



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

NATASHA MAGNO FRANCISCO DOS SANTOS

**PODE O FANTASMA FALAR? QUER A CRÍTICA OUVIR? O
PARADIGMA DO FANTÁSTICO EM O ÚLTIMO VOO DO
FLAMINGO**

**CAMPINAS
2019**

NATASHA MAGNO FRANCISCO DOS SANTOS

**PODE O FANTASMA FALAR? QUER A CRÍTICA OUVIR? O PARADIGMA
DO FANTÁSTICO EM O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

**Orientador: Prof. Dr. Alfredo Cesar Barbosa de Melo
Co-orientadora: Elena Brugioni**

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Natasha Magno Francisco dos Santos e orientada pelo Prof. Dr. Alfredo Cesar Barbosa de Melo

**CAMPINAS
2019**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Santos, Natasha Magno Francisco dos, 1987-
Sa59p Pode o fantasma falar? Quer a crítica ouvir? O paradigma do fantástico em *O último voo do flamingo* / Natasha Magno Francisco Dos Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Alfredo Cesar Barbosa de Melo.

Coorientador: Elena Brugioni.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Couto, Mia, 1955-. *O último voo do flamingo* - Crítica e interpretação. 2. Ficção moçambicana (Português) - História e crítica. 3. Ficção fantástica. 4. Pós-colonialismo na literatura. I. Melo, Alfredo Cesar Barbosa de, 1979-. II. Brugioni, Elena, 1979-. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Can the ghost speak? Does the criticism want to hear? The paradigm of fantasy in *The last Flamingo Flight*

Palavras-chave em inglês:

Couto, Mia, 1955-. *The last flamingo flight* - Criticism and interpretation

Mozambican fiction (Portuguese) - History and critics

Fantastic fiction Postcolonialism

in literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Alfredo Cesar Barbosa de Melo [Orientador] Raquel

Gryszczenko Alves Gomes

Anita Rodrigues Martins de Moraes

Data de defesa: 28-02-2019

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA:

Alfredo Cesar Barbosa de Melo

Raquel Gryszczenko Alves Gomes

Anita Martins Rodrigues de Moraes

IEL/UNICAMP 2019

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-Graduação do IEL

“[...]”

Nós somos sombras para os vossos olhos, somos fantasmas.
Mas, como estamos vivos, extraordinariamente vivos e despertos!
Com sonhos de melodia no fundo dos olhos abertos,
somos os muchopes de penas saudosas nos chapéus de lixo;
e zampunganas trágicos – xipócués vagos nas noites munhuanenses, e
mamparras coroados de esperança, e magaiças,
e macambúzios com seu shipalapala ecoando chamamentos...
No cais da cidade, somos os pachigas
e na Vida digna, somos aqueles que encontraram os lugares tomados,
somos os que não têm lugar na Vida, ah na Vida que se abre, luminosa,
com cada dia de pétala!

Nós somos aqueles que só na revolta encontram refúgio.
Que se deixam possuir, ébrios, pelo feitiço dos tambores, nos batuques
nocturnos da vingança,
somos aqueles que modelam sua dor de braços torcidos
no pau preto do Norte,
a dor deformadora que mais tarde despertará o desprezo
e a incompreensão nas prateleiras dos museus da civilização...

Somos os despojados, somos os despojados!
[...]

Noémia de Sousa (2016, p. 34-35)

“Sustentar o trabalho da morte é precisamente como Hegel define a vida do espírito. A vida do espírito, ele diz, não é aquela vida que tem medo da morte e se poupa da destruição, mas aquela que pressupõe a morte e vive com isso. O espírito só alcança sua verdade quando descobre em si o desmembramento absoluto. A política é, portanto, a morte que vive uma vida humana. Essa também é a definição de conhecimento absoluto e soberania: arriscar a totalidade de uma vida”

Achille Mbembe (2018, p. 12-13)

“Seja como for, não parece haver cultura que deixe de lidar com os seus fantasmas ou países que não tenham seus lugares assombrados. Na cidade ou no campo, antes e agora, esses seres ainda se fazem presentes, talvez funcionando mais como uma projeção da consciência sobre a morte que, por mais que incomode, constitui fato inexorável ao homem”

Maurício Cesar Menon (2008, p. 177)

Na pequeníssima parte que me cabe, dedico este trabalho às mulheres fortes que me inspiraram a resistir até aqui: Marielle Franco (*In memoriam*), Vó Zezé (*In memoriam*), Maria Aparecida Teixeira (famosa Biloca), Jacqueline Magno Teixeira da Silva, Nadejda Magno Francisco dos Santos, Bebel e Bia.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação foi escrita em um longo período de transformação individual e social. Não poderia, antes de agradecer, reconhecer o privilégio de resiliência e, de certa forma, resistência que me foram ensinados e oferecidos para a escrita das páginas que se encontram a seguir. É por causa do apoio de amigos, colegas de trabalho e familiares que me encontro no lugar onde estou hoje.

Primeiramente, agradeço ao orientador Prof. Dr. Alfredo Cesar Barbosa de Melo, pelo companheirismo, por sempre ter me apoiado nas angústias acadêmicas, pelas leituras sempre ácidas e muito críticas, por me mostrar o quanto o conhecimento pode ser humanizado e por me ensinar que as lutas políticas além de serem necessárias são um devir. Se hoje me reconheço como acadêmica é porque você, em inúmeros momentos e de diferentes formas, incentivou-me a não desistir.

Agradeço à co-orientadora Profa. Dra. Elena Brugioni, por ser uma fonte de inspiração em todos os sentidos. A sua trajetória intelectual e pessoal me inspiraram a todo momento. Agradeço pelo carinho, pela amizade, paciência e ternura, pois sem a sua participação e dedicação, nada disso teria sido possível. Obrigada também pela acolhida, por ter depositado fé e generosidade nos meus projetos.

Agradeço à banca de qualificação composta pelas Profa. Dra. Anita Martins Rodrigues de Moraes e Profa. Dra. Raquel Gryszczenko Alves Gomes. As trajetórias de ambas me despertaram desde o meu primeiro ano de graduação para a pesquisa em literaturas africanas. Obrigada por terem me apoiado a continuar com a minha investigação e por terem me incentivado a construir minha própria voz. Em muitos momentos, inspirei-me no caminho acadêmico e feminino de vocês.

Continuo agradecendo aos docentes que, em sentindo análogo, apoiaram-me desde o princípio: foram parceiros de lutas, ensinaram-me muito e pelos quais tenho profunda admiração. Entre eles, gostaria de agradecer diretamente ao Prof. Dr. Mário de Medeiros, que, além ser uma fonte inesgotável bibliográfica, é um dos professores mais empáticos e gentis que já conheci. Ao Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva, por me mostrar que é preciso se falar do passado para anunciar o futuro e por sempre ter dito sim a todos os convites e oportunidades de diálogo. Ao Prof. Dr. Eduardo Sterzi, pela oportunidade de orientação na monografia, pela palavra crítica e por mostrar como a academia pode ser viva. Também gostaria de agradecer aos estudiosos africanistas: Profa. Dra. Ana Mafalda Leite, Profa. Dra.

Carmen Lucia Tindó Secco, Prof. Dr. Júlio Machado, Profa. Dra, Lucilene Reginaldo, Prof. Dr. Nazir Ahmed Can, Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz, Prof. Dr. Paulo de Medeiros, Profa. Dra. Rita Chaves e Profa. Dra. Tania Macêdo, pela paciência nos diálogos sobre o continente africano, pelos empréstimos e indicações bibliográficas (todas foram muito preciosas), por terem sempre me apoiado a continuar com a minha investigação e por nunca terem me negado ajuda.

Sigo agradecendo à minha família, pelo carinho no decorrer deste prolongado e difícil caminho. Obrigada, mãe Jacqueline Magno, pai Manoel Carlos e irmã Nadejda Magno, que sempre estiveram presentes no meu cotidiano, prestigiaram todas as minhas conquistas e me incentivaram nos momentos que eu mais precisei; por terem me ensinado muitas coisas que não estão nos livros, por entenderem minhas ausências do convívio familiar, por me apoiarem sempre e por tantas outras pequenas e grandes coisas pelas quais os agradecimentos nunca serão suficientes. Obrigada à Vovó Zezé (*In memoriam*) e à Biloca por sempre terem me mostrado que é preciso lutar por um mundo mais justo. Obrigada Tia Cida e Tia Flávia, por me mostrarem a força guerreira que uma mulher pode ter e tios, por todo o carinho oferecido tão generosamente, em especial, Tio Marcelo, uma grande inspiração literária, e Tio Antenor - foram vocês as primeiras pessoas a me influenciar diretamente para o caminho acadêmico. E, por fim, agradeço em memória, aos queridos que partiram e não se encontram mais entre nós.

