modificación, por outro. Procedente del mundo, de la natureza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, transtorna. No es lo que dice, advertíamos, sino aquello com lo que dice, sea cual sea su extensión.”

⁹⁹ MATA, Inocência. “Prefácio” in CURY, Maria Zilda e FONSECA, Maria Nazareth. *Mia Couto espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p.9.

¹⁰⁰ PIGLIA, Ricardo. “Una propuesta para el nuevo milênio”. *Margens/Margenes: cadernos de cultura*. Belo Horizonte/ Buenos Aires, n2, out.2001.

marginalizados das sociedades. Assim, ao utilizar o fantástico como meio de abordar a temática da guerra, o autor foge da estratégia esperada para essa abordagem, um tom solene, e coloca-a em um lugar privilegiado que permite a retomada de um tema que, para a maioria, deveria ser silenciado. Couto, assim, propõe uma nova via para que as vozes não se anoiteçam.

O enredo do romance organiza-se como um modelo circular e pode ser brevemente resumido da seguinte forma: um ônibus incendiado em uma estrada poeirenta serve de abrigo ao velho Tuahir e ao menino Muidinga, em fuga da guerra civil devastadora que grassa por toda parte em Moçambique¹⁰¹. O veículo está cheio de corpos carbonizados. Mas há também um outro corpo à beira da estrada, junto a uma mala que abriga os "cadernos de Kindzu", o longo diário do morto em questão. A partir daí, duas histórias são narradas paralelamente: a viagem de Tuahir e Muidinga e, em *flashback*, o percurso de Kindzu em busca dos naparamas, guerreiros tradicionais, abençoados pelos feiticeiros, que são, aos olhos do rapaz, a única esperança contra os senhores da guerra.

Assim, percebemos que a segunda história alimenta a primeira e a completa de certa maneira, na medida em que seu protagonista busca explicações para situações que são vividas também na história principal, como a guerra e a errância. Teoricamente temos o *mise en abyme*, a expressão utilizada pela primeira vez pelo escritor francês André Gide, para descrever narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. A presença de duplos pode também ser encarada como uma das formas dessa reflexão como em um espelho: Muidinga se alimenta da memória de seu povo que só existe pela escrita dos cadernos de Kindzu, o que põe em questão a tradição e a modernidade, já que tradicionalmente a memória deveria ser transmitida de forma oral por um mais velho e aqui é transmitida de

¹⁰¹ Como se sabe, depois de dez anos de guerra anticolonial (1965-1975), o país do sudeste africano viu-se às voltas com um longo e sangrento conflito interno que se estendeu de 1976 a 1992.

forma escrita por um mais novo, o qual embala os sonhos de Tuahir, o mais velho. Ainda nessa linha de pensamento, podemos verificar que a leitura dos cadernos propicia a Muidinga e a Tuahir momentos de paz dentro do contexto bélico em que se inserem. As aventuras de Kindzu proporcionam a Muidinga um antídoto contra a estagnação de sua vida, penetram em sua existência para preencher o vazio de um ser desmemoriado e sem esperança, como nos mostra o narrador: "os cadernos de Kindzu se tinham tornado o único acontecer naquele abrigo" (p.41). E mais adiante: "os escritos de Kindzu lhe começavam a ocupar a fantasia" (p.59). Assim, até o final do livro, haverá um jogo de alternância entre os capítulos dedicados a Muidinga e os cadernos de Kindzu e entre os duplos referidos acima. O paralelismo é rompido quando as duas narrativas se unem, ao descobrimos que a história de Kindzu faz parte da história de Muidinga ou vice-versa, assim como a de qualquer outro miúdo moçambicano.

2.1.Elementos iniciais

2.1.1.O Título, portal entre dor e sonho

Em um primeiro contato com a obra, no título somos surpreendidos pela estranheza que se mostra pelo paradoxo. A “Terra”, que deveria ser imóvel, fixa, lugar de pertença, ao qual se volta, e não aquele que perambula, é apresentada como espaço que não se pode fixar, pois está em guerra. É a terra que vaga e procura por uma paz que parece inatingível. Está repleta de seres errantes que juntamente com ela também vagam, fugindo da guerra e

da morte. Paradoxalmente, não é apresentada somente como “errante”, é colocada como “Sonâmbula”, remetendo-nos não só ao descrito vagar, mas também a um estado de sonho que pode ser entendido como a utopia da mudança. Essa leitura inicial, em circularidade, só se confirma no penúltimo caderno de Kindzu, quando ele questiona o fantasma do pai sobre os acontecimentos em sua terra.

- Mas pai, o que passa com esta nossa terra?
- Você não sabe, filho. Mas enquanto os homens dormem, a terra anda procurar.
- A procurar o quê, pai?
- É que a vida não gosta sofrer. A terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira dos sonhos.(p.219)

É esse título, esse portal entre a dor e o sonho que dá o tom da obra e nos descortina um universo que nos convida a uma viagem ao fantástico que aos poucos vai se colocando.

2.2.2.Epígrafes, vozes que se cruzam

No início de nossa viagem pela terra de sonhos de Mia Couto, deparamo-nos com as epígrafes da obra. Do grego *gráphein* -“inscrição”-, uma epígrafe é um texto breve, um pré-texto que serve de bandeira ao texto principal, por resumir de forma exemplar o pensamento do autor. Tem, pois, a função de um lema ou de uma divisa. Em certos gêneros literários, como os discursos formais ou os sermões, a epígrafe é assumida como parte ativa do texto, sendo um ponto de partida de discussão. Esse é o caso do uso das epígrafes por Couto, elas tornam-se parte ativa do romance, instaurando um diálogo com o texto central.

As epígrafes coutianas abrem a fantasia, o sonho, o inusitado, remetem ao fato de existirem pessoas, lugares e acontecimentos que não podem ser totalmente racionalizados, ou seja, não pertencem ao universo do que convencionalmente costumamos chamar “real”. As epígrafes são também a presença de outras vozes que abrem um diálogo que será mantido durante toda a obra. É sugerido, já neste momento primeiro, que a nossa travessia se dará não pelo caminho daquilo que é conhecido, mas sim do desconhecido, ou pelo menos, do não habitual.

A primeira delas atribuída aos habitantes da terra da água, Matimati, remete-nos à ancestralidade e leva-nos ao mundo dos sonhos, enquanto a terra move-se como sonâmbula. Somente ao acordarmos, segundo essas pessoas, é que podemos perceber a visita feita ao mundo da “fantasia” através do sonho.

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia e pelo sonho.

Na segunda, Tuahir, um dos protagonistas do romance, quase que em complemento à epígrafe anterior, revela-nos que é o sonho que faz a estrada andar. Conduz-nos, também, à metáfora do caminho como o futuro, ou melhor, o elemento através do qual somos capazes de alcançar o futuro. Isso tudo movidos pelo combustível do sonho, da esperança, do devir. “O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.” Deve-se notar que esta epígrafe é uma espécie de intermediária entre um saber ancestral africano, referido na primeira epígrafe, e um saber ocidental, mostrado na terceira epígrafe.

Por fim, a última epígrafe, de Platão, apresenta um tipo “novo” de homem: “os que andam no mar”, admitindo, assim, um elemento inusitado entre os homens, aqueles que interagem com o sonho, com a fantasia e com a terra movente. ”Há três espécies de homens: os vivos, os mortos e os que andam no mar.” Estamos aqui no entre-espço, no entre-lugar, um ponto de fantasia, já que se refere a uma perambulação em um espaço mítico que é o mar, o eterno movimento.

Curioso é perceber que as duas primeiras epígrafes poderiam ser chamadas de metalinguísticas uma vez que as explicações que contêm são proferidas pelos habitantes de Matimati e por Tuahir, ambos pertencentes à ficção proposta pela própria obra. Dessa forma, encontramos uma certa ambiguidade intencional, produzida pelo autor, a qual contribui para o tom inicial de incerteza, pois as epígrafes “se apresentam com conotações obscuras e incertas (...) cuja função se apresenta dúbia em virtude de não conseguirem clarificar as relações diretas, que deveriam existir entre os textos e os paratextos.”¹⁰²

Além disso, podemos dizer que há na escolha e na ordenação dessas epígrafes uma desconstrução dos saberes legitimados pela tradição, uma vez que se apresentam nas duas primeiras epígrafes, conhecimentos fictícios por serem de elementos ficcionais, Tuahir e os habitantes de Matimati, e não saberes reconhecidos pelo cânone real. Diante disso, somos levados a também encarar criticamente a epígrafe real, de Platão, já que Mia, ao mesmo tempo em que bebe nos costumes mais tradicionais, sejam africanos ou ocidentais, não o faz de forma acrítica.

¹⁰² PETROV, Petar. “Transparências e ambiguidades na narrativa moçambicana contemporânea” in IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/TRANSPARENCIAS%20E%20AMBIGUIDADES.pdf>. Acessado em 03/06/2010.

Entre o saber ancestral africano e o saber canônico ocidental está o espaço do presente produzido pela ficção, propício para a reflexão sobre o lugar desses dois saberes na sociedade moçambicana contemporânea.

2.2.Os motivos do fantástico

Sendo a guerra o grande tema da obra *Terra Sonâmbula*, o tema estruturador como vimos, ele preside uma série de outros “subtemas” aos quais chamaremos aqui de motivos. Todos eles nos conduzem por um universo regido pelo fantástico para que melhor possamos analisar o tema central da obra. Nos dizeres de Todorov “o fantástico se define como uma *percepção* particular de acontecimentos estranhos”¹⁰³ Assim, para os personagens desse romance, a guerra é algo que não se pode entender, portanto lançam mão de modos próprios de encará-la.

Ao analisar o fantástico tradicional, Roger Caillois¹⁰⁴ descreve os seus motivos¹⁰⁵ e entre eles encontramos o pacto com o demônio, a alma penada que exige para seu repouso que uma certa ação seja realizada, o espectro condenado a um caminhar eterno e desordenado, a morte personificada, aparecendo no meio dos vivos, a “coisa” indefinível e invisível, mas que pesa, que está presente, os vampiros, as estátuas, os manequins, as armaduras, os autômatos, que de repente adquirem uma temível independência, a maldição de um feiticeiro, que provoca uma doença espantosa e sobrenatural, a mulher-fantasma, vinda do além, sedutora e mortal, a intervenção dos domínios do sonho e da realidade, a

¹⁰³ TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 100.

¹⁰⁴ CAILLOIS, Roger. *Images, images...* . Paris: José Corti, 1966, p.36-39.

¹⁰⁵ Notar que o autor fala em temas, mas como a definição do que é tema e motivo é algo bastante controverso adotaremos motivo em nosso trabalho.

casa, a rua apagados do espaço, a parada ou a repetição do tempo. Como dito anteriormente, a nossa linha de análise liga-se basicamente ao fantástico contemporâneo no qual esses motivos se perdem e passam a chamar a atenção elementos diretamente ligados ao homem contemporâneo.

Assim, a mudança deve-se, também, ao fato de que o fantástico contemporâneo coloca em cena a complexidade do mundo atual, que é bem diferente daquele dos séculos XVIII e XIX.; isso é, nos induz a considerar os anseios que o homem moderno tem de atualizar a sua visão do insólito, fazendo-a corresponder à realidade que o circunda.

Outra questão é que o fantástico contemporâneo é povoado por seres humanos e naturais. O problema reside no fato de esses estarem presos em uma luta infrutífera e incessante, que denota o absurdo de sua condição. Na visão sartreana, a percepção de uma situação fragmentária do homem, a falta de entendimento de um universo que não responde a ideários preconcebidos, a perda da totalidade do ser.

Nessa senda, observamos que vários desses motivos que fazem parte do fantástico clássico e do fantástico contemporâneo aparecem explicitamente em *Terra sonâmbula* ou de forma transformada. Sendo assim, passaremos a analisá-los individualmente.

2.2.1. O ritual do sono

Como já vimos, a referência ao universo dos sonhos inicia-se nas epígrafes, mas toma grande corpo, mesclando-se com vários elementos caros à literatura fantástica, já no primeiro caderno de Kindzu.

Cabe aqui salientar que a própria leitura dos cadernos é uma forma de abrir as portas da realidade para uma espécie de irreal. Muidinga e Tuahir, ao adentrarem pelos escritos do recém-morto, são como leitores de livros que são convidados a sair de seu universo e penetrar em outro. Este, mesmo que retrate uma realidade conhecida, como é o caso dos cadernos de Kindzu, que falam da mesma guerra da qual jovem e velho querem fugir, são uma válvula de escape para as tensões imediatas. Ou seja, ao aproximarem-se de outra vida através dos escritos são capazes, por alguns momentos, de saírem do contato doloroso com a sua própria realidade.

Mais sereno, o velho passa um braço sobre os ombros trementes do rapaz e lhe pergunta:

- Tens medo da noite?

Muidinga acena afirmativamente.

- Então vai acender uma fogueira lá fora.

O miúdo se levanta e escolhe entre os papéis, receando rasgar uma folha escrita. Acaba por arrancar a capa de um dos cadernos. Para fazer fogo usa esse papel. Depois senta ao lado da fogueira, ajeita os cadernos e começa a ler.(...)

- É verdade, já esquecia. Você era capaz de ler. Então leia em voz alta que é para adormecer.

O miúdo lê em voz alta. Seus olhos se abrem mais que a voz que, lenta e cuidadosa, vai decifrando as letras. Ler era coisa que ele apenas agora se recordava saber. O velho Tuahir, ignorante das letras, não lhe despertara a faculdade da leitura.

A lua parece ter sido chamada pela voz de Muidinga. A noite toda se vai enluarando. Pratinhada, a estrada escuta a estória que desponta dos cadernos: “Quero pôr os tempos...”(p.14-15)

Verificamos que essa inserção no universo dos sonhos propiciada pelos cadernos é feita de maneira ritualística, retomando os antigos costumes, em volta da fogueira. Nos dizeres de Laura Padilha,

Do ponto de vista da produção cultural, a arte de contar é uma prática ritualística, um ato de iniciação ao universo da africanidade, e tal prática e ato são, sobretudo, um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia.¹⁰⁶

Nessa primeira saída da realidade para a fantasia, alguns aspectos ligados à temática da guerra valem a pena ser mencionados.

Percebemos que se travará uma batalha constante no decorrer do romance entre o prático, o real e o sonho, a fantasia. A primeira amostra disso é o destino que os dois querem dar aos cadernos encontrados. O velho diz que eles podem servir para o fogo, mas o garoto insiste em conservá-los para a leitura. Também, enquanto o garoto está fascinado pela possibilidade de adentrar um mundo novo através dos cadernos, o ancião preocupa-se com a comida que havia dentro da bagagem do viajante morto e que poderia aplacar um pouco a fome que os corroía há tempos.

Decidido o impasse, observamos primeiro a subversão da ordem do “contar histórias”. Percebemos, aqui, o poder desordenador da guerra: o mais velho não tem histórias para contar. É como se elas todas tivessem sido apagadas pelo sangue que verte nos campos de batalha e não houvesse mais nada que merecesse ser dito. Em nosso ver, Mia Couto atualiza e ficcionaliza o que afirma Walter Benjamin no ensaio “O narrador” acerca da produção cultural pós-segunda guerra.

(...) sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve

¹⁰⁶ PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1995, p.15.

experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheira (...) ¹⁰⁷

Mas como para Mia tudo se dá de forma ambivalente, se de um lado temos a perda de outro temos a frutificação de esperanças e o mais novo alimentará o mais velho com as histórias de um caderno de outro jovem, que queria lutar contra a guerra e sonhava com a possibilidade de um país pacífico.

O miúdo se levanta e escolhe entre os papéis, receando rasgar uma folha escrita. Acaba por arrancar a capa de um dos cadernos. Para fazer fogo usa esse papel. Depois se senta ao lado da fogueira, ajeita os cadernos e começa a ler. Balbucia letra a letra, percorrendo o lento desenho de cada uma. Sorri com a satisfação de uma conquista. Vai-se habituando, ganhando despacho.

- Que estás a fazer, rapaz?

- Estou a ler.

- É verdade, já esquecia. Você era capaz de ler. Então leia em voz alta que é para me dormecer. (p.14)

Nota-se aqui o mesmo desejo de Zero Madzero, de *O outro pé da sereia*: “Queria dormir, apagar seu existir”¹⁰⁸. O mundo da vigília para Zero e Tuahir é pesado demais, o primeiro alucinado por uma estrela e o segundo cansado de fugir da loucura da guerra.

Um segundo aspecto seria a recriação do universo de Kindzu por Muidinga. Em uma terra assolada por um conflito tão longo quanto sangrento, os habitantes já perderam a esperança na vida, por isso deixaram de sonhar. Esse universo dos sonhos é buscado na narrativa, como pelas crianças que ouvem histórias antes de dormir, Muidinga cria e recria o vivido por Kindzu; vive intensamente cada aventura narrada nos cadernos, a ponto de misturar a realidade e a fantasia, o seu mundo e o de Kindzu.

¹⁰⁷ BENJAMIN, WALTER. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.198.

¹⁰⁸ COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Cia das Letras, 2006, p.18.

2.2.2. O sonho

"Dentro de cada um de nós há um outro que não conhecemos. Ele fala conosco por meio dos sonhos."

Carl Jung

Desde as mais remotas épocas, os homens procuram entender as mensagens ou os significados desses fenômenos intrigantes e misteriosos que são os sonhos. O que tem variado, ao longo do tempo, são a importância atribuída e a compreensão que se tem deles. Se os sonhos são vistos como série de imagens que aparecem sem sentido para a personalidade do sonhador ou se são encarados como mensagens do além, isso demonstra apenas diferentes interpretações, as quais refletem a valorização dada a eles.

Uma das funções dos sonhos é, justamente, contrabalançar a racionalidade do pensamento verbal com um pensamento em imagens e símbolos. Sua lógica é afetiva, figurativa. Não é linear, cartesiana, mas dramática, mitológica. O sonho é importante por indicar inter-relações não sabidas, mas existentes. Mesmo que pareça fugaz, já que escapa à captação e a retenção na memória, ele mobiliza impressões profundas que não podem ser transmitidas verbalmente, mas que permeiam e deixam sua marca em nós. Aquilo que em uma primeira observação parece estranho, ilógico, pode, em um exame mais cuidadoso e metódico, revelar seu significado e importância no desenvolvimento normal e em seus distúrbios.

Assim, é impossível falar em sonho sem entrarmos em contato com a psicologia, portanto faremos um breve apanhado do instrumental necessário para a discussão desse aspecto à luz da psicanálise.

Segundo esta, o sonho é um meio pelo qual o inconsciente procura alertar a consciência para o que ela não percebe ou não quer aceitar, e tenta, por compensação, equilibrar a psique, a totalidade de fenômenos psíquicos. Os sonhos trazem à tona os complexos e sugerem alternativas para a consciência, cujo centro é o ego, realizar o que a pessoa é potencialmente. Ou seja, os sonhos podem ser encarados como avisos.

Os dois mais conhecidos estudiosos do assunto, Sigmund Freud e Carl Gustav Jung discordam sobre alguns aspectos do sonho.

Sigmund Freud (1856-1939) vai atribuir ao sonho uma grande importância para o estudo da vida mental do sujeito, em primeiro lugar porque considera que durante o sono, os conteúdos ditos inconscientes, poderiam, através de mecanismos mentais específicos, chegar ao consciente sob a forma de simbolismos. Tal explica o fato de os sonhos serem, por vezes, estranhos e aparentemente sem sentido.

Para o pai da psicanálise, os sonhos seriam a realização de um desejo inconsciente que o indivíduo não conseguiria realizar durante a vigília. Todos os sonhos apresentariam um conteúdo manifesto (uma história que o sujeito consegue frequentemente descrever) mas o mais importante é o seu conteúdo latente (isto é os motivos inconscientes que está por detrás do sonho). A passagem do conteúdo manifesto para o conteúdo latente seria possível através de uma interpretação dos sonhos em que os símbolos seriam interpretados.

Nos sonhos, o nosso inconsciente (id) se comunica com o nosso consciente (ego) e revelamos o que não queremos admitir que desejamos, pelo fato da sociedade recriminar (principalmente os desejos de caráter sexual).

Carl Jung (1875-1961), discípulo de Freud, discorda do mestre ao não reduzir os sonhos à satisfação de desejos reprimidos no inconsciente pessoal. Ele os toma como mensageiros de complexos. Segundo ele, anexo a nossa consciência imediata existe um segundo sistema psíquico, de natureza coletiva, universal e impessoal, que se revela idêntico em todos os indivíduos. Povoando esse inconsciente coletivo há os arquétipos (imagens primordiais ou símbolos, impressos na psique desde o começo dos tempos e, a partir de então transmitidos à humanidade inteira). A mãe, o pai, a criança, a anima, o animus, o herói, a sombra, com seus temas associados, são exemplos de tais arquétipos, representados mundialmente em mitos, histórias infantis e sonhos. As mensagens arquetípicas nos sonhos conferem uma forma definida a determinado conteúdo psíquico do inconsciente e quase sempre assumem imagens simbólicas.

A psique coletiva, que é uma seleção de arquétipos de um povo numa dada época de sua história, molda a psique individual (a personalidade de cada um de nós). Todavia, no fundo, a coletiva é a exteriorização das individuais. Desse modo, a psique coletiva e a individual existem numa relação dialética.

Pelo estudo da literatura através dos tempos, percebemos que o sonho é um mecanismo profundamente entranhado nela e que revela, das mais diversas maneiras, aspectos tanto do enredo, quanto dos personagens, quanto da realidade que busca representar. Nos dizeres de Adélia Bezerra de Menezes,

"Sonhador" e "poeta", na linguagem corrente, são às vezes sinônimos. É interessantíssimo debruçar-se um pouco sobre essa reveladora sinonímia popular, em que "sonhar" não tem a acepção de processo psíquico, nem mesmo o de "visão noturna," mas sim o significado de colocar em ação energias cognitivas do inconsciente,

na projeção de algo que por vezes só na utopia encontraria guarida.¹⁰⁹

Em ambos, poeta e sonhador, há uma recusa tácita da realidade e todas as dores que esta por ventura possa trazer. Há a busca de universos fantásticos e, paradoxalmente, a esperança de que o ‘sonho’, tão desejado pelos dois, seja transformado em realidade.

Das duas maneiras de se abordar a realidade, o *mythos* e o *logos*, tanto a poesia como o sonho são do domínio do *mythos*. Poesia, sonho e adivinhação mergulham numa lógica da ambigüidade, abrigando a contradição, acionando insuspeitadas forças psíquicas.¹¹⁰

Nessa mesma senda, podemos dizer com Borges que os sonhos constituem "o mais antigo e o não menos complexo dos gêneros literários."¹¹¹ E segundo Ernst Jünger, escritor e filósofo alemão tido por muitos como um dos precursores do ‘realismo mágico’, no sonho o homem pode olhar “por um momento o maravilhoso tapete do mundo com suas figuras mágicas”¹¹²

Na visão africana, os sonhos são importantes instrumentos de ligação dos vivos com os mortos e, também, meios de se prever o futuro.

através do sonho, por exemplo, as almas dos antepassados protetores comparecem a avisar os sobreviventes sobre perigos à vista ou reclamar culto. (...) mas as almas dos antepassados conversam em sonho com os seus protegidos através não de uma linguagem direta, referencial, mas de uma fala simbólica.¹¹³

¹⁰⁹ MENEZES, Adélia Bezerra de. “O sonho e a literatura: o mundo grego” in *Revista de Psicologia da USP*. v11, nº 2, São Paulo, 2000. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65642000000200012&script=sci_arttext, acessado em 03/06/2010.

¹¹⁰ Idem, Ibidem.

¹¹¹ BORGES, Jorge Luis. *Livro dos sonhos*. São Paulo: Difel, 1986, p70.

¹¹² JÜNGER, Ernst apud BIERDERMANN, Hans. *Dicionário Ilustrado de Símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1993, p. 271.

¹¹³ CARDOSO, Boaventura apud PADILHA, Laura Cavalcante e RIBEIRO, Margarida Calafate (Org.). *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento, 2008, p.20.

Assim, uma das portas para adentrarmos o fantástico em *Terra sonâmbula*¹¹⁴ será o universo onírico. Diversas são as passagens em que o sonho revela-se poderoso mecanismo dentro da narrativa coutiana. Nas palavras de Kindzu, “o sonho é o olho da vida” (p.19). Uma aguçada mistura entre o sonho e o mito instaura um tom de ambiguidade, de contradição, necessários, segundo os estudiosos, para a realização do fantástico literário. “Temos apenas de fechar os olhos para dormir e aí, no mundo interno do inconsciente, podemos receber todas as noites a visita de formas e forças poderosas do reino mítico. O mito é um sonho coletivo; o sonho, um mito pessoal.”¹¹⁵

Embora o sonho apareça em vários momentos no início da história, seja como referência ou como descrição, como é o caso dos sonhos premonitórios de Taímo ou as recordações por meios oníricos de Kindzu, é deste último o primeiro grande episódio de sonho a que temos acesso no texto e acontece no segundo caderno. Neste o narrador sonha, de forma mais manifesta do que simbólica, para usar a terminologia freudiana, com o fantasma, xipoco, de seu pai e há uma mistura dos dois tipos de sonho apresentados até então na narrativa, a premonição e a recordação. Ou seja, o sonho para Kindzu contém um aspecto de passado e um de futuro, mesmo que este esteja enraizado no presente, assim como a vida daqueles que vivenciam a guerra, no desejo de superá-la perdem-se em recordações de uma época em que era permitido viver e em um desejo de ultrapassar as dificuldades impostas pela situação de exceção e aportar em um futuro melhor que o presente. O sonho de Kindzu esclarece alguns aspectos de seu passado até então nebulosos, como o comportamento de seu pai, bem como antecipam acontecimentos

¹¹⁴ Todos os trechos aqui usados referentes ao *corpus* escolhido de Couto foram retirados de *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. Passaremos a partir daqui a indicar apenas a página da citação.

¹¹⁵ FORD, Clyde. *O herói com rosto africano: mitos da África*. São Paulo: Summus, 1999, p.46.

desconhecidos pelo narrador no presente de sua família, como o suposto novo casamento de sua mãe.

Mas o presente é implacável e o sonho torna-se pesadelo e mais um castigo passa a fazer parte da vida do narrador, lembrando-lhe da dura realidade a que está preso, lhe é proibido sonhar.

... de súbito, meu sonho revirou pesadelo. Meu pai rasgou seu riso e suas palavras se amargaram:

- Você me inventou em seu sonho de mentira. Merece um castigo: nunca mais você ser capaz de sonhar a não ser que eu lhe acenda o sonho.

Depois, Taímo esvanecia. Minhas visões se vazavam e eu despertava, cansado, quem sabe, de não morrer. (p.58)

2.2.2.1. O sonambulismo e o sonho como revelação

Outro fenômeno que aparece com frequência no livro de Couto é o sonambulismo, que desde o título dá o tom da narrativa, como se quisesse que os leitores adentrassem esse universo do semi-sono.

