

## Realismos e (ir)realidades em romances moçambicanos<sup>1</sup>

Maria Nazareth Soares Fonseca<sup>1</sup>

Pero es que lo que están buscando los surrealistas en Europa, a base de sistema, a base de un nuevo racionalismo, pero puesto al revés, lo tenemos en estado bruto en América Latina. En América Latina basta abrir los ojos, abrir los oídos del entendimiento, observar una cantidad de cosas nunca vistas, nunca descritas que hayen torno nuestro, y ahí está todo un mundo surrealista, al estado natural, normal, que es lo que yo he llamado lo real maravilloso<sup>2</sup>.

Alejo Carpentier

As várias discussões sobre a pertinência ou não de se usarem os conceitos de realismo mágico, real maravilhoso e fantástico, na análise de textos literários africanos, se acirraram com o surgimento de uma expressão utilizada pelo escritor Pepetela, de Angola, no romance *Lueji* (1989). Nesse romance, o escritor dá margem a novas indagações sobre os conceitos de realismo e realismo fantástico, mágico, maravilhoso, ao criar um diálogo em que a expressão “realismo animista” é empregada como rejeição a modalidades artísticas europeias vistas como incapazes de expressar uma realidade diferente. A discussão entre as personagens do romance angolano reacende outra mais antiga que remete ao surgimento da expressão realismo mágico.

A expressão realismo mágico foi cunhada, em 1925, pelo crítico de arte e historiador alemão Franz Roh (1890-1965), no livro *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus: Probleme des neuesten europäichen Malerei)*, para se referir a tendências pós-expressionistas da arte alemã do início do século vinte. O crítico referia-se certamente a tendências como as indicadas pelo movimento *Nova Objetividade*, sobretudo às que se mostravam em quadros de Georg Schrimpf (1889 - 1938), nos quais se misturam traços realistas e oniristas e o familiar “apareceria na sua dimensão estranha e inquietante” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 131). Tal vertente distinguia-se, no mesmo movimento artístico, dos veristas e dos veristas engajados como Otto Dix e George Grosz entre outros. Alguns capítulos do livro de Roh foram traduzidos para o espanhol, em 1927, com o título *Realismo mágico. Post-expressionismo*. Na mesma época, como informa Irlemar Chiampi (1980, p. 22), o italiano Massimo Bontempelli (1878-1960) utilizou as expressões realismo místico e realismo mágico para indicar formas de superação do futurismo. Segundo Chiampi (1980, p. 22), para Roh e para Bontempelli, “a nova estética refutava a realidade pela realidade e a fantasia pela fantasia, ou seja, propugnava buscar outras dimensões da realidade, mas sem escapar do visível e concreto”.

É importante considerar que ao ser traduzida para o espanhol, em 1927, a obra de Roh irá propiciar a incorporação da expressão realismo mágico à crítica literária. Tudo indica que o escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri (1906-2001) tenha sido o primeiro a utilizar o conceito, quando se referiu a encontros que teve com Massimo Bontempelli, em Paris e na Itália, no final da década de 1920 e aos sentidos da

expressão realismo mágico, para Roh, e os que passaram a circular no âmbito da literatura latino-americana.

Uslar Pietri destaca ainda a importância de encontros que teve, em 1929, em Paris, com os escritores Miguel Angel Asturias, da Guatemala, e Alejo Carpentier, de Cuba. Encontros em que foram ressaltados aspectos culturais da Guatemala e de Cuba, com suas tradições negras, e as mesclas culturais características da Venezuela. Ao considerar as peculiaridades culturais de Cuba, Guatemala e Venezuela, países de origem de Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias e de Uslar Pietri, o próprio Pietri ressalta que eles percebiam o realismo mágico como uma expressão

Tan extraordinaria para as categorías europeas” porque demonstrava “um processo de mezclas intérmino” e “un realismo que retrataba fielmente una realidad hasta entonces non vista, contradictoria y rica en peculiaridades y deformaciones, que hacían inusitada y extraña par alas categorías de la literatura tradicional<sup>3</sup> (PIETRI, 1995, p. 259-260).

As palavras de Pietri reforçam os sentidos produzidos pela expressão realismo mágico: um realismo que retrata fielmente a realidade convivendo com peculiaridades e deformações aparentemente estranhas e inusitadas. Alejo Carpentier faz menção aos mesmos aspectos quando procura descrever sua percepção da realidade do Haiti apreendida com a força de seus mitos, da herança negra e das misturas entre esses substratos e a cultura europeia. No prólogo ao romance *El reino de este mundo*, publicado em 1949, Carpentier procurou descrever a mágica estranheza percebida por ele na realidade do Haiti, sobretudo quando visitou as ruínas de edificações construídas por Henri Christophe, o rei negro que governou o país de 1811 a 1820. Carpentier, ao afirmar que os conceitos de maravilhoso e fantástico têm relação direta com a arte e a literatura europeias, propõe, na contramão, o termo real maravilhoso para se referir à “vitalidade cultural do continente latino-americano” (SCHOLLAHAMMER, 2007, p. 129). Operando com uma distensão do conceito de realismo mágico cunhado por Roh, Carpentier destaca com o conceito de real maravilhoso a apreensão da realidade com a carga de magia e estranheza características das culturas latino-americanas porque se formaram a partir de encontros interculturais.