Aos queridos amigos e amores, que conheci na universidade, entre eles Cláudia Alves, por ter me lembrado da grande mulher que posso ser. À Lua Gill, por nunca ter soltado a minha mão, nunca ter desistido da nossa amizade. Ao querido Rodrigo Octávio, por ter sido sempre um leitor atencioso e leal. À Giulia Gambassi, pelo apoio e carinho – e pelas discussões que tivemos sobre as belezas e tristezas do mundo. Ao Ricardo Bezerra, pelas conversas honestas e pela amizade sincera. À Floriza Fernandes, por ser uma das amizades mais belas que a universidade pode me proporcionar, sigo aprendendo muito com você. Ao amigo e “pai” Bruno Mendes Santos, por sempre trazer leveza nos momentos mais duros. Agradeço à Ana Paula Santos dos Santos Sá, pela amizade e parceria nos momentos difíceis. À Juliana Benfica, por inúmeras tardes e noites ter ouvido minhas angústias e ansiedades, você é uma das poucas pessoas que acompanharam o quão difícil foi todo esse processo. À Jessica Fabrícia, que além de amiga, foi revisora, ótima ouvinte, irmã e grande parceira.

Aos colegas do grupo de orientação “Chamuças”, pelas discussões enriquecedoras e pelo companheirismo. Em especial, não posso deixar de agradecer diretamente à Mariana Santos, Patrícia Carvalho e ao Maurício Gabriel dos Santos. Se não fossem os apontamentos críticos que vocês me fizeram ao longo desse período, eu jamais estaria aqui.

Aos colegas do grupo de orientação “Bolo de rolo”, pelas leituras, desabafos e momentos de descontração. Aqui também não poderia de deixar de agradecer diretamente à Gheu Teixeira, Paula Fazzio e à Luciana Marques, que não mediram esforços em me orientar e me ajudar quando eu mais precisei.

Agradeço à amiga Marcella Abbud, que sempre me recebeu com um sorriso, apoio e uma energia contagiante.

Às filhas de tanger, por terem participado desde o começo dessa jornada, por terem sempre me prestigiado e por terem sido fonte inesgotável de afeto.

À amiga Bruna Valle, pelas conversas e desabafos. Seu apoio foi fundamental nesse processo.

À Jacqueline Kaczorowski, pela leitura quase na reta final e por me lembrar em todas as nossas trocas que é possível construir amizades verdadeiras no ambiente acadêmico.

Agradeço à Larissa Mazuchelli, por ter me cedido abrigo e por ter me ajudado num momento de grande fragilidade.

Agradeço à minha eterna professora Fabiana Saad, pelos ensinamentos, profissionais e pessoais, e por ter, desde muito cedo, confiado nas minhas capacidades criativas.

Meus sinceros agradecimentos aos funcionários das secretarias, bibliotecas, refeitórios, limpeza e manutenção da Universidade Estadual de Campinas. Gostaria de agradecer diretamente aos funcionários Cláudio Platero, Alexandria Maria do Carmo Sant'Anna Leme e Nivaldo Alves, por terem sido tão queridos e gentis em momentos desafiadores.

Meu agradecimento ao CNPq pelo auxílio financeiro.

E por último agradeço ao GELCA (Grupo de Estudos de Literaturas e Culturas Africanas da UNICAMP), amigos e companheiros anônimos que lutaram ao meu lado a favor da contratação de um docente na área de Literaturas Africanas na UNICAMP em 2015, que lutaram contra o GOLPE em 2016, que buscaram respostas e demonstraram indignação ao assassinato de Marielle Franco em 2017, que no mesmo ano lutaram pela implementação das cotas na UNICAMP e que, em 2018, foram às ruas para tentar construir um diálogo contra o discurso fascista que assombra(va) o nosso cenário nacional. A luta continua e é graças a vocês que continuo de pé, resistente e acreditando que um outro mundo pode ser possível.

RESUMO

Símbolo de um acontecimento que almeja ser narrado, a representação do passado, através das falas de personagens vivos e mortos no romance moçambicano contemporâneo, é algo que não pode ser ignorado, visto que muito do que se foi investigado sobre o tema atrelou essas representações de forma estrutural, sobre um viés fantástico e maravilhoso. Nesse sentido, procuraremos apresentar o quanto uma recepção do *O último voo do flamingo*, de Mia Couto, pelo viés das teorias fantásticas e seus desdobramentos podem ser limitantes. Como ponto de partida, apresentaremos que os estudos que dissertam sobre representação dos fantasmas, do sobrenatural - elementos inverossímeis à realidade de um possível leitor ideal - podem ser vistos para além do exótico, como objetos ficcionais de resistência ao esquecimento da memória coletiva, assim como um possível instrumento de exposição das contradições que habitam, particularmente, no território moçambicano. Diante do exposto, se buscou identificar no texto ficcional em questão essas representações como elementos ligados ao passado, por meio dos quais se abordam mais especificamente as relações entre memória e história. Para que isto ocorresse, foi imprescindível uma busca bibliográfica em torno primeiramente dos estudos que envolvessem a teoria fantástica, pois muitos estudos se basearam numa abordagem restrita. A partir desse breve resgate teórico apontamos as possíveis limitações que essa perspectiva pôde apresentar para se investigar, não só o romance elucidado, mas muitas outras obras produzidas nas literaturas africanas. Esse reconhecimento, por sua vez, nos apontou para urgência de se construir novas molduras de análise, principalmente por um viés pós-colonial e uma nova perspectiva investigativa sobre os fantasmas representados no romance coutiano.

Palavras – chave: Literatura Moçambicana; Estudos Pós-coloniais; Mia Couto

ABSTRACT

A symbol of an event that aims to be narrated, the representation of the past through the lines of living and dead characters in the contemporary Mozambican novel is something that can not be ignored, since much of what has been investigated on the subject has linked these representations of structural form, on a fantastic and magic realism. This thesis aims to research, from the critical post-colonial theory, the representation of the phantasmagoric in the romance *The last flight of the flamingo*, from the Mozambican author Mia Couto. The intention it's to identify the fictional text representations of ghosts as elements linked to the past, more specifically the relationship between memory and identity. We will work the theme of civil war in Mozambique in the perspective of opposing the perspective of fantastic theory, classic and contemporary, so that through this key, you can identify such representations. Therefore, the aim in this dissertation seeks to also provide a better understanding about the Mozambican literature and, above all, contribute to their comprehension and disclosure in Brazil.

Keywords: Mozambican literature; African Literature in Portuguese; Postcolonialism; Mia Couto

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Estudos comparados na USP: Mia Couto e autores brasileiros	35
	Levantamento de produções acadêmicas monográficas	
Tabela 2	(dissertações e teses) produzidas nas universidades brasileiras entre os anos de 2013 a 2017	39

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

OUVF	<i>O último voo do flamingo</i>
ONU	Organização das Nações Unidas
GELCA	Grupo de Estudos de Literaturas e Culturas Africanas do IEL

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	15
1. INTRODUÇÃO	18
2. LUGARES DA CRÍTICA: POR QUE AINDA SE PESQUISAR SOBRE MIA COUTO?	22
2.1. “A cabeça pensa onde o pé pisa?” A recepção crítica de <i>O último voo do flamingo</i>	24
2.2. Estrutura Narrativa.....	25
2.3. Potencialidades políticas discursivas.....	28
2.4. Leituras etno-antropológicas	30
2.5. Limitantes discursos fantásticos sobre Mia Couto	32
3. ALTERIDADES DO FANTÁSTICO.....	43
3.1. Os conceitos do fantástico	44
3.2. Os conceitos do realismo maravilhoso e mágico	54
3.3. São possíveis os fantásticos em <i>O último voo do flamingo</i> ?	62
3.4. Novos rumos e as arestas limitantes no universo de Mia Couto.....	72
4. PODE O FANTASMA FALAR? QUER A CRÍTICA OUVIR?	75
4.1. Por uma perspectiva filosófica-metodológica pós-colonial: como pensar nas representações do sobrenatural na obra?	80
4.2. Memória e Literatura moçambicana no contexto pós-colonial: usina de perturbações	86
4.3. A representação do sobrenatural frente ao paradigma histórico da identidade nacional	89
4.4. O passado não morre: Mia Couto e a reconciliação entre a estética e a história na Literatura Moçambicana	94
5. RESÍDUOS QUE ECOAM: ELEMENTOS TESTEMUNHAIS E A REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DO SOBRENATURAL EM OUVF	99
5.1. Os elementos testemunhais no romance	99
5.2. Vozes sobrenaturais	105
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	114
ANEXOS	121
ANEXO A – ITALIANOS SÃO ACUSADOS DE FAZER SEXO COM CRIANÇAS	122

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Revedo minha trajetória acadêmica e pessoal, encontro, em alguns momentos e leituras, pontos precursores de minha aproximação atual com o estudo sobre *O último voo do flamingo* (1987), de Mia Couto, mais especificamente com a investigação que envolve os limites da teoria fantástica e maravilhosa sobre essa obra.