Não podemos deixar de notar que o sonambulismo na obra assume dois papéis importantes, o de inatividade, perda de consciência em que os atos não devem ser levados em consideração; mas também de uma atividade em que a inconsciência domina e justifica os atos. Nesse estado, os personagens não podem ser responsabilizados por aquilo que praticam, mas podem ser portadores de transformação.

O pai de Kindzu também “sofia de sonhos”(p.18) que ocorriam em episódios de sonambulismo: “Meu pai sofria de sonhos, saía pela noite de olhos transabertos”(p.18). Nesses acontecimentos Taímo recebia revelações feitas pelos antepassados, previsões do futuro para as quais “nem havia tempo de provar nenhuma”(p.18).

Esses episódios são a primeira grande marca do fantástico na história dos cadernos, e percebemos aqui a marca da hesitação necessária ao gênero, uma vez que o narrador não se mostra totalmente convencido de sua veracidade: “Eu me perguntava sobre a verdade daquelas visões do velho, estorinhador como ele era.”(p.18)

A hesitação mostrada por Kindzu frente aos episódios de revelação que acometem o pai pode estar ligada ao fato de Taímo praticamente viver em um estado de inconsciência causado pela bebida e, nesse caso, os fenômenos noturnos, semelhantes ao sonambulismo, seriam causados pelo excesso de bebida.¹¹⁶ Assim, seguindo a nomenclatura de Todorov, estaríamos no campo do estranho ou do sobrenatural explicado. No entanto, o narrador não abre mão da dúvida que continua cercando seus relatos; sendo, assim, uma marca definitiva do fantástico.

Por outro lado, o narrador mostra-se acostumado com os acontecimentos insólitos e não busca razões para eles: “E assim seguia nossa criancice, tempos afora. Nesses anos ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entres esses dois mundos.”(p.18-19)

¹¹⁶ Como causa do sonambulismo no adulto, devem ser afastados alguns distúrbios médicos como: síndrome da apnéia do sono, uso ou abuso do álcool, doença febril, privação do sono, gravidez e medicamentos específicos (carbonato de lítio e agentes com efeitos anticolinérgicos).¹¹⁶ [Grifo nosso] in SANTOS, José Roberto Pereira. “Sonambulismo: independência do espírito”. Disponível em http://www.amebrasil.org.br/html/duv_sonamb.htm. Acessado em 04/06/2010.

Aqui percebemos que Mia coloca ficcionalmente na fala de Kindzu o que é um modo seu de ver aquilo que acontece culturalmente em África, especialmente em Moçambique, como vemos em entrevista à revista *Correntes d' Escritas*, quando da publicação de *O outro pé da sereia*.

CE – A pedra toque é o realismo mágico...

MC – É o que eu faço desde o primeiro livro que escrevi. Não poderia fazer outra coisa. Quando se fala de África, a realidade está sempre misturada com o fantástico. Não se trata de algo mágico ou religioso, mas de algo relativamente diferente: há toda uma cosmogonia, um modo de entender como os vários mundos que compõem um universo coexistem em harmonia.

CE – A capacidade de acreditar no maravilhoso como contraposição ao cepticismo ocidental?

MC – Sim, eu sou cientista, sou biólogo, e aprendi que, em África, uma árvore não é apenas um vegetal. Pode ser transformada num animal ou numa pessoa. Há uma percepção de que as entidades físicas podem viajar entre si...

CE – É um sistema religioso diferente...

MC – Sim, mas não existe um tempo para definir um sistema religioso. O deus ocidental construiu o mundo e depois isolou-se, demitiu-se, desiludiu-se com a humanidade. Em África, o homem tem uma relação muito próxima com os pequenos deuses: os antepassados.¹¹⁷[Grifos nossos]

Também é através do sonho que o espírito de Taímo jura perseguir Kindzu caso ele abandone a terra e se torne um naparama. O menino tomado de dúvidas sobre seu destino, tem um encontro onírico com o pai que ameaça: “ – Se tu saíres terás que me ver a mim: hei-de-te perseguir, vais sofrer para sempre as minhas visões... (...) – Nunca mais me chames de pai, a partir de agora serei teu inimigo.” (p.34)

Ao final do primeiro caderno, a revelação: Kindzu tinha herdado do pai o sonambulismo. As palavras da mãe são contrastantes com as dúvidas do narrador: “ - Tenho-lhe visto aí, parece um bêbado, por fora das noites. Não diga você recebeu doença

¹¹⁷ Disponível em <http://www.cm-pvarzim.pt/povoa-cultural/pelouro-cultural/areas-de-accao/correntes-d-escritas/edicoes-antiores/correntes-d-escritas-2008/entrevistas-aos-escretores/entrevista-a-mia-couto>. Acessado em 04/06/2010.

de seu pai de morar no sonho. Neguei. Nunca eu tinha reparado que saía de mim, sonhambulante.” (p.38)

O estado sonâmbulo mostra uma relação com o fato de que apenas em sonho, Kindzu consegue rever certos fatos de seu passado.

No sexto caderno, por fim, Kindzu reconhece seu destino: “Talvez, quem sabe, cumprisse o que sempre fora: sonhador de lembranças, inventor de verdades. Um sonâmbulo passeando entre o fogo. Um sonâmbulo como a terra em que nascera.” (p.130)

Podemos aqui estabelecer um paralelo entre o que ocorre com o personagem e o que acontece com o povo moçambicano. É através da ficção, seja nos moldes tradicionais ou modernos, através de seu teor altamente fantástico, que os moçambicanos se permitem revisitar a sua história.

2.2.2.2.O sonho como ativação do passado

Na obra de Mia Couto o recurso da rememoração tem lugar privilegiado. Em *Terra sonâmbula*, uma das ocorrências mais inusitadas é o lembrar-se do passado através do sonho. Isso ocorre com Kindzu que afirma, logo no primeiro caderno, só ter acesso a determinadas lembranças do passado em sonhos. “Como as tantas outras lembranças que só me chegam em sonho. Parece eu e o meu passado dormimos em tempos alternados, um apeado enquanto o outro segue viagem.” (p.24)

Aqui se percebe que algo devastador ocorreu para que as lembranças de tempos de completude fossem apagadas do que se chama “tempo de vigília”. Isso se deu pelo conflito bélico que se instaurou na vida do personagem desestabilizando-a

O tempo passeava com mansas lentidões quando chegou a guerra. Meu pai dizia que era confusão vinda de fora, trazida por aqueles que tinham perdido seus privilégios. No princípio, só escutávamos as vagas novidades, acontecidas no longe. Depois, os tiroteios foram chegando mais perto e o sangue foi enchendo nossos medos. A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saímos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos. (p.19)

As mudanças no personagem passam aqui necessariamente pelo dado histórico da guerra. Como podemos perceber o narrador relata que estavam em um tempo de mansidão cotidiana e os conflitos, ao se aproximarem, tornam-se portadores de acontecimentos estranhos e de difícil aceitação.

Na história principal, Muidinga também é capaz de ativar seu passado através do sonho, como percebemos na passagem em que ele sonha dentro do buraco-prisão em que se encontram com Siqueleto.

O tempo passa sem solução e os dois adormecem cada um para seu lado. Muidinga sonha, agitado. Lhe surgem, confusas, imagens de um tempo que ele nunca foi capaz de tocar. Muidinga se revê menino, saindo de uma escola. Mas nenhum rosto é legível, mesmo a escola não possui fachada. Confusas vozes lhe afluem: chamam por si! Lhe chamam um outro nome. Tenta desesperadamente entender esse nome. Mas os sons se desfocam, em eco de cacimbo. Depois, tudo se esfuma, anoitece dentro de seu sonho. Na manhã seguinte, o miúdo é o primeiro a acordar, o chão lhe doendo nas costas. Aquela noite lhe dera a certeza: os sonhos são cartas que enviamos a nossas outras, restantes vidas. (p.79)

Percebe-se, assim, que os personagens mostram que os sonhos são caminhos abertos para aquilo que o presente, repleto de infortúnios e dores, não lhes permite ter acesso, seja a história passada, seja um futuro diverso.

2.2.2.3. *Os sonhos maus*

Uma leitura metafórica de *Terra sonâmbula* permitiria admitir que a guerra foi um grande e longo pesadelo pelo qual passou a população moçambicana e, do qual, aos poucos foram saindo.¹¹⁸

Assim, o pesadelo é uma forma recorrente no livro, mas, deixando de lado a metáfora, o colocaremos como mais um dos elementos necessários à construção do universo fantástico de Mia Couto nessa obra.

Tomaremos por exemplo Kindzu, que é o primeiro a ter um grande pesadelo¹¹⁹. Isso ocorre no início de sua viagem em busca dos naparamas. Em seu sonho era obrigado a entregar-se ao fantasma da morte, mas acorda e reage a esse estranho acontecimento. Se não houvesse acordado, seu anseio de ir atrás da paz seria sepultado com ele e as forças da guerra ganhariam força. Ao acordar, o sentimento de estranheza é tão grande no personagem que ele chega a afirmar que “as mãos do pesadelo ainda me roçavam o medo.”(p.50) Nesse caso, o pesadelo foi um elemento propulsor para o personagem que vai em busca de seu destino, “remei por dias compridos, por noites infinitas”(p.50)

¹¹⁸ Curioso aqui é perceber que o processo de negação das atrocidades da guerra por parte da população moçambicana, evitando falar sobre o assunto, como se nada houvesse acontecido é muito parecido com o que ocorre com os acometidos por pesadelos. É como se o que não é verbalizado não pudesse existir, assim, os pesadelos não se concretizariam e os horrores da guerra pudessem ser mais facilmente esquecidos.

¹¹⁹ Estamos desconsiderando aqui a revelação que Taímo teve e que acabou no confinamento de Junhito no galinheiro do quintal da casa da família.

2.2.3.A loucura

Os personagens acometidos pela loucura são facilmente vistos como portas para fantástico, já que habitam um universo em que o mundo chamado normal não encontra assento e a ilogicidade é mais facilmente aceita.

Nos dizeres do nganga, o advinho da aldeia de Kindzu, “havia duas maneiras de partir: uma era ir embora, outra era enlouquecer.”(p.37) Notamos que essas duas formas de “fugir” de uma realidade terrível encontram-se retratadas em *Terra sonâmbula*.

O primeiro caso explícito de loucura que encontramos no livro é o de Assma, esposa de Surendra Valá, o comerciante indiano amigo de Kindzu.

Assma não aguentara o peso do mundo. Todo o dia ela ficava na sombria traseira do balcão, cabeça encostada num rádio. Escutava era o quê? Ouvia ruídos, sem sintonia nenhuma. Mas para ela, por trás daqueles barulhos, havia música da sua Índia, melodias de sarar saudades do Oriente. Dos paus de incenso esvoavam fumos. Os olhos de Assma seguiam aqueles perfumes, dançando em tontas direcções. Ela adormecia embalada pelos ruídos.(p.27-28)

Curioso é notar que Assma passa do estado de loucura para do sono, ou seja, o narrador faz questão de marcar que a personagem não transita, nem esporadicamente, pela consciência.

Outro exemplo de personagem que vai paulatinamente entregando-se à loucura é D. Virgínia, portuguesa esposa de Romão Pinto, a qual acolhe Farida como filha. Ela possuía um desejo de voltar a Portugal, mas como vivia sobre o jugo controlador do marido, esse desejo não se realiza e ela passa, aos poucos a fugir da realidade que não aguentava: “a

visão daquela terra, em tais desmandados maus tratos, era um espinho de sangrar seus todos corações.” Passara, então, a imaginar um viagem para a qual já havia separado até a vestimenta e adentrava no sonho acordado dos loucos.

E sorria, alegre desse mais tarde, consoante o sonhado. Ficava na janela olhando o país que inexistia, desenhado em geografia da saudade. Tanto esmolou a Deus um outro lugar que ela se foi fazendo remota e, aos poucos, Farida receou que sua nova mãe nunca mais se acertasse. Sobre velhas fotografias, com um lápis, a velha portuguesa desenhava outras imagens. Às vezes, recortava-as com uma tesourinha e colava as figuras de umas fotos nas outras. Era como se movesse o passado dentro do presente:

- Olha vês? Este é meu tio. Foi quando ele veio cá visitar-nos.

Um tal parente jamais estivera em África. Mas Farida nem ousava desmentir. As fotos recompostas traziam novas verdades a uma vida feita de mentiras. (p.91)

A loucura de Virgínia, no entanto, mostrava certas pontas de visão da realidade, como no episódio em que conta histórias de sua vida antiga e pede a Farida para lhe escrever cartas como se fosse os membros de sua distante família. Ela mostra que para continuar no mundo da fantasia foi necessário um momento de “lucidez” ao contar as histórias que ajudariam a menina a forjar as correspondências. Outro episódio que ilustra essa quebra da insanidade e a volta à consciência é quando resolve tirar Farida de casa ao sentir que estava velha e seu fim se aproximava e que o perigo rondava a moça.

- Vou-te levar daqui, não podes ficar mais conosco.

- Levar para onde, mãe?

Farida tremia. Sem se perceber ela lhe estava chamando de mãe. Devia ser do medo que a invadia.

- Farida, escuta minha querida. A tua mãe... eu estou chegando ao fim de minhas forças. Tenho medo que, amanhã, já não mais possa cuidar de ti. É por isso que te vou levar daqui.

Aqueles olhos dela, planetários, a contemplavam sem pestanejo. Nessa mesma noite, ela lhe veio despertar. Tomou Farida pela mão com força, guiando-lhe pelo escuro do corredor. Tirou o vestido verde que aguardava para a viagem e se aprontou com decisão.

- Vamos!

Saíram, rumo à Missão. Foi o padre quem veio à porta, seu corpo cobrindo a luz que vinha do interior. Quando Virgínia entregou Farida ao padre a menina entendeu que a sua presença já havia sido previamente falada. Virgínia lhe deu as mãos, os dedos das duas se

ameijoaram. Os corpos se despediam, sem competência para o adeus. (p.92)

Virgínia mantém-se no estado de loucura comprovado quando Kindzu a encontra anos após a independência em Matimati. A agora “vavó Virgínia” em sua loucura conta histórias passadas às crianças em Makwa, língua do norte de Moçambique; mas mantém contato com a realidade quando conta para Kindzu a visita de Gaspar. E, finalmente, nesse mesmo nono caderno, a loucura explica-se.

- Já vou. É hora de dar comida aos meus sapos.
 - Eu vou consigo, lhe faço a companhia.
 - Não, eu não quero que você seja visto comigo.
 - E por quê?
 - Não esqueça eu sou uma velha tonta, não falo com gente crescida. Só mereço confiança das crianças. Sabes o que ando a adivinhar? Que o Romão quer que eu assine papéis autorizando dinheiros. Como é que posso assinar um papel? E dinheiro, eu sei o que é dinheiro? Não faço nenhuma ideia. Me entende, Kindzu?
 Sim, agora eu entendia as extravagâncias da portuguesa. A dita loucura dela era seu refúgio mais seguro. (p.206)

A loucura aqui funciona como fuga já que as personagens anseiam por viver em outros lugares.

No sexto caderno de Kindzu é narrado o reencontro, em Matimati, deste com o indiano Surendra Valá, que deixara a aldeia do narrador antes deste, e que agora abriria um comércio juntamente com o ex-assistente do administrador local, Assane. Esse reencontro enche Kindzu de tristeza ao perceber que o seu amigo enlouquecera e pouco respondia ao mundo presente, “enclausurado em tristeza”.(p.141). Nesse caso a loucura serve como escape para uma realidade que o fere, mas contra a qual se sente incapaz de lutar.

Na história principal, Nhamataca, companheiro de Tuahir nos tempos coloniais, é outro exemplo de loucura a se instalar nos homens em uma terra em guerra. Seus próprios familiares lhe duvidam a sanidade. Estava a “construir” um rio. Aqui a loucura está

associada ao devir, à utopia: a possibilidade de irrigar a terra morta, e, ao mesmo tempo, liga-se à ancestralidade, já que o personagem havia recebido esse “dom” de seu pai. O autor mostra por meio de um personagem que causa estranheza que a tradição pode ser revivida sempre que o homem perde a direção no mundo caótico que ele habita.

2.2.4. Transformações - Seres entre o fantástico e o real

Contribuem para a criação do clima do fantástico a profusão de seres que trafegam entre o real e o imaginário na obra. A dúvida sobre a existência ou não desses seres faz com que a narrativa se insira no clima de hesitação, que Todorov tão bem descreveu como essencial ao gênero. Como perceberemos, alguns desses elementos têm sua existência explicada e/ou comprovada no mundo real, mas mesmo assim são utilizados como recursos de fantasia na obra.

a) Os naparamas

A visão de um naparama¹²⁰, guerreiro tradicional, abençoado pelos feiticeiros, que lutava contra os fazedores da guerra, segundo o indiano Surendra, muda violentamente o

¹²⁰ Verificar a relação desses elementos que aqui aparecem envoltos em mistérios e a história de Moçambique em “Manuel António – a sombra do naparama” artigo de Damásio Chipande in http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2007/12/manuel-antnio-.html. Acesso em 20/06/2010.

destino de Kindzu. Este afirma já ter visto um ser como este ao ir alimentar o espírito de Taímo em sua casa.

Para os mais velhos da aldeia esses guerreiros deviam ser esquecidos pelo narrador dos cadernos: “Eu queria juntar-me aos naparamas? Esses combatentes que eu sonhava, com certeza, não existiam em realidade. Os velhos punham desconfiança: os tais guerreiros não eram naturais da nossa terra, seus feitiços não eram dominados por nossos poderes.” (p.36)

É o desejo de tornar-se um desses guerreiros que move o narrador dos cadernos em sua viagem em busca da paz.

b) Xipoco da morte

Um dos de maior expressão do fantástico se dá no segundo caderno de Kindzu, quando do seu encontro com o xipoco da morte.

O protagonista havia recém deixado a sua aldeia e ainda carregava as impressões da chissila (maldição) de seu pai: suas remadas deixavam pegadas no mar, seus remos transformavam-se em galhos de árvores, suas mãos ao auxiliarem no trabalho de remar tornavam-se espécies de nadadeiras.

Mas em uma manhã aberta, quando pronto para mais um dia de viagem, Kindzu se vê às voltas com o espírito da morte, que primeiramente se manifesta por meio de mãos que saem das areias e agarram as pernas do rapaz, e depois mostra sua face.

(...) Levantei os olhos: ele ali estava! Nem eu posso trazer o recordeo dessa figura. Suas formas não figuravam um desenho de

descrever, semelhando um maufeitor vindo dos infernos. Sempre eu só ouvira falar deles, os psipocos, fantasmas que se contentam com nossos sofrimentos. Ali estava um deles, inteiro de sombra e de fumo. (p.51)

Convencido que sua morte chegara, o protagonista é tomado pelo medo e o sentimento do fantástico invade o texto, tanto pela natureza estranha da aparição, quanto pela dúvida que habita o personagem em relação à visão e ao acontecimento que, contraditoriamente, decorre de forma não violenta. Nesse ponto, o texto é linguisticamente marcado por interrogações e vocábulos que denotam a estranheza do episódio.

Ao final da narração do acontecimento, o narrador associa o fato a um possível pesadelo, mas se afirma tocado fisicamente por ele nos dias seguintes.

c) **Tchóti**

Outro momento de grande vazão do fantástico ocorre quando do aparecimento do anão que desce do céu, o Tchóti, durante a viagem de Kindzu.

Ao descrever pela primeira vez esse ser, o narrador dos cadernos apresenta-o de forma muito natural dizendo: “De repente, caiu dentro do meu concho um tchóti, um desses anões que descem dos céus.”(p.72). Tamanha aceitação de fato tão estranho vem explicado em seguida: “Meu pai sempre me contava histórias desta gente que desce os infinitos, de vez em onde.”(p.72)

O anão parece igualar o céu à terra afirmando que “também no céu há faltas” (p.73) e justificando o seu aparecimento: viera buscar suprimentos no navio encalhado. O narrador parece aceitar com certa facilidade que o pequeno homem comande seu barco até o navio de provisões e nem percebe que o ser mágico sabia-lhe o nome. Kindzu parece

agora fazer parte de um grande faz-de-conta, um conto de fadas ou coisa do gênero. Aqui é importante lembrar dois fatos: antes de o narrador sair de Matimati, havia bebido “bastante por demais” (p.71) e, já em seu concho, afirma ter adormecido e sonhado muito. Dessa forma, poderíamos pensar em uma explicação para a visão, o que possivelmente nos tiraria do campo do fantástico.

No entanto, mais à frente, dá-se o caráter misterioso e fantástico do ser já que o anãozinho continuava, nos dias seguintes, a habitar o barco de suprimentos. Farida não conseguia vê-lo e esse fato carrega ainda mais sua existência de mistério.

Eu lhe notava os barulhos que o baixito fazia, ela respondia que era o mar ecoando no navio. Desisti de provar a presença do tchóti. Aliás, mesmo eu comecei a duvidar. Cheguei a descer ao porão para provar se o baixito ali permanecia. Chamei por ele, vasculhei, passei tudo pela finura de um pente. Nada. Nem vestígio do anão. Farida tinha razão? Ser que só em sonho a criaturita preencheria alguma existência? Ou seria, mais outra vez, obra de meu pai? (p.111)

Pensando na simbologia, na qual os anões são seres guardiães do inconsciente, é importante lembrar que o tchóti leva o barco de Kindzu até Farida, como se uma parte do protagonista precisasse se encontrar com a história daquela mulher.

d) A mulher-peixe

Já de volta a Matimati, Kindzu presencia na praia a exploração de uma mulher de feições de peixe. Ela havia sido capturada no mar e estava exposta na praia na tentativa de render dinheiro ao seu dono, graças à sua animalização.

O rapaz aproxima-se da estranha criatura, nota algo de familiar em sua fisionomia, mas não é capaz de se lembrar de quem se trata. O “ser abichado” impede que Kindzu converse com ele e causa, de certa forma, repulsa.

Mais à frente o narrador dos cadernos lembra-se que aquela era Assma, mulher de seu amigo Surendra, o que lhe causa extremo remorso por não a ter reconhecido.

Aqui podemos traçar uma intertextualidade como o conto “Os pássaros de Deus”¹²¹, quando o narrador afirma que “a fome iguala os homens aos animais”, assim a situação de privação causada pela guerra, pode ter contribuído para a animalização de Assma, a personagem que já havia enlouquecido na distância que a separava de sua terra natal.

e) O boi que se transforma em garça

No décimo capítulo da história principal, Muidinga leva Tuahir até o mar. No caminho, encontra um pastorzinho que lhe conta a história do maior boi de seu rebanho. Esse encontro traz em si um eco intertextual com o conto “Conversa de bois”¹²², de Guimarães Rosa, ao descrever o encontro e o encantamento entre as crianças em situações tão ruins para suas infâncias. No conto do escritor mineiro, temos o pequeno carreiro Tiãozinho que, ao se encontrar com outro pequeno carreiro, identifica-se em sua meninice através de um sorriso. Em *Terra sonâmbula*, Muidinga é encantado pelo som da flauta do pequeno pastor e tem tempo de ouvir a história fantástica contada por este.

Por entre os arbustos lhe chega o lamento de uma xigovia, essa flautinha feita em fruto da ncuacueira. Era um pequeno pastor que se aproximava. Ao vê-lo, o pastorzinho se assusta. Deve pensar que

¹²¹ COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1986, p.57

¹²² ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Muidinga é um saltinhador do mato. Muidinga o chama e se apresenta. Timidamente, despontam os primeiros fios de conversa e os dois vão se confiando.(p.213)

Notamos aqui que o dado da guerra gera uma certa desconfiança inicial, mas que depois os personagens se deixam tomar por sua meninice como os personagens de Rosa.

Mais à frente, outro eco intertextual se coloca. Dessa vez com o conto “O dia em que explodiu Mabata-bata”¹²³, do próprio Mia, em que as relações de proximidade entre o pequeno pastor Azarias e o maior boi da manada, Mabata-bata, são interrompidas pela guerra que mata o animal quando este pisa em uma mina. Neste episódio de *Terra sonâmbula*, a sensibilidade do pequeno pastor ao se referir ao boi que se transforma em ave nas noites de lua cheia lembra muito a figura construída pelo autor no livro de 86. Também a própria situação narrada, o maior boi do rebanho irá morrer e o menino deve prestar contas a um tio dono dos animais.

O fato fantástico aqui se coloca na paixão de um boi por uma garça, que, nas noites de lua cheia, transformava-se também em garça e “ali ficavam os recíprocos dois, em namoros despregados, soltando brancas fulgurações.” (p.215). No entanto, outro acontecimento insólito finda com a vida do animal: “a lua teimou em não sair” (p.215) e na trigésima noite morre de tristeza.

Em tristeza também se encontra o pequeno pastor devido à solidão e à saudade que sente de seu amigo bovino. Assim, irmanam-se Muidinga e o pequeno pastor, pela dor e pelo abandono.

O menino suspende o relato, uma angustia lhe prende a voz. Muidinga não sabe como reparar aquela falta em seu companheiro de ocasião. Lhe faltam palavras, lhe fogem as entrelinhas. Então,

¹²³ COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1986.

tira de si o amuleto que o protegia dos maus espíritos, prenda de Tuahir. Afinal trocam magias. Aquela suave estória, concedendo leveza a um apaixonado bovino, soava como uma dádiva de magia.(p.215)

f) O fantasma de Romão Pinto

O fantástico em Mia Couto também serve como uma forma de ironia na crítica de certas estruturas e comportamentos que teimam em permanecer na sociedade moçambicana. Esse é o caso do retorno de Romão Pinto da morte. Este era o colono português, muito influente na localidade em que vivia e que se apoderara violentamente do corpo de Farida quando esta ainda era jovem.

O fantasma volta do além para armar um sinistro acordo com o administrador local Estêvão Jonas para desviar suas riquezas que ficaram no mundo material e que agora estavam sob a guarda da enlouquecida esposa Virgínia.

O administrador representa as forças políticas que se estabeleceram após a independência e, como tal, sabe que o sobrenatural não deveria ser levado em consideração¹²⁴. “Estêvão mediu as condições, aplicou as mais dialéticas análises, segundo os sábios ensinamentos do materialismo. Podia enfrentar um fantasma?”(p.202)[grifos nossos]

No entanto, em nome de um enriquecimento fácil e rápido, passa por cima de suas convicções ideológicas e se associa ao espectro, tramando para manipular a sociedade local.

¹²⁴ Lembramos que a primeira atitude política da FRELIMO foi reprimir as manifestações religiosas que foram rapidamente associadas ao ocultismo, que seria uma das causas do subdesenvolvimento das populações do interior. Dessa forma, essas crenças eram diretamente vistas como um entrave no desenvolvimento da sociedade moçambicana.