Todas essas discussões irão demonstrar as várias significações que a expressão realismo mágico irá assumir ao se deslocar do sentido que tem nas considerações do crítico alemão Franz Roh e espriar-se pelas reflexões sobre as culturas latino-americanas e africanas encenadas pela literatura. Nesses vários trânsitos, os sentidos da expressão se aproximam dos cunhados pela noção de realismo animista, se considerarmos as discussões propostas pelo romance *Lueji*, de Pepetela. O realismo animista, tal como descrito no romance, parece remeter aos sentidos de realismo mágico e mesmo de real maravilhoso que nomeiam as estratégias narrativas dos romances *Cem anos de solidão*, de García Marquez, e *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. Considere-se que o conceito de real maravilhoso não foi discutido, teoricamente, por seu criador, Alejo Carpentier, e, por isso, muitos estudiosos referem-se a ele sem conseguir estabelecer o que o faz diferente do realismo mágico.

Por outro lado, as discussões que surgem a partir da expressão realismo animista usada por Pepetela no romance *Lueji* não avançam muito sobre o que é dito pelas personagens Lueji e Jaime a respeito de uma questão estética que, segundo as personagens, teria mais afinidade com a arte africana. Deve-se considerar que, na cena do romance *Lueji* em que a expressão é utilizada, há uma clara intenção irônica na fala das personagens, particularmente na da personagem Jaime, quando afirma querer fustigar dogmas da cultura ocidental, repetindo algumas marcações utilizadas pelo balé clássico: “un, deux, foueté, um deux, trois, quatre, plié” (PEPETELA, 1990, p. 451). Empregada sem maiores explicações no romance *Lueji*, a expressão realismo animista passa a ser utilizada, sem uma discussão mais aprofundada e sem se levar em conta o contexto em que a expressão é empregada, no romance, em meio a discussões sobre o que se refere à África e às suas culturas e o que foi levado ao continente por teóricos e estudiosos estrangeiros.

A estudiosa brasileira Carmen Lúcia Tindó Secco, ao se referir aos sentidos possíveis ao termo animismo, no prefácio que fez para o romance *Mãe materno mar*, do escritor angolano Boaventura Cardoso, considera a expressão animismo africano como uma “voz da terra”, modulada pelas tradições e pelos códigos culturais identificadores de uma “visão africana de existência” (SECCO; CARDOSO, 2001, p. 22 e 26). A expressão “vozes da terra” é empregada por Secco, na discussão dos sentidos possíveis à expressão realismo animista, levando em consideração sua possível aproximação com o termo animismo e com uma “visão africana de existência”. Pelas aproximações sugeridas, o realismo animista poderia ser considerado uma manifestação do “*proprium*” africano<sup>4</sup>, elemento peculiar de uma forma de ser específica. Poderia também ser aproximado do conceito de *opacidade*, concebido por Edouard Glissant (2005) para expressar uma forma de resistência à visão do outro como transparente. Glissant explica o seu conceito remetendo aos sentidos do verbo *compreender* que, segundo ele, tanto pode reforçar a significação advinda do prefixo “*com*”, como indicar a ação de prender, de aprisionar o outro, desconsiderando os traços que o configuram como diferente. Glissant considera que a *opacidade* mantém a diferença, ainda que não deva ser entendida como recusa ao outro. Em sua discussão, fica clara sua posição sobre a necessidade de se reverem conceitos como identidade, alteridade e transparência, para se evitar o perigo da generalização.

As considerações de Édouard Glissant são aqui retomadas na discussão dos vários sentidos dados a conceitos em seus trânsitos culturais. Assim, se considerados como expressão de determinada cultura ou de contextos culturais específicos, os conceitos de realismo mágico e real maravilhoso poderiam ser considerados como pertinentes ao “*proprium*” latino-americano, como elementos fundantes da realidade mestiça do continente. Por outro lado, também aludiriam a expressões artísticas produzidas em contextos que preservam fortes tradições orais, com seus mitos e crenças.