Meu interesse pela obra surgiu pela primeira vez em meus anos iniciais de graduação em Estudos Literários, no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), na UNICAMP. Entre os anos de 2012 e 2015, o trabalho surgiu, principalmente, da vontade inicial de estudar a memória, os fantasmas e o fantástico no romance. Esse contato resultou no enriquecedor trabalho de Iniciação Científica, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Sterzi, financiada pelo CNPq, intitulada “A representação do fantasmagórico em *O último voo do flamingo*”, entre 2014 e 2015. Foi por meio do Prof. Sterzi que aprofundei minhas leituras sobre a representação dos fantasmas na literatura e em como as aparições espectrais podem se articular dentro do romance.

Em 2012, cursei uma disciplina sobre literatura moçambicana com a Profa. Dra. Rita Chaves, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, a qual me permitiu o contato com autoras como Ana Mafalda Leite e Anita Martins Rodrigues de Moraes, e suas discussões sobre as formulações pós-coloniais nas literaturas africanas de língua portuguesa na contemporaneidade, e com os textos inéditos do próprio escritor Mia Couto, que me chamaram bastante a atenção. A disciplina em questão apresentou-me um panorama histórico sobre a discussão de identidade e o papel dos intelectuais em África hoje; frequentando-a, também tive contato com boa parte da bibliografia de meu projeto atual, como: *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais* (2003), de Ana Mafalda Leite, e *A magia das letras africanas: Ensaio sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos* (2003), de Carmen Lucia Tindó Secco.

Após ter estudado um semestre na USP, inscrevi-me para um programa de intercâmbio na Universidade do Porto, em Portugal, onde pude cursar a disciplina Temas das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Como resultado dessa disciplina, produzi o artigo “Breve análise do poema *Carta de um Contratado*, de Antônio Jacinto”, que contou com a orientação e supervisão da Profa. Dra. Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio.

Cursei também uma disciplina sobre História da África, com a Profa. Dra. Marta Jardim, que na época fazia parte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH/UNICAMP), e apresentou-me um panorama histórico sobre a discussão que envolve

os estudos pós-coloniais. Deste encontro, surgiu a constatação da necessidade de pesquisar e proporcionar mais visibilidade às culturas e literaturas africanas na UNICAMP, principalmente no IEL. Com isso, iniciamos o Grupo de Estudos de Culturas e Literaturas Africanas, o GELCA, e pudemos trazer a professora Rita Chaves, estudiosa de literaturas africanas em língua portuguesa, para uma cerimônia de abertura, cuja apresentação consistia em um diálogo sobre a situação atual dos Estudos Literários em África.

O surgimento do GELCA, em 2010, sob minha iniciativa e investimento, foi fundamental para ampliar as discussões a que me propus em meu projeto, e também no acréscimo de bibliografia, apresentando-me importantes e diferentes autores e cineastas africanos. Conjugando, assim, o fascínio sobre a representação dos fantasmas na literatura moçambicana, aliei a minha ideia de estudar o livro *O último voo do flamingo*, de Mia Couto, à sugestão temática do Prof. Dr. Alfredo C. B. Melo, que consistiu na ideia de realizar um estudo sobre as representações fantasmagóricas à luz da perspectiva pós-colonial.

Em 2015, defendi a monografia *A representação do fantasmagórico em O último voo do flamingo*, no IEL/UNICAMP, pelo curso de graduação em Estudos Literários, sob supervisão do Prof. Eduardo Sterzi e avaliada pela banca composta pelo Prof. Dr. Alfredo Melo e pela doutoranda, do IEL/UNICAMP, Luciana Araújo. Tal defesa proporcionou-me a oportunidade de revisar o meu objeto de estudo e repensar o projeto ideológico do qual o autor Mia Couto faz parte, o que me auxiliou imensamente na escrita do projeto de mestrado, para o processo seletivo no próprio IEL. Posteriormente, em 2016, ingressei no programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária, sob orientação do Prof. Dr. Alfredo Melo e com uma bolsa de financiamento do CNPq - também fiz parte do grupo de estudos de seus orientandos, cujos encontros buscou-se investigar os temas que tangem as relações entre literatura e sociedade. Tais estudos, retomados na disciplina “Estudo Dirigido em Teoria Literária II”, já na pós-graduação, influenciaram minha via de análise na presente pesquisa. Também fizeram – e fazem – questionar o cânone literário e as perspectivas eurocêntricas que permeiam a crítica literária, como também a lutar pela expansão dos temas, grupos e autores que merecem ter espaço, ser estudados e analisados academicamente.

Minha postura política também me liga ao meu objeto de estudo e às Literaturas Africanas. Desde que ingressei na Graduação, procurei participar ativamente da vida institucional, tendo feito parte, por anos seguidos, da coordenação do GELCA (Grupo de Estudos de Literaturas e Culturas Africanas do IEL), grupo ativo até hoje, e sido representante discente no Departamento de Teoria Literária e na Congregação do IEL. Tal engajamento político levou-me a participar da luta pela contratação de um docente para a área de

Literaturas Africanas no IEL. Essa luta estudantil teve como resultado histórico a contratação da Profa. Dra. Elena Brugioni, que atualmente é minha co-orientadora no mestrado – e que também teve uma presença significativa no meu percurso de pesquisa, sugerindo-me apresentar os limites que uma teoria fantástica poderia proporcionar para análise de um autor moçambicano como Mia Couto. Em conjunto, o contato com os debates atuais, a leitura da bibliografia adquirida e a orientação dos dois professores conduziram-me ao tema do estudo da representação do fantasmagórico, sob à luz do debate que envolve o paradigma do discurso fantástico a partir de uma perspectiva pós-colonial, em *O último voo do flamingo*, que busquei desenvolver nos capítulos seguintes.

1. INTRODUÇÃO

No ensaio, “A literatura e a formação do homem” (2002), o professor Antonio Candido destaca uma importante configuração de abordagem da literatura, uma forma que enfatize essa arte como uma das maneiras de conhecimento do mundo e da experiência humana. Ao longo do texto, o teórico, à medida que vai tecendo sua argumentação sobre seu objeto de pesquisa, a literatura, apresenta um certo desconforto, que se mostrou antagônico a uma tendência que ele chama de essencialmente estruturalista, ou seja, que consistiria na análise estrutural de uma obra sem considerar o contexto na qual ela está inserida – e sua tese seria a de que é preciso possuir uma perspectiva de crítica em que seja possível uma análise histórica e estrutural da obra simultaneamente, complementando-se (CANDIDO, 2002). O objetivo dessa breve apresentação não é entrar no mérito da famosa polêmica levantada por Antonio Candido, sobretudo porque nos interessa somente a primeira proposta pelo autor, mas sim mostrar como essa leitura nos proporcionou refletir substancialmente sobre as relações entre literatura e sociedade.

Se é verdade que a literatura é uma das formas de conhecimento do mundo e da experiência humana, o estudo das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa fora do continente africano pode ser uma das formas de imersão no universo e na experiência humana nesses territórios. Desde seu ápice literário, com o ímpeto revolucionário que clamou pela independência do colonialismo português, até os dias de hoje, as literaturas africanas em língua portuguesa têm apresentado para o seu leitor uma oportunidade interessante de conhecimento de uma experiência humana e literária. Tal leitura tem se ramificado e se diversificado em diversos lugares do mundo, abrangendo desde leitores apaixonados, até pesquisadores com senso crítico afinado e desconfiado. Essa polaridade de leituras e interpretações de muitos autores africanos fez-me repensar o projeto de pesquisa, que inicialmente transitava, desde a iniciação científica, entre um olhar crítico e um olhar celebratório.