- Já bastava ser branco, ainda por cima portuguesa. Agora, tudo isso e falecido é que não vale a pena.

Necessário seria que Estêvão despachasse assinatura mais seu rosto devidamente originário à frente do empreendimento e os cordéis correriam que nem saliva em boca gulosa.

- Mas e o capital?, se entusiasmava o administrador.

Esse o problema. Havia dinheiro, fora e dentro. Bastante, mais até que bastante. Mas do falecimento em diante, tudo passara para o nome de Virgínia, a tonta viuvinha.

(...)

Combinaram as necessárias políticas: Estêvão Jonas devia seguir uma política de ofensa e ofensiva. Deveria manter aceso o assunto da raça, proclamar os privilégios da maioria racial.

(...)

E justifica: assim ninguém desconfiaria do pacto feito com um branco. O português parece ter meditado no assunto em sua estada pela inexistência.(p.202-203)

A figura do administrador corrupto aparece em vários outros romances de Mia Couto, a exemplo de Suacelência, em *Venenos de deus, remédios do diabo* e o homônimo Estêvão Jonas, em *O último voo do flamingo*. Embora em outras histórias essa figura tenha sido confrontada por elementos e/ou acontecimentos insólitos, foi em *Terra sonâmbula* que o autor fez uma alusão clara ao fantasma do neocolonialismo, “encarnado” no fantasma de Romão Pinto.

O fantástico aqui se coloca a serviço de narrar uma situação absurda no plano real: um governante que procura dentro de um sistema socialista e de uma terra devastada pela guerra tirar proveito em favor próprio. É o nosso mundo que vai apodrecendo e tornando-se outro como é requisito do fantástico contemporâneo.

2.2.5. Os rituais

Elementos presentes na literatura de Mia Couto, os rituais aparecem em grande número em *Terra sonâmbula*. Esses elementos típicos das culturas africanas introduzem o leitor no universo do mítico e contribuem para sustentar uma certa circularidade das narrativas, “histórias dentro da história”. Apresentam uma dimensão do ser humano, muitas vezes, desincentivada na sociedade ocidental, marcada fortemente pelo racionalismo. Assim, importante é afirmar que muitos dos rituais descritos por Mia são comuns ao povo do interior de Moçambique¹²⁵, no entanto, o autor ao colocá-lo aos leitores opta por envolvê-los em um ar de mistério e de dúvida, seja no que manifesta a necessidade do referido ritual, seja no seu desenvolvimento ou, ainda, nas consequências do mesmo. Podemos afirmar que é um ato que tem referencial na realidade moçambicana, mas que é transformado para integrar-se à literatura, no caso, com o intuito de conduzir o texto para um universo fantástico, misterioso ou de proposital difícil compreensão.

O primeiro ritual a que nos referimos em *Terra sonâmbula* aparece nos cadernos de Kindzu quando da morte do pai do narrador. Os personagens estão assombrados com os acontecimentos que envolviam a morte de Taímo e com a tristeza que acometera a viúva. Assim, vão à procura do feiticeiro para “conhecer o exato da morte” do pai do narrador.

O feiticeiro confirmou o estranho daquela morte. Lhe receitou: ela que construísse uma casa, bem afastada. Dentro dessa solitária residência ela deveria colocar o velho barco de meu pai, com seu mastro, sua tristonha vela. Seu dito, nosso feito. No ajunto de todos, empurrámos o concho. Peso tão cheio nunca eu vi. O puxar do barco demorou todo o dia. Meu tio mais velho comandava os cantos, com sua voz corpulenta. À noitita, junto da fogueira, me explicaram a tradição. Motivo do barco, dentro da casa: meu pai poderia regressar, vindo do mar.(p24)

¹²⁵Felizardo Cipire (1992), ao descrever a educação tradicional cultuada em sociedades ágrafas, em Moçambique, informa sobre alguns rituais que são desempenhados pelos mais idosos e que têm como função interferir numa situação de carência individual ou coletiva

Esse ritual traz uma consequência para o cotidiano do narrador: alimentar o morto. Essa situação gera a primeira grande situação de dúvida frente o desconhecido pela qual passa o narrador: seria o seu defunto-pai que se alimentava da comida ou seriam apenas os animais do mato próximo que estavam aproveitando-se da fartura daquela residência? Posteriormente, esse dever cotidiano o colocará frente a uma das figuras mais fantásticas com que ele teve contato, o ser envolto em fitas que, como vimos no item anterior, foi reconhecido como um naparama,

No segundo caderno, outro ritual toma conta de Kindzu. Ao optar pela saída de sua aldeia passa a ser perseguido pelo espírito do pai e vê-se obrigado a recorrer aos conselhos do nganga. Retirou uma ave morta de seus pertences e colocou uma pena branca em cada buraco de seus rastros pelo caminho. “No imediato, da pluma nascia uma gaivota que, ao levantar voo, fazia desaparecer o buraco. O voo das aves que eu semeava ia apagando meu rasto. Dessas artes, eu vencia o primeiro encostar de ombros com os espíritos.” (p.49-50)

Quando Kindzu chega a Matimati encontra os habitantes e deslocados a fazerem cerimônias aos antepassados e o narrador resolve tomar parte desses rituais para auxiliar na fome daquelas pessoas. “Antes de partir, porém, bebi e dancei em cerimônia dos espíritos. Conforme pude, ajudei os antepassados para que afundassem mais navios. Assim deitava mais um alívio naquela pobre gente.” (p.71)

Na história de Farida, sua mãe, ainda na infância da garota, é forçosamente levada a um ritual de purificação que fariam as chuvas cair sobre o lugarejo em que morava. Acreditava-se que, por ser ela mãe de filhas gêmeas, teria subido aos céus, único lugar onde se encontram gêmeos, e assim precisaria purificar-se para que as chuvas voltassem a

cair. As cerimônias são feitas corretamente o que ocasiona a chuva abundante e o desaparecimento da mãe de Farida, que, ainda muito jovem, passa a viver sozinha.

Desde então, a infância de Farida ficou órfã. Ela cresceu, acarinhada por si mesma, na infinita espera de sua mãe. Acreditava que ela regressaria, envolta em seus tristes trapos. No sonho ela ascendia entre fumos, vinda do fundo de um buraco e trazendo nas mãos um pote igual aos que servem para enterrar os meninos. Os dedos dela eram raízes que, depois, se convertiam em cobras feitas de fogo. Essas chamas andantes se anichavam na filha e lhe queimavam o peito. Essa crença a manteve, sobreviveu graças a essa ilusão. (p88-89)

Alguns anos mais tarde, a própria Farida é levada pelos habitantes de sua aldeia para um novo ritual pelas chuvas. Essas novas cerimônias são decisivas para que ela decida partir dali, pois “aquele lugar já estava cansado dela” (p.89)

Um dos rituais mais intrigantes da obra é o descrito no capítulo “ As idosas profanadoras”. Ali é narrado o Mbele, “ritual de pedição em que mulheres idosas saem em grupos pelos povoados proferindo, em voz alta, imprecções contra os *chicumbos*, almas perversas causadoras dos males que atingem a comunidade”¹²⁶, é tratado de forma transformada já que as idosas substituem a vociferação por atos libidinosos em relação ao garoto, que é metaforicamente punido, já que nenhum homem deveria participar dessas cerimônias. A relação sexual entre a mais velha e o menino adquire uma dimensão sagrada; nas palavras de Cury e Fonseca, a

transgressão construída transmuda o código do ritual e as velhas tornam-se, bissemicamente, pedidoras e profanadoras de uma ordem que foi esmagada pela guerra. De certa forma, o sexo é tomado como o alimento que pode revitalizar as «usadas carnes, enrugadas até os ossos, os seios pendentes como sacos mortos» (p. 111) do corpo das velhas e do corpo da terra. A exuberância do desejo que explode no corpo das velhas ganha, assim, no texto literário, uma expressão que, ritualisticamente, ultrapassa a desolação das terras aviltadas pela guerra.¹²⁷

¹²⁶ CURY, Maria Zilda Ferreira. FONSECA, Maria Nazareth Soares. Ibidem , p.77.

¹²⁷ Idem, ibidem

Essa cerimônia deixa Muidinga muito desconcertado e abre a porta de sua sexualidade a qual será mais uma vez remexida no capítulo seguinte em que Tuahir ensina-o a masturbar-se para sair da solidão. Os dois episódios apresentam espaços muito fortes de formação do personagem, já que neles o personagem aprende a lidar com sua sexualidade. Podemos afirmar que esse é o momento em que o personagem inicia seu processo de amadurecimento de forma mais concreta. Amadurecimento esse que vem pelo conhecimento do outro, através das práticas socioculturais.

Acreditamos que *Terra sonâmbula* seja um Bildungsroman - uma modalidade de romance que gira em torno das experiências que sofrem os personagens durante os anos de formação ou educação, rumo da maturidade, como ensina o professor Massaud Moisés¹²⁸. Assim, Muidinga vai formando sua personalidade através do convívio com o mais velho, das leituras dos cadernos de Kindzu e também pelo seu próprio contato com os fatos que favorecem seu amadurecimento, sobretudo os insólitos e fantásticos como o ritual que para ele era desconhecido.

Dessa forma, podemos afirmar que os rituais na literatura de Mia Couto, com toda sua carga de fantasia, são uma porta para o conhecimento, que valorizam a diferença, sem imobilizá-la, fazendo de suas diversas obras, em especial *Terra sonâmbula*, um espaço de trânsito.

2.2.6.O espaço que se transforma

¹²⁸ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

Recurso recorrente que introduz a narrativa de *Terra sonâmbula* no campo do fantástico são as mudanças ocorridas no espaço, que em geral são tidas como inimagináveis e ininteligíveis pelos personagens e, muitas vezes, pelos narradores.

Na história de Kindzu a morte de seu pai vem acompanhada de uma transformação espacial, a primeira a ser documentada por ele. “No dia seguinte, deu-se o que de imaginar nem ninguém se atreve: o mar todo secou, a água inteira desapareceu na porção de um instante. No lugar onde antes praiava o azul, ficou uma planície coberta de palmeiras.”(p.23) [grifo nosso]

Como os homens não respeitaram o novo cenário e atacavam as pequenas palmeiras que serviriam de sustento ao povo, uma voz, que o narrador afirma ser de seu pai, vaticina: “o destino do nosso mundo se sustentava em delicados fios. Bastava que um desses fios fosse cortado para que tudo entrasse em desordens e desgraças se sucedessem em desfile.” (p.23-24)

A voz não assusta os homens marcados pelas desgraças da guerra e esses avançam para as palmeiras, sedentos por seus frutos milagrosos que matarão fome e sede reais e imediatas. Ocorre então um novo fato fantástico: “quando o primeiro fruto foi cortado, do golpe espirrou a imensa água e, em cataratas, o mar se encheu de novo, afundando tudo e todos.”(p.24)

Na história principal, de Muidinga e Tuahir, a primeira grande transformação é notada pelo garoto, logo após o momento em que o machimbombo fora invadido durante a noite por um cabrito. O garoto prende o animal já que “um bicho lhe trazia de volta o sentimento da família humana” (p.43)

Muidinga é tomado pela admiração ao notar a transformação do espaço, está entre a hesitação e o assombro, entre a crença e a descrença, como nos mostra o narrador que acompanha o personagem de perto em seus sentimentos confusos.

Então se admira: aquela árvore, um djambalaueiro, estava ali no dia anterior? Não, não estava. Como podia ter-lhe escapado a presença de tão distinta árvore? E onde estava a palmeira pequena que, na véspera, dava graça aos arredores do machimbombo? Desaparecera! A única árvore que permanecia em seu lugar era o embondeiro, suportando a testa do machimbombo. Seria coisa de crer aquelas mudanças na paisagem? Muidinga hesita em consultar Tuahir. Ele haveria de desdenhar com aquele riso de peixe, a boca à espera de entender a graça. Decerto, lhe acusaria de tontice. Ou ainda pior: lhe lembraria a doença em que se havia exilado não da vida mas da humana meninice. Assim, Muidinga optou por deixar o assunto. (p.43-44)

Além do fato de a terra ter se modificado em tão curto espaço de tempo, curioso é notar o que ocorre na modificação: a palmeira que ali estava desaparece e surge em seu lugar um djambalaueiro. No entanto, é a presença mítica do embondeiro ou baobá¹²⁹, como o conhecemos aqui no Brasil, que mais chama a atenção, pois essa árvore é a personificação do espírito africano, sendo símbolo de vários países, como Madagascar. O próprio Mia Couto já tecera comentários sobre sua importância na cultura de Moçambique em outros momentos, como no conto “O embondeiro que sonhava pássaros”.¹³⁰

¹²⁹Símbolo vegetal de Tete, ícone dos Manhungwe, árvore sagrada, árvore que guarda a água quando tudo seca, árvore que é casa quando queremos, árvore que dá o melambe acre mas doce quando desejamos. Disponível em <http://oficinadesociologia.blogspot.com/2009/05/embondeiro-de-tete.html>. Acesso em 05/07/2010.

O baobá personifica o espírito africano. É considerada a árvore da vida, com uma importância única para tribos inteiras. Diante delas, nativos se reuniam porque acreditavam que o espírito do Baobá os ajudaria a tomar decisões importantes. Ela também é considerada uma fonte de fertilidade e a solução medicinal para muitos males. Há uma lenda no Senegal que diz que se um morto for sepultado dentro de um baobá, sua alma irá viver enquanto a planta existir! Disponível em <http://www.jblog.com.br/africadosul.php?itemid=20327>. Acesso em 05/07/2010.

¹³⁰ Em casa de Tiago se poliam as lástimas: - Descalço, como eles. O pai ambicionava o castigo. Só a brandura materna aliviava a chegada do miúdo, em plena noite. O pai reclamava nem que fosse esboço de explicação: - Foste a casa dele? Mas esse vagabundo tem casa? A residência dele era um embondeiro, o vago buraco do tronco. Tiago contava: aquela era uma árvore muito sagrada, Deus a plantara de cabeça para baixo. - Vejam só o que o preto anda a meter na cabeça desta criança. O pai se dirigia à esposa, encomendando-lhe as culpas. O menino prosseguia: é verdade, mãe. Aquela árvore é capaz de grandes tristezas. Os mais velhos dizem que o embondeiro, em desespero, se

Aqui, verificamos a criação de uma imagem de permanência de uma essência moçambicana que nem a guerra é capaz de destruir... se a paisagem modificar-se é um indício de que a guerra desestabiliza o imutável (ou o que se modifica muito lentamente), a permanência do embondeiro é a permanência do que há de significativo, aqui personificado nessa árvore que pode chegar a ter 6000 anos de existência. É como se algo de ancestral permanecesse firme a alentar os homens em suas aflições cotidianas durante a guerra.

Tuahir afirma ao miúdo que essas supostas mudanças da paisagem, já que só eram vistas pelo garoto, seriam miragens, fruto de sua vontade de partir da estrada morta e decide por uma mentira, “dessas tecidas pela bondade”: “Diria ao miúdo que aceitava partir. Depois fingiria afastar-se, enquanto andavam em círculos. Regressariam sempre ao machimbombo, à mesma estrada de onde haviam partido.”(p.78) Essa seria uma forma de o mais velho tentar justificar ao garoto sua aparente incoerência frente ao real.

Mais à frente, logo após a morte de Siqueleto, juntamente com a tristeza que percorre Muidinga e o alheamento de Tuahir, o narrador registra mais uma vez a mudança do espaço

Uma vez mais, a paisagem mudara seus tons e tamanhos. O arvoredo era mais baixo embora mais cheio. A umidade crescia, devia haver uma aguinha a correr perto. Tinham saído do autocarro na madrugada desse dia mas andaram apenas em círculos para não se afastarem muito da sua moradia.(p.103)

suicida por via das chamas. Sem ninguém pôr fogo. É verdade, mãe. - Disparate - suavizava a senhora. in COUTO, Mia. “O embondeiro que sonhava pássaros”. *Cada homem é uma raça*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1998, p.64-65.

Também quando da morte de Nhamataca o cenário de terrível tempestade que inundara o rio “construído” e levava para sempre o construtor de rios é interrompida por um imenso sol que, de tão forte, seca absolutamente tudo em redor.

Chove toda a manhã com tal empenho que, para não se perderem, Muidinga e Tuahir vagueiam de mãos dadas. Ao meio-dia a chuva pára. O sol se empina no céu, com tamanha vingança que, num instante, chupa os excessos de água sobre a savana. A terra sorve aquele dilúvio, enxugando o mais discreto charco. No inacreditável mudar de cenário, a seca volta a imperar. Onde a água imperara há escassas horas, a poeira agora esfuma os ares. Ouve-se o tempo raspando seus ossos sobre as pedras. Em toda a savana o chão está deitado, sem respirar. A cauda do vento se enrosca longe. Até o capim que nunca tem nenhuns pedidos, até o capim vai miserando.(p.109)

No sexto capítulo, após o encontro com o fazedor de rios, ao retornarem ao machimbombo Muidinga mais uma vez nota a mudança da paisagem. Sabe que não é o ônibus que se movimenta e faz uma descoberta importante: “nem sempre a estrada se movimenta. Apenas de cada vez que ele lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões.”(p.121)

Já no oitavo capítulo, Tuahir reconhece para Muidinga que a paisagem se modifica e tenta explicar-lhe o motivo

Eu sei que é verdade: não somos nós que estamos a andar. É a estrada.(...) E Tuahir revela: de todas as vezes que ele lhe guiara pelos caminhos era só fingimento. Porque nenhuma das vezes que saíram pelos matos eles se tinham afastado por reais distâncias.(...) Tudo acontecera na vizinhança do autocarro. Era o país que desfilava por ali, sonhambulante. Siqueleto esvaindo, Nhamataca fazendo rios, as velhas caçando gafanhotos, tudo o que se passara tinha sucedido em plena estrada.(p.165)

A terra se move e se reconstrói, em suas andanças, a partir do que resta intacto no cenário de guerra, dos restos de memórias e de pessoas que são personificados nos

cadernos de Kindzu, abrindo as veias da fantasia para os dois cansados caminhantes da história principal.

Nos escritos de Kindzu também aparecem transformações inexplicáveis da paisagem, como é o caso da orla marítima de Matimati, em que rochas “recém-nascidas” (p.68) foram as culpadas pela destruição do navio que levava doações aos deslocados de guerra. “Conclusão do responsável da Segurança: tais rochas nunca foram vistas antes da mencionada noite.” (p. 68) Nesse caso, as transformações do espaço acabam por, indiretamente, contribuírem para outro fato insólito o desaparecimento dos barquinhos que se aventuraram até a grande embarcação para buscar as xicalamidades, os donativos trazidos em situações de calamidade. “Não se sabe a certeza do motivo mas, num estrelar de olhos, todos os barquinhos foram para os fundos marinhos, desaparecendo até a corrente data.” (p.69)

2.3.A Viagem

“Lançamos o barco, sonhamos a viagem: quem viaja é sempre o mar.”¹³¹
Avô Celestiano

Recorrente é em *Terra sonâmbula* a presença da viagem, seja espontânea, motivada por algo maior, como a de Kindzu, seja forçada como a de Surendra ou de Muidinga e Tuahir.

¹³¹ Dito do avô Celestiano in COUTO, Mia. *Mar me quer*. Lisboa:Caminho, 2000,p.17.

Para Warren e Wellek

Um dos mais antigos e mais universais enredos é o da Viagem, por terra ou por água: Huck Finn, Moby Dick, Pilgrim's Progress, Don Quixote, Pickwick Papers, The Grapes of Wrath. É habitual dizer-se que todos os enredos envolvem um conflito (o homem contra a natureza, ou o homem contra os outros homens, ou o homem lutando contra si próprio)¹³²

Nos dizeres de Laura Padilha “a viagem é sempre realizada por uma personagem em busca de uma situação de melhoramento para si própria ou para o grupo”¹³³

Unindo essas duas visões, podemos afirmar que essa temática em *Terra sonâmbula* é emblemática do próprio país, uma luta pela sobrevivência em meio à guerra, sem que se perca de vista a possibilidade de um devir de paz. Não devemos perder de vista que os personagens errantes de Mia Couto atribuem uma dimensão universal a sua obra, se pensarmos que em nosso mundo é crescente a situação de desenraizamento causado por questões políticas e econômicas.¹³⁴

Na história principal, os dois personagens iniciam suas histórias “in media res”, fugindo de um campo de deslocados em busca não se sabe do quê, nem para quê. Curioso é notar que depois de algum tempo no machimbombo na estrada morta os personagens optam por uma falsa viagem. Muidinga queria partir, não lhe agradava ficar em um ônibus incendiado, no meio de uma estrada sem função, pois por ela não passava nada nem ninguém. Tuahir, vendo a tristeza do garoto, resolve, como já mostramos anteriormente, forjar uma viagem em círculos para alegrá-lo. Vemos assim o ato de lançar-se em viagem, sem um destino pré-definido, ou com trajetória incerta, abandonados à sorte dos

¹³² WARREN, Austin., WELLEK, René. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1955.

¹³³ PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995, p. 38

¹³⁴ Segundo a ACNUR (Agência da Onu para refugiados), 43,3 milhões de pessoas tiveram de deixar suas casas em 2009. Esse número inclui refugiados, deslocados internos e solicitantes de asilo. Disponível em <http://www.acnur.org/t3/portugues/>. Acesso em 19/07/2010.

acontecimentos, potencializando o comportamento dos indivíduos cuja busca não converge para a chegada, o fim do caminho, mas sim para a própria experiência de *estar* na estrada. Aqui a intertextualidade clara com a literatura de Guimarães Rosa, que pontua nas últimas frases de *Grande sertão: veredas* “ Existe é homem humano. Travessia”¹³⁵ se vê ficcionalizada nos três protagonistas de *Terra sonâmbula*.

No entanto, é a história de Kindzu, contada nos cadernos, que produz a verdadeira viagem de Muidinga e Tuahir. A história é sempre um modo de viajar, escapar à realidade devastadora da guerra, como percebemos pelas palavras de Muidinga a Tuahir no capítulo nove: “ – Conte, tio. Se é uma estória me conte, nem importa se é verdade.” (p.186)

Para Octavio Ianni¹³⁶

o caminhante não é apenas um “eu” em busca do “outro”. Com frequência é um “nós” em busca dos “outros”. Há sempre algo de coletivo no movimento da travessia, nas inquietações, descobertas e frustrações dos que se encontram, tensionam, conflitam, mesclam ou dissolvem. Pode-se dizer que o indivíduo e a coletividade são levados a necessitar da viagem, seja ela real ou imaginária. [Grifos nossos]

Assim, no final do primeiro caderno, Kindzu inicia a narração de sua viagem em busca de algo que ele próprio não sabe nomear. Na consulta ao nganga, este vaticina: “você é um homem de viagem.” (p.37). Ele seria, em função das palavras de Ianni, uma metáfora do povo que percorre sua história em uma viagem em busca de si mesmo.

A viagem que Kindzu empreende é, antes, em busca de uma completude que a guerra havia lhe tirado, no entanto o narrador coloca o leitor em postura de dúvida sobre seu futuro

¹³⁵ ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 538.

¹³⁶ IANNI, Octavio. “A metáfora da viagem” in *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003, p.16.

Era noite quando a canoa desatou o caminho. O escuro me fechava, apagando os lugares que foram meus. Sem que eu soubesse começava uma viagem que iria matar certezas da minha infância. Os ensinamentos da escola, os conselhos do pastor Afonso, os sonhos de Surendra: tudo isso iria esvaír na dúvida. (p.39)

A viagem de Kindzu é acompanhada por uma espécie de maldição, chissila, na língua local, na qual seu pai promete persegui-lo se ele deixasse a vila em que nascera. E o narrador dos cadernos inicia uma “batalha com as forças do aquém”(p.49)

O leitor aqui adentra um universo de acontecimentos fantásticos narrados por Kindzu como se esses fossem resultados de sua “briga” pessoal com o xipoco de seu pai. Assim, sua viagem é recoberta de acontecimentos insólitos a ponto de o personagem admitir a fala do feiticeiro; “no mar, serás mar”(p.50)

Porque mais me nortava e mais estranhas sucedências me ocorriam. Nem lembro os quantos momentos que o vento rasgou as velas. Dos pedaços rasgados se formaram peixes que me rodavam sobre a cabeça. Até meus remos foram motivo de feitiço. Sua madeira começou a verdejar, brotaram-lhe folhinhas: os remos se convertiam em árvores. Deixei-lhes na água e, quando os soltei, se afundaram, esquecidos de sua obrigação. Continuei remando com minhas próprias mãos e tanto as usei que, entre os dedos, me nasceram peles sobressalientes. Dentro da água eu sentia as escamas no lugar da pele. (...) E era: eu me peixava. Cumprindo sentença.(p.50)

Muitos acontecimentos atormentam a viagem do narrador, a ponto de ele achar melhor, mesmo que apenas por alguns instantes, voltar a sua vida de antes e decido optar “o actual desejo de me tornar um naparama me fez continuar. Sacudi aqueles pensamentos que me convidavam a deixar a viagem.” (p.53)

Podemos afirmar, então, que nesse tópico da viagem encontramos semelhanças entre o que ocorre com Muidinga e Kindzu e os personagens dos romances de formação, já que as aventuras que percorrem as histórias dos dois constituem-se em importantes momentos de amadurecimento.

No caso de Muidinga, a aprendizagem se dá pela vigem através do contato com a palavra escrita contida nos cadernos de Kindzu e também por meio da decodificação dos caminhos de terra, os quais insistem em se transformar. Também é bastante importante ressaltar que o miúdo é formado também pelo contato com personagens da ordem da excepcionalidade, como Nhamataca e Siqueleto.

A viagem de Kindzu, por sua vez, é revestida de um sentido mítico, recebendo os conselhos dos anciãos e o “amuleto dos viajeiros”(p.37), dado por um nganga, um advinho que atira ossinhos divinatórios, passando por várias provas nas quais poderá ser auxiliado pelo amuleto, dessa forma preenche alguns dos requisitos propostos por Vladimir Prop para os contos maravilhosos.¹³⁷

Nota-se que os caminhos percorridos para esse amadurecimento é complementar no sentido aquilo que chamamos no início do capítulo de “duplos temáticos coutianos”. Kindzu aprende e se forma pela palavra oral: encontra-se com vários personagens que vão lhe contando suas histórias, as quais ele registra em seus cadernos. Muidinga tem o conhecimento e o crescimento a partir da leitura dos cadernos de Kindzu. É como se a leitura/escrita se tornasse extremamente importante nesse universo de oralidade, já que dada a destruição impetrada pela guerra, não se fosse mais possível transmitir as histórias do povo pelo meio tradicional africano¹³⁸.

¹³⁷ PROP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1984.