Os conceitos realismo mágico e real maravilhoso ora são tomados em relação a uma determinada expressão cultural, ora neles são acentuados mecanismos expressivos que objetivam destacar aspectos característicos de culturas formadas por diferentes matrizes culturais. O próprio Alejo Carpentier, ainda que tenha afirmado o real maravilhoso como expressão do mundo latino-americano e hispano-americano, passou, mais tarde, a identificá-lo em outras culturas, como decorrência de uma

alteração da realidade. Esta característica fica bem ressaltada quando ele salienta que

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 inusualo singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación de espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. (CARPENTIER, 1976, p. 96).<sup>5</sup>

No trecho, ficam ressaltados termos que indicam a manifestação do maravilhoso, como “alteración” e “ampliación” alusivos a uma operação modificadora da realidade. Já “exaltación” induz à percepção, a modos de ver e, nesse sentido, deixa de se constituir como elemento da natureza. Essas misturas estão valorizadas no referido texto de Alejo Carpentier, publicado em 1948, posteriormente transformado em prólogo do romance *El reino de este mundo*, em 1949. Convém ressaltar que, neste célebre romance, Carpentier retoma fatos da História do Haiti, relendo-os a partir de uma intenção ficcional que privilegia um modo de percepção do mistério que está no mundo, nas coisas (CHIAMPI, 1980, p. 26). Para o escritor cubano, a alteração da realidade é condição do real maravilhoso e, por isso, as transgressões dos limites entre realidade e irrealidade constroem os sentidos do conceito.

O fato de muitos escritores africanos valerem-se, em seus textos, de traços culturais do cotidiano característico de espaços plurilíngues e do rico manancial das tradições orais pode ser propício a demonstrar que os conceitos realismo mágico, real maravilhoso e realismo animista buscam valorizar uma intenção realista e, ao mesmo tempo, “outras dimensões da realidade experimentada e na descoberta de camadas mítico-lendárias da memória popular que recuperavam a atmosfera maravilhosa das narrativas” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 127). Assim, as transformações, as metamorfoses inusitadas e a existência de uma natureza não inteiramente domada podem significar modos de percepção característicos de espaços que convivem com situações e eventos insólitos que fazem parte do cotidiano.

As considerações teóricas retomadas neste texto pretendem destacar a intenção de serem considerados elementos dos conceitos referidos em obras do escritor Suleiman Cassamo e em contos de Mia Couto, ambos moçambicanos. O que se quer afirmar é que, na construção narrativa produzida pelos escritores, é possível perceber o entrelaçamento de diferentes matrizes culturais como possibilidade de encenação de dados da realidade. Na tessitura textual, fatos tomados à realidade concreta mesclam-se a visões legitimadas por tradições orais e o uso de arranjos literários específicos tendem a fragilizar as fronteiras entre realidade e imaginação. Tais transgressões autorizam afirmar que os conceitos de realismo mágico e real maravilhoso, nos sentidos que têm com relação à literatura da América Latina, podem auxiliar à discussão de textos das literaturas africanas e, no caso deste artigo, da literatura moçambicana, porque, permitem que se destaquem feições das culturas africanas que, assumidas pela literatura, indicam outros modos de manifestação e percepção de realidades culturais que são atravessadas por

“saberes de proveniências várias” (MATA, 2007, p. 89), tendo atrás de si a força da oralidade. O fato de muitos escritores africanos terem contato com as obras do realismo mágico latino-americano talvez possa explicar algumas estratégias que denotam a valorização de um substrato comum: o universo da oralidade, a riqueza das estórias tradicionais, da oratura, e a observação de preceitos herdados da tradição ancestral.

No livro de Cassamo, *O Regresso do Morto*, e também em textos de Mia Couto, vários elementos que remetem aos conceitos de realismo mágico e real maravilhoso podem ser identificados e, por certo, são também identificadores do chamado realismo animista. Esses elementos ressaltam incursões em tradições culturais orais características de um cotidiano vivido em espaços plurilíngues, marcado por encontros culturais diversos. Como acentua, Laura Padilha, “na busca desse ponto de equilíbrio, o produtor textual colonizado se vale de vários procedimentos narrativos que opõem racionalismo e pensamento mágico e atinge, ao fim e ao cabo, um hibridismo cultural dos mais intrigantes” (PADILHA, 1995, p. 74). Assim as transformações, as metamorfoses inusitadas e a crença em poderes de uma natureza não inteiramente domada podem significar modos de percepção característicos de espaços que convivem com situações e eventos insólitos como parte do cotidiano.

A força dos mitos e de costumes da tradição oral está presente em textos de Suleiman Cassamo nos quais se constata o convívio com as tradições da terra, com “o sabor da nossa terra”, ressaltado pelo escritor na dedicatória ao leitor do livro *O Regresso do morto* (1997). A dedicatória deixa clara a intenção de trazer para a literatura temas e recursos que caracterizam um modo específico de revisitar tradições culturais que o escritor retoma para elaborar os seus textos. O escritor assume tradições que, sendo africanas, estão presentes em outros espaços culturais marcados pela crença no poder dos mortos de continuarem entre os vivos, convivendo com eles em harmonia.