Durante a escrita pudemos fazer muitas leituras sobre a recepção crítica de Mia Couto fora do continente africano, o que, de certa maneira, contribuiu para a percepção de que o estudo sobre o autor constituía em um tópico relevante no âmbito da(s) comunidade(s) interpretativa(s) que se debruçaram sobre o autor em questão. Nesse sentido, achei necessário ler criticamente as pesquisas já existentes e que dialogavam com o meu objeto de pesquisa: o sobrenatural no romance *O último voo do flamingo* foi recebido e lido pela crítica literária?

Essa foi a pergunta primordial que motivou a escrita do primeiro capítulo da presente dissertação. A partir desse questionamento seguiram também outros, como quais dificuldades

ou facilidades impunham as leituras e escritas de um dos maiores escritores moçambicanos do século XX e XXI? Quais os procedimentos de leitura crítica adotados sob o romance *O último voo do flamingo*? Quais transformações são perceptíveis na sucessão do ofício da crítica literária? Quais foram os efeitos, para concordância ou discordância de pontos de vista, que se sucederam sobre a obra? Impossível responder todas essas questões num único espaço, visto que o objetivo da dissertação em si não era se propor a sanar todas essas perguntas, mas de apresentá-las como ponto de partida e, principalmente, para contextualizar não só o romance, mas o próprio autor dentro do debate literário.

Traduzido em mais de 13 línguas, filho de imigrantes portugueses e nascido em Moçambique, António Emílio Leite Couto, conhecido como Mia Couto, escolheu, assim como muitos brancos inseridos no mesmo contexto histórico-social, a nacionalidade moçambicana após a independência, em 1975. Dono de um projeto literário marcado pela exuberância de novas formas e originalidade, fórmula literária rara de se alcançar, sua literatura fez e faz parte da construção de um cânone literário, cativando e ampliando assim também uma multiplicidade de perspectivas da crítica, como comprovam as dezenas de teses a seu respeito, além dos diversos livros e artigos. Buscamos apresentar um breve levantamento bibliográfico, para assim traçar um primeiro ponto de análise e mapear o território interpretativo da obra de Mia Couto, focando principalmente no que envolve a recepção de seu romance *O último voo do flamingo*. Este levantamento procurou sintetizar e organizar as principais incursões feitas sobre o romance, de modo a se constituir também como ferramenta útil para futuros estudos sobre a obra literária do autor, assim como destacar o modo como vêm sendo lido a obra coutiana.

As produções e as diferente recepções das obras literárias africanas em língua portuguesa são marcadas por um longo processo de configurações identitárias e de resgate memorialista, consistindo numa prática que implica, muitas vezes, na definição de particularidades africanas por oposição a particularidades europeias ou “ocidentais” (MORAES, 2007, p. 13). Tal particularidade vem se mostrando como fio condutor de diversas análises críticas da própria obra de Mia Couto, apontando muitas vezes para possíveis estratégias de abordagem de leitura da sua fortuna crítica.

Ao nos debruçarmos sobre a recepção coutiana, pudemos perceber que muitas das pesquisas produzidas sobre o romance analisavam-no pelo recorte do gênero fantástico e tal prática ainda é persistente, com alto grau de incidência hodiernamente. Diante disso, constatamos que os estudos africanos e as pesquisas realizadas acerca da obra em questão abrem muitas portas, diálogos e dinamismos à crítica literária, dentro e fora de Moçambique.

O projeto literário defendido pelo autor, por meio de sua escrita, desperta o debate sobre linguagem, representação, gênero literário, historicidade, sociologia e entre muitos outros, que exaustivamente vêm sido apresentados em diversas investigações científicas. Para além das perspectivas apresentadas no primeiro capítulo, majoritariamente elogiosas, permanecem ainda elementos ausentes nas investigações que se têm feito sobre o romance e demais obras do autor, entre elas algo que ultrapasse o elogio e não o qualifique como mediador ou representante de uma possível africanidade, assim como somente analisar as suas obras por uma perspectiva fantástica ou maravilhosa, sem levar em consideração o sistema literário que tais perspectivas estão imersas.

Com intuito de compreender a imersão de Mia Couto a partir da fortuna crítica a respeito do fantástico, elaboramos o segundo capítulo que se preocupou em apresentar o quão múltiplo e diverso podem ser os exercícios investigativos que se debruçaram em estudar *O último voo do flamingo* sob esse viés, além da conceituação teórica. Muitas delas, inclusive, convergem para uma confluência entre os termos: maravilhoso, fantástico e mágico. A respeito de tal literatura, Wendy Faris (2004) aponta que muitas vezes tais conceitos podem ser definidos juntamente, de modo que o maravilhoso pode crescer organicamente dentro do comum, obscurecendo a distinção entre os conceitos já citados: “Very briefly defined, magical realism combines realism and the fantastic so that the marvelous seems to grow organically within the ordinary, blurring the distinction between them” (FARIS, 2004, p. 1).

Partindo desse breve paradigma teórico, que envolve as conceituações das narrativas fantásticas, notamos que é imprescindível não as transportar para os séculos XX e XXI. Portanto, propusemos questionar, no segundo capítulo, como inserir Mia Couto dentro desse debate, ou outros autores africanos que têm sido constantemente deslocados para essas teorias, assim como pensar o conceito de fantástico para o próprio autor.

Alguns rótulos, como os de literatura fantástica, realismo mágico e realismo maravilhoso, terminaram por se banalizar, devido ao seu uso indiscriminado. Fez-se necessária, então, uma revisão teórica, visto que o próprio realismo maravilhoso deve ser pensado como um possível desdobramento da tradição do fantástico, que após a sua elaboração tem se apresentado como um novo subgênero, com seus próprios temas e especificidades. Essas são apenas algumas questões pressupostas pelo estudo do tema do fantástico na literatura coutiana, estudadas nessa dissertação a partir do romance *O último voo do flamingo*, que, metonimicamente, configura-se no espaço moçambicano. Para esse fim, demonstramos uma breve bibliografia sobre o pensamento fantástico, que, por sua vez,

apresenta muitas obras teóricas notadamente em língua francesa e que tiveram profundas modificações e rompimentos em seu percurso histórico.

Já no terceiro capítulo, constatamos que observar a obra *O último voo do flamingo* por uma perspectiva fantástica, seria, mais uma vez, limitar o olhar sobre esta, pois, para a sociedade moçambicana, o sobrenatural configura-se de uma forma diferente de como se configuraria para um leitor(a) português(a) ou brasileiro(a). Esse reconhecimento nos apontou para a urgência de se construir novas molduras de análise, principalmente por um viés pós-colonial, pois falar sobre fantasmas em Moçambique, hoje, aproximar-se-ia mais de uma temática sobre o passado colonial e sobre a Memória, do que de fato de um olhar fantástico – na verdade, tal olhar fantasioso discorre mais sobre nós enquanto leitores, do que de fato sobre a obra em si.

Após decorrermos sobre como o sobrenatural é representado na obra e as limitações que uma perspectiva fantástica poderiam trazer para essa análise, pudemos avaliar que muitos trabalhos que se referem não só à obra do Mia Couto, mas de muitos autores africanos, ainda apresentam uma certa celebração e uma possível africanidade muito imaginada, além de muitos trabalhos comparativos com as questões do realismo mágico, da mediação e do tema da morte – que buscam, muitas vezes, justificar e explicar as intenções autorais de um projeto ideológico do próprio Mia Couto. Porém, poucos debruçaram-se sobre como os fantasmas existem ficcionalmente e dialogam na sociedade moçambicana de fato, e como esse diálogo poderia repercutir numa interessante análise dessas representações no âmbito ficcional e social. Nesse sentido, a presente dissertação buscou trazer outros pressupostos de leitura, com um distanciamento crítico em relação às leituras edulcoradas da obra coutiana, assim como apresentar uma outra perspectiva de análise sobre os fantasmas representados em *O último voo do flamingo*.

2. LUGARES DA CRÍTICA: POR QUE AINDA SE PESQUISAR SOBRE MIA COUTO?¹

Como o romance *O último voo do flamingo*, de Mia Couto, foi recebido e lido pela crítica literária? Essa foi a pergunta primordial que motivou o surgimento desse primeiro capítulo.

A partir dela seguiram-se outros questionamentos: quais dificuldades ou facilidades impunham as leituras e escritas de um dos maiores escritores moçambicanos do século XX e XXI? Quais os procedimentos de leitura crítica adotados sob o romance *O último voo do flamingo*? Quais transformações são perceptíveis na sucessão do ofício da crítica literária? Quais foram os efeitos, para concordância ou discordância de pontos de vista, que se sucederam sobre a obra?