¹³⁸ Aqui nos referimos novamente ao processo já abordado descrito por Walter Benjamin.

2.4. Personagens fragmentados – um caminho para o fantástico contemporâneo

Entre os personagens de *Terra sonâmbula*, bem como em personagens de todas as obras de Mia Couto, circula uma gama de elementos fragmentados, incompletos, marginais. Ao analisá-los, percebemos que os recursos da metáfora e da alegoria estão presentes na construção de vários deles. Nos dizeres de Cury e Fonseca,

É, pois, a alegoria uma estratégia de construção textual pertinente para falar da terra arruinada, das tradições dilaceradas e da impossibilidade de representação do espaço nacional enquanto totalidade. A produção de sentidos, então, dá-se a partir da disseminação fragmentária, obrigando o leitor a um exercício permanente de deslocamento, afirmando a precariedade das interpretações, apresentando o espaço textual como ruína, como incompletude.¹³⁹

Uma possibilidade de interpretação metafórica que na visão clássica do fantástico proposta por Todorov, como já vimos no capítulo I, é mortal para o gênero. No entanto, em nossa perspectiva, essa prática contribui para uma maior compreensão da obra e não altera o sentido fantástico/inusitado dos personagens e acontecimentos, pelo contrário, aumenta-o, intensifica-o já que este é utilizado pelo autor como uma estratégia de enfrentamento do tema da guerra.

Nesse sentido, recorremos à crítica argentina Barrenechea que nos mostra que o alegórico reafirma “o nível do fantástico em vez de enfraquecê-lo, pois o conteúdo

¹³⁹CURY, Maria Zilda; FONSECA, Maria Nazareth. Ibidem, p.58

alegórico da literatura contemporânea é frequentemente o sem sentido do mundo, sua natureza problemática, caótica e irreal¹⁴⁰

Assim sendo, admitimos aqui, em consonância com os estudos do fantástico contemporâneo, que a alegoria não necessariamente se opõe ao fantástico, enfraquecendo-o, mas, ao contrário, complementa-o procurando esclarecer o que falta aos seres, em seus dramas coletivos e na transformação do mundo, cada vez mais repleto de ações incompreensíveis como a guerra. Para o enfrentamento dessa situação e das consequências dessa fragmentariedade, o fantástico é uma arma poderosa uma vez que partilhamos as perdas, os medos, os sustos, as incredulidades, os devaneios, as incompreensões que suportam esse tipo de narrativa

a. Vinticinco de Junho

O primeiro personagem dos cadernos a ser mostrado como um ser fragmentado é o irmão mais novo de Kindzu, Vinticinco de Junho, que ganhara este nome em homenagem do pai à Independência de Moçambique. O pequeno moçambicano tem um triste destino depois de uma das visões sonâmbulas do pai. Nos dizeres do narrador e irmão, seguimos a fragmentação da família pela guerra.

Aos poucos, eu sentia a nossa família quebrar-se como um pote lançado no chão.(...)Pouco a pouco nos tornávamos outros, desconhecíveis. Eu vi quanto tínhamos mudado foi quando mandaram o irmão mais pequeno para fora de casa. (p.19-20)

¹⁴⁰ BARRENECHEA, Ana Maria. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana*. Julho / Setembro de 1972, p.398

Segundo Taímo, o pai, “aquela era a única maneira de salvar Vinticinco de Junho”(p.21). O garoto tinha que passar despercebido pelos bandos que invadiam as casas, para tal converter-se-ia em galo

Meu velho lhe arrumou um lugar no galinheiro. No cedinho das manhãs, ele ensinava o menino a cantar, igual aos galos. Demorou a afinar. Passadas muitas madrugadas, já mano Junhito cocoricava com perfeição, coberto num saco de penas que minha mãe lhe costurava. Pareci condizer com aquelas penugens, pululando de pulgas.(...)Depois, Junhito já nem sabia soletrar as humanas palavras. Esganiçava uns cóóós e ajeitava a cabeça por baixo do braço. E assim se adormecia. (p.21-22)

O narrador e os demais personagens não demonstram assombrar-se com a decisão, exceto no momento mesmo de seu anúncio, também não demonstram mais que tristeza com a conversão do irmão e do filho em galináceo.

Aproximando esses acontecimentos da teoria de Todorov poderíamos chamar esse acontecimento de fantástico-maravilhoso, já que iniciamos com um fato fantástico: confinar um garoto em um galinheiro com a intenção de metamorfoseá-lo um galo e terminamos com um fato sobrenatural: o garoto realmente transforma-se em ave.

Estamos no fantástico-maravilhoso, por outras palavras, na classe de narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam no sobrenatural. São essas as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de não ter sido explicado, racionalizado, nos sugere a existência do sobrenatural.¹⁴¹

Por outro lado, somos forçados a pensar que, sendo os personagens pertencentes a uma outra cultura, possam entender o acontecido de uma outra forma e esbarramos aí no

¹⁴¹ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.159.

que tem sido denominado por alguns autores e estudiosos de “realismo animista”¹⁴², embora o próprio Mia não se utilize desse termo quando comenta o fato

O GLOBO: O personagem Vinticinco de Junho, o Junhito, tem este nome porque nasceu no dia da independência de Moçambique. Para sobreviver aos horrores da guerra ele se transforma num galo, uma ave doméstica. Há algum sentido simbólico?

COUTO: Há simbolismos, no plural. No saber rural, de Moçambique, não é ficção aceitar-se que um homem se converte em bicho. O fluir de identidades entre pessoas, bichos e árvores faz parte do imaginário rural. E depois, há idéia de que a própria independência nacional se domesticou e ficou, como se diz metaforicamente no livro, aprisionada num galinheiro. Toda uma irreverência que existiu na luta de libertação nacional, todo um sentido épico e utópico, tudo isso foi desvanecendo.¹⁴³[Grifo nosso]

A fala de Mia sobre o acontecimento de Vinticinco de Junho não apresenta o fato como sobrenatural e também mostra uma possibilidade de interpretação metafórica. Essa prática contribui para que encaremos o pequeno Junhito como um personagem fragmentado pela guerra, já que foi obrigado a se animalizar literalmente para não sofrer seus efeitos.

Reencontraremos o personagem no sexto caderno de Kindzu quando, em uma noite, este acorda ao ouvir a canção de ninar que sua mãe costumava cantar para ele e seus irmãos. O canto vinha do tanque que Assane fizera de capoeira para criar galinhas. Ao chegar ao local e olhar dentro do tanque reconhece o irmão

Vislumbrei então um enorme galo. O bicho me fitou surpreso. O olhar dele quase me fez cair. Aqueles olhos eram de uma tristeza que eu já conhecera.

- Junhito!

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

¹⁴² Remetemo-nos aqui a escritores como Pepetela, já citado no capítulo 1, e pesquisadores como Sueli Saraiva, da USP, em seu artigo "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>. Acessado em 20/06/2010.

¹⁴³ COUTO, Mia. “O prazer quase sensual de contar histórias”. Entrevista publicada no *O Globo*, caderno *Prosa & Verso*, p. 6, em 30.06.2007.

bicho, ave de nascimento vocação.(...) Então, outra vez, aqueles olhos se mostraram humanos, capazes de lágrimas. Meus dedos passaram entre a rede e lhe acariciei as asas. (p.142)

O narrador vê-se tomado pela culpa por ter decidido procurar por Gaspar, um estranho, e ter se esquecido de seu próprio irmão. Decidiu não mais voltar à capoeira. “Me convenci que aquele encontro tinha sido uma ilusão, excesso de minha fantasia.” (p.142)

b. Kindzu

A fragmentação da personalidade de Kindzu nos introduz nos caminhos da hesitação logo no primeiro de seus cadernos. Se o fantástico é regido pela hesitação, Kindzu nos conduz a ela logo ao iniciar sua narrativa e é esse tom de dúvida que nos acompanhará durante toda a leitura de seus textos. Dessa forma, o narrador coloca a nós leitores e a Muidinga, o leitor-personagem, um universo de incertezas que possui forte conexão como tema que nos interessa na obra, a guerra, que desestabiliza e alimenta os homens de incertezas. Assim, é reforçado o caráter fragmentário de sua personalidade.

O próprio narrador dos cadernos apresenta-se a nós no primeiro registro como um ser problemático: “Vista as coisas, estou mais perdido que meu mano Juanito.”(p.27) que, como tantos outros, em África não se reconhecem homens completos e vagam entre um universo de sonhos e crenças e a dura realidade da guerra que devasta a alma.

Afinal, nasci num tempo em que o tempo não acontece. A vida, amigos, já não me admite. Estou condenado a uma terra perpétua, como a baleia que esfalece na praia. Se um dia me arriscar num outro lugar, hei-de levar comigo a estrada que não me deixa sair de mim.(p.27)

Afirma que sua alma “arriscava se mulatar, em mestiçagem de baixa qualidade”(p.29) nos encontros com o comerciante Surendra Valá, que eram altamente criticados por sua família: “Esse gajo é um monhé, diziam como se eu não tivesse reparado. E acrescentavam: - Um monhé não conhece amigo preto.” (p.28)

O súbito término da amizade diária com o indiano vem favorecer que o narrador enumere as tragédias pessoais que o estavam mutilando: “Tantas infelicidades me tinham aleijado: o desaparecimento de meu irmão, a morte de meu pai, a loucura de minha família. Mas nada me afetou tanto como a partida do indiano.”(p.32)

Aliada a seu sentimento de incompletude Kindzu tinha agora a solidão.

Eu agora estava órfão da família e da amizade. Sem família o que somos? Menos que poeira de um grão. Sem família, sem amigos: o que me restava fazer? A única saída era sozinhar-me, por minha conta, antes que me empurrassem para esse fogo que, lá fora, consumia tudo.(p.33)

Forte dúvida abatate-se sobre o narrador, fazia dele um ser dividido entre a vontade de paz e a necessidade da luta. Pensava em tornar-se um naparama.

Quando já está no navio encalhado, Kindzu, ao pensar no comportamento de Farida, percebe talvez seu maior problema: era um ser dividido entre dois mundos.

(...) nós dois estávamos divididos entre dois mundos. A nossa memória se povoava de fantasmas da nossa aldeia. Esses fantasmas nos falavam em nossas línguas indígenas. Mas nós já só sabíamos sonhar em português. E já não havia aldeias no desenho do nosso futuro. Culpa da Missão, culpa do pastor Afonso, de Virgínia, de Surendra. E sobretudo, culpa nossa. Ambos queríamos partir. Ela queria sair para um novo mundo, eu queria desembarcar numa outra vida. Farida queria sair de África, eu queria encontrar um outro continente dentro de África. (p.113)

Também nesse episódio o narrador dos cadernos se reconhece doente. “Não seria nunca capaz de me retirar, virar costas. Eu tinha a doença da baleia que morre na praia, com olhos postos no mar.” (p.113)

O encontro com Farida e o amor que nasce entre os dois traz em ao narrador dos cadernos um “gosto novo de viver” (p.125), embora ela esteja consciente do “perigo desse amor” (p.125). Também se percebe que este contato traz maior clareza a Kindzu sobre sua própria condição: ele estava tomado pelo medo. “Porque esse sentimento já totalmente me ocupava: eu passeava com o medo na rua, dormia com o medo em casa.” (p.125) Para poder escapar ao sentimento que lhe tomava conta notou que precisava ter o controle: “Quem vive no medo precisa um mundo pequeno, um mundo que pode controlar. (p.125). Talvez por essa razão tenha decidido embarcar em sua canoa e procurar os naparamas, assim teria a sensação de dominar o pequeno universo de seus atos e desejos. “Sim, foi para escapar do medo que saíra de minha pequena vila.” (p125)

Em suas palavras “Precisava salvar Farida porque ela me salvava da miséria de existir pouco.”(p.126)

c. Muidinga

O garoto que aparece na primeira página do romance de Couto é o primeiro caso de fragmentação que encontramos no livro, na história principal. O pequeno Muidinga é recolhido pelo velho Tuahir de um campo de refugiados e nada sabemos de sua história pregressa. O garoto, nos dizeres do narrador onisciente, foi salvo quase em estado de morte e agora acompanha seu salvador nos sonambulismos pela terra moçambicana.

Se nota nele um leve coxear, uma perna demorando mais que o passo. Vestígio da doença que, ainda há pouco, o arrastara quase até à morte. Quem o recolhera fora o velho Tuahir, quando todos outros o haviam abandonado. O menino estava já sem estado, os ranhos lhe saíam não do nariz mas de toda a cabeça. O velho teve que lhe ensinar todos os inícios: andar, falar, pensar. Muidinga se meninou outra vez. Esta segunda infância, porém, fora apressada pelos ditados da sobrevivência. (p.10)

No entanto, o miúdo tem curiosidades de saber de seu passado e sempre que possível interroga Tuahir sobre ele, dando juntamente com o narrador um ar de mistério que o envolve e envolve a história contada pelo autor.

- Me conte sobre a minha vida. Quem eu era, antes do senhor me apanhar?
 - Tio, tio, tio! Essa palavra só me desgosta...
 - Conte, lhe peço.
 - Você nem tem estória nenhuma. Lhe apanhei no campo, ganhei pena de lhe ver aranhaçar, com pernas que já nem conheciam andamento...
 - Mas o senhor me conhecia, sabia quem eu era?
 - Nada. Você nunca me foi visto. Agora, acabou-se a conversa. Apague a fogueira.
 O miúdo desiste de mais pergunta. Por que razão o velho teima em não lhe revelar nenhum passado? Seria verdadeira aquela ignorância dele? Há tempos que os dois estão juntos. O velho lhe dedica paciências, em paternais maternidades. Sem nunca lhe escapar uma ternura.(p.42)

Aos poucos o garoto vai percebendo que tem habilidades desconhecidas, como ler e escrever, e isso contribui para aumentar o clima de mistério em torno de sua pessoa, embora claro esteja que esse “esquecimento” é fruto da desestruturação e do trauma causado pela guerra.

Depois se senta ao lado da fogueira, ajeita os cadernos e começa a ler. Balbucia letra a letra, percorrendo o lento desenho de cada uma. Sorri com a satisfação da conquista.(...) Ler era coisa que ele só agora se recordava saber.”(p.14-15)
 (...)
 O jovem passa a mão pelo caderno, como se palpasse as letras. Ainda agora ele se admira: afinal, sabia ler? Que outras habilidades poderia fazer e que ainda desconhecia?(p.41)
 (...)
 Então ele com um pequeno pau rabisca na poeira do chão: Azul. Fica a olhar o desenho, com a cabeça inclinada sobre o ombro.

Afinal, ele também sabia escrever? Averiguou as mãos quase com medo. Que pessoa estava em si e lhe ia chegando com o tempo? Esse outro gostaria dele? Chamar-se-ia Muidinga? Ou teria outro nome, desses assimilados, de usar em documento? (p.44)

A falta de memória do miúdo é um fator que conduz o leitor ao universo de incertezas da primeira narrativa de *Terra sonâmbula*, sendo, portanto, uma estratégia para dessituar o leitor e manter o clima do fantástico pela hesitação em relação ao que está sendo narrado de forma onisciente.

d. Farida

A personagem aparece no final do terceiro caderno de Kindzu e o único remédio para os estranhos ataques que lhe acometem é contar sua história.

Farida já nasce em meio a uma espécie de maldição, era filha gêmea. Nas crenças do povo de sua aldeia a mãe dela teria ido ao céu, único lugar em que se encontram gêmeos, e isso traria desgraça para o lugar. Logo em seguida ocorre a “morte” da irmã, envolta em mistérios, e o exílio de mãe e filha que foram apartadas do convívio dos demais.

Nota-se que sua vida só tinha interesse quando era para a necessidade do povo, como dos já citados rituais que envolveram sua mãe e a ela própria.

Ao sair desse lugar, acaba por ser adotada por Romão Pinto e sua esposa, Dona Virgínia, que a ensinavam modos europeus de vida.

Farida passa a sofrer com estado de loucura da mãe adotiva e se vê obrigada a resistir às investidas de Romão Pinto. Sofre uma segunda orfandade ao ser deixada na Missão aos cuidados dos padres, quando D. Virgínia decide ir embora.

No entanto, quando Farida deixa a missão resolve passar pela casa da mãe adotiva, acaba sendo violentada pelo português, seu suposto pai. Quer um lugar seu, mas sabe que este já não existe, pois transitara entre mundos e, agora, não se reconhecia em nenhum deles. De forma metafórica temos nessa passagem a posse de África pelos europeus e sua consequente mestiçagem, já que, de volta a sua aldeia, percebe mais um duro golpe, “ela se barrigava”; e pior, esperava por um mulato, alguém que, como ela, não seria aceito em nenhum dos dois mundos, nem no dos brancos, nem dos negros. A tia lhe sugere que minta ser mãe de um albino, mas essa estratégia só lhe traria mais sofrimento. “Ninguém mais poderia beber pelo seu copo, nenhuma mulher se deteria no caminho para lhe trocar os bons-dias. Nascida gêmea primeiro, agora mãe de um albino: ela era a pior das leprosas, condenada para sempre à solidão.”(p.96)

A dura realidade faz com que a personagem fique presa ao mundo real, obcecada pela reconstrução de um passado que lhe fora tão traumático. Farida sofria de “carência de fantasia”(p.97).

O choro de Farida pela impossibilidade de reencontrar o filho eram lágrimas de leite, mesmo no momento em que está a contar sua história a Kindzu.

Quando se juntou a um grupo de pescadores para tentar sair, empreender viagem, vem a última desventura: “eles tinham trocado pessoa por coisa”(p.99), não a queriam transportar, pois haviam enchido seus barcos de suprimentos, mais importantes que pessoas naquele universo.

Mas esse último golpe foi para ela um alívio, pois não tinha mais lugar em terra e ali, naquele navio encalhado, ninguém mais conseguia chegar.

Ao final de sua primeira conversa com Kindzu parece não estar em domínio de sua sanidade, fala de uma ilha e um farol só por ela vistos e diz ser da família dos xipocos, os espíritos que transitam entre o mundo dos vivos e dos mortos e que Kindzu seria uma necessidade de criaturas como ela, alegando estar a espera de Kindzu há tempos.

Tinha uma profunda vontade de deixar sua terra, abandonar tudo, prendia-se apenas por Gaspar, “a última âncora”(p.112).

Nota-se no quinto caderno de Kindzu uma intertextualidade com as *Mil e uma noites* já que Farida, como uma Sherazade, parece querer prolongar sua estada no navio e se aprumava em contar histórias a Kindzu, como se estas fossem capazes de fazê-lo esquecer o desejo de voltar a terra.

De cada vez que sofria uma dessas estranhas febres que lhe roubavam o corpo, Farida contava sua estória, fiava e desfiava lembranças. Eu escutava até anoitecer.(...) Farida podia ficar aqui por tempos e tempos. E parecia era esse o desejo dela. E as estórias se seguiam, se repetiam, trocavam e multiplicavam. (p.112)

Kindzu mostra que ele e Farida sofrem do mesmo mal: são outros, não são mais elementos em pura sintonia com suas aldeias. Mas, ao mesmo tempo que reconhece essa situação, aponta uma outra, uma virtude de Farida. Ela era

alguém que não estava metido no mesmo lodo em que todos chafundávamos, alguém que mantinha a esperança, louca que fosse. Farida, ao menos, tinha uma ilha com um inviável farol, um barco que viria de lá onde habitam os anjonautas.(p.126)

Elemento essencial para a construção do fantástico contemporâneo é essa inadaptação ao mundo em que se vive, como retratado nos personagens de *Terra*

sonâmbula, que na verdade, são uma continuidade de um longo antecedente de personagens sem adaptação que percorria os contos do autor e que continuam até seu mais recente romance, *Antes de nascer o mundo*.

Notamos, então, ser o fantástico uma estratégia narrativa utilizada pelo autor para tocar no trauma provocado pela guerra civil e promover uma reflexão sobre o ser e estar do povo moçambicano, que se encontra entre a tradição e a modernidade, profundamente marcado por memórias atroztes de uma sangrenta guerra que insiste em frequentar a memória dessas pessoas, mas que tem sido forçosamente silenciada, como forma de esquecê-la.

CAPÍTULO III – Ventos do apocalipse- um universo estranho se apresenta

*“... não há senão um único objeto fantástico: o homem.”
Salvador Dali*

É notório que sociedades expostas ao processo colonial e a uma longa guerra civil, como é o caso de Moçambique, vivenciam um processo traumático e carregam em suas formas de expressão, tanto cotidianas quanto artísticas, marcas desse trauma.

Portanto, o impacto traumático não permite que o passado seja superado de imediato. Os vestígios do trauma resultam em maneiras diversas de o grupo ou o indivíduo reconstruir sua identidade. Assim, narrativas que abordam a questão da violência desses períodos dinamizam uma necessidade de não deixar o passado se apagar, de não perder uma identidade e, também e primeiramente, para entender e tentar organizar uma dor tão intensa que atravessa gerações e continua ininteligível.

Se o trauma é algo atemporal e não findado, o trauma coletivo vivido, de formas particulares, pelos diversos países africanos é algo que se iniciou no passado e tem atravessado diversas culturas e gerações e culmina em uma tentativa de superação constante. Para esses povos, é um trabalho penoso o reviver do passado através da recordação. Por isso mesmo, toda vez que escritores elaboram narrativas que tratam do

passado dos povos africanos, devido ao seu caráter ainda irresoluto, deixam marcas que atestam o componente traumático que caracteriza determinada geração.

Nessa senda, Paulina Chiziane, para muito além das questões de gênero que constantemente cercam os estudos de suas obras, apresenta em seus romances, assim como Mia Couto, um grande esforço no sentido de recompor e apreender o significado das experiências vividas. Assim, as transformações decorrentes do processo de independência, da guerra civil e das novas formas de pós-colonialismo são alvo da literatura dessa autora, que propicia com seus escritos uma reconstrução dos sentidos dos acontecimentos os quais, muitas vezes, surgem como incompreensíveis e caóticos.

A contra pelo do pensamento de Walter Benjamin¹⁴⁴ e indo ao encontro do que afirma a filósofa Jeanne Marie Gagnebin¹⁴⁵, Chiziane procura recursos para tentar reconstituir a guerra e falar sobre ela, de forma dura, seca, horripilante, em um quadro imagístico complexo e simbólico, uma vez que mescla conhecimentos do universo chope, em que fora criada, e da matriz europeia, a qual recebera na escola da missão em que estudara. Assim sendo, podemos aplicar a *Ventos do apocalipse* a expressão “mundo misturado”, de David Arrigucci Jr. ao falar de *Grande Sertão: veredas*¹⁴⁶, uma vez que determina uma mistura de estilos para atingir uma unidade narrativa. A autora aproveita-se de vários elementos que ela elabora dentro da unidade de seu romance, assim, conhecimentos bíblicos, cultos africanos, provérbios e histórias populares são mescladas à

¹⁴⁴ BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” in *Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

¹⁴⁵ A narração de quem volta da guerra deve ser contada por constituir uma experiência geral, coletiva, e exige ser contada por dois motivos: primeiro, porque essa experiência transformou a identidade do autor – o sujeito passado, o que viveu a história narrada, não é mais o mesmo sujeito do presente, o que conta a história; segundo, essa experiência tem que ser contada para não deixar que a memória dos que foram calados por ela, dos que já estão mortos, seja esquecida. in GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

¹⁴⁶ ARRIGUCCI JR., David. “O mundo misturado” in *Novos estudos CEBRAP*, n40, Nov.1994.

forma romanesca e criam uma história complexa em vários níveis, que trabalha a circularidade como forma de construção do texto.

Para isso, a autora também fará uso do recurso do fantástico que na obra escolhida está diretamente ligado a uma sensação de horror, de impotência em descrições que beiram o grotesco. A narração de Chiziane vai ao encontro da definição de fantástico proposta por Louis Vax¹⁴⁷ “o nosso [universo] que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna outro.”[grifo nosso]. Também podemos notar a aproximação com a perspectiva de Jean-Paul Sartre do “fantástico contemporâneo”.

...para encontrar lugar no humanismo contemporâneo o fantástico vai se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana(...) Nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem.¹⁴⁸

Assim, a guerra, que para Benjamin só poderia gerar transtorno e silêncio, é tratada como algo que causa estupefação e gera tanto no personagem, no narrador quanto no leitor o sentimento de espanto e incredulidade frente àquilo que é vivenciado, narrado e lido, como nos mostra o narrador no trecho a seguir o qual traz uma descrição grotesca dos acontecimentos.

Os homens avançam para o local. Não esperam chamadas nem ordens porque o assunto lhes toca. O morto está ali como quem dorme e atrás de si deixou um rasto de sangue. Seguem-no e investigam o terreno. Um choro moribundo ouve-se perto. Descobrem-no. É uma criança pequenina, três mesitos apenas e está presa nas costas de um cadáver. Recolhem-na assustados. Olham uma vez para o cadáver da mãe que tem o pavor bem estampado no rosto. As ervas em volta estão pintadas de sangue vivo, sofreram pisoteio, aqui houve luta. O vento ressuscita,

¹⁴⁷ VAX, Louis. *L'art et la littérature fantastique*. Paris: PUF, 1974, p.17.

¹⁴⁸ SARTRE, Jean-Paul. “Aminabad, ou do fantástico considerado como uma linguagem” In: *Situações I*. São Paulo: Cosac-Naify, 2006, p.138-139.

balança a mata e restabelece a conduta sonora. Ouve-se uma respiração abafada que se apaga. Alguém levanta as folhas cerradas do arbusto de onde retira um moribundo empapado de sangue. Inspeccionam as redondezas e somam oito feridos, os mortos não contam. O lugar é perigoso, retomam o caminho de regresso. Um dos moribundos conta o que se passou e o relato é igual ao de muitos outros. O único elemento novo é que os atacantes não passavam de puberdade. (p. 168)¹⁴⁹

O narrador, à semelhança do quadro de Klee, *Angelus Novus*¹⁵⁰, parece querer afastar-se de algo que prende sua atenção. Com olhos escancarados e asas abertas, o anjo-narrador olha para aquilo que ele não consegue explicar ou mesmo entender, ele vê uma catástrofe e coloca-a em nossas mãos para que tentemos fazer algo com essa massa de mortos e fragmentos.

A história que vou ouvir, é igual a de todos os tempos, *karingana wa karingana*. Mas a tradição está quebrada, os tempos mudaram, os contos já não se fazem ao calor da fogueira. As histórias de hoje não começam com sorrisos nem aplausos mas com suspiros e lágrimas. São tímidas e não ousadas. São tristes e não alegres. Era uma vez....(p.247)

O leitor vai conhecendo os personagens, aos poucos, e começa a integrar-se nos episódios que são narrados já preparado para o pior, sugerido a partir do título e do prólogo: nota-se que o romance não trará um “final feliz”. Podemos notar aqui a presença das forças traumáticas que se instalaram no seio da sociedade moçambicana, já que aquilo que precede o texto principal fala de uma época de dificuldades.