É importante observar a dedicatória feita por Suleimam Cassamo a Juan Rulfo, autor do romance *Pedro Páramo* (1955), no livro *Palestra para um morto* (2000)<sup>6</sup>. A dedicatória a Juan Hulfo é significativa não apenas porque deixa explícita a alusão ao livro *Pedro Páramo*, de Hulfo, considerado uma das obras-primas do realismo mágico latino-americano, mas também porque assume o culto aos mortos, tradição que está presente na cultura mexicana e na moçambicana. *Palestra para um morto* segue uma tradição de narrativas que se inspiram no imaginário popular de culturas nas quais a morte integra os rituais do cotidiano e os mortos são invocados como participantes da realidade vivida. Não se admira, por isso, que, no romance *Palestra para um morto*, um falecido seja capaz de superar a “trave da morte” e ouvir as estórias daquele que o encontrou, procurando situá-las no espaço e no tempo. O narrador tenta deslindar a história de um morto, que “em penosa ascensão, a sair pouco a pouco do chão, do mais fundo da terra” (p. 19) está na condição de um morto incógnito. A voz do narrador mantém o ritmo da conversação que se espria por várias estórias, as quais, seguindo o curso da memória, possibilitam que se conte a estória do morto e a do próprio narrador. Os fios que sustentam as estórias tecem as possíveis aproximações entre elementos da realidade e o seu constante desmanche propiciado pela incursão pelo mágico e pelo inusitado. O “exercício de interpretar os mortos” (CASSAMO, 1999, p. 3), na dedicatória a Rulfo, revela-se ser

mais que um simples andamento do enredo: remete a modos de escrita que a literatura legítima como experiência de desmanche e de afirmação de formas inusitadas da realidade vivida.

Anterior ao romance de Cassamo, o livro *Vozes anoitecidas* (1987), de Mia Couto, é proposto pelo escritor como um conjunto de histórias que remetem a “coisa acontecida de verdade”, contadas como se tivessem “acontecido na outra margem do mundo” (p. 19). Já nesse livro inaugural, o escritor anuncia uma característica importante do seu processo narrativo: as misturas entre contar e narrar estruturam estratégias narrativas que mesclam o acontecido e o inventado, a realidade concreta e realidades criadas literariamente a partir de um mergulho nas tradições da terra.

Essa estratégia marcará sobremaneira os eventos narrativos do romance *Terra sonâmbula* (1992) em que a recuperação da terra devastada pela guerra recorre a mitos e tradições do universo da oralidade. Não é por acaso que a representação das duas pontas da vida esteja caracterizada nas figuras de um velho e de um miúdo, postos a caminhar como se esse ofício “fosse seu único serviço desde que nasceram” (p. 9). As feições de uma terra devastada pela guerra, pela morte que espreita a cada passo, assumem aspectos inusitados próprios a um espaço atravessado pela crença em poderes que sinalizam possibilidades de recompor o tempo “em sua mansa ordem” (p.15). As ações desempenhadas pelas personagens caracterizam o contato com esses poderes e com os que advêm dos ancestrais. Por isso, não se estranha a capacidade de algumas personagens de criarem rios, de se transformarem em animais e de conviverem com os antepassados que retornam ao mundo dos vivos. As histórias guardadas nos cadernos do soldado Kindzu, encontrado morto num ônibus incendiado, abrigam histórias da terra, seus mitos e rituais. A restauração da terra devastada pela guerra se faz, simbolicamente, pela leitura das páginas dos cadernos deixados pelo soldado morto, que, como uma caixa de Pandora, deixa brotar as histórias da terra. No espaço alquímico construído pelas palavras registradas nos caderninhos de Kindzu, fortalecem-se as possibilidades de recuperar as vozes da terra, de apreendê-las em sua capacidade de renovação porque são a força de saberes preservados pelas tradições. Pelo viés do inusitado, a recuperação da terra se faz por diferentes rituais como na história de Siqueleto e de Nhamataca que sonha fazer um rio para “nutrir as muitas sedes, confeitar peixes e terras” (p. 85-86). A reconstituição da terra retoma ainda a história dos guerreiros naparama e das anciãs que invocam chuva que possa dar à terra a capacidade de produzir. A realidade crua da guerra convive com histórias preservadas pela tradição para encenar feições de uma cultura marcada pela tradição de contar histórias que ajudam a construir mundos, ainda que impossíveis. Uma personagem, no conto “O último vôo do tucano”, do livro *Contos do nascer da terra* (1997), também de Mia Couto, assume a força que brota do desejo de mulher grávida e se transforma em ave sem que o leitor presencie nenhuma alteração em seu corpo. Virar ave faz parte de tradições culturais que cultivam trânsitos entre as diferentes feições de realidades culturais que veem a terra como um útero em que são gerados todos os homens. No conto, uma árvore, o *imbondeiro*, transforma-se em uma casa-ninho que abriga a semente a nascer. Em forma de gente? De ave como o tucano? O final do conto ressalta as misturas que estruturam sacralidades e realidades que são atravessadas por forças advindas da natureza. Nesses diferentes campos, a terra e sua força encenam a celebração de nascimentos e renascimentos anunciados por recursos metafóricos de grande efeito poético e

produzidos no âmbito de uma língua reterritorializada para acolher os sentidos permitidos pelo imaginário cultural moçambicano.