Impossível responder todas essas questões num único capítulo, visto que a dissertação não se propõe a sanar todos esses questionamentos, mas de apresentá-los como ponto de partida e, principalmente, para contextualizar não só o romance, mas o próprio autor dentro do debate literário. É importante destacar que o interesse pelo tema surgiu quando foi observado o quão rico e ramificado ele pode ser, já que se desdobra em tantos outros, e não apenas no campo literário. A pesquisa em si também não visa ao esgotamento do tema, dada sua amplitude, mas sim em ser pertinente e levantar as questões que envolvem essa temática, visto que ela foi, e provavelmente ainda será, exaustivamente discutida.

Investigar a recepção crítica de Mia Couto, no que concerne o romance *O último voo do flamingo*, é, acerca de tudo, proporcionar um conjunto de itinerários teóricos transversais e imersos em diferentes geografias e sistemas literários, além de refletir em torno dos paradigmas teóricos e metodológicos que têm orientado os estudos das literaturas africanas de língua portuguesa, que, por sua vez, majoritariamente, têm apresentado leituras etno- antropológicas e reducionistas, de uma autor e uma obra que ainda apresentam grandes potencialidades de análise crítica. Para a teórica Elena Brugioni,

Ao mesmo tempo, o paradigma subjacente à recepção crítica da obra de Mia Couto não parece ser o que se prende com uma abordagem do trabalho contextual de alcance possivelmente cultural e político apontado por esta literatura, mas sim o que procura demonstrar as potencialidades do português europeu salientadas pela escrita deste autor. No entanto, perspetivações críticas deste género permanecem vinculadas a uma dicotomia epistemológica determinada pela observação da fisionomia da escrita de Couto como um fenómeno disjunto do contexto

¹ O título evoca o artigo “*Lugares da escrita, lugares da crítica*”, de João Borges Coelho (COELHO, 2012, p. 193)

espaço/temporal no qual se inscreve, desembocando, por conseguinte, num processo de *exotização da diferença*. Aliás, no que diz respeito ao horizonte de recepção da escrita de Mia Couto, as estratégias de observação desta fisionomia linguística parecem repartidas entre dinâmicas *assimilantes* e *exóticas*, salientando todas as peculiaridades de uma *recepção* e de uma *fortuna* que não deixa de proporcionar ambiguidades e, logo de se basear em equívocos crítico-teóricos significativos (BRUGIONI, 2010, p. 134, grifos da autora)

As produções e as diferentes recepções das obras literárias africanas em língua portuguesa são marcadas por um longo processo de configurações identitárias, certas categorias conceituais como a oralidade (BRUGIONI, 2010), o fantástico e o maravilhoso e o resgate memorialista, consistindo numa prática que implica, muitas vezes, na definição de particularidades africanas por oposição a particularidades europeias ou “ocidentais” (MORAES, 2007, p. 13). Tal particularidade vem se mostrando como fio condutor de diversas análises críticas da própria obra de Mia Couto, apontando muitas vezes para possíveis estratégias de abordagem da sua obra.

Traduzido em mais de 13 línguas, reconhecido internacionalmente e muito pesquisado, principalmente em países falantes de língua portuguesa, Mia Couto é considerado um dos maiores autores na contemporaneidade. Filho de imigrantes portugueses, nascido em Moçambique, o autor escolheu, assim como muitos brancos inseridos no mesmo contexto histórico-social, a nacionalidade moçambicana após a independência, em 1975.

Detentor de uma grande trajetória cultural, Mia Couto possui uma vasta carreira como escritor, que consiste na produção de diversos gêneros literários. Ao mesmo tempo que se dedica a escrever, Mia também gerencia outras carreiras pessoais, como a de biólogo, ecologista, jornalista e editor, fazendo com que sua figura seja bastante reconhecida dentro e fora de Moçambique.

Dono de um projeto literário marcado pela exuberância e originalidade, fórmula literária rara de se alcançar, o autor teve uma produção consistente de romances, novelas, contos, crônicas, ensaios e poesias. Sua obra é marcada por um reconhecimento de fronteiras, uma das matrizes de seu patrimônio cultural e de sua trajetória como cidadão de um tempo em construção (CHAVES, 2013, p. 13). Sua literatura fez e faz parte da construção de um cânone literário, cativando e ampliando assim uma multiplicidade de perspectivas da crítica, como comprovam as dezenas de teses a seu respeito, além dos diversos livros e artigos.

Sendo assim, buscamos, neste breve levantamento bibliográfico, traçar um primeiro ponto de análise e mapear o território interpretativo da obra de Mia Couto, focando principalmente no que envolve a recepção de seu romance *O último voo do flamingo*. Este levantamento, majoritariamente descritivo, procura sintetizar e organizar as principais

incursões feitas sobre o romance, de modo a se constituir também como ferramenta útil para futuros estudos sobre a obra literária do autor.

2.1. “A cabeça pensa onde o pé pisa?” A recepção crítica de *O último voo do flamingo*²

Autor de diversos romances, Mia Couto começou sua trajetória pela poesia, publicando seu primeiro livro, *Raiz de orvalho*, em 1983. Venceu o prêmio União das Literaturas Românicas em 2007, recebido em Roma, e atualmente possui mais de doze romances publicados.

A fortuna crítica da obra coutiana é constituída por um múltiplo levantamento de estudos da obra do autor: são variadas as produções acadêmicas (teses, dissertações, monografias, livros, ensaios e artigos) que se dedicaram – e dedicam-se – exclusivamente a investigar a ficção de escritor moçambicano. De início, importa mencionar a imensa relevância da recepção brasileira na formação bibliográfica sobre seus romances, como afirmam Rita Chaves e Tania Macêdo, na coletânea *Mia Couto: um convite à diferença* (2013), “Entre nós, não há dúvida de que uma consulta aos arquivos em que se registra a produção das universidades brasileiras revelaria o nome de Mia Couto como um dos escritores africanos mais estudados desde os anos 90” (CHAVES; MACÊDO, p. 15).

Certamente, a recepção de Couto não se restringe somente a Portugal e ao Brasil. O que comprova isso é a coletânea *A companion to Mia Couto* (2016), editado por Grant Hamilton e David Huddart, com diversos artigos em língua inglesa, que constrói um interessante cenário crítico global sobre a literatura do autor em questão.

Vale a pena ressaltar que Mia Couto, a partir dos seus livros, constrói uma nova literatura moçambicana, marcada por cenários africanos ficcionais, por uma crítica política, por fantasmas, por diferentes vozes; denunciativas e oníricas. É dentro desse cenário crítico que se destaca um dos livros mais marcantes de Mia Couto, *O último voo do flamingo*.

A obra coutiana tem oferecido para o seu leitor e para crítica uma oportunidade interessante de conhecimento de uma experiência humana-literária e essa polaridade de leituras e interpretações permitem trazer um olhar crítico sobre como Mia Couto foi – e é –

² Esta frase, originalmente elaborada pelo teórico Paulo Freire, abriu a fala de Maurício Gabriel dos Santos, na reunião de organização da III Jornada de Teoria Literária e Estudos africanos, organizada pelo GELCA, em 2018, sobre os aspectos metodológicos das nossas pesquisas de mestrado. Por essa razão o título do capítulo deve ser lido com as aspas.

recebido, principalmente fora do continente africano. Nesse sentido, refletir de que maneira tal fenômeno literário é recebido é um modo de discutir a estruturação social e estrutural da própria crítica literária e, por meio desse olhar, analisar os paradigmas teóricos que envolvem sua recepção.

2.2. Estrutura Narrativa

Para Elena Brugioni (2012), o romance constitui um dos livros mais complexos e paradigmáticos de Mia Couto, pois, para a teórica, as temáticas e as solicitações que o texto representa, apontam para um conjunto de questões relevantes que envolvem os estudos pós-coloniais. Além disso, segundo Brugioni, é preciso destacar a estrutura narrativa original que o texto constrói, pois no romance o aspecto mais singular concerne na fragmentação em que a narrativa é constituída:

[...] os capítulos que estruturam *O último voo do flamingo* representam unidades temáticas-narrativas caracterizadas, em primeiro lugar, por um significativo grau de autonomia, sugerindo uma fisionomia fragmentária que parece caracterizar este texto, tornando-se, ao mesmo tempo, uma fisionomia recorrente da escrita do autor. (BRUGIONI, 2012, p. 72)

Tal análise nos permite destacar uma das principais características do romance: uma fisionomia fragmentária, construída a partir de microunidades narrativas, que semelhante a um mosaico, compõem o fio narrativo da obra, já que cada capítulo pode não assumir uma linha cronológica com o capítulo anterior, e é isso que contribui para construção temática e diegética pela qual cada personagem da história representa e/ou funciona como história (BRUGIONI, 2012).