Nesse sentido, para tentar refletir sobre o trauma deixado por uma realidade tão devastadora, registrar o insólito presente na realidade torna-se um dos mecanismos que se apresentam para conciliar, no trabalho de Chiziane, aspectos do passado e do presente de

¹⁴⁹ Todos os trechos aqui usados referentes ao *corpus* escolhido de Chiziane foram retirados de *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999. Passaremos a partir daqui a indicar apenas a página da citação.

¹⁵⁰ Referimo-nos, aqui, ao quadro citado por Benjamin no artigo “Sobre o conceito de história”.

um povo que procura um meio de identificar-se para si e para o mundo contemporâneo, depois da experiência da longa guerra civil que assolou o país.

Um dos fatores que contribuiu para o trauma coletivo foi o fato de, logo após a independência, desenvolverem-se no interior da sociedade uma série de conflitos intensificados pela guerra civil. Isso vai colocar em risco as representações simbólicas de união, deixando marcada a diferença, ou seja, problemas de interação dos diversos grupos étnicos que integram a recém-libertada não moçambicana, bem como os interesses internos e externos no poder, entre outros, tornam mais difíceis a criação de elementos comuns que poderiam, naquele momento, contribuir para a criação da chamada “comunidade imaginada”.

No entanto, podemos afirmar que ao mesmo tempo em que os romancistas os quais produziram suas narrativas no período final ou imediatamente após o fim da guerra expõem as diferenças entre linhagens, grupos étnicos, gênero, posição social, também trabalham na exploração de uma linha de união marcada pelo passado traumático.

Em Moçambique, foi a dominação colonial que produziu a comunidade territorial e criou a base para uma coesão psicológica, fundamentada na experiência da discriminação, exploração, trabalho forçado e outros aspectos do sistema colonial.¹⁵¹

Essa coesão e até mesmo identificação é o que percebemos no excerto seguinte tirado do romance *Niketche*.

Olho para todas elas. Mulheres cansadas, usadas. Mulheres belas, mulheres feias. Mulheres novas, mulheres velhas. Mulheres vencidas na batalha do amor. Vivas por fora e mortas por dentro, eternas habitantes das trevas.¹⁵²

¹⁵¹ MONDLANE, Eduardo. *Lutar por Moçambique*. Lisboa: Sá da Costa, 1977, p.107.

¹⁵² CHIZIANE, Paulina. *Niketche*. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p.12.

Em contrapartida observamos também uma imensa dificuldade de aceitar as novas regras sociopolíticas e o início das desavenças entre o povo.

A chegada dessas pessoas de Macuácuá é uma agressão, uma invasão, e causa revolta em todos os habitantes de Mananga. A recepção é hostil e as atitudes fratricidas. O nosso povo sente o desejo louco de defender o território à força de ferro mas as autoridades impõem-se, malditas autoridades. Deixaram esses forasteiros fixar-se no nosso solo, nesta terra tão pobre e tão seca. (p.109)

Notamos, no entanto, que não há só a preocupação com o “ser moçambicano”, mas também com o lugar de cada grupo social na construção dessa nação. Nas obras de Chiziane, a identidade nacional convive com outra construção identitária que associa a voz feminina ao questionamento da sociedade patriarcal¹⁵³, por exemplo. Podemos afirmar que aquilo que é buscado por vários escritores, entre eles Paulina, é a reflexão sobre como construir a identidade moçambicana a partir dos vários grupos que constituem a sua sociedade multifacetada. Ser mulher moçambicana é diferente de ser homem moçambicano, e, assim, podemos estender o pensamento para as diversas religiões, etnias, classes sociais, níveis socioeconômicos, etc. Verificamos que a literatura da autora expõe as forças contraditórias da sociedade na qual está inserida; logo, podemos afirmar, em conformidade com o pensamento de Stuart Hall¹⁵⁴, que a identidade no pensamento moderno evoluiu de um sujeito “uno”, “indivisível”, para alguém que se produz na interação com o social, para em última instância se tornar um ser contraditório, sem identidade fixa, um indivíduo inacabado.

Dessa forma, os romances de Paulina mostram-se como uma força de oposição aos discursos unificadores da identidade nacional que vêm tentando ser construídos pela

¹⁵³ Em uma entrevista para a Revista Eletrônica Macau, a romancista diz estar habituada a que sua obra seja identificada com o universo feminino e que, apesar de a mulher ser protagonista nos quatro romances que escreveu, o mote para a literatura nasce de uma sensibilidade particular e não de uma afirmação feminista.

¹⁵⁴ HALL, Stuart. *Identidade e cultura na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004, p.23-46.

FRELIMO (Frente de libertação de Moçambique) após a independência. Isso porque cria em seus personagens identidades híbridas e plurais e utiliza estratégias ficcionais que se fundam na tradição e em conhecimentos compartilhados apenas por certos grupos.

Dessa forma, a autora vai dando voz ao trauma sofrido e lutando através das palavras para esclarecer certos aspectos do ocorrido no passado e também no presente de Moçambique. Paulina sabe que transita entre frágeis caminhos, como vemos na entrevista concedida pela autora à pesquisadora portuguesa Ana Martins.

AM – Considera que a sua escrita entra em confronto com a forma como Moçambique está a ser governado actualmente?
PC - Às vezes. Porque... pronto, os governantes da Frelimo ontem foram do movimento de libertação. Alguns, não todos, mas alguns, estão a pisar o risco, o mesmo que condenaram o tempo que passou. Então... n'Ó Sétimo Juramento, de vez em quando eu toco nestes aspectos, como quem diz, ontem disseste que não podia ser assim e agora estás a fazer o mesmo. Nunca ninguém se queixou, mas eu sei que me observam. O que é que ela vai escrever agora? (Risos) Eu sei que eles me observam, porque... pronto, de vez em quando sinto que alguns deles, ou alguns de nós estamos a trair a nossa causa.

AM – A trair?

PC – A trair, trair. Porque... a grande utopia era acabar com o imperialismo, com o capitalismo, e muitos desses que ontem disseram abaixo, têm mais capital que alguns dos colonos que conosco estiveram. E pronto, de vez em quando eu sinto que fizemos a guerra mas alguns substituíram, e substituindo por vezes de forma grotesca, o regime que queríamos eliminar ou derrubar.

AM – Acha que há liberdade de expressão em Moçambique? Disse uma vez numa entrevista que escrever era accionar uma bomba sobre a sua cabeça. Sente isso ainda? Será que a sua criatividade é ameaçada pelo medo?

PC –Eu sinto medo, não vou negar. Sinto medo, e é por essa razão que, quando chega a altura da edição de um livro eu fico num stress violento e.... sou capaz de não dormir, noites e noites, perco peso, sim, porque eu não sei o que é que vai acontecer. Embora no nosso país ainda não tenha sido deportado ou preso quem quer que seja só por ter escrito, pelo menos depois da independência, ainda não. Mas isso não significa que isso não possa acontecer, pela primeira vez. Por isso, às vezes temos que medir o que escrevemos, o que dizemos, não é tão simples assim.¹⁵⁵

¹⁵⁵ MARTINS, Ana Margarida Dias. “O verdadeiro desenvolvimento de Moçambique está nas mãos das mulheres”. Disponível em: <http://www.anamartins.info/interview.htm>. Acesso em 05/11/10

Podemos dizer que um dos pontos de divergência entre a escrita de Chiziane e a orientação do partido surge a partir da forte presença das comunidades rurais e de suas práticas culturais, o que nos obriga a pensar a moçambicanidade sob grande influência dessas convivências. O partido por muito tempo buscou uma imagem de Moçambique que fosse homogênea e moderna, o que era improvável dada a constituição diversa do país. Dessa forma, contribuiu para as construções mitificadas que foram sendo produzidas, sobre a sociedade, tanto pelos europeus como pelos próprios moçambicanos e que só contribuem para a formação daquilo que podemos chamar de África exótica. Podemos aqui traçar um paralelo com o que aconteceu com o espaço do sertão mineiro o qual durante muito tempo foi o exótico do Brasil, mas que, para alguns autores como Guimarães Rosa, era um espaço de exposição de vivências

O sertão antítese da civilização foi o sertão que se perpetuou na literatura e no cinema, funcionando como um ponto de fuga da cultura urbana, emergente na costa brasileira. O sertão tem sido utilizado dessa maneira, ora como oposição à cidade, espaço de valores atrasados e conflitos ancestrais, de luta ímpia contra as forças brutas da natureza, ora como espaço da afirmação da brasilidade, da cultura autêntica da terra, em oposição ao importado que chegava à capital-porto Rio de Janeiro e às cidades da costa.¹⁵⁶

Inegável é, no entanto, que esses espaços mais isolados, os quais não estão em um contato direto com as forças de modernização que envolvem o país, são frutíferos para o campo do fantástico, do insólito, pois podemos perceber as comunidades rurais, como o espaço no qual a tradição é produzida, bem como, as representações construídas em relação às crenças e práticas que ali são criadas e recriadas continuamente, mantendo o imaginário e as crenças ativos no cotidiano das pessoas. Nos dizeres de Irene Severina Rezende acerca da obra de Mia Couto,

¹⁵⁶ GARCIA, Álvaro Andrade. “O sertão e a cidade”. Disponível em <http://www.serto.es.art.br/livroPDFConteudo.php>. Acesso em 07/11/10

Mircea Eliade nos diz que “não se pode viver sem uma abertura para o transcendente, por outros termos, não se pode viver no caos”. A abertura para o transcendente e a fuga do caos estão presentes(...), na mediada em que recriam o real e refletem sobre os infortúnios que marcaram os momentos histórico-sociais.¹⁵⁷

Nessa senda, podemos dizer que manter acesa a ancestralidade e as crenças vindas das comunidades afastadas dos centros de modernização é uma forma de entrar em contato com os acontecimentos e ordená-los, na tentativa de conter o caos que circunda a sociedade e enfrentar os efeitos dos traumas provocados pela guerra. Assim, certos rituais e crenças nos conduzem ao campo do inusitado, no caso de Paulina ao sentimento do estranho.

Coloca-se aqui fortemente a discussão sobre as dicotomias crença/atraso e ciência/modernidade; nesse sentido, a autora com sua ficção vai ao encontro do que nos fala o filósofo Adauto Novais

De um lado, a “morte do sujeito”, coincidindo com aquilo que outros afirmam ser o momento em que a ciência e a técnica passam a ser divinizadas. Crê-se que a ciência e a técnica vão desvendar todos os mistérios do homem e do mundo. Ora, como escreveu Gustave Le Bon [pensador francês, 1841-1931, fundador da psicologia social]: o mistério é a alma ignorada das coisas. Sempre haverá mistérios do homem e do mundo, sempre haverá crença. Lemos, ainda, na Pequena Carta sobre os Mitos, de Paul Valéry: “O que seria de nós sem a ajuda daquilo que não existe? Pouca coisa, e nossos espíritos desocupados se desfaleceriam se as fábulas, as abstrações, as crenças, os monstros, as hipóteses e os pretensos problemas metafísicos não preenchessem com seres e imagens sem objetos nossas profundezas e nossas trevas naturais. Os mitos são as almas de nossas ações e de nossos amores. Só podemos agir movendo-nos em direção a um fantasma. Só podemos amar aquilo que criamos”. Penso que essa frase sintetiza o melhor pensamento sobre as crenças.¹⁵⁸ [grifos nossos]

¹⁵⁷ REZENDE, Irene Severina. *O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga(Brasil) e Mia Couto(Moçambique)*. São Paulo, 2008. 240p. Tese de doutoramento na área de Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p.194.

¹⁵⁸ NOVAIS, Adauto. Entrevista à Revista – e . Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=387&Artigo_ID=5937&IDCategoria=6821&reftype=2. Acesso em 07/11/10

As tentativas de entendimento dos acontecimentos pela via das crenças e rituais podem se aliar à vertente fantástica e assumem no fantástico contemporâneo grande importância, uma vez que são aceitas com práticas antropologicamente importantes para a formação dos homens, mas conservam seu caráter de mistério e por isso seduzem e nos colocam no campo do aparentemente inexplicável, visto que muitas dessas práticas têm uma explicação “racional” criando, assim, quando são retratadas nas narrativas, um desconforto, um estranhamento.

As práticas socioculturais moçambicanas, muitas vezes estranhas ao ocidente, são narradas nos romances de Chiziane e em *Ventos do apocalipse* não é diferente. A exemplo disso podemos citar, como em outros romances, a situação social nas aldeias e a retomada da ótica feminina. A ação se inicia pela conspiração de Sianga, um ex-régulo¹⁵⁹ que perdera seu poder após a independência e, julgando-se injustiçado, alia-se aos bandos armados. Sua mulher, Minosse, é personagem importante para a discussão da situação da mulher na sociedade, uma vez que reproduz a tradição do lobolo¹⁶⁰ e da poligamia. Ela é a última de nove esposas e a única que ainda permanecia fiel a seu marido. Também podemos citar Wusheni, filha de Minosse e Sianga, apaixonada por Dambuza, com quem ela não poderia se casar, pois o jovem não tinha condições de a lobolar.

¹⁵⁹ Régulo: chefes de aldeia que são reconhecidos pelo governo colonial e atuavam como intermediários entre os camponeses e as autoridades administrativas locais.

¹⁶⁰ Lobolo: O lobolo não é um acordo entre um homem e uma mulher, mas entre duas famílias patriarcais. O amor entre esse homem e essa mulher não conta no lobolo, o que conta são os interesses das famílias. A perda de uma filha numa família deve corresponder a uma compensação em dinheiro ou em outros valores para aquisição de uma mulher para um filho que ficará sob a autoridade do pai. Em caso de divórcio, a mulher perde os filhos e o lobolo deve ser restituído. Antigamente o lobolo podia ser ajustado com crianças. O costume impedia o que acontecia no Norte de Moçambique, onde os acordos eram entre homem e mulher: a fragilidade dos laços matrimoniais. Finalmente, o Gonçalves Cota defendeu que a compensação assumia a natureza de uma "lei sociológica". in *Mitologia e Direito Consuetudinário dos Indígenas de Moçambique*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1944, pp. 219-227. Disponível em: <http://oficinadesociologia.blogspot.com/2008/10/o-que-o-lobolo-4-continua.html>. Acesso: 07/11/10. Nos dizeres de Wusheni: “– Meu Dambuza, amo-te, sim. Essa linguagem de amor só é válida para nós dois. Na nossa tribo a palavra amo-te significa vacas. Vacas para o lobolo e nada mais. Sem lobolo não há casamento.” (p.42)

Percebemos, principalmente pelo fato de Minosse ser a protagonista da obra, que a força do feminino, sobretudo pela função da maternidade será altamente ressaltada nas suas duas partes do romance: no início, Minosse perde sua individualidade, sendo constantemente descrita como esposa e mãe e chamada a todo momento de “mãe de Manuna”. No entanto, após perder sua família em decorrência dos fatos da guerra, enlouquece, mas se recupera ao assumir novamente a maternidade dos órfãos do Monte.

Mas o que nos interessa sobremaneira é a forma com que Paulina Chiziane registra os diversos níveis culturais dessa sociedade e o pavor ante a algo que é incontrolável e inexplicável para as sociedades, entre elas a guerra.

De grandes massacres, ouvira falar até de mais, mas nunca se imaginara na presença de um. É que ele não acreditava na brutalidade humana e as histórias que ouvira julgava-as fantasias de loucos com mania de exagerar tudo.(p.122) [grifo nosso]

O trecho acima nos mostra como a guerra é tomada como algo pertencente ao universo do ininteligível, uma invenção de loucos. Nesse sentido, podemos dizer que *Ventos do apocalipse* aproxima-se mais da literatura do estranho e do fantástico contemporâneo do que do fantástico “clássico”, proposto por Todorov, propriamente dito, já que a hesitação e o temor existentes nesse texto advém de um mundo conhecido, mas inexplicável àquela altura dos acontecimentos.

Podemos exemplificar essa situação quando da chegada do “cavaleiro do apocalipse” a Mananga.

A aldeia repousa tranquila envolvida no manto de escuridão.
(...)
Há cavaleiros no céu.
(...)
Os cavaleiros são dois, são três, são quatro. São os quatro cavaleiros do Apocalipse, maiwêê!
(...)

O terceiro e o quarto já poisaram no solo de Manana. Agem como serpentes, secretos, felinos, traiçoeiros, ninguém os vê. Abriam clareiras nas savanas e em todas as machambas. Prepararam o terreno para a chegada do segundo cavaleiro.

(...)

No povo reina o medo e a insegurança, o pior pode acontecer a qualquer momento, estão a caminho os quatro cavaleiros do Apocalipse, é tempo de cavar nossas sepulturas, yô! (p.47-48)

Essa descrição mitificante, hermética, baseada no imaginário bíblico da destruição apocalíptica, acrescenta uma face duplamente maléfica e aterrorizante, quando se descortina a sua função no universo da história ligada ao real da sociedade moçambicana, ou seja, quando percebemos através da confrontação com dados históricos que aquilo que parece uma visita de um ser de outro mundo é, na verdade, uma situação própria daquele contexto.

Sopram ventos de novas mudanças e tudo voltará a ser como antes. Num discurso bastante efusivo, Sianga transmite aos seus companheiros [os seis ex-súbditos mais devotos] os últimos acontecimentos. Primeiro falou da mágica aparição do estranho jovem escondido no celeiro naquela manhã de tormentos. Vinha em nome da paz trazendo a mensagem do seu chefe supremo que desejava uma conversa séria, uma conversa de homens com o antigo régulo.(...)No dia marcado, na hora combinada, apareceu um velho como todos os velhos da zona.(...)Sianga quebrou os hábitos e lançou a pergunta. Quis saber tudo sobre a vida do velho, e este respondeu-lhe: sou aquele que reside nas montanhas do sol-poente, que espalha o terror e a morte procurando a paz entre os escombros.(...)Eu sou aquele cuja aparição se fez anunciar, Régulo Sianga.(...) Na verdade, o discurso feito por esse rapaz não é muito diferente daquele que faz o secretário da aldeia. Existe diferença, mas pequena. Enquanto o secretário da aldeia fala dos opressores, este jovem chefe também fala de opressores. O primeiro fala de grupos obscurantistas que devem ser banidos, e este enaltece essas práticas e promete restaurá-las. Disse ainda mais: que os actuais secretários da aldeia são uns estrangeiros pois não pertencem à tribo nem ao clã. Disse que os régulos são os verdadeiros representantes, medianeiros entre os desejos do povo e os poderes dos espíritos. (...) ... e disse mais: Sianga, tu és régulo em potência, única personalidade reconhecida pelo povo perante os espíritos de Mananga.(...)Junta-te a nós e luta pela reabilitação do teu reino. Vinga-te de todos os que te derrubaram, condenando-te ao desprezo. (p.49-51)

Essa longa transcrição do romance é necessária para que mostremos de que forma a autora registra o insólito dos acontecimentos, criando no leitor uma sensação de não compreensão dos ocorridos. Como no *Livro do Apocalipse*, de São João, a linguagem hermética e as imagens simbólicas deixam o leitor hesitante e temeroso frente ao narrado, ansioso por saber o que virá a seguir, questionando-se sobre qual será o acontecimento desconhecido e funesto que presenciará. No entanto, no momento seguinte, Chiziane cria uma “explicação” para o ocorrido com base nos fatos históricos das associações e manipulações das diversas forças sociais dentro do movimento da guerra civil moçambicana. Assim, os cavaleiros do apocalipse vão sendo identificados como agentes reais deste conflito. No excerto percebemos a correlação feita pela autora: o terceiro e quarto cavaleiros chegam primeiro a Mananga, ou seja, de acordo com o imaginário cristão, a fome e a guerra que foram narradas nas páginas anteriores do romance. A seguir vem o segundo cavaleiro, a guerra; e, por fim, o primeiro, a conquista, encarnada na pele do jovem comandante disfarçado de idoso que busca alianças com os antigos chefes das comunidades.

Dessa forma, podemos afirmar que nos encontramos, na classificação de Todorov, no campo do estranho, já que o ambiente relacionado ao terror bíblico do final dos tempos foi associado às figuras locais que se unem ou se repelem no contexto da guerra.

Nas obras que pertencem a este gênero [estranho puro], relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente se explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar.
(...)

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.¹⁶¹

¹⁶¹ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.53.

Podemos afirmar, então, que Paulina Chiziane recorre ao estranho e não ao fantástico puro na obra em questão, mesmo que em alguns momentos apareçam elementos sobrenaturais, como veremos mais adiante.

Essa visão do estranho pode ser ampliada, em nosso entender, se relacionada ao chamado “fantástico contemporâneo”, estudado por Jean-Paul Sartre no ensaio “Aminabad, ou o fantástico considerado como uma linguagem”. Assim, podemos citar a afirmação de Eddington, utilizada naquele trabalho pelo pensador francês, a qual corrobora nossa análise do trecho anterior do romance de Paulina.

Encontramos estranhas pegadas nas margens do Desconhecido. Para explicar sua origem, edificamos teorias sobre teorias. Finalmente conseguimos reconstituir o ser que deixou essas pegadas, e descobrimos que esse ser somos nós mesmos.¹⁶²

Nos dizeres de Sartre, “para encontrar lugar no humanismo contemporâneo, o fantástico vai se domesticar tal qual os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, resignar-se a transcrever a condição humana.”¹⁶³

Paulina recorre a uma imagística ligada ao sobrenatural, tanto africano quanto bíblico para realçar a perplexidade perante os fatos desconhecidos. No entanto, notamos que esse desconhecido é fruto das ações dos homens e a estranheza que causa é devido à incredulidade quanto à sua possibilidade de existência, dada a gravidade dos níveis de violência ali registrada.

Ressaltamos também que uniremos em diversos momentos de nossa análise questões referentes à simbologia e à interpretação bíblica e elementos das culturas africanas.

¹⁶² EDDINGTON, Arthur S. Apud SARTRE, Jean-Paul. *Situações I – Críticas literárias*. São Paulo: Cosac-Naify, p.138.

¹⁶³ SARTRE, Jean-Paul. *Ibidem*, p.138.

O título do segundo romance de Paulina Chiziane nos remete ao universo judaico-cristão ao referir-se aos “ventos do apocalipse”.

“Vento, na ciência dos símbolos, não se trata apenas de simples movimento do ar, mas manifestações sobrenaturais que revelam as intenções dos deuses.”¹⁶⁴ Tratando do imaginário bíblico no livro do Apocalipse de São João, os quatro ventos da Antiguidade – Euro, Zéfiro, Boréas, Noto – estão presos por quatro anjos impedidos de soprar até que os cento e quarenta e quatro mil escolhidos sejam marcados pelo enviado de Deus. A palavra apocalipse deriva do grego *apokalúpsis* que significava o ato de descobrir, revelação. Modernamente passou a assumir, por extensão, o significado de obra ou discurso obscuro, escatológico, aterrorizante.

É justamente nesse sentido moderno que interpretamos o título do romance de Chiziane – as revelações de um discurso aterrorizante, que estaria preso e que precisaria ser liberado para o entendimento.

A palavra “apocalíptico” é derivada do substantivo grego *apokalypsis*, que significa “revelação”. Entretanto, seu uso, com referência a esse gênero de literatura, é devido com toda probabilidade não ao caráter revelatório dos livros em questão, mas preferivelmente ao fato de que eles têm muito em comum com o Apocalipse do Novo Testamento, com seu linguajar esotérico, sua imaginação bizarra e seus pronunciamentos relativos à consumação de todas as coisas em cumprimento das promessas de Deus.¹⁶⁵

Sabemos que a literatura apocalíptica não é nova, datando de quase três mil anos e muitas vezes sendo confundida com a literatura profética, já que continha através de símbolos e imagens inúmeras descrições de um tempo o qual estava por vir. A diferença, segundo alguns estudiosos, estava no destinatário das revelações.

¹⁶⁴ BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1994, p. 383.

¹⁶⁵ RUSSELL, D.S. *Apocalyptic: ancient and modern*. London: SCM Press, 1978, p.03.

Entretanto, e justamente para mostrar a proximidade dos dois estilos literários, a revelação apocalíptica é, também, chamada de profecia. “Feliz o leitor e os ouvintes desta profecia” (Ap. 1,3). E isso também mostra mais uma característica deste gênero literário: enquanto a profecia havia sido uma prática do profeta falando contra os opressores, na apocalíptica se trata de um discurso literário a ser apresentado a um grupo de ouvintes; enquanto a profecia destina-se ao público externo – rei, templo, falsos profetas, opressores do povo – a apocalíptica destina-se ao público interno: aos fiéis atribulados, assustados e carentes de um norte.¹⁶⁶

Em nosso entender o texto de Paulina atende simultaneamente às duas tipologias. É profética uma vez que é destinada a todos que queiram se inteirar do assunto e é apocalíptica, já que trata dos traumas do povo moçambicano, partindo de um universo muito particular e próximos dessas pessoas¹⁶⁷.

Partindo desse posicionamento teórico, passaremos, a partir daqui, a analisar o romance de Chiziane verificando sua ligação com o universo do estranho e do fantástico contemporâneo.

Ventos do apocalipse vem a nós dividido em três partes - prólogo, primeira e segunda partes -, que serão trabalhadas inicialmente de forma separada.

¹⁶⁶CARNEIRO, Neri de Paula. “Da profecia à apocalíptica”. Disponível em: <http://www.meuartigo.br/brasilcola.com/religiao/da-profecia-apocaliptica.htm>. Acessado em: 05/11/2010.

¹⁶⁷ Vale lembrar que devemos relativizar a questão do alcance da literatura dentro do continente africano.

3.1.Prólogo – entre a narrativa ancestral e a profecia

O romance de Chiziane inicia-se por um prólogo cuja primeira informação é uma epígrafe¹⁶⁸ com caráter convocatório, aos moldes dos antigos narradores africanos: “Vinde todos e ouvi”.

Se retornarmos ao pensamento benjaminiano, no já citado artigo “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, notaremos que a autora com seu romance nos obriga a uma reflexão sobre o que nos mostrou naquele momento o filósofo da melancolia: a necessidade da troca de experiências proporcionadas pelo narrador tradicional, que partilha seu conhecimento vivido; mas, por outro lado, fala-nos Benjamin da impossibilidade de nos pronunciarmos sobre os acontecimentos em tempos regidos pelo absurdo da guerra.

Paulina Chiziane convoca seus leitores a ouvirem sobre aquilo que a princípio parece impossível de ser narrado e/ou ouvido: os horrores da guerra e a segregação dos homens. Utiliza-se da forma tradicional de início das narrativas que transitam pelo universo do imaginário, “era uma vez...” – “karingana wa karingana” (p.15) – e verbaliza sobre o conteúdo de suas falas – “quero ouvir coisas de terror, da guerra e da fome.”(p.15). Esses dois momentos marcam duas vozes que se pronunciam, por um lado, a presença integradora do *griot*, o mais velho o qual conta histórias ancestrais, e por outro, do mais novo, registrando os horrores contemporâneos, inclusive, anunciando o que será narrado, sobretudo, na segunda parte do livro.