Um outro conto de Mia Couto, “O imbondeiro que sonhava pássaros”, do livro *Cada homem é uma raça* (1990), deixa evidente um aspecto do inusitado (e do insólito) sempre presente nas narrativas do autor. Esse aspecto reforça-se na delimitação espacial produzida pela mistura de dados da realidade e de outros alçados a mundos imaginados em carga de inventividade. No conto, a compartimentação característica das cidades coloniais estrutura um cenário em que “o princípio de exclusão recíproca”, ressaltado por Fanon (2005, p. 55), é abalado pela presença de um passarinho, negro e desconhecido, que adentra o bairro dos colonos brancos, enchendo as casas e os ouvidos de sonoros cantos de aves maravilhosas. O inusitado se mostra na caracterização do universo destacado pela presença do passarinho, que carrega, conforme acentua Cantarela na análise que faz do conto, “inúmeros atributos do sagrado/sobrenatural” (2010, p. 95).

Se conforme o imaginário da tradição ancestral africana, tudo está impregnado da força vital, é possível considerar que o passarinho ocupa, no conto, lugar idêntico ao do imbondeiro e mesmo dos pássaros. Esse fato permite ao passarinho negro ultrapassar as fronteiras que o separam das crianças brancas que viviam junto dele “outras felizes existências” (p. 64). A presença do passarinho no bairro dos brancos aciona ordens e interdições, mas também abre caminho para que se instale o inusitado e que se vejam “Portas e janelas se abriam sozinhas, móveis apareciam revirados, gavetas trocadas” (p. 64).

A retomada do controle da ordem abalada pela presença do passarinho instaura-se pela decisão de frear as consequências de sua ação junto às crianças e pelas transformações acontecidas no bairro. As ações empreendidas pelos colonos para impedir o avanço da força mágica advinda do passarinho e do canto mavioso das aves acentuam a impossibilidade de encontro entre as feições diferentes de um mesmo espaço cultural, desconhecidas pelos colonos.

O trecho final do conto, pintado com as cores fortes da fantasia, assume deliberadamente as misturas e metamorfoses assinaladas por Alejo Carpentier como características do real maravilhoso:

As tochas se chegaram ao tronco, o fogo namorou as velhas cascas. Dentro, o menino desatara um sonho: seus cabelos se figuravam pequenitas folhas, pernas e braços se madeiravam. Os dedos, lenhosos, minhocavam a terra. O menino transitava de reino: arvorejado, em estado de consentida. (...) Foi quando Tiago sentiu as feridas das labaredas, a sedução da cinza. Então, o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para as suas recentes raízes (p. 68).

Cantarela (2010, p. 96 e 97) assinala, nesse conto de Mia Couto, a exploração de recursos narrativos que ressaltam a intenção de tornar evidentes processos de violência e exclusão e as *mirabilia* que envolvem o menino e o passarinho, sem que haja qualquer relação de causa e efeito. O estudioso retoma considerações de Irleamar Chiampi (1980, p. 61) sobre um processo que faculta ao discurso literário encenar o real como sobrenatural e ler as *mirabilia* como *naturalia*. Por esse viés, é possível observar que, no conto “O imbondeiro que sonhava pássaros”, “suspende-se a dúvida, a fim de evitar a contradição entre os elementos da natureza e da sobre natureza” (CANTARELA, 2010, p. 97).

Esse recurso estará presente em outros textos do escritor moçambicano nos quais o esgarçamento das fronteiras entre realidade e imaginação, entre dados concretos e outros acentuados pela fantasia procura dar conta de feições da cultura tradicional moçambicana.

No romance *O último vôo do flamingo*, várias epígrafes reforçam o estranhamento que se pode depreender dos eventos narrados ou do modo como os acontecimentos da fictícia cidade de Tizangara se descortinam para o leitor. Apropriando-se de provérbios, o romance se apropria de ambiguidades e metamorfoses, recursos presentes nesse tipo de texto oral, presente no trecho seguinte:

Uns sabem e não acreditam  
Esses não chegam nunca a ver  
Outros não sabem e acreditam  
Esses não veem mais que um cego  
(Provérbio de Tizangara). (p. 57).