Outro ponto importante, para a teórica, é o alcance político. Assim, o texto literário em questão poderia ser encarado como um lugar de resgate de um conjunto de elementos culturais significativos, que pode vir a tencionar e desmontar uma equação histórica entre escrita e cultura. Em suma, OUVF sugeriria uma reflexão crítica situada em torno do contexto histórico para o qual também a ficção de Mia Couto apoia-se:

Eu acho que aqui, (Moçambique), estamos tão próximos da história que é impossível que a escrita não responda a estes factores. Até porque estes mesmos são também factores ficcionais; este é um país que se está a escrever; em estado de ficção. Este contexto político mexe tanto com a nossa vida que tudo isto passa inevitavelmente pelas situações de transição diferentes de Moçambique. (COUTO, 2008, *apud* BRUGIONI, 2012, p. 83)

A este propósito, para Elena Brugioni, o texto de Mia Couto parece representar uma elaboração crítica da história moçambicana, cujo objetivo é evidenciar certos aspectos políticos e sociais silenciados, que estão, de certa forma, despercebidos.

Na mesma perspectiva de análise estética da obra, Calane da Silva (2012) apresenta o romance de forma bastante lírica e literária. Para o teórico e autor moçambicano, OUVF surge como um romance que dá forma para um narraescritor, como ele mesmo denomina – que com a sua prosa constrói um panorama de esperança e moçambicanidade. Nesse sentido, é interessante perceber que Calane, ao apresentar a obra de Mia Couto, insere-o não só no cânone, mas também no campo do pensamento social moçambicano, pois, para o crítico, a literatura dialoga diretamente com a sociedade na qual os próprios autores estão inseridos e dá voz a uma esperança literária e social: “está história faz crescer nossa nova ânsia de liberdade, nosso novo coração de voar como os flamingos empurrando o Sol” (SILVA, 2012. p. 31-32).

Ana Mafalda Leite (2012), por sua vez, analisa o romance pela construção do Narrador/Tradutor como personagem. O papel de um narrador que media não só as investigações, mas também a leitura do romance, é, segundo Leite, algo que destaca o papel da narração, que para ela “[...] consiste no ato de mediar culturas transpostas no corpo de uma língua, que se reinventa pela necessidade de se traduzir noutras, ganhando grande expressão no romance” (LEITE, 2012. p. 187).

Para a teórica, a personagem Tradutor exerce uma polifonia de traduções para diferentes personagens e realidades que acontece para o seu pai, uma das pessoas mais velhas na aldeia, ou traduzir os eventos para os habitantes de Tizangara e Massimo Risi. Na realidade, para a teórica, tais mediações e traduções não interessam entender ou falar tudo, pois a mentira também é algo que permeia a literatura de Mia Couto. A linha tênue entre ficção e realidade, mentira e verdade, é algo que, para Ana Mafalda Leite, merece destaque não só no romance elegido para análise em questão, mas em toda literatura moçambicana, algo que pode ser elencado como um dos paradigmas de um almejado sistema literário.

Outro paradigma da literatura moçambicana seria a representação fantasmagórica que surge dentro do romance como chave para a imersão do leitor no universo ficcional de Mia Couto, pois os mortos intervêm de forma natural nos acontecimentos, muitas vezes protegendo ou punindo os vivos, para que estes não se esqueçam de que, para se construir um futuro, é necessário consultar seus antepassados, suas memórias. Dentro desta perspectiva, tanto Massimo quanto Tradutor surgem para transitar entre esses dois mundos: o da modernidade e o da tradição – que, por sua vez, não está engessada e não apresenta caráter único - pois, para que ambos desvendem o mistério apresentado no romance, é preciso que compreendam que o

cenário político e cultural de Tizangara não se constrói apenas de eventos atuais, mas também de reflexos de um passado não muito remoto.

Para Leite, o Tradutor seria importante para fazer a ligação entre mortos e vivos e, principalmente, “[...] para fazer a ligação entre o tempo de antes e o tempo de agora, entre o onirismo dos mortos e a derrota dos vivos” (LEITE, 2003, p. 66-67). Tal estratégia teórica nos permite pensar Tizangara como possível metonímia de Moçambique, que foi vítima das destruições causadas pela guerra, cujo impacto veio do reflexo de um colonialismo europeu e das guerrilhas pós-independências, que não souberam respeitar e lidar com as tradições culturais e religiosas moçambicanas

Apresentando outra perspectiva, Maria Nazareth Soares Fonseca (2013) explora duas direções de leituras possíveis para o romance: o primeiro vai de encontro com o espaço da ficção. Fonseca aponta a atenção que Mia Couto dá à tradição oral de diferentes regiões de seu país a partir de sua literatura. Para a teórica, o uso de provérbios e dedicatórias fazem com que seja reforçado ao leitor a visão da tradição de contar histórias como sacralidade em Moçambique, assim como o ato de tecer diferentes fios narrativos para a mesma história.

O provérbio assinala, desse modo, a fugacidade das certezas e impossibilidades de se prender em verdades, pois tais citações se desmancham a cada página e não norteiam, necessariamente, o fio narrativo dos capítulos. Tal desconexão com o enredo pode permitir uma ambiguidade proposital marcada por oscilações de sentidos possíveis, que se afirmam sem que seja dada resposta à pergunta de alguns provérbios e citações (FONSECA, 2012).

Já na segunda direção de sua leitura, Fonseca aponta para o ato da escolha de um tradutor-narrador para o romance. Assim, é importante perceber que essa escolha não é aleatória e reflete na construção de um projeto que consiste em um narrador que traduz não só para o investigador Massimo Risi o universo moçambicano, mas também para o leitor. Importante destacar que, segundo a teórica, tal escolha reflete um olhar testemunhal para os eventos que decorrem no romance, pois o Tradutor vai “[...] aos poucos introduzindo o estrangeiro nos meandros da cultura a que pertence. Assim, na verdade, traduzir para outro as diferentes versões dos acontecimentos inusitados do cotidiano da terra moçambicana, açoitada por guerras e pobreza intensa” (FONSECA, 2012, p. 133).

Ao traduzir e recuperar as falas das personagens para o investigador Massimo Risi, o narrador-tradutor explica não só ao italiano, mas também ao leitor, possivelmente situado em um local não moçambicano, os costumes e as resoluções que se costuram ao longo da narrativa coutiana. Tal estratégia nos permite também pensar a quem se direciona o romance de Mia Couto, quais seus possíveis interlocutores e na verossimilhança de seu

narrador/tradutor e ofício de escritor, que Mia tanto defende. Em entrevista à Tania Macêdo e Vera Maquêa, Mia Couto nos revela:

No fundo, o meu próprio trabalho literário é um bocadinho esse resgate daquilo que se pode perder, não porque seja frágil, mas porque é desvalorizado num mundo de trocas culturais que se processam de forma desigual. Temos aqui um país que está a viver basicamente de oralidade, moram na oralidade, pensam e amam nesse universo. Aí eu funciono muito como tradutor. Tradutor não de línguas, mas desses universos... (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 196)

2.3. Potencialidades políticas discursivas

Observando a obra de um ângulo análogo, Phillip Rothwell (2013) refere-se ao romance como uma grande obra que apresenta um enredo emblemático e político sobre a presença da ONU durante e após o acordo de paz em Moçambique, nos anos de 1980 e 1990. Segundo Rothwell, a presença ocidental na resolução dos conflitos internos do país trouxe grandes reflexos na construção de identidade da nação, assim como reverberou o paradigma de uma intervenção estrangeira, que assombrava a memória de Moçambique há muitos séculos, com a chegada dos portugueses em África – e é dentro desse contexto histórico que o teórico destaca a importância e pioneirismo do romance OUVF.

Um dos aspectos mais importantes da obra é a crítica à invasão da ONU e a imersão de países africanos nas agendas humanitárias. Diferentemente de outros romances, o OUVF³

[...] quebra este ciclo de acusação do exterior pela infelicidade interna e pela incapacidade de Moçambique construir a própria identidade, ao mesmo tempo que paradoxalmente coloca em primeiro plano de análise a intervenção estrangeira no território moçambicano e os seus efeitos (ROTHWELL, 2013, p. 143)

Segundo Rothwell, é fundamental observar a obra pela perspectiva política e não só estética, uma vez que o romance critica exaustivamente a arrogância das Nações Unidas e sua presença na resolução de conflitos em África. A relação entre a escolha do personagem Risi e sua nacionalidade também não é por acaso, pois a presença da Itália em Moçambique foi significativa.