¹⁶⁸ Referida epígrafe é parte de uma canção datada de 1943, de autoria de Gomucumu, como nos mostra Debora Leite David no artigo “O feminino em dois romances de Lidia Jorge e Paulina Chiziane”. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/01/Dossie/01.pdf>. Acesso em 07/11/10. Estabelece-se, assim, um diálogo com a cultura passada, contribuindo para a formação do imaginário cultural do país.

Sobre isso a autora parece nos dizer que tem o que aconselhar, a exemplo do narrador tradicional, forjando uma inserção em uma comunidade de experiência, fundada em vários narradores que se revezarão no decorrer da narrativa.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.¹⁶⁹

A esses dois “narradores” soma-se ainda mais um, o narrador onisciente, que marcará a presença do universo romanesco, da escrita e da modernidade. Assim a autora mescla faces que pareciam irreconciliáveis – o escrito e o oral, o silenciado e o “dizível”, o passado e o presente. Essa fusão de elementos aparentemente antagônicos seria uma das grandes forças da literatura de Paulina, como nos mostram Tania Macêdo e Vera Maquêa

Chegamos aqui a uma das linhas de força da escrita de Paulina Chiziane: a evocação da tradição – seja dos ritos e crenças, seja das maneiras de contar – como força propulsora para uma modernidade do relato, fazendo com que memória e tempo presente, ancestralidade e modernidade confluem em uma narrativa bastante densa.¹⁷⁰

Há ainda um aspecto construtivo que merece destaque em relação ao prólogo e às histórias narradas nas duas partes do romance propriamente dito. Seguindo o modelo da narrativa bíblica que vem referenciada no título da obra, a autora retoma as histórias do prólogo nas páginas das duas partes do livro. Assim, como o Velho Testamento anuncia o Novo Testamento para os cristãos, o prólogo demarca os acontecimentos da narrativa central, como podemos ver em vários momentos de entrecruzamento das narrativas iniciais com as que dão corpo ao texto central propriamente dito.

¹⁶⁹ BENJAMIN, Walter. *ibidem.*, p.198.

¹⁷⁰ MACÊDO, Tania; MAQUÊA, Vera. “*Ventos do apocalipse*, um romance da tradição?” in FLORY, Suely; SANTILLI, Maria Aparecida.(orgs). *Literaturas de língua portuguesa – marcos e marcas: Moçambique.v.05*. São Paulo: Arte e Ciência, 2007, p.81-82

Um primeiro exemplo em que isso ocorre claramente é quando Doane, personagem da segunda parte do romance, durante a fuga para a aldeia do Monte prefere a morte de seu filho que está para nascer a ser denunciado pelo choro do nascimento do bebê.

Doane verte todo o pote de lágrimas dentro dele. Os grandes olhos avermelham-se com uma névoa de sangue. Fulmina a esposa com olhos loucos derramando sobre ela um ódio mortal, porque o nascimento daquele filho pode significar a sua morte caso o inimigo deambule por aquelas paragens. Move as mãos nervosamente. Os dedos tremem de desejo intolerável de se enterrar no pescoço magro da mulher que geme, até o corpo sucumbir à força dos dedos estranguladores no tapete de relva. E a maldita criança sucumbiria no ventre da mãe. Depois fugiria para o Monte onde iria construir uma nova família, e talvez até se casasse com uma mulher mais bonita e mais nova do que aquela. Esboça um sorriso louco, pavoroso, enquanto o suor lhe alaga a fronte, o peito, o cabelo. Os gestos urgentes das matronas despertam-no do sonho diabólico. Ergue os olhos para o céu suplicando a misericórdia divina, ele é ainda demasiado jovem para morrer. Quanto à criança que está quase a nascer que morra, porque amanhã ele poderá fazer outra com uma mulher mais linda e mais gostosa. (p.160)

O segundo exemplo é tirado da história “A ambição de Massupai”. Aqui, a mulher, apaixonada e ambiciosa, mata os filhos e entrega sua própria gente para ser morta por seu amado, o general Maxalela.

- Escuta o meu plano: silenciando os teus filhos, seremos mais livres para o amor. Com a minha valentia, conquistarei territórios, dominarei todas as tribos, desde o Save até o Limpopo, por que não? Sou poderoso. Hei-de organizar o meu império e derrubar Muzila, e depois abandonarei todas as minhas mulheres. Serei rei de todos os reis, e proclamar-te-ei mãe de todas as mães.
- Ah, senhor, seja feita a tua vontade.
- Tens de ajudar-me. Os chopos são gente da tua e oferecem muita resistência. Podes ajudar-me a aniquilá-los.
- Sim, sim, sim, por ti farei tudo, meu senhor. Com a minha ajuda serás o rei de todos os reis. Com a tua valentia, serei mãe de todas as mães.
- Depois faremos outros filhos que terão a tua beleza e a minha valentia. Adoro-te, mulher! (p,21)

Essa história tem seu duplo na segunda parte do romance, na vida de Emelina que, em um plano diabólico, matou os três filhos e, mais tarde, supostamente louca, entrega a aldeia do Monte ao fogo dos combatentes.

Um dia houve ataque na aldeia, um daqueles ataquezinhos sem nenhuma importância, mas suficientemente importante para por em prática o plano macabro. Na hora do ataque trancou os três filhos na palhota e incendiou-os. E depois começou a gritar para que a vizinha a acudisse mas só depois de ter a certeza de que os filhos estavam bem mortos. Já na intimidade com o amante suspirou aliviada: agora sou mais livre para o amor. E o homem respondeu: dar-te-ei outros filhos que terão a tua beleza e a minha valentia. (p.250)

O tom das histórias do prólogo é mítico, remontando a tempos imemoriáveis, mas esses pequenos textos entrelaçam-se com a ficcionalização da realidade na narrativa das duas partes subsequentes. Por isso, podemos afirmar que também carregam em si o profético, uma revelação. Em nossa visão, essas histórias preliminares desempenham a função de provocar a incerteza nos leitores, uma vez que essas histórias são independentes e serviriam para dar a saber o assunto que será desenvolvido no decorrer do romance propriamente dito. Por serem narrativas cruéis e assustadoras, no sentido de que desvendam até que ponto os seres humanos chegam para realizarem seus desejos mais escusos, elas causariam nos receptores uma hesitação e um temor, já que, aliadas ao título do romance, apontam para uma situação limite e desconhecida, mas impregnada de catástrofes. Assim, instaurariam as sensações de desconforto, própria do estranho, e de insegurança frente ao universo conhecido, que é uma das características do fantástico contemporâneo.

3.2. Parte I – sob os ventos do desconhecido

A primeira parte do romance *Ventos do apocalipse* está centrada na descrição da situação social, econômica e política dos moradores de Mananga, uma aldeia rural que serve de base para que sejam visualizados os problemas enfrentados no interior de Moçambique.

Sob a ótica em que estamos trabalhando, entre o estranho e o fantástico contemporâneo, essa primeira sequência narrativa tem a função de criar o clima de isolamento e carência por que passam os moradores de Mananga, sobretudo os da família do antigo régulo Sianga, produzindo uma situação perfeita para que sejam aflorados os medos, as inseguranças e para que os personagens procurem conforto nas crenças ancestrais que, muitas vezes, trazem situações de hesitação e medo para aquelas pessoas que convivem com um discurso de modernização vindo da cidade e dos líderes políticos. Nos dizeres de Alfredo Bosi, “no âmago da condição humilhada e ofendida, os que a partilham transmutam em fantasia compensadora as carências do cotidiano.”¹⁷¹

Vemos presentes nessa primeira parte vários registros de um universo que não se aproxima do modo cartesiano de explicação do mundo, uma vez que é regido por crenças e rituais, o que coloca o personagem e, por consequência, o leitor em um universo de magia. A seguir percorreremos esse mundo e perceberemos que podemos classificá-lo como o que Todorov nomeou de estranho, pois, em um primeiro momento, parece inexplicável, mas, posteriormente, a autora expõe sua lógica dentro das culturas africanas.

¹⁷¹ BOSI, Alfredo. *Céu, inferno – ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988, p.19.

3.2.1.Sonhos

Assim como em *Terra sonâmbula*, o primeiro capítulo de *Ventos do apocalipse* remete-nos ao espaço dominado pelo sono: “Tudo dorme. Até os ramos das árvores magras não balançam, estão sonolentos.” (p.25). O primeiro personagem a que temos acesso, Sianga, está perturbado por pesadelos, lamenta-se: “- Que noite! Que pesadelos terríveis! Os sonhos malditos são o presságio dos dias de amargura, isso são. Morre o fogo, morre o fumo, a vida é apenas cinza e pouco falta para que dela não reste um pedaço de pó. Que noites as minhas!” (p.25)

O antigo régulo confessa a sua esposa, seus pesadelos, nos quais é um deslocado, um mufambi¹⁷², um sonâmbulo que vê fantasmas e tem presságios do mal vindouro, assim como o pai de Kindzu, em *Terra sonâmbula*.

- Tenho viajado em florestas calcinadas, regadas de sangue e ossos humanos espalhados por todo lado. Esta noite estava rodeado de espectros dançando à minha volta. Bebiam vinho tinto em taças feitas de crânios dos mortos passados e recentes. E o vinho que bebiam era sangue puro, sangue inocente. Empurrei os espectros que fechavam o meu caminho e tentei fugir mas eram tantos os ossos dos mortos que não sobrava um espaço para meter o pé. Foi daí que, na tentativa de fuga, pisei um crânio e um osso fragmentado de um maxilar que me feriu a planta do pé. Senti dores e gritei. As dores despertaram-me e dei por mim gritando como um menino. Saltei da cama acariciando o pé e este doía-me na realidade. Quando já convencia a mim mesmo de que não passava de um sonho mau, ouvi trovoadas distantes no ventre da madrugada.(...) – Chuva não, mãe de Manuna; era fogo, saí da palhota para escutar. O ribombar ouvia-se distante. Trepei o cume da figueira e vi. Os clarões eram enormes, acendiam e apagavam, fogo aceso calcinando a terra como vi nos sonhos.” (p.33)

Os sonhos de Sianga são rapidamente comprovados quando ele fica sabendo na casa de um conhecido que as guerras estão de volta em Macuácua.

¹⁷² Mufambi – aquele que caminha (p. 38)

Percebemos, então, que os sonhos, pelo menos, para este personagem são caminho para a visão do futuro. Um futuro catastrófico, mas a que o régulo não se atem já que está perdido em sua sede de reencontrar o poder.

Esse relato insere na narrativa um tom insólito que contrasta com a dureza da vida durante a vigília. Além do mais, reforça a negatividade do relato ao unir a ideia desses sonhos aos “ventos do apocalipse” propostos no título.

3.2.2. Feitiços

O universo das crenças em feitiçeiros e seus feitos é introduzido na obra logo no primeiro capítulo, quando Minosse, a esposa do régulo, acorda e não encontra o marido na cama, logo associando que este estaria recebendo visitas. “ A porta da casa não se abre a um estranho quando o chão ainda está frio, os feitiços funcionam melhor no ventre da madrugada.”(p.25-26)

Essa reflexão da personagem mostra que estamos transportados para um universo que acredita nas feitiçarias, mas, sobretudo, na maldade humana, pois para alguém ter ido à casa de outro de madrugada só mesmo para enfeitiçá-lo, por isso a recomendação de não se abri a porta a estranhos.

Seguindo a linha, já presente no primeiro romance de Paulina Chiziane, *Balada de amor ao vento*, e que seguirá toda a obra da autora, é retratado o cotidiano das zonas afastadas dos grandes centros urbanos, espaços de modernidade. Esse espaço de ligação com os mitos e crenças irrompe com grande força no livro e nele, trazendo para a

resolução de pequenos problemas cotidianos a presença das crenças e pequenos feitiços tradicionais africanos. Assim, Wusheni, filha de Sianga e Minosse, a eles recorre: “Arranca ervas secas em cada esquina e amarra-as na ponta da capulana. Esse feitiço irá abrandar o coração da mãe, conforme lhe ensinou uma amiga sua.” (p.44)

Em outro momento, na situação de desespero em que se encontram os moradores de Mananga, após a invasão e destruição perpetrada pelo ataque fraticida, pensam em apelar para soluções “mágicas” para encontrar consolo e direcionamento.

- E a Bingwana? Procuremo-la para a poção mágica. As crianças beberam sangue vivo pelos olhos, pelo cérebro, e pelos sentimentos. Viram as tatuagens secretas das mães, o lugar de onde vieram ao mundo no momento em que a capulana esvoaçou na ventania das balas. Viram o divórcio do corpo e alma e preservam na mente cenas de agonia. Até os bebês nos úteros das mães se agitaram de terror. Virão ao mundo cegos e surdos, verdadeiros monstros. Chamai a Bigwane que o caso é de urgência. Que venha a poção mágica, que fará vomitar todos os horrores que se viveram. (p.132)

Interessante é notar que a feiticeira detentora da poção mágica “está desmiolada” após o ataque e nada pode fazer pelos sofredores. Notamos, então, a colocação de um tema que será importante para a segunda parte do romance, a loucura. Esse tema em nossa abordagem, do estranho e do fantástico contemporâneo, merece destaque e será abordado mais à frente.

3.2.3. *Rituais/Culto aos antepassados*

Um dos elementos recorrentes na obra, próprio das culturas africanas, são os rituais. Estes estabelecem uma via de contato entre o universo cotidiano e o universo místico, que contribui para a criação do clima do estranho que pode ser vivenciado no romance. Um grande exemplo dessa situação é descrita a seguir em que Sianga tenta recuperar seu poder.

“Sianga dialoga com os defuntos. Faz oferendas para acalmar sua fúria. Enquanto fala, vai espalhando sobre o chão o milho, a mapira e uma boa porção de rapé e aguardente.(...) Minosse preocupa-se. Uma prece aos defuntos no final da madrugada é coisa muito séria.” (p.26)

O ritual de poder feito por Sianga é composto de duas partes. A primeira é o juramento de luta dos membros, a segunda é mais ritualizada e simbólica.

Sianga para disfarçar o embaraço, ergue-se e inicia a segunda parte da cerimônia. Derrama no centro de cada cabeça o unguento sagrado enquanto apela à protecção dos deuses. Em seguida todos cantam em surdina a canção dos velhos guerreiros quando partiam para o combate. Falta a dança guerreira em torno da fogueira, não pode ser realizada porque o juramento é secreto. (p.52-53)

Na realização do mbelele, a segunda parte da cerimônia prevê transe e encarnações dos mortos

... Os gritos dos tambores despertam a terra que adormece, o povo anestesia-se com o lenitivo de suas vozes, as vibrações sonoras atingem o além-túmulo e o coração da selva que é residência dos deuses e estes, compreendendo os gritos e lamentos dos seus protegidos, respondem numa voz única que é o tumulto do seu sangue: Presente. E encarnam-se nos corpos de seus protegidos, que entram em transe, uivam, gritam, rugem e falam numa língua que não se entende, linguagem dos deuses de Mananga e de todos os heróis adormecidos do Império de Gaza.(p.102)

3.2.4. *A contestação de Deus e das tradições*

Outro fator que contribui para o sentimento de estranheza experimentado pelo leitor é a constante contestação das crenças, sejam elas locais ou ocidentais. Se por um lado, as crenças parecem inerentes àquelas populações, povoando o cotidiano dos personagens do romance, percebemos também um movimento no sentido de contestá-las devido à situação de grande desarranjo em que viviam.

“É verdade, eu o digo, Deus não é bom (...) Ah, mas se eu fosse Deus, todos saberiam o que é a vida!” (p.29)

“Chegou a perdição de Mananga. Já não há remédio que sirva; nem Deus, nem espíritos, nem defuntos.(...) Se isto continua assim morrerá o último homem e a última mulher, predigo eu – pensa Minosse –, aí Deus vai aprender a lição. Terá a grande maçada de recriar de novo o Licalaumba e a sua companheira Nsilambo, mas, antes disso, será necessário reinventar a paisagem original.” (p.31-32)

Dambuza, o estrangeiro em Mananga, amante de Wusheni, sente-se como um desgarrado sem crenças e tradições.

- ... Não sei o que é aquilo, mas dizem que estão a preparar a tal cerimônia. No fim da semana serão as grandes celebrações. Virás?
 - Eu? Acho que não sou convidado. Essas coisas são para os deuses de Mananga. Eu aqui sou refugiado, um estrangeiro ao vosso clã. Os meus defuntos repousam em terras distantes.

(...)

- ... Mesmo assim não irei às cerimônias. Os defuntos não se zangarão com a minha ausência, de resto nunca quiseram saber de mim.
- Dambuza, é preciso respeitar os mortos.
- Os vivos e os mortos estão ausentes do meu mundo. Respeito apenas os animais porque também me respeitam.
- Blasfemas contra as divindades. Não te protegerão dos grandes males.
- A mim nem o diabo protege. Vivo nas tocas mais escuras que as das toupeiras, num subterrâneo em pleno sol. Não acredito em defuntos.
- Ao menos acreditas em Deus? Eu creio. Deus é bom, Dambuza.
- Para mim não.
- Deus castiga a quem não crê.
- Isso é evidente. A mim castigou sempre. (p.76-77)

3.2.5. *Fantasmas*

Os fantasmas são elementos que facilmente se associam ao universo do fantástico. No caso de Ventos do apocalipse, sua aparição é bem reduzida, mas suficiente para contribuir para o sentimento de desconforto que envolve a narrativa, como observamos no exemplo a seguir.

“O por do sol já chegou, em breve será noite, há túmulos por todo o lado, é tempo de lua cheia, e os fantasmas tu sabes...”(p.41)

Lá fora cães ganem com fúria, há um fantasma a rondar a casa. Os grilos cantam com mais força. Há algazarra na capoeira, a jibóia abocanha os ovos e as galinhas. Estranhos acontecimentos na hora do juramento. Os jurados, como bons soldados, conseguem disfarçar os arrepios que lhes percorrem o sangue e os cabelos. As mentes caem vertiginosamente das nuvens para o abismo das trevas. Será que os defuntos não abençoam o juramento? (p. 52)

Observamos aqui, mais uma vez a situação de hesitação, de dúvida que acompanha a narrativa e produz um efeito de inadequação que perpassa o personagem e o leitor.

3.2.6. *Rituais de purificação a cargo das mulheres*

Alguns dos rituais típicos das zonas rurais moçambicanas, como o mbelele¹⁷³,

assumem importância na narrativa de *Ventos do apocalipse*. Para recuperar o poder perdido com a independência, o antigo régulo cria uma artimanha para convencer as pessoas de que a situação em que vivem, de seca e fome, ocorre porque as novas gerações descumprem a tradição, o culto aos antepassados. Propõe, de forma manipuladora, que se realize um mbele para que as chuvas voltem a cair, mas seu interesse era apenas o milho que seria cobrado pela realização do ritual.

Ao falarem do ritual, os moradores questionam a sua eficácia em um mundo já marcado por uma certa modernidade: “- A expressão sublime de submissão e humilhação é o mbelele. - O mbelele? Que vergonha! Mulheres nuas com traseiro de melancia a exhibir as mamas aos pássaros e o cu aos gafanhotos faz chover? Que vergonha!” (p.59)

Outro ponto conflituoso é que pessoas seriam sacrificadas no ritual, pois “o sangue dos justos e inocentes é o reconhecimento das nossas culpas.” (p.59)

(...) Dizem que é uma cerimônia difícil, porque para ser bem sucedida deve correr sangue virgem. Escolhe-se entre a população um galo que ainda não tenha sonhos de desejo e uma galinha que ainda não conhece a lua.

- Não percebo onde está a dificuldade de sacrificar um galo e uma galinha.

- Não percebes? Um galo e uma galinha.

- Ah, sim, entendi, um galo e uma galinha. Que horror, há-de ser assim?

¹⁷³ o ritual do *mbelele* recupera antigos costumes, principalmente do meio rural. O *mbelele*, segundo a tradição, é um ritual em que as mulheres, dirigidas por um régulo ou por um sacerdote, participam de uma representação lasciva e sedutora para conclamar os *chicumbos* ou “almas perversas” causadoras da seca (CIPIRE, 1992, p.20)

- Que seja. O céu deve parir a chuva.
- E se for escolhido um dos teus filhos?
- Cala a boca, comadre, não me torture. (p.59-60)

Percebemos, então, que os rituais geram certo desconforto nos personagens, pois embora sejam vistos como necessários em determinadas situações, pode se contestar os limites entre aceitável e o não aceitável dessas práticas.

3.3.PARTE II- Nos domínios do estranho

3.3.1.Loucura

Passamos pelas coisas sem as ver,
gastos, como animais envelhecidos:
se alguém chama por nós não respondemos,
se alguém nos pede amor não estremecemos,
como frutos de sombra sem sabor,
vamos caindo ao chão, apodrecidos.
(Eugênio Andrade)

O homem quer e deve ser tratado com dignidade, porém, o sentimento de humanidade, em nossa época, vem cada vez mais sendo perdido na voragem do tempo. Voltando mais uma vez à ideia de Louis Vax do fantástico como sendo o nosso universo que apodrece, percebemos uma aproximação dessa ideia e do poema que nos serve de epígrafe. O nosso sentimento perde-se e apodrecemos, por consequência também a nossa sociedade; não nos reconhecemos e não nos sentimos parte de nosso próprio universo. Passamos a integrar um universo com o qual não nos identificamos e entendê-lo passa a ser uma tarefa difícil.

Recorremos aos dizeres de Todorov, o qual afirma que “o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre.”¹⁷⁴ Mia Couto, em várias oportunidades, afirma ter a guerra um efeito que beira o tabu na sociedade moçambicana, tamanho é o silêncio que se firma em torno do assunto.

A primeira grande sombra eu acho que é a guerra, não é? Porque foi alguma coisa que não foi resolvida profundamente, intimamente, não é?

O que significa que as pessoas se aperceberam... se apercebem ainda hoje que não vale a pena lembrar este passado imediato, ou fariam uma operação fantástica que para mim foi de uma amnésia coletiva, hoje ninguém... se vocês percorrerem... a Conceição percorreu Moçambique, ninguém se lembra da guerra, ninguém invoca nenhuma memória, é como se não tivesse acontecido nada, não é?

E sempre fica, as pessoas se apercebem que há tensões que não foram resolvidas estão lá ainda e que deram origem aquela violência e, portanto, como se fosse uma caixa de demônios, é preciso não tocar nela, é preciso não mexer nela. Eu acho que isso é o maior medo, de tal maneira é presente que nós aceitamos um regime político que seja discutível, que seja polêmico em nome desta coisa que é a estabilidade que é a negociação de uma situação de paz, acho que esse é um grande medo.¹⁷⁵

Nessa senda, percebemos o quão difícil é para os autores moçambicanos falar sobre o período da guerra, que tantas marcas deixou na sociedade. Enquanto alguns procuram falar desse trauma de forma direta, outros, como Mia e Paulina, preferem focalizar o tema pelas vias do insólito, fazendo um confronto entre as causas e consequências do conflito.

Um dos narradores de *Ventos do apocalipse* ficcionaliza na obra a mesma ideia colocada por Couto sobre essa experiência.

As imagens de horror testemunhadas por aquele povo naquela tarde reduziram ainda mais o moral dos viajantes. Ninguém as comenta porque o comentar é um reviver. O sofrimento é o

¹⁷⁴ TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 167.

¹⁷⁵ COUTO, Mia entrevista à *Revista Nova África*. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/novaafrika/2010/01/31/mia-couto-fala-sobre-africa-mocambique-beira-e-literatura>. Acesso em 01/10/10.

fermento da alma dizem. É sal, é piri-piri, é vinagre, é pimenta, é levedura que se coloca nas chagas sangrentas para manter a alma sempre desperta. O ser humano habitua-se a tudo, dizem. Mas mentem. Com o sofrimento constante ninguém se irmana, ninguém se conforma. Mesmo no braseiro do inferno os condenados suspiram por um instante de paz. O sofrimento é milenar na história do homem negro e este jamais se conformou. Faz guerras. Revoluções. Luta. Uma vez perde e outra ganha. O povo inteiro sofre e mergulha na turbulência dos sentimentos de ódio e de rancor contra Deus e contra os homens. (p.171)

Sendo assim, o fantástico teria a função de ser uma maneira de expressar um assunto proibido. “A condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que se exerce dentro do próprio indivíduo [autor], constituindo-se para ele em proibição de abordar certos temas tabus.”¹⁷⁶

Diante dos horrores da guerra moçambicana uma saída para a situação dentro do universo do insólito seria a loucura: uma forma de evasão, de fuga do real, a qual podemos associar ao sentimento do fantástico e/ou estranho. Podemos então afirmar que a busca dessa temática e a utilização de personagens que perdem a sanidade no decorrer dos acontecimentos são instrumentos preciosos nas mãos de escritores como Paulina Chiziane.

No caso, podemos reestruturar o pensamento de Todorov e afirmar que a barbárie é mais fácil de ser entendida pelos olhos dos loucos e também se for colocada no plano de uma maldição que vinha sendo profetizada, inclusive por forças sobrenaturais, desde a primeira parte do romance. Um louco não merece, e não tem, a aceitação da sociedade, é por ela “condenado (...) não menos severamente que o criminoso que transgride os tabus: o louco é, do mesmo modo que este último, trancafiado; sua prisão chama-se casa de saúde.”¹⁷⁷

¹⁷⁶ TODOROV, T., Ibidem.

¹⁷⁷ Idem, Ibidem.

Portanto, a sua utilização pelo fantástico constitui um recurso para evitar a condenação, transgredir a lei e provocar uma reflexão mais profunda, que fuja às visões maniqueístas que envolvem os assuntos beligerantes e propicie um entendimento maior de um momento histórico complexo que se pretende retratar através da arte literária.

Notamos no desenvolver de *Ventos do apocalipse* uma identificação do leitor com a estupefação dos personagens e do narrador frente à barbárie. Nesse sentido podemos voltar à definição clássica de Todorov “ o fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho.” Se pensarmos na teoria do “fantástico contemporâneo” proposta por Sartre veremos que o leitor ao se identificar com o personagem vai retirar a si mesmo do campo do real. Sendo assim, a loucura de um personagem pode ser traduzida como a nossa própria vontade de fuga do universo real quando esse se mostra em barbárie. Como sabemos dos horrores da guerra, assumimos a postura de seres à margem, loucos, interditados, frente àquilo que está sendo descrito. Nos dizeres de Sartre: “E nossa razão que deveria endireitar o mundo às avessas, levada por este pesadelo, torna-se ela própria fantástica.”¹⁷⁸

Por um lado, podemos pensar na loucura como patologia, o que explicaria a situação e colocaria a mesma dentro do campo do estranho. Por outro lado, se pensarmos no mundo convulsionado e caótico que sustenta o fantástico contemporâneo, ela seria uma forma de fuga do real que buscaria escrutinar o interior humano em busca de respostas às suas dúvidas mais inerentes.