O provérbio assinala a fugacidade das certezas e impossibilidade de se agarrar a verdades, pois, no espaço inusitado em que se passa o romance, essas se desmancham a cada página. A experiência expressa nos versos do provérbio induz a que nada é mais enganoso do que a certeza de que somos capazes de compreender o mundo a partir do que nos é dado pela concretude das coisas. Não é por acaso que, lendo o romance, chega-se à conclusão de que, em Tizangara, as pessoas se valem de uma outra forma de enxergar e interpretar os acontecimentos do mundo. Essa percepção indica que as verdades são apenas ilusões e que há outras formas para se compreenderem as coisas do mundo. Não por acaso o romance resgata a fala dos tresloucados e os hábitos de indivíduos que fogem ao padrão definido pelo que se considera normal. O velho Sulpício, que não fala nenhuma língua, só sotaques, tira o esqueleto para melhor dormir, porque lhe doem os ossos e sofre de grandes cansaços. Sem os ossos, seu corpo mole se acomoda à terra e pode se inteirar com ela. Ao amanhecer, ele recompõe o seu corpo, vestindo novamente o esqueleto em corpo descansado.

Ao aludir a traços e hábitos de personagens aparentemente estranhas, como o velho Sulpício e Temporina, "... uma dessas que anda, mas não leva a sombra com ela" (p. 41), o narrador explica as excentricidades de uma terra que, mesmo sacrificada, ainda encontra forças para se regenerar e, para isso, fala-se em várias línguas e em diferentes sotaques. Aliás, nesse romance, é também pelo inusitado que se pode compreender o que Jacques-Stéphen Aléxis, do Haiti, procurou definir como característico de culturas que convivem com tradições ligadas à natureza, com o encantamento do ciclo natural de vida, rejeitando significações excludentes. Confirmando a visão de Aléxis, Cecília Pontes ressalta que o prodígio e o mágico, em várias culturas, apresentam-se indissociáveis de um certo jogo de percepção, já que para os seus habitantes o inusitado não é apreendido como estranho, pois faz parte do mundo em que vivem (PONTES, p. 100).

Por isso, não se admira que os habitantes da cidade de Tizangara, em *O último vôo do flamingo*, mesmo desejando colaborar com os que investigam a explosão dos "boinas azuis", os soldados das Nações Unidas, só possam falar a partir do lugar que conhecem, e, por isso, desarranjam as certezas que os de fora da terra procuram construir. Por esse recurso, os dados do factual que remetem à situação vivida por Moçambique durante o longo período de guerras são atravessados por formas de percepção que distendem os sentidos produzidos, insistindo na quebra de

fronteiras entre situações marcadas por dados da realidade e outras demarcadas pelo registro de excepcionalidades. Vale aqui retomar o que acentua Cantarella (2010, p.96-97), quando ressalta a função do insólito em narrativas literárias, para destacar a função desse recurso em contos na obra de Mia Couto:

No âmbito da criação literária, o insólito refere-se àqueles “acontecimentos” (encenados pela diegese) que, por sua excepcionalidade ou desproporção em relação ao que é esperado, conhecido, cotidiano, considerado usual, normal e socialmente aceito, operam no leitor o efeito da surpresa, da admiração, do fascínio.

No romance *O outro pé da sereia* (2006), o estranhamento se instala já nas primeiras páginas, quando se contrapõe a visão do pastor Zero Madzero sobre a queda de uma estrela (p. 11) à notícia sobre a queda de uma aeronave não pilotada, em missão de reconhecimento militar (p. 13). Ou, quando, no capítulo três, a imagem de Nossa Senhora é venerada como santa e como kianda e a nau, Nossa Senhora da Ajuda, transforma-se em um lugar propício a metamorfoses várias.

Ainda no primeiro capítulo, o narrador apresenta a personagem Mwadia Malunga como uma mulher que tem no nome as misturas entre deslocamentos e trânsitos, porque seu nome, na tradição dos falantes da língua Si-nhungwé, do noroeste de Moçambique, significa canoa. Como canoa, Mwadia irá transportar a imagem de Nossa Senhora a Vila Longe. A imagem da santa remete à tradição dos que acreditam nas forças das mutações que ficam asseguradas por processos de misturas que legitimam diferentes formas de percepção de realidades. Essas mutações permitem que a embarcação que tem a missão de colonizar/evangelizar funcione também como altar, porque nela se venera a santa que também é kianda e essas duas faces congregam pontos de vista de culturas diferentes, criando elos entre elas.

Por um processo de metamorfoses e de ressignificações, a viagem de Mwadia em busca de uma morada para a santa revive, de forma inusitada, o projeto missionário da personagem Silveira que intenta converter o rei e o povo de Monomotapa, em Moçambique. Não é por acaso que Mwadia assuma, ao longo do romance, as tradições africanas e as transformações impulsionadas pelo contato entre essas tradições e o ambiente cristão. Suas convicções demonstram os trânsitos da personagem por vários espaços e os modos como, por vezes, ela se mostra como Nzuzu, uma divindade das águas. “Ser água na água, ficar longe do mundo, mantendo-se no seu centro” (2006, p. 86). Tal mito é mencionado em parte do romance, pela voz da personagem Casuarino:

No leito do rio havia um lugar sem fundo, onde a própria água se afundava, afogada nos abismos. Nessas profundezas morava Nzuzu, a divindade do rio. De quando em vez, uma moça desaparecia nas águas. Não morria. Apenas permanecia residindo nos fundos lodosos, aprendendo a arte de ser peixe e os sortilégios da adivinhação. Ficava anos nessa submersa moradia até que, um dia, reemergia e se apresentava às famílias para exercer, então, a profissão de curandeira. (2006, p. 141).