Historicamente, os soldados italianos enviados nesse período ganharam uma amarga reputação por requisitarem uso contínuo de prostituição. Inúmeras acusações de abusos sexuais foram feitas e, para o teórico, existem semelhanças gritantes entre a figura histórica de

³ Todas as citações da obra analisada, feitas no presente trabalho, foram extraídas da edição brasileira e serão referenciadas, a partir daqui, somente pelo número de página.

Aldo Ajello, “[...] controversa figura que dominou a televisão moçambicana durante sua missão de dois anos como Representante Especial do Secretário-Geral das Nações Unidas [...]” (ROTHWELL, 2013, p. 146), e Massimo Risi, personagem fictício italiano apresentado em OUVF e que tem como missão enviar um relatório para ONU sobre o desaparecimento de soldados enviados. Em OUVF, as mesmas figuras históricas e personagens fictícios lucram à custa da população que clamam servir e esse é um dos temas centrais da obra. Além disso, o livro ainda sugere que Moçambique não se libertou da mentalidade de colonizado, pois ainda depende de figuras estrangeiras para resolver assuntos internos.

Possivelmente pela pluralidade de questões que se abre na figura do Tradutor em OUVF, Tania Macêdo e Vera Maquêa recorrem à impossibilidade de tradução da catástrofe que assolara Moçambique durante os 20 anos de guerra civil. Para as teóricas, “o narrador de Tizangara, tradutor de coisas sem tradução, na tentativa de ajudar o estrangeiro, sucumbe ele próprio da impossibilidade” (MACÊDO; MAQUÊA, 2007, p. 67). Tal frustração também dialoga com as correntes testemunhais, pós-Holocausto, que direcionaram para a intraduzibilidade da experiência de guerra. Macêdo e Maquêa refletem sobre a experiência colonial como algo desumanizante, que perturba o ato de narrar e traduzir, permitindo com que a literatura de Mia Couto seja uma das respostas possíveis sobre como a Arte poderia existir pós sistemas autoritários, assim como refletiram Walter Benjamin e Theodor W. Adorno sobre as experiências de guerra na Europa do século XX.

Andrew Mahlstedt (2014), em seu ensaio “Seeing Like a Crocodile Bird: *The Last Flight of the flamingo*”, reconhece a inspiração histórica que Mia Couto apresenta em OUVF, mas que juntamente com o insólito e o absurdo constrói um romance atípico e inovador, “Couto’s entire novel plays out like this: first you laugh at its absurdity, then you recognize the political ramifications that phallic power [...]” (MAHLSTEDT, 2014, p. 188).

Outro ponto importante na obra, segundo Mahlstedt, seria o gênero investigativo, no qual o romance insere-se, pois a obra surge sob a premissa de um mistério, que ao longo do enredo não se resolve e o que acaba tomando destaque seria a relação entre o estrangeiro italiano e a sua relação com os viventes locais de Tizangara. A frustração por um mistério que não se resolve gera e desenterra resíduos de um passado não muito distante em Moçambique, pois, a partir do momento em que um inquérito é levantado pela busca dos soldados desaparecidos, vozes e testemunhos disputam um lugar para falar e ter sua voz reconhecida. Afinal, qual seria a verdadeira história sob o ocorrido? É possível pensar em uma história única sob um determinado evento?

Para o teórico, a concepção do resíduo, como elemento pós-colonial que permanece e resiste, pode ser atribuído ao romance de forma alegórica a partir de diferentes representações. Uma das chaves residuais (tradução minha) que surge em OUVF é, por exemplo, a personagem Hortência, espírito que se metamorfoseia em louva-a-deus para visitar os vivos. Nesse sentido, Andrew Mahlstedt mostra-nos um possível caminho ainda não traçado para debruçar-se na leitura da obra supracitada. Tal caminho consiste na reflexão das representações espirituais/fantasmagóricas no romance, sob uma perspectiva pós-colonial, em que os fantasmas sejam percebidos como resíduos, vozes, e não elementos fantásticos/maravilhosos, pois, como veremos nos próximos capítulos, ao colocar o romance à luz de um olhar fantástico, a crítica literária limita a análise sobre elementos fundamentais, como o sobrenatural, que são essenciais para compreender o universo literário apresentado por Mia Couto.

2.4. Leituras etno-antropológicas

Anita Martins Rodrigues de Moraes, em seu artigo “ Discurso etnográfico e representação na ficção africana de língua portuguesa: notas sobre a recepção de Mia Couto e o projeto literário de Ruy Duarte de Carvalho” (2009) , apresenta uma reflexão sobre o material etnográfico produzido sobre países africanos e suas respectivas culturas e a maneira como esse material é usado, não só pela crítica literária, mas pelos próprios autores, como uma espécie de peça de tabuleiro importante para produção e análise ficcional. Ao propor essa reflexão entre etnografia e literatura, a teórica levanta a questão sobre como se daria esse jogo literário, em que o autor abastecer-se-ia possivelmente de peças etnográficas e a crítica literária utilizaria dessas mesmas peças para, possivelmente, compreender a intenção do autor ao usá-las. Entender essa estratégia literária e as repercussões que tal movimento pode acarretar para a própria crítica é algo fundamental para construir uma fortuna crítica que não vise somente um espelhamento da ficção, ou seja, uma crítica que não busque somente informações científicas sobre as sociedades africanas, de maneira a apreender uma possível verdade a partir do texto (MOARES, 2011).

Nesse sentido, outra questão é apresentada, além das estratégias discursivas representativas, sintáticas e semânticas na obra de Mia Couto: as relações entre autor, obra e leitor. Pensar na produção literária de Mia Couto hoje e não pensar nessa dinâmica é uma abordagem perigosa, posto que, como apontou Fátima Mendonça, em seu artigo “Mia Couto: O mal-amado” (2010), o autor possui um debate pragmático sobre como é lido e estudado fora

do continente africano. Com base nesse dado, o próximo passo é, então, construir uma análise das representações do sobrenatural nos romances coutianos estruturadas não somente no que a crítica literária tem consolidado a respeito disso, mas também sobre a expectativa de que o leitor modelo (ECO, 1994) seria e é um leitor estrangeiro.

Diante de um esquema literário fragmentado, no qual o leitor estrangeiro está distante das manifestações culturais africanas, como as relações entre os espíritos e o real nessa sociedade, é possível que lhe faltarão elementos para entender o romance (MORAES, 2011) e é nessa lacuna que entraria a crítica literária coutiana, que ora tem colocado os elementos sobrenaturais numa zona fantástica ou maravilhosa, ora inserindo-os numa zona insólita ou animista.

Tal balança interpretativa não se mostra equivocada em si, visto que é por intermédio dela, e em muitas outras, que Mia Couto tem se inserido no cânone acadêmico e editorial juntamente com outras(es) autoras(es) latino-americanas(os). Porém, essa abordagem pode retratar uma análise incompleta da obra, não só pelo fato de possivelmente ter seguido as pistas que o próprio autor sinalizou sobre como ela deveria ser lida e interpretada, mas por não captar completamente a materialidade das representações sobrenaturais no romance coutiano.

Diante de um contexto que tem apresentado uma dicotomia em seus aparatos teóricos, a recepção crítica do escritor moçambicano pouco tem construído um diálogo preocupado em interrogar as dinâmicas de poder, que pautam as relações políticas e culturais, não só no seu poder histórico, mas também na contemporaneidade.