¹⁷⁸ SARTRE, Jean Paul. Ibidem, p. 104.

A loucura, em nossa perspectiva, é um motivo de ligação entre as duas partes do romance, assim como acontece com a personagem Minosse, que transita entre os dois momentos narrativos. Assim, a loucura que é o motivo principal da segunda parte do romance, aparece tematizada na primeira parte quando da expressão de loucura do adivinho vigarista Nguenha a dizer a “verdade”.

- Espíritos dos Nguenha e dos Quive, acudi-nos, estamos aqui reunidos em nome de sofrimento, as chuvas não caem, passamos fome, dize-nos, avós, o que é que está errado, o que estará errado, digam?

Lança os ossos. Num gesto cerimonioso pega na varinha mágica e apontando inicia o discurso espetacular.

- A coisa vai mal, danger, danger. Olha aqui: um monstro enorme. É uma velha feiticeira com cabeça de serpente e de asas largas e braços muito compridos. A coisa está feia, a coisa está feia, maiwê, be careful. Cobra aqui, cobra acolá, very bad! Pata de vaca aqui, hiena atrás, siabamba, siabamba, ah, sim, siabamba.

O discurso de Nguenha é rápido como a marcha do vento; exhibe tonalidades ondulantes intercaladas de assobios, espirros, grunhidos, suspiros. Serpenteia a cabeça ao ritmo do seu discurso numa algaraviada de idiomas adocicada por palavras estrangeiras que de certeza foram aprendidas nos subterrâneos do Rand. Faz uma pausa; move o tronco magro aconchegando o traseiro ao chão. O rosto exhibe uma expressão de loucura absoluta. (p.90)

Ao misturar o elemento místico ao discurso da realidade sócio-político-econômica, a autora inicia um desmantelamento das relações encobertas na sociedade moçambicana, que será, a partir daqui explorada com maior intensidade.

O primeiro caso de loucura na segunda parte do romance é de Doane, o jovem pai que assistirá ao nascimento do filho em meio à fuga. Primeiro tem um sonho diabólico de matar o filho para não serem descobertos pelos inimigos a partir do choro do recém-nascido, como já descrevemos no início desse capítulo. Logo depois, ao presenciar de um ponto privilegiado o ataque aéreo sobre a mata, o personagem enlouquece completamente.

Do topo da árvore Doane assistiu ao espetáculo completo. Vem descendo. Parece mais apavorado que nunca. Já esqueceu a morte e grita esbaforido:

- Os helicópteros que passaram aqui lançaram mais fogo que todos os dragões juntos, eu vi. Vejam aquela nuvem que fizeram. É enorme, inacreditável, fantástica!

Os aldeões “placados” erguem os olhos para o céu. A nuvem sobe, cresce, e o céu a engole lentamente. Doane corre de um lado para o outro e conta o que viu com uma voz mais desarticulada do que a da criança feliz. Dois homens abandonam o esconderijo e agarram-no pelas costas. Passam-lhe uma corda pelos pulsos. Depois veio a mordaca e a venda nos olhos. Neutralizam-no. Está Louco. [grifo nosso] (p. 162)

O segundo caso de loucura e o principal da obra, pois recai sobre um personagem que liga a segunda parte do romance à primeira, é o de Minosse, a fiel e resignada esposa do régulo. Nesse caso a fuga do real é claramente atribuída à guerra pelos demais personagens e pelo narrador como vemos no trecho a seguir.

A velha mão busca o frasco de sal e espalha-o abundantemente em todos os campos da tenda para prevenir os maus sonhos. Puxa a garrafa de aguardente. Abre-a. entorna alguns pingos nas quatro direções do mundo para Zuze e todos os espíritos distantes e depois leva a garrafa à boca. Toma o seu trago e se acalma. Deita-se novamente e chama o sono pela centésima vez e este acaba vindo para pouco depois a velha acordar sobressaltada. O velho Sianga persegue-a em cada sonho. Ela acredita que já morreu, foram graves os ferimentos sofridos. Em cada noite pede-lhe rapé, aguardente de milho, missangas brancas e vermelhas.

Buscava de novo o sal e desta vez espalha-o em abundância tentando afastar o marido de sua mente enquanto vai gritando insultos. Abandona a tenda em corrida até ao cruzamento dos caminhos. Levanta a capulana rota, curva a coluna vertebral deixando o traseiro nu e mostra o cu aos quatro cantos do mundo como forma de insultar o marido onde quer que esteja e expulsá-lo definitivamente dos sonhos. Os vizinhos já se habituaram a estas loucuras e até as toleram. A falta de atividade por vezes é um mal. No tempo em que a velha lavrava o seu pedaço de terra tinha noites mais calmas. Acabou-se a lavoura e começou a sofrer insônias e pesadelos. A princípio acudiam ao mais pequeno grito, mas depressa concluíram que se tratava de mais um caso de comportamentos provocados pela guerra.” (p.210)

O terceiro caso é o de Emelina, a mãe que se refugia na vida de seu bebê a fugir da realidade de morte. “Os olhos chamejam, faíscam, parece que é doida mas não, doida não deve ser, está apenas tonta. O ponteiro da cabeça deve ter virado para o lado esquerdo

perdendo o balanço com o detonar das bombas. A guerra deve tê-la traumatizado a fundo.”(p.244)

Tomando essas três ocorrências de loucura da segunda parte do romance, podemos dizer que o caso de Doane é, como em vários outros momentos da narrativa, um anúncio daquilo que ocorreria mais tarde, já que seu estado de debilidade se põe quando os moradores de Mananga estão em marcha procurando abrigo da guerra.

Assim, Doane é amordaçado e impedido de se expressar, já que seu estado representava um perigo para o grupo em fuga. Minosse é largada pela população do Monte, já que julgam que suas interferências não merecem atenção. “Agora só despertam quando os gritos da velhota se tornam insuportáveis a ponto de lhes expulsar o sono, escutam desinteressadamente, puxam de novo as mantas e exclamam: lá está ela aos gritos, outra vez. E adormecem.”(p.210-211) E Emelina não participa mais da vida sócio-cultural do grupo, representada na obra pelo culto em agradecimento e sua ausência é até bem-vinda.

Toda a aldeia se encontra reunida, menos uma pessoa bem notória. A Emelina e o filho nas costas, onde andam? Os aldeões passaram pela casa dela e não está, os vizinhos confirmam que não dormiu lá. Lamenta-se, murmura-se e conclui-se: ela é desmiolada, é estranha, esquisita, é melhor deixá-la no seu mundo. De resto, só viria manchar o ambiente. Está esfarrapada e malcheirosa, não se lava desde que chegou ao monte há mais de dez meses, deixai-a em paz, não faz falta aqui. (p.270- 271)

A loucura aqui é um fator importante para se representar a quebra dos laços de solidariedade, ou seja, com tanto o que se preocupar, quem poderia “perder tempo” com criaturas ensandecidas. Essa falta de interesse pelo outro, custará muito caro à população do Monte se vê no final da narrativa.

Nessa situação, merecem destaque as personagens femininas tomadas pela loucura.

a) Emelina – sedução, loucura e morte

Em Emelina, como já falamos anteriormente, temos retomada a história mítica de Massupai: uma mulher de beleza estonteante que, se aproveitando dela, tem sonhos ambiciosos de amor e poder. Essas figuras, ligadas ao cunho realista do romance por ser facilmente encontrada em várias sociedades, nos remetem à figura bíblica de Salomé¹⁷⁹, a dançarina que enfeitiça Herodes e que associa em si as ideias de sedução e morte. Também, ainda nos relatos bíblicos, podemos associá-las a Lilith¹⁸⁰, em seu aspecto demoníaco e vingativo. No imaginário clássico ocidental, também encontramos uma outra personagem que reforça a ideia de que figuras como Massupai e Emelina são recorrentes nas narrativas sejam elas do cânone ocidental ou das culturas africanas. Referimo-nos a Helena¹⁸¹ que tem a sua imagem fortemente ligada à sedução e à guerra. Assim, em nosso

¹⁷⁹ Evangelho segundo São Marcos (6:21-28): *Aconteceu então que Herodes, no dia de seu aniversário, deu um banquete a seus nobres, oficiais, e altos dignitários da Galiléia. Durante o banquete dançou a filha de Herodíades, a qual muito agradou a Herodes e seus convidados. Então o rei disse à donzela: Pede-me o que queres, e to darei. E prometeu em juramento: Dar-te-ei o que quiseses, ainda que seja a metade do meu reino. Ela foi perguntar à sua mãe: Que queres tu que eu peça? Esta respondeu: a cabeça de João Batista. A donzela foi ter com Herodes e lhe respondeu: quero que me entregues numa bandeja a*

cabeça de João Batista. O rei se entristeceu, mas não quis negar o pedido, visto que o havia jurado na presença de seus convidados. No mesmo instante, ordenou a um verdugo que trouxesse a cabeça de João. Este foi ao cárcere e cortou a cabeça do profeta. Logo, trazendo-a numa bandeja, entregou-a à donzela, e esta foi ofertá-la à sua mãe.

¹⁸⁰ De acordo com certas interpretações da criação humana em Gênesis, no Antigo Testamento, reconhecendo que havia sido criada por Deus com a mesma matéria prima, Lilith rebelou-se, recusando-se a ficar sempre em baixo durante as suas relações sexuais. Na modernidade, isso levou a popularização da noção de que Lilith foi a primeira mulher a rebelar-se contra o sistema patriarcal. Assim dizia Lilith: “Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo? Por que ser dominada por ti? Contudo, eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual.” Quando reclamou de sua condição a Deus, ele retrucou que essa era a ordem natural, o domínio do homem sobre a mulher, dessa forma abandonou o Éden. Três anjos foram enviados em seu encalço, porém ela se recusou a voltar. Juntou-se aos anjos caídos onde se casou com Samael que tentou Eva ao passo que Lilith tentou a Adão os fazendo cometer adultério. Desde então o homem foi expulso do paraíso e Lilith tentaria destruir a humanidade, filhos do adultério de Adão com Eva, pois mesmo abandonando seu marido ela não aceitava sua segunda mulher.

Ela então perseguiria os homens, principalmente os adúlteros, crianças e recém casados para se vingar.

¹⁸¹ Na mitologia era a filha de Zeus e Leda. Tinha a fama de ser a mulher mais bela do mundo. Numa viagem a Esparta, Páris encontra a princesa Helena, que está casada com Menelau, irmão de Agamenon, filhos de Atreu, rei de Micenas. Helena e Páris fogem para Tróia; Menelau, Agameon,

entender, Helena liga-se perfeitamente à figura de Massupai e, conseqüentemente, a Emelina, personificando esse estar entre o Bem e o Mal atribuído às mulheres em geral e que o narrador de Paulina nos mostra com clareza

Os poetas cantam a mulher como símbolo de paz e pureza. Os povos veneram a mulher como símbolo do amor universal. Porque ela é uma flor que dá prazer e dá calor. Mas há exceções, têm que existir para confirmar a regra. Senão não haveria crianças abandonadas nas ruas chorando as amarguras do destino. Não haveria também recém-nascidos atirados nas lixeiras, nas valas, nos esgotos das grandes cidades. O que os poetas esqueceram é que para além do símbolo do amor, a mulher é também parceira da serpente. (p.249)

Tanto o final de Massupai quanto o de Emelina é trágico. A primeira enlouquece após a morte do amado e perambula pelas praias, na forma de um fantasma.

Massupai enlouqueceu e começou a revolver as sepulturas com as mãos, para ressuscitar os filhos que perdera. Depois fugiu para o mar, e nunca mais ninguém ouviu falar dela. Ainda hoje o fantasma deambula pela praia nas noites de luar, e quando as ondas furiosas batem sobre as rochas, ainda se ouvem os seus gritos: sou a rainha! Sou mãe desde o Save até ao Limpopo!(p.22)

Emelina morre completamente alucinada, durante o ataque dos inimigos à aldeia do Monte. Sua morte é narrada de forma escatológica e grotesca que fortalece a ideia do inesperado.

Uma figura andrajosa projecta-se no ponto mais alto do Monte, todos a veem: Emelina! Emelina esboça um sorriso nunca visto e ri, ri, até perder o fôlego. A força do riso esgota-lhe as forças. Ajoelha-se. Ri. A violência do riso desprende-lhe a bexiga e a urina liberta-se molhando as pernas e o chão. Continua a rir e peida de tanto riso. O esfíncter do ânus é mais forte mas também acaba desorientado, as fezes líquidas abandonam o continente, correm

Aquiles e outros reis juntam-se numa guerra contra Tróia. Em princípio para resgatar Helena e vingar Menelau, mas na realidade com interesses econômicos também. A guerra dura dez anos. Páris, seu irmão Heitor, e Aquiles morrem. Um dia, os troianos percebem que o acampamento de seus inimigos está vazio, e imaginam que finalmente abandonaram a guerra. Encontrar por ali um enorme cavalo de madeira que acreditam ser um presente, e o carregam para dentro de suas muralhas. Ficam surpresos, porém, quando soldados começam a sair de dentro do cavalo e a atacar a cidade, agora indefesa. A guerra é vencida pelos inimigos.

pelo traseiro, pelas pernas, pelo chão, Emelina perde o domínio completo de si, cai, rebola sobre os seus excrementos e ri um riso que não acaba e que fica marcando nos corações dos homens, cujo eco ainda continua a ouvir-se nos céus do Monte.

O padre tem pena dela, porque está louca de tudo. Aproxima-se da infeliz e ampara-a, ignorando o nojo e o mau cheiro.

(...)

Armagedon, Armagedon, grita o padre em corrida, transportando um fardo pesado. Leva a Emelina nos braços e o bebé nas costas dela, numa tentativa desesperada de salvar a louca que ainda se ri.(...) ... a bala acertou em Emelina pelas costas, perfurando a mãe e o filho. (...) Emelina já não se ri, delira, agita-se na última agonia.(...) O povo em debandada grita o nome de Emelina. Chora em nome de Emelina. Sucumbe debaixo do fogo da traição de Emelina. Foi ela quem conduziu a fogueira que incinerou a vida, acabando também queimando-se nela, foi ela e não outra e a nós a pensarmos que era doida, ó gente! (p.274-275)

b) Minosse – solidão, loucura e memória

Chama-nos a atenção aqui a figura de Minosse mulher do régulo, a qual observa a guerra com olhos femininos. Última esposa em uma sociedade polígama, nunca teve para si a atenção do marido.

Se a guerra oprime os homens forçando-os aos campos de batalha, praticamente destrói as mulheres por serem elas duplamente atingidas: quando seus maridos, filhos e netos vão para a guerra e quando elas próprias são vítimas da covardia dos invasores.

Minosse sofre ao perder sua família e, após a condenação de Sianga, segue como um fantasma em direção à aldeia do Monte. Será ela o laço que unirá as partes do romance e também, como indica seu próprio nome, uma marca da união do mundo dos vivos e dos mortos. O nome Minosse pode ter origem no rei Minos, que teria mandado construir um labirinto para o enteado, o Minotauro. Segundo a mitologia, Minos desceu ao mundo subterrâneo depois de sua morte, e tornou-se um dos juízes dos mortos. Na *Divina Comédia*, de Dante, Minos é quem ouve as confissões dos mortos, atribuindo a pena de

desígnio do círculo infernal que corresponda à gravidade da falta relatada. Percebe-se, assim, uma referência à tradição ocidental que se entrecruza ao percurso de Minosse, em seu nome e em sua relação com a morte, que aqui passa a ser um elemento transformador e libertador, já que é apenas a partir da morte da família que ela libera-se do labirinto de submissão em que vivia e passa a andar firmemente na marcha em busca da aldeia do Monte.

Na viagem fantasma, a velha Minosse vai à frente e nem os homens fortes conseguem seguir o passo dela. Caminha leve como uma pena. Todos se espantam. Os desgostos fizeram dela uma pessoa morta. Ela é um fantasma. Os fantasmas não tem corpo e nem sentem peso. Ela caminha leve e livre mesmo sem saber para onde vai. (p. 155)

À parte essa referência à cultura ocidental, damos destaque à função de contiguidade entre vivos e mortos que nas culturas africanas está ligada à figura dos mais velhos. Podemos estender os dizeres de Laura Padilha, sobre as dimensões natural e sagrada em Angola, para a realidade moçambicana

Assim como, esteticamente, a oralidade é um dos traços distintivos do discurso narrativo angolano, também a força vital constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negro-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa, segundo ensina, entre outros, Alessane Ndaw (1983). Intermediando o vivo e o morto, bem como as forças naturais e as do sagrado, estão os ancestrais, ou seja, os antepassados que são o caminho para superar a contradição que a descontinuidade da existência humana comporta e que a morte revela brutalmente¹⁸², nas palavras de José Carlos Rodrigues (1983, p.82). Eles estão, assim, ao mesmo tempo próximos dos homens, dos deuses e do ser supremos, cujas linguagens dominam.¹⁸²

Nessas culturas, a morte não é um estágio de término de existência, mas apenas uma transformação, como já vimos no capítulo anterior. Os antepassados não estão

¹⁸² PADILHA, Laura. *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995, p.10

desligados do presente, são, a todo momento, convocados para ajudar nas decisões do presente e seu poder perante o grupo não deve ser contestado.

Na travessia de vinte e um dias pelo mato em busca da aldeia do Monte, os sobreviventes de Mananga têm que superar o que de humano há em si, igualar-se praticamente a animais, para resistir às intempéries que lhes aparecem no caminho. Há uma outra guerra sendo travada dentro de cada um dos caminantes, a luta entre a sobrevivência em sentido real e a sobrevivência do humano. Alguns não resistem a esse confronto e sucumbem frente ao inimigo, às feras da selva, às doenças; outros, como Minosse, trancafiam-se na loucura e assim permanecem até que um bom motivo lhes seja dado para desejar viver novamente. O encontro, na aldeia do Monte, entre Minosse e um garoto órfão, que logo lhe apresenta Sara e seus irmãos, traz a anciã novamente à lucidez.

Mais uma vez coloca-se a questão da ancestralidade que une as gerações. Minosse, a guardiã das memórias do povo de Mananga, protege e ensina as crianças, enquanto essas lhe dão o sopro de vida de que ela necessita. Notamos que o romance traz o mais velho como figura ordenadora do grupo, pois detém em si as tradições que devem ser passadas para as gerações futuras. Na história, esse momento de encontro é de florescimento e paz, já que é nele que as pessoas podem reviver uma estrutura social desmantelada pela guerra.

Momentos de paz são compartilhados aqui, a autora coloca em Minosse a discussão dos duplos que aparecem também, como já vimos, na literatura de Mia Couto e é um dos elementos mais utilizados na literatura moçambicana contemporânea. Loucura e lucidez alternam-se nessa personagem, assim como, sofrimento e alegria. A exemplo disso, podemos citar o fato de Minosse ser a guardiã do conhecimento ancestral, mas também não

descartar a ida dos meninos para a escola, ou seja, traz uma ligação com a necessidade de modernização.

3.4. Breve confronto

Quando da escolha do *corpus* do trabalho levamos em consideração a capacidade que o romance possui, enquanto forma literária, de manter-se atual e de servir aos mais diferenciados propósitos artísticos. Assim, se Paulina Chiziane precisava unir a tradição ao moderno, o oral ao escrito, também Mia Couto necessitava de uma forma que mantivesse claro o trânsito do individual ao coletivo e isso foi conseguido de forma produtiva nos dois autores através da manipulação do gênero romanesco.

Nessa perspectiva, observamos o percurso dessa forma literária para entendermos melhor a sua utilização pelos autores estudados, os quais produziram suas obras em um mesmo contexto histórico, e traçamos uma análise que relaciona as peculiaridades da forma com o nosso foco central de estudo: a temática.

Em nossa perspectiva de trabalho, a qual busca trabalhar a literatura como um fenômeno intimamente ligado à sociedade, tornam-se produtivas as reflexões do teórico húngaro Georg Lukács (1885-1971), que primeiramente assumiu uma postura historicista em seus trabalhos, considerando a história como um motor do desenvolvimento humano e, assim, passa a explicitar as relações que se dão entre o plano artístico e social da vida humana, considerando a arte como um instrumento falho, mas possuidor de um ideal superior: representar a riqueza do interior humano.

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (...) A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida.¹⁸³

O autor, no prefácio escrito em 1962 para o seu livro sobre a forma romanesca, ressalta sua maneira de analisá-la “A arte torna-se problemática precisamente porque a realidade deixa de sê-lo. De todo contrária é a concepção formalmente semelhante da *Teoria do romance*: nela, a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos.”¹⁸⁴

Essa visão do “mundo que saiu dos trilhos” nos é muito importante ao abordarmos a temática da guerra que, como visto na análise dos romances, pode ser encarada como uma forma de “testemunhar nossa debilidade e imperfeição”, como assinala Montaigne, já que expõe as fragilidades e as limitações que nos são inerentes. Assim, a forma romanesca, que representaria na visada lukacsiana uma maneira de representar um mundo caótico, encontra-se intimamente ligada à maneira como o tema da guerra é tratado por Mia Couto e Paulina Chiziane e será amplamente explorada pelos dois autores como um elemento altamente revelador da maneira como se dão as relações entre a realidade e a arte.

... o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. A estrutura dada do objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso – aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de modo psicologicamente imediato e consistente, isso não constitui juízo

¹⁸³ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p.55 e p.60

¹⁸⁴ Idem, p, 14

evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só um fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou no das normas. Em outras palavras: pode tratar-se de crime ou loucura, e os limites que separam o crime do heroísmo aclamado, a loucura da sabedoria que domina a vida, são fronteiras lábeis, meramente psicológicas, ainda que o final alcançado se destaque da realidade cotidiana com a terrível clareza do erro irreparável que se tornou evidente.¹⁸⁵

Nessa senda, acrescentamos ainda a perspectiva de Bakhtin para quem a literatura ao se dirigir a um outro – o público leitor – e provir de um destinador – a comunidade social do artista – é sempre um artefato de natureza social. Assim, o intelectual propõe duas vertentes que a nosso ver são importantíssimas para os textos de Mia e Paulina, o dialogismo e a polifonia.

Nós tomaremos esses termos como diferentes, embora muitos estudiosos o tratem como uma coisa só. Dessa forma, os romances do *corpus* são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais além de serem polifônicos, ou seja, deixam entrever as vozes que falam no texto.

No caso de Chiziane, a presença de vários narradores anônimos, do discurso indireto livre, o uso de provérbios africanos e a insistente intertextualização da situação vivida em Moçambique com o discurso religioso e mitológico ocidental tornam o seu romance um espaço de discussão aberta do que representa aquele momento na história social e política do país.

No caso de Couto, o visível intercalar de histórias que produzem uma reflexão sobre os próprios acontecimentos narrados, a construção de personagens fragmentados, a

¹⁸⁵ LUKÁCS, Georg. Ibidem., p. 60

existência de personagens do povo, do governo, estrangeiros contribuem para a reflexão sobre a identidade moçambicana e contribuem na formação da “comunidade imaginada”.

Walter Benjamin mostra-nos que o romance é o gênero literário capaz de expor a profunda perplexidade da vida humana. Nessa senda, podemos afirmar que os romances que versam sobre a guerra trazem à tona a estupefação do homem diante da guerra e da morte. Se para Adorno, após Auschwitz, a única forma enfática do protesto é o silêncio, *Terra sonâmbula* e *Ventos do apocalipse* refutam o lugar do silêncio, do luto e produzem discursos nos quais estão presentes uma elaboração dos acontecimentos através de uma pergunta e uma resposta sobre a vida em tempos de atroz irracionalidade.

Como fica evidente no cenário da guerra civil em Moçambique, é nesse momento traumático que a nação pode se autoconhecer e dialogar consigo mesma, numa tentativa, embora dolorosa, de reconstituição da identidade fraturada pelos percalços da História. Isso fica marcado no trecho a seguir, de *Terra sonâmbula*, em que Farida dialoga com uma religiosa.

- Irmã, peço: me conte estórias!

A freira se surpreendeu. A visitante lhe explicou: queria saber notícias do mundo, ouvir as cores desse longe em que seus sonhos teimavam. Pouco importava que fossem ou não verdade. A freira, então, se demorou em desfiadas estorinhas, como se adivinhasse sua carência de fantasia. Quando se calou, o sol se inclinava na varanda da tarde. A terra sofria a inundação do poente, os campos se cultivavam de poeira-laranja. Lúcia perdera a força de mais encantarias, sua voz se desbotava vencida pela força das coisas reais, o adverso presente.

- Lá onde vens também há guerra?

Farida acenou a cabeça, confirmando. O sentimento da guerra a fazia calar.(p.97) [grifos nossos]

O mesmo silêncio opõe-se à necessidade de falar da louca Emelina em conversa com a enfermeira Danila, em *Ventos do apocalipse*.

Emelina não é louca nem tonta, ó gente, sente necessidade de ouvidos que a escutem e de palavras que a consolem. A mente de Danila é uma máquina em movimento acelerado. Procura descobrir palavras especiais para um diálogo especial. Descerra os lábios e da garganta não brota uma só palavra.(...)

Danila ganha coragem e fala.

- Mãe da menina, não deixa o cancro da dor roer o teu peito. Vomita toda a angústia sobre a terra para que o vento a sepulte. Vamos, chora, desabafa, que eu te escuto.

A história que vou ouvir, é igual a de todos os tempos, karingana wa karingana. Mas a tradição está quebrada, os tempos mudaram, os contos já não se fazem ao calor da fogueira. As histórias de hoje não começam com sorrisos nem aplausos mas com suspiros e lágrimas. São tímidas e não ousadas. São tristes e não alegres. Era uma vez...

A infeliz baixa os olhos e trava uma guerra com o seu íntimo.(...) Revive o vendaval que a arrancou da terra que a viu nascer, aquelas ribombadas de fogo que transformaram num só pó o sangue dos homens, os gritos do povo, os ramos das árvores, o ladrar dos cães, poeira e terra. A mulher rememora de olhos cerrados bocados doces, salgados, a fonte de lágrimas tem um fluxo constante.

(...)

Danila também percorre o silêncio da angústia, quer à força dizer uma só palavra, mas a garganta expele uma tossezinha seca, despropositada. Há momentos em que toda a sabedoria do mundo se resume apenas numa partícula de cinza e pó perante problemas humanos. (p.246-248) [grifos nossos]

Notamos nos trechos escolhidos que os personagens locais, Farida e Emelina, escolhem dialogar com pessoas de fora do universo africano original, uma freira e uma enfermeira das agências de socorro humanitário. Aparentemente seria mais fácil falar sobre suas perdas com um “estranho”, mas o que vemos é a irmanação silenciosa nos dois casos. A guerra estarrece a todos que se avizinham dela.