Fica clara, neste romance de Mia Couto, a incursão por um mundo em que se aceita que Mwadia se transfigure ora em espírito de rio, ora em morada de vozes e saberes que remetem à África ancestral, ainda que, no romance, muitas vezes essa incorporação venha carregada da intenção crítica do escritor.

Assim, em vários romances de Mia Couto, alguns movimentos indicam as misturas de percepções que tornam fluidas as fronteiras rígidas entre os espaços. Em *Terra Sonâmbula*, a terra é descrita como sonâmbula, porque, escapando da fixidez, move-se para assumir as lendas, os mitos em movimentos constantes de recuperação e renovação. Aliás este movimento parece recuperar o mesmo processo diegético que se exhibe no romance *O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier, quando faz da personagem Ti Noel o fio que amarra os vários tempos e os vários espaços, tecendo dados da História da colonização na América, com elementos tirados de lendas e mitos.

No romance *O último vôo do flamingo (2000)*, como já dito, o inusitado pontua as diferentes versões da morte dos “boinas azuis” e em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra (2002)* a casa, que une as tradições do norte e do sul do país, é delineada pelo olhar afetivo dos que atravessam vários territórios, retomam as mazelas da colonização e também as dos novos tempos, transfigurando-as com a preservação de lendas e mitos, sonhos e alucinações, tomados como recursos capazes de desalojar as certezas que pairam sobre uma história que se transforma como os movimentos das águas de um rio.

Inscrevendo-se em tradições que procuram rasurar os limites estreitos entre vida e morte, vários contos e romances de Mia Couto apresentam a morte e o morto como personagem. O romance *Um rio Chamado tempo, uma casa chamada terra (2002)* faz da história de um morto que é rejeitado pela terra mote para encenar espaços ainda marcados pela presença forte de crenças que buscam explicar os mistérios e complexidades do mundo. A história contada é povoada por estranhezas que, entretanto, se explicam pelos preceitos das tradições ancestrais. E pelo viés do imprevisível, reiteram-se tradições que justificam modos de se estar no mundo. A terra fecha-se e se nega a receber o morto, enquanto esse não passar por um ritual de purificação que consiste na revelação de segredos preservados. A casa Nyumba-Kaya é descrita como um lugar encontros, metonimicamente indicados pela remissão aos povos do norte e do sul de Moçambique. Ao identificar-se com as duas partes do país, Nyumba-Kaya torna-se um acervo de lembranças, um lugar de memória. Simbolicamente, a casa torna-se um centro, remetendo a mitos de fundação que, retomados no romance, organizam uma outra forma de se estar no mundo. O mágico, o maravilhoso, o insólito, tornam-se estratégias propícias ao enfoque de metamorfoses e alterações do que é dado como real.

Assim, é possível que, ao expor no processo criativo possibilidades de recriar “ilusoriamente” os ambientes por onde ainda circula a memória viva e vestígios deixados por diferentes encontros culturais, escritores como Mia Couto e Suleiman Cassamo, de Moçambique, assumam gestos que, no espaço da literatura, possam ser retomadas “coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (CHIAMPI, 1995, p. 21). Os dois escritores lidam com experiências que indicam os desarranjos que uma intenção realista que convive com uma dimensão mágica e insólita do mundo, mesmo quando estejam indicados no texto os componentes da paixão pelo real.

## Notas

<sup>1</sup> - Este texto retoma, com ajustes, cortes e acréscimos, o texto “O insólito na cena literária moçambicana: Mia Couto e Suleiman Cassam”, publicado no livro: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Passagens para o Índico: encontros brasileiros com a literatura moçambicana*. Maputo: Edições Marimbiq, 2012.

<sup>2</sup> - No entanto, os surrealistas estão buscando na Europa a base de um sistema, a base de um novo nacionalismo, mas em oposição ao que temos em estado bruto na América Latina. Na América Latina, basta abrir os olhos, os ouvidos do entendimento, observar uma quantidade de coisas nunca vistas, nunca descritas que estão em nosso entorno e aí está todo um mundo surrealista em estado natural, normal, que é o que estou denominando ral maravilhoso

<sup>3</sup> - Como uma expressão tão extraordinária para as categorias (artísticas) europeias porque demonstrava “um processo de misturas interminável” e “um realismo que retratava fielmente uma realidade até então não vista, contraditória e rica em peculiaridades e deformações que se mostravam inusitadas e estranhas às categorias (utilizadas) pela literatura tradicional (Tradução livre da autora do artigo).