Francisco Noa, teórico incontornável acerca dos estudos literários moçambicanos, promove instigante questionamento na entrevista concedida a Eliane Veras Soares e Remo Mutzenberg, ao sinalizar a problemática que envolve a recepção do escritor Mia Couto em Moçambique, em Portugal e no Brasil:

Muitas vezes as pessoas têm a tendência de dizer que a obra de Mia Couto apresenta as falas do povo. Eu penso que não é bem assim. Eu penso que aquelas são as falas do autor, são as falas de alguém que está a criar um mundo, está a criar a língua, portanto muitas vezes leituras que são feitas de fora mostram certo desconhecimento da realidade, levam a uma espécie de estereotipia em relação à escrita do Mia Couto, e eu penso que hoje em dia retira muito do valor que ela tem, e de certo modo até anula a obra dele, quando se quer colocar esse rótulo de que representa a alma dos africanos. A alma dos africanos é diversa, e ela tem diversas manifestações, e cada escritor vai capturando as várias facetas que essa alma tem. Agora querer globalizar essa alma com um autor eu penso que é um erro crasso, e que, sobretudo, é contido em muitos estudos que eu vejo no Brasil, em Portugal. Portugal. (NOA, 2011 *apud* SOARES, 2014, p. 89)

A proposta de inserir a obra coutiana interseccionada, ou pelo debate do Fantástico, do Mágico e Maravilhoso, ou por uma espécie de literatura que poderia ter um estatuto etnocêntrico, teve grande influência na recepção crítica de Mia Couto, principalmente fora de Moçambique. Esse fenômeno influenciou diretamente na formação da própria literatura moçambicana, pois como veremos nos próximos capítulos, tal estética literária fez parte de uma possível estratégia narrativa e de construção identitária, que, por sua vez, refletiu uma formulação de uma possível moçambicanidade almejada por diversos autores moçambicanos (MATUSSE, 1998). Além disso, essas mesmas características estéticas, investigadas exaustivamente pela crítica, também influenciaram na produção do próprio autor que, com ou sem a imposição da teoria, descobriu rapidamente que a fórmula estética ficcional acerca da fantasia e do etnocentrismo, para se representar um cenário africano, tinha – e ainda tem – sucesso mercadológico indiscutível fora de Moçambique.

Assim, passaremos a debruçar-nos sobre alguns exemplos de como a crítica posicionou a obra coutiana acerca do gênero e modo fantástico e, assim, destacar os aspectos que nos parecem propensos de teorização, para, depois, desenvolver uma leitura crítica que só poderá ser apresentada se fizermos um resgate da relação entre a sociedade moçambicana, retratada pelo autor, sua memória e sua produção estética, assim, como apontar a carência que uma análise feita somente pelo viés estruturalista do gênero fantástico pode produzir ao romance.

2.5. Limitantes discursos fantásticos sobre Mia Couto

Nos estudos atuais sobre a imersão e recepção de Mia Couto ao universo fantástico, alguns teóricos vêm dividindo opiniões em função ao enquadramento teórico-crítico dessa literatura pertencente ao gênero ou modo fantástico. Devido a um grande sucesso literário e de vendas fora do continente africano, as obras coutiana têm sido sucessivamente debatidas e inseridas dentro de um cânone acadêmico, que muitas vezes esquece de se colocar em debate ou de questionar sobre a própria recepção desse autor dentro de um viés específico. Nesse sentido, algumas reflexões e indagações acompanharam-nos ao nos debruçarmos sobre a recepção de Mia Couto pelo olhar fantástico, entre elas o lugar de escrita do autor e o lugar de sua recepção, pois é impossível não trazer à tona a ponderação feita por João Paulo Borges Coelho, em seu artigo “Lugares da escrita, lugares da crítica” (2012), em que “[...] o facto da divulgação dos livros ser mais fortes em locais outros que aqueles onde são escritos [...]” (COELHO, 2012, p. 193) pode estar intrinsecamente ligado à sua recepção crítica.

Importante destacar que tal processo de produção e recepção não é algo inédito – e sequer é exclusivo às literaturas africanas em língua portuguesa. Todavia, não se pode ignorar que, no caso dos países que se tornaram independentes de Portugal, na segunda metade do século XX, tal problema insere-se numa questão eminente pós-colonial, em que a crítica literária dos estudos africanos em língua portuguesa localiza-se majoritariamente fora do continente africano e, mais uma vez, reproduz vestígios de uma relação centro-periferia (COELHO, 2012).

Bem como as relações pós-coloniais que acompanham a imersão do gênero fantástico à recepção crítica literária de Mia Couto, também é de extrema relevância, ao acompanhar esse debate, trazer as pertinentes indagações: é possível realizar exclusivamente uma leitura crítica-interpretativa de um autor como Mia Couto? É possível não levar em consideração as funções políticas e sociais que não só o autor está inserido, mas também suas obras e seus conteúdos ficcionais? A leitura que apresentamos de tais recepções críticas, acompanhadas pelas reflexões brevemente explanadas, mais do que sugerir resposta para as questões expostas, buscou incentivar o debate sobre a própria formação da literatura moçambicana, da qual Mia Couto faz parte, e de refletir sobre as relações de poder que estão em jogo dentro desse contexto.

Em instigante trabalho sobre a fortuna crítica coutiana no Brasil, *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto* (2010), Ana Cláudia da Silva aponta para uma abordagem excessivamente repetitiva de alguns temas relacionados a essa recepção, tais como:

[...] os dados sobre as guerras colonial e civil; o surgimento da literatura moçambicana como uma literatura “empenhada”; a busca de identidade para a nação nascente do pós-independência – construção da moçambicanidade – e a participação de Mia Couto como agente efetivo dessa construção; o entrecruzamento da oralidade com a escrita; a presença de mitos e provérbios como elementos de constituição das narrativas do autor; a pluralidade que compõe o mosaico étnico cultural de Moçambique; a apropriação da língua portuguesa como língua nacional; a invenção, pela literatura, de um futuro para a nação; a falta de palavra, nas culturas bantas, para indicar a noção de futuro; o imbricamento entre a história e a literatura; a presença do real maravilhoso ou fantástico e a aproximação entre a literatura de Mia Couto e a de Guimarães Rosa. (SILVA, 2010, p. 134)

Nessa amostragem, a teórica procura sistematizar entre os anos de 1996 a 2011 quais foram as pesquisas realizadas sobre o autor, assim como os temas e locais onde foram produzidas. O levantamento dessas informações fez-se pertinente para autora quando, no decorrer da sua leitura dos trabalhos que reuniu, notou uma insistência de temas abordados, por vezes, com o mesmo referencial teórico, como é o caso do chamado realismo maravilhoso

ou fantástico presente nos enredos. Tais posicionamentos, refeitos em diversos trabalhos, fizeram Ana Cláudia da Silva conjecturar que os pesquisadores brasileiros da obra de Mia Couto “[...] não liam os trabalhos uns dos outros” (SILVA, 2010, p. 78). Essa constatação, apesar de ter sido acompanhada de uma breve reflexão social pela autora, parece carecer, ainda, de uma análise mais profunda, como podemos ver a seguir:

[...] como já mencionamos, o crescente acesso eletrônico às teses e dissertações por meio das bibliotecas virtuais das universidades, as dificuldades que elencamos poderiam ser superadas, desde que o pesquisador tivesse os meios e o tempo suficiente para tal. (SILVA, 2010, p. 78)

Apesar do rigor teórico ao situar as inúmeras investigações sobre Mia Couto e a hierarquização exaustiva da relevância dos trabalhos elencados em sua obra, Ana Cláudia Silva não se debruça de forma justa sobre a realidade acadêmica no Brasil nos últimos 30 anos, posto que há uma discrepância entre a exigência que autora faz a respeito da crítica coutina e sobre os possíveis compromissos com a busca por perspectivas inovadoras e a realidade em que essa mesma crítica insere-se.

Embora Silva mencione o fator do tempo de execução da pesquisa como elemento castrador e inibidor de muitas investigações, é perceptível, por outro lado, em seu texto, a falta de empatia com os próprios colegas, pois sua reflexão carece de uma contextualização ao leitor acerca do sistemático desmantelamento que os centros de pesquisas têm sofrido, tais como os sucessivos cortes orçamentários, a falta de bolsa e os seus valores extremamente defasados – visto que o valor pago pelas próprias agências de fomento são irrisórios –, a falta de reconhecimento por parte da sociedade da profissão de pesquisador, a necessidade e a pressão constante das agências de fomento para que os pesquisadores escrevam artigos a todo o custo, laboratórios muitas vezes sem condições para pesquisa e a ausência de direitos trabalhistas, como férias e décimo-terceiro. Esses são só alguns dos exemplos que fazem parte das mais diversas questões que assolam os alunos de pós-graduação e que devem ser levadas em consideração ao se fazer um levantamento da própria crítica, como o proposto pela autora.

Além da autora apresentar um déficit de uma análise mais crítica e uma contextualização mais comprometida – na qual ela também está inserida – outro ponto que merece destaque em relação à apresentação da recepção crítica de Mia Couto no Brasil é a constatação de que as teses produzidas dentro da área de Estudos Comparados de Língua Portuguesa da USP têm apresentado viés ideológico. De acordo com a autora, tal corrente insiste em não afirmar