Se o silêncio reina nos espaços de guerra, percebemos, no entanto, que os autores utilizam-se da estratégia do fantástico contemporâneo para abordarem o tema, como se essa revisão do momento traumático não pudesse ser feita pelas vias da consciência e da razão pura e simples. Para eles os momentos de dor causados por um longo período de dominação colonial, uma sangrenta guerra de libertação e posterior guerra civil criam um estranhamento de si mesmos e do mundo que o caminho do fantástico ajuda a encarar. Nos

dizeres de Márcio Seligmann-Silva, “para o sobrevivente sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que “do outro lado” do campo simbólico.”¹⁸⁶. É exatamente essa situação que percebemos no excerto de *Terra sonâmbula*.

O que testemunhei naquela povoação foram coisas sem hábito neste mundo. Gentes imensas se concentravam na praia como se fossem destroços trazidos pelas ondas. A verdade era outra: tinham vindo do interior, das terras onde os matadores tinham proclamado seu reino. Consoante as pobres gentes fugiam também os bandidos vinham em seu rasto como hienas perseguindo agonizantes gazelas. E agora aqueles deslocados se campeavam por ali sem terra para produzirem a mínima comida. (p.67) [grifos nossos]

Assim torna-se importante a perspectiva bakhtiniana de que “a tentativa de religar o sentido e a vida passa necessariamente pela fala que, dialogicamente, incorpora e representa os discursos dos outros”¹⁸⁷

Ao percorrermos os volumes *Terra sonâmbula* e *Ventos do apocalipse* sentimos inicialmente uma mescla de gêneros, já que os autores se utilizam de histórias oriundas do imaginário popular moçambicano, de provérbios populares, fatos históricos, elementos oriundos das religiões africanas e ocidentais, entre outros, como forma de rememorar o trágico acontecimento da guerra. Nos dizeres de Eliana Lourenço,

O ato de rememorar, bem como o de criar ou narrar, se relacionaria então não com a raiva ou a violência vividas, sobretudo durante a guerra, mas com a melancolia e o sentimento de perda que, ao serem narrados, podem levar a uma sensação de consolo ou conforto, até mesmo de catarse¹⁸⁸

¹⁸⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes”. *Gragoatá*. Niterói, nº 24, 1. Sem. 2008, p.105

¹⁸⁷ BRAIT, Beth. “As vozes bakhtinianas e o diálogo inconclusivo” in BARROS, Diana; FIORIN, José.(orgs) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 23.

¹⁸⁸ LOURENÇO, Eliana. “Kazuo Ishiguro e a cultura da memória.” In: SCARPELLI, Marli F; DUARTE, Eduardo de Assis (Orgs.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: FALE UFMG/POS-Lit., 2002, p.310.

Nessa linha, tornam-se importantes duas figuras nos romances do *corpus*: Kindzu e Minosse, pois representam a possibilidade da referida catarse/consolo através de sua insistente memória que é narrada pela escrita dos cadernos, no caso de Kindzu, e transportada pela sua própria existência, no caso de Minosse e sua loucura que viajam pela terra assolada pela guerra.

Considerações finais

Tanto Mia Couto quanto Paulina Chiziane apresentam nas obras analisadas elementos que nos permitem refletir sobre a moçambicanidade na contemporaneidade.

Não presenciamos mais nessas obras a simples oposição colonizador/colonizado, moderno/tradicional, sofrimento passado/ redenção presente. Os autores focalizam uma sociedade multifacetada que busca um sentido de nação que respeite as diferenças a ela inerentes, renegando as ideias simplificadoras da nação homogênea e conciliada e expondo as diferenças de condição de vida dos membros da sociedade, as peculiaridades dos problemas enfrentados por determinados grupos como, por exemplo, as mulheres, as questões do controle do poder, o local do suprarreal na sociedade atual, frente aos problemas de um país que busca a inserção em um mundo moderno e globalizado.

Em *Terra sonâmbula* e *Ventos do apocalipse*, os autores optaram por focalizar um momento histórico decisivo para o que é hoje Moçambique: a guerra civil. Nos dois romances esse tema assume papel central, uma vez que preside os demais temas, ou seja, é em função da guerra que os outros aspectos temáticos são colocados. Dessa forma, identificamos o chamado “tema estruturador” proposto por C. Guillén.

No caso de Paulina, esse tema é restrito a esse romance, tendo, até o momento, pouco ou nenhum destaque nas obras posteriores.

Já para Mia, esse tema é recorrente, tendo feito parte, na maioria das vezes, como pano de fundo dos seus contos e ganhando destaque na produção romanesca a partir de *Terra sonâmbula*, no denominado “ciclo da guerra”, o qual compreende quatro romances. Percebemos também, ao analisarmos a obra do autor, que este tema está sempre entre os mais revisitados, mesmo em produções mais recentes, como *Venenos de Deus, remédios do Diabo* e *Antes de nascer o mundo*, que apontam, ainda que timidamente, para uma nova fase do autor, que de certa forma procura purgar os fantasmas da guerra.

Na abordagem do tema, os autores procuram estratégias narrativas semelhantes. Ao escolher falar de um tema traumático que provocou o silenciamento da sociedade, como se o não-falar produzisse um efeito de “isso nunca aconteceu”, os escritores optaram por uma veia narrativa que privilegiasse o insólito dos acontecimentos reais.

Vimos, assim, que tanto Chiziane quanto Couto inscrevem-se no chamado “fantástico contemporâneo”. Devemos ressaltar que essa vertente literária está liberta dos seres aterrorizantes de outros mundos, como monstros e vampiros. Preocupa-se em focalizar o absurdo da condição do próprio homem, como nos mostra Dali: “não há senão um único objeto fantástico: o homem”¹⁸⁹. Podemos afirmar, então, que a guerra, produzida por homens, reflete o ininteligível da situação, contribuindo para um clima de incerteza que percorre as obras.

São colocados em cena os grandes temores do homem contemporâneo: a finitude, as limitações, a automatização, a falta de pensamento crítico, o confinamento a certos esteriótipos, etc. Esses elementos presididos pelo tema da guerra constituem nas obras

¹⁸⁹ DALI, Salvador apud RESENDE, Irene Severina. *O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga(Brasil) e Mia Couto(Moçambique)*. São Paulo, 2008. 240p. Tese de doutoramento na área de Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

estudadas a “poética da incerteza”, como definida por Irene Bessire, produzindo o estranhamento que sentido em todas as instncias envolvidas na narrativa: o personagem, o narrador, o leitor.

No campo dos estudos clssicos do inslito, presididos em nossa tese por T. Todorov, podemos classificar a obra *Terra sonmbula* como pertencente ao fantstico, enquanto que *Ventos do apocalipse* comporta-se como um romance do estranho.

Nos captulos de anlise procuramos evidenciar que Mia Couto obedece s especificidades propostas pelo intelectual blgaro para a formao do gnero fantstico, quais sejam: a hesitao tanto no plano narrativo quanto no plano lingustico dos personagens e/ou narradores, gerando dvida no leitor, lm do no-esclarecimento dessa no decorrer da obra. Percebemos esse fato pela incerteza que cerca o menino Muidinga, o qual nem memria de quem possui; tambm nas dvidas expressas pelo narrador dos cadernos, Kindzu e na utilizao do “final aberto” do romance, remetendo a vrias possibilidades interpretativas, mas insistindo em deixar o leitor sem a resposta reconfortante.

Assim, Couto procura retratar um mundo em que

As cenas fantsticas(...) traduzem toda a inquietao humana, perante os conflitos de vrias ordens, que eram alimentados por interesses escusos(...) e que refletia a crise, pela dificuldade de se enfrent-los. (...) O fantstico(...) surge para mostrar que da revolta, da no aceitao da imposio, da no aceitao da vida resumida em estreitos limites, que devem surgir a tomada de conscincia e o levante para a luta, pois s assim, se pode mudar a condio de um povo dominado.¹⁹⁰

Paulina Chiziane, por outro lado, trafega com mais cuidado pelos caminhos do inslito. Ela cria o estranhamento pelo jogo explcito entre as culturas ocidental e

¹⁹⁰ RESENDE, Irene Severina. Ibidem., p.194-195.

africanas, decidindo-se por explicitar a guerra em um contexto histórico e político muito mais claro que o traçado por Mia Couto. São descritas perseguições políticas, coibição de práticas religiosas, conflitos associados às diferenças étnicas, jovens que se envolvem em práticas violentas contra a população estarecida e indefesa, desprezo dos dirigentes pela população e seus subordinados, além da inveja e do ódio, que crescem no seio da sociedade moçambicana.

Ao envolver sua narrativa nos elementos apocalípticos do universo cristão, cheio de simbologias e enigmas, e associá-los livremente às culturas africanas, extremamente diversificadas, a autora retira momentaneamente as certezas dos leitores, os quais vão assistindo perplexos às cenas escatológicas contadas por diversos narradores, que tanto quanto os leitores se apavoram diante de atrocidades, próprias ao universo das narrativas de terror. No entanto, ao contrário do que ocorre em *Terra sonâmbula*, Paulina vai saindo aos poucos do escuro da incerteza para a claridade do entendimento dos fatos narrados. Os seres que pareciam pertencentes a uma outra realidade vão tomando formas bem conhecidas e assumindo seus papéis históricos e sociais. O estranhamento, o incrível é que em *Ventos do apocalipse* o insólito está ligado ao reconhecimento de que a guerra está sendo feita pelos próprios moçambicanos. “Na confusão e pânico desvendavam-se os rostos dos agressores. O choque é fantástico; o povo descobre que está a ser massacrado pelos filhos da terra” (p.117)[grifos nossos]

Por fim, verificamos ter sido a forma romanesca de grande serventia para que os autores construíssem seus retratos da sociedade moçambicana. Sendo essa híbrida, multifacetada, como dissemos, necessitava de uma forma literária que aceitasse igualmente uma grande variedade de elementos que transitam entre o real e o imaginário, entre o ancestral e o moderno, entre o escrito e o oral, etc. Assim, a forte característica dialógica e

polifônica dos romances do *corpus* contribuiu para que os autores pudessem construir no plano literário a imagem dessa sociedade.

Dessa forma, Couto e Chiziane conseguiram unir dentro da forma romanesca moderna elementos próprios das culturas orais africanas, como: estrutura dialogal, a viagem como elemento propulsor de experiências que se pretendem contar (na senda benjaminiana), a presença de vários narradores, a utilização de provérbios e histórias ancestrais, entre outros.

Assim sendo, acreditamos que os dois autores cumpriram exemplarmente a tarefa de retratar um mundo repleto de trauma e contradições e, por isso, silenciado. Ao se utilizarem do “fantástico contemporâneo” como estratégia narrativa, Mia Couto e Paulina Chiziane utilizaram uma arma importante contra o silêncio existente na sociedade moçambicana atual: a palavra.

Encerramos as nossas reflexões, comungando das palavras de Mia Couto, no romance *A varanda do frangipani*, de 1996 : “ Na vida só a morte é exata. O resto balança nas duas margens da dúvida”

BIBLIOGRAFIA

I. Dos autores estudados

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *O sétimo juramento*. Lisboa: Caminho, 2000.

_____. *Niketche. Uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, 2002.

_____. *Balada do amor ao vento*. Lisboa: Caminho, 2003.

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

COUTO, Mia. *Raiz de orvalho*. Moçambique: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1983.

_____. *Vozes anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1986.

_____. *Cada homem é uma raça*. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 1990.

_____. *Cronicando*. 2ª ed. Lisboa: Caminho, 1991.

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

_____. *A varanda do Frangipani*. Lisboa: Caminho, 1996.

_____. *Contos do nascer da terra*. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. *Mar me quer*. Lisboa, Parque Expo 98, 1997.

_____. *Vinte e Zinco*. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *Raiz de orvalho e outros poemas*. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *O último vôo do flamingo*. Maputo: Ndjira, 2000.

_____. *Na berma de nenhuma estrada e outros contos*. Lisboa: Caminho, 2001.

_____. *O gato e o escuro*. Lisboa: Caminho, 2001.

- _____. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- _____. *O fio das missangas*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. *A chuva pasmada*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. *Pensatempos- textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Cia das Letras, 2006
- _____. *Idades cidades divindades*. Lisboa: Caminho, 2007.
- _____. *Venenos de Deus, remédios do Diabo*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- _____. *O beijo da palavrinha*. Lisboa: Caminho, 2008.
- _____. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- _____. *E se Obama fosse africano? E outras intervenções*. Lisboa: Caminho, 2009.

II. Teórico-crítico-metodológicos

- ABDALA JR., Benjamin. *Literatura, História e Política*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. São Paulo: Senac, 2002.
- _____, Scarpeli, Marli Fantini.(org.). *Portos flutuantes- trânsitos ibero-afro-americanos*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- ABRAHAMSSON, Hans; NILSSON, Anders. *Moçambique em transição: um estudo da história de desenvolvimento durante o período 1974- 1992*. Maputo: CEGEGRAF, 1994.
- ADORNO. Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades/ Ed.34, 2003.

AFONSO, Maria Fernanda. “Identidade e representação”, “Dedicatórias, epígrafes e glossários”, “O invisível, o fantástico e o realismo mágico”, “Mia Couto – O rio das quatro luzes” in *O conto Moçambicano – escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

ANDERSON, B. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Comunidades imaginadas – reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 1991.

ANDRADE, Mário Pinto de. *Origens do Nacionalismo Africano*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

APPIAH, Kwame A. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARAÚJO, Érika Tonelli. *Um olhar sobre a cultura e sociedade em Moçambique: A ficção e a realidade em “Niketche: uma história de Poligamia”*. Araraquara, 2009. 126p. Dissertação na área de sociologia – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ARAÚJO, Maria Manuela J.C. “A diagnose cultural do fantástico em Mia Couto e em Malangatana ou O dis-cursus do fantástico em “A varanda do frangipani” e em Malangatana” in <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7116.pdf>, acesso 20/10/2009.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *As origens do totalitarismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

ARRIGUCCI Jr, Davi. “O mundo misturado- romance e experiência em Guimarães Rosa” in *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n 40, novembro 1994, pp.07-29.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 3ª ed., 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, Hucitec, 1988.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.

BARBOSA, Ana Ribeiro. “Remanescentes africanos em narrativas orais na estrada real-Diamantina” in http://www.ufmg.br/polojequitinhonha/arquivos/pdfs/remanescentes_af_ricanos_narrativas.pdf, acesso 10/02/2010.

BARRENECHEA, Ana Maria. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” in *Revista Ibero-americana*. Julho/Setembro, 1972.

BARROS, Diana; FIORIN, José (orgs) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

BEAL, Sophia. “O Jogo das reinvenções” in http://www.lainsignia.org/2005/marzo/cul_030.htm , acesso em 08/05/2010.

BENEVIDES, Ricardo. “Histórias de Mia Couto: entre a oralidade e a descrição de uma paisagem cultural” in <http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum31/Artigo4.pdf> , acesso 08/05/2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

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

BONANATE, Luigi. *A guerra*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Livro dos sonhos*. São Paulo: Difel, 1986.

_____. CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina. *Antologia de La literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 2008.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.

BRESCIANI, Estela; NAXARA, Márcia (orgs). *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2001.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*, Rio de Janeiro, Nau, 2001.

CABRAL, João de Pina. “Crises de fraternidade: literatura e etnicidade no Moçambique pós-colonial” in *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n 24, p.229-253, jul/dez.2005.

CAILLOIS, Roger. *Images, images...* . Paris: José Corti, 1966.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. “A literatura e a formação do homem”. Conferência pronunciada na XXIV reunião anual da SBPC, São Paulo, junho de 1972.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARNEIRO, Neri de Paula. “Da profecia à apocalíptica”. Disponível em: <http://www.meuartigo.brasilescola.com/religiao/da-profecia-apocaliptica.htm>. Acessado em: 05/11/2010.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. “O outro pé da sereia: ecos de Macondo em África” in http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/SHIRLEY_CARREIRA.pdf, acesso 10/02/2010.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Londrina: Eduel, 2006.

CHABAL, Patrick. *Vozes anoitecidas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____, MACEDO, Tania Celestino. *Marcas da diferença- as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed, 2008.

CHIPANDE, Damásio. “Manuel António – a sombra do naparama” in http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2007/12/manuel-antnio-.html. Acesso em 20/06/2010.

CLASTRES, P. *et ali. Guerra, religião e poder*. Lisboa: Edições 70, 1980.

COUTO, José Geraldo. “Mia Couto recria português de Moçambique” São Paulo: *Folha de São Paulo*, 18/10/97.

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

DAVID, Debora Leite. “O feminino em dois romances de Lidia Jorge e Paulina Chiziane”. in

<http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/01/Dossie/01.pdf>.

Acesso em 07/11/10.

DUARTE, Eduardo de Assis; SCARPELLI, Marli F. (orgs). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: Fale UFMG/Pos-Lit, 2002.

EAGLETON, Terry. “Pork Chops and Pineapples” in: *London Review of Books*, vol. 25, n. 20-23, outubro, 2003. Disponível em: <http://www.lrb.co.uk/v25/n20/terry-eagleton/pork-chops-and-pineapples> . Acessado em: 15/11/10

EIBL-EIBESFELDT, I. *Etologia della guerra*. Turim: Boringhieri, 1983.

ENZENSBERGER, Hans M. *Guerra civil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

ERNESTO, Marcia Glenadel G..”Morte e solidão em “A velha e a aranha”, de Mia Couto” in <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=634>, acesso 20/10/2009.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurênio de Melo. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FLORY, Suely; SANTILLI, Maria Aparecida (orgs). *Literaturas de língua portuguesa – marcos e marcas: Moçambique.v05*. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

FORD, Clyde. *O herói com rosto africano: mitos da África*. São Paulo: Summus, 1999.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Imago, 1997.

- FRY, Peter (org.). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GARCIA, Álvaro Andrade. "O sertão e a cidade". Disponível em <http://www.serto.es.art.br/livroPDFConteudo.php>. Acesso em 07/11/10
- GEFFRAY, Christian. *A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique*. Porto: Afrontamento, 1991.
- GUERREIRO, Manuela Sousa. Paulina "Chiziane: a escrita no feminino" in <http://www.ccpm.pt/paulina.htm>, acesso 20/09/2009.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo Uno y lo Diverso - introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Cútica, 1985.
- GUTIÉRREZ, S. O. *Temas, remas, focos, tópicos e comentarios*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed, Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2005.
- HAMILTON, Russel G. *Literatura africana, literatura necessária: Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- HOBBS, T. *Leviatã*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

KALYVAS, Stathis N.. “ “Novas” e “antigas” guerras civis: uma distinção válida?”, trad. Nascimento, Sebastião. in *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n 66, jul 2003, pp. 129-143.

KANT, I. “Per la pace perpetua. Progetto filosofico” in *Scritti politici e di filosofia della storia e del diritto*. Turim: Utet, 1956.

KEEGAN, John. *Uma história da guerra*. São Paulo: Cia das letras, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. 2. ed. Trad. Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEÃO, Ângela Vaz. (org). *Contatos e ressonâncias: literaturas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Puc Minas Editora, 2003.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra J.(orgs). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Unicamp, 1998.

LEPECKI, Maria Lúcia. “Mia Couto, Vozes anoitecidas, o acordar”. *Sobreimpressões: estudos de literatura portuguesa e africana*. Lisboa, Caminho, 1988.

LOVECRAFT, Howard P. *Supernatural horror in literature*. Nova Iorque: Dover Publications, 1945.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades/Ed.34, 2000.

MABILLE, Pierre. *Mirror of the marvelous*. Tradução: Jody Gladding. Nova Iorque: Inner Traditions, 1998.

MANHEIM, K. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MARTINS, Ana M.Dias. “O verdadeiro desenvolvimento de Moçambique está nas mãos das mulheres”. Disponível em: <http://www.anamartins.info/interview.htm>. Acesso em 05/11/10

MATTOSO, J. *Identificação de um País*. Lisboa: Estampa, 2ª ed., 1985.

MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba kA Khosa*. Tese de doutorado. 179p .Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1993, p.151 Disponível em <http://hdl.handle.net/123456789/1817> . Acessado em 01/05/2010.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1967.

MENEZES, Adélia B. “O sonho e a literatura: o mundo grego” in *Revista de Psicologia da USP*. v11, nº 2, São Paulo, 2000. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65642000000200012&script=sci_arttext , acessado em 03/06/2010.

MESSAGI JR. Mário. “Fato *versus* texto”. Disponível em www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd/.../mario_messagi_junior.doc., Acessado em 09/05/2010

MIRANDA, Mari Geralda. “Representações da cultura Moçambicana: uma leitura de *Cada homem é uma raça*, de Mia Couto” in http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/MARIA_MIRANDA.pdf, acesso 10/02/2009.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONDLANE, Eduardo. *Lutar por Moçambique*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

MORENO, César F. (coord). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MOROSINI, Giuseppe. *Il Mozambico indipendente: stato, partito, ideologia*. Turim: Franco Angeli, 1984.

NASCIMENTO, Heloísa. *Com quantos retalhos se faz um quilt? – costurando a narrativa de três escritoras negras contemporâneas*. Rio

de Janeiro, 2008. 159p. Tese de doutoramento na área de Literatura Comparada – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

NGOMANE, Nataniel. *A escrita de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa e a estética do realismo maravilhoso*. São Paulo, 2004. 199p. Tese de doutoramento na área de Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NOVAIS, Adauto. Entrevista à Revista – e . Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=387&Artigo_ID=5937&IDCategoria=6821&reftype=2. Acesso em 07/11/10

OLIVEIRA, Ana Maria A. dos Santos. “Ensinar a sonhar: o insólito nas páginas fantásticas da *Terra sonâmbula*, de Mia Couto” in <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=867>, acesso 20/10/2009.

_____. “As impermanências da paisagem em *Terra sonâmbula*: sonho e resistência” in *Revista Abril*, vol 2, nº2, abril de 2009 (http://www.uff.br/revistaabril/revista02/009_ana%20maria%20oliveira.pdf), acesso 10/02/2010.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.

_____; RIBEIRO, Margarida Calafate. (orgs). *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento, 2008.

PENZOLDT, Peter. *The supernatural in fiction*. London: Peter Nevill, 1952.

PEPETELA. *Lueji: o nascimento de um império*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

PERUZZO, Lisângela D. *Veredas desanoitecidas: um estudo comparado das relações de poder e submissão em Sagarana e Vozes anoitecidas*. São Paulo, 2002. 112p. Dissertação de mestrado na área de Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PETROV, Petar. “Transparências e ambiguidades na narrativa moçambicana contemporânea” in *IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/TRANSPARENCIAS%20E%20AMBIGUIDADES.pdf>. Acessado em 03/06/2010.

PIGLIA, Ricardo. “Una propuesta para el nuevo milênio” *Margens/ Margenes: cadernos de cultura*. Belo Horizonte/Buenos Aires, n2, out. 2001.

PROP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1984.

REZENDE, Irene Severina. *O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga(Brasil) e Mia Couto(Moçambique)*. São Paulo, 2008. 240p. Tese de doutoramento na área de Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RICOEUR, P. *Interpretação e Ideologia*. Organização e Tradução de H. Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ROBLÉS, Ana Paula R. A. *The fantastic and the marvelous in Mia Coutos's narrative*. South Africa, 2007.98p. Dissertação de mestrado—University South Africa. in <http://uir.unisa.ac.za/bitstream/10500/2280/1/dissertation.pdf>, acesso 07/06/2009.

RODRIGUES, Selma Calazans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

RUSSELL, D.S. *Apocalyptic: ancient and modern*. London: SCM Press, 1978.

SAID, E. W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2003.

SANTILLI, M. A. *Paralelas e Tangentes* (Entre Literaturas de Língua Portuguesa). 1. ed. São Paulo: Humanitas, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice - o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 4ª ed., 1997.

SARAIVA, Sueli. "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>. Acessado em 20/06/2010.

SATRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2ª ed., 1993.

_____. *Situações I – críticas literárias*. São Paulo: Cosac-Naify, 2006.

SAÚTE, Nelson. "Literatura moçambicana e angolana: duas (re)apresentações". Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 12/01/1993.

_____. "Língua portuguesa em perigo: intelectuais moçambicanos preocupados". Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 27/07/1993.

SECCO, Carmem L. T. "Prólogo". In: CARDOSO, Boaventura. *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das letras, 2001.

SEIXO, Maria Alzira. "Mia Couto: olhares sobre o mundo". Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 19/06/1996.

SELIGMANN- SILVA, Márcio. “Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes” in *Gragoatá*, n24, 1 sem, 2008.

SILVA, Rodrigues. “Mia Couto: um escritor à varanda da História”. Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Idéias* 53., 19/06/1996.

SIMÕES, Maria João (coord.). *O fantástico*. Coimbra: Centro de literatura portuguesa, 2007.

SLAUGHTER, C. *Marxismo, Ideologia e Literatura*. Tradução de W. Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

SOUZA E SILVA, Manoel de. *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*. São Paulo: EDUSP, 1996.

TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz. *Narrativas da moçambicanidade: os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional*. Brasília, 2008. 228p. Tese de doutoramento em História Cultural – Faculdade de História, Universidade de Brasília.

THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul –representações sobre o terceiro império português*. Rio de Janeiro:Ed. UFRJ, 2002

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 5ª ed, 2008.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 3ª ed, 2008.

TOMACHEVSKI, B. “Temática” in *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

VALENTIM, Jorge. “Paulina Chiziane: uma contadora de histórias no ritmo da (contra) dança. in *Revista Abril*, vol 1, nº1, agosto de 2008. Disponível em http://www.uff.br/revistaabril/revista-01/002_Valentim.pdf, acesso em 08/05/2010.

VAX, Louis. *L’art et la littérature fantastique*. Paris: PUF, 1974.

VENÂNCIO, José C. *Literatura e poder na África lusófona*. Lisboa: Ministério da educação/Instituto de cultura e língua portuguesa, 1992.

VESCIO, Luiz Eugenio e SANTOS, Pedro Brum (org.) *Literatura e história – perspectivas e convergências*. São Paulo: Edusc, 1999.

WARREN, Austin; WELLEK, René. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1955

WEISSTEIN, Ulrich. *Comparative Literature and Literary Theory: survey and introduction*. Londres: Indiana University Press, 1973.

WILLIAMS, R. *Marxismo e Literatura*. Tradução de W. Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZARUR, Cristina. “O prazer quase sensual de contar histórias” in O Globo, 30/06/2007. Disponível em <http://flip2007.wordpress.com/2007/06/30/o-prazer-quase-sensual-de-contar-historias-entrevista-com-mia-couto/>, acesso em 08/05/2010