<sup>4</sup> - Estou utilizando a expressão com os sentidos legitimados por Honorat Aguessy, no texto “Visões e percepções tradicionais”. Cf. BALOGUN, Ola et al. *Introdução à cultura africana* (1980).

<sup>5</sup> - O maravilhoso começa a se manifestar de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de “estado limite”. Antes de tudo, para sentir o maravilhoso é necessário ter fé. (Tradução livre da autora).

<sup>6</sup> - Em entrevista concedida à Profa. Rosália Diogo, publicada na revista Scripta, n. 27, v. 14, p. 183-186, o escritor confessa ser leitor da literatura latino-americana, destacando, dentre outros escritores, García Marquez e Juan Hulfo.

## Referências

ALEXIS, Jacques-Stéphen. Du réalisme merveilleux des Haïtiens. *Présence Africaine*, n. 8 -8-10, juin-nov. 1956.

BALOGUN, Ola et al. *Introdução à cultura africana*. Trad. Emanuel Godinho et al. Lisboa: Edições 70, 1977.

CASSAMO. Suleiman. *O regresso de um morto*. Lisboa: Caminho, 1997.

CASSAMO, Suleimam, *Palestra para um morto*. Maputo: Nadjira, 2000

CANTARELA, Antônio Geraldo. *O caçador de ausências - o sagrado em Mia Couto*. Belo Horizonte: Programa e Pós-graduação em Letras da PUC Minas, 2010. (Tese de Doutorado, inédita).

CARPENTIER, Alejo. *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto, 1976, p. 83-99.

CARPENTIER, Alejo. “Prólogo”. *El reino de este mundo*. La Habana: Letras Cubanas, 1989

CHIAMPI, Irlomar. *O Realismo Maravilhoso*. Forma e Ideologia no Romance Hispano- Americano. SP: Perspectiva, 1980.

COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1987.

COUTO, Mia. O imbondeiro que sonhava pássaros. In: *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Caminho, 1992., p. 57 - 68.

- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Lisboa: Caminho, 1992.
- COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. Lisboa: Caminho, 2000.
- COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Maputo: Nizila, 2002
- COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Enilce Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. O insólito na cena literária moçambicana: Mia Couto e Suleiman Cassamo. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Passagens para o Índico: encontros brasileiros com a literatura moçambicana*. Maputo: Edições Marimbique, 2012, p. 179 - 194.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MATA, Inocência. A literatura, universo da reinvenção da diferença. In: *A Literatura Africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. Luanda: Nzila. 2007, p. 81 -92.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- MENTON, S. *Historia verdadera Del realismo mágico*. México: Tierra Firme, 2003.
- Nova Objectividade*. In *Infopédia* [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$nova-objectividade](http://www.infopedia.pt/$nova-objectividade)>]. Consultado em 2014-07-24].
- PADILHA, Laura. *Entre voz e letra - o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.
- PEPETELA. *Lueji*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.1989.
- PIETRY, Arturo Uslar. *Letras y hombres de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A. 1995.
- PONTE, Cecília. Aucarrfour du Réalisme Merveilleux. In: *Tradition et Modernité des îles littéraires francophones d’Afrique et d’Amérique*. Quebec: Grelca, 1988, p. 99 - 116.
- ROH, Franz. *Realismo Mágico.Post expressionismo*. Problemas de la pintura europea más reciente. Trad. Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente. 1927.
- SECCO, Carmem Lúcia Tindó. Entre mar e terra: uma polifônica viagem pelo universo ‘mágico-religioso’de Angola. IN: CARDOSO, Boaventura. *Mãe, materno mar*. Porto(PT): Campo das Letras Editores S. A., 2001, p. 11 - 31.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

---

<sup>i</sup> Maria Nazareth Soares Fonseca é Doutora em Literatura Comparada pela UFMG, estágio na Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris (1982/1983 e 1992). Professora Aposentada da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora Adjunta do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Minas, período 1995 – 2018. Autora dos livros: *Brasil afro-brasileiro* (2000); *Poéticas afro-brasileiras* (2003); *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos* (2008); *Mia Couto: espaços ficcionais* (2008); *Literaturas africanas de língua portuguesa: mobilidades e trânsitos diaspóricos* (2015). Co-organizadora da

---

coletânea *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica. Volume 4.* (2011). Coordena, desde 2010, o Grupo de Estudos *Estéticas Diaspóricas* (GEED) que congrega pesquisadores de vários estados do Brasil e de várias cidades de Minas Gerais. A partir de 2021, coordena a seção *literÁfricas*, no *literafro/UFMG*, que tem como objetivo transformar-se em um canal de acervo, multiplicação e socialização de artigos críticos, resenhas, entrevistas e textos literários de escritores(as) africanos(as) e afrodiáspóricos(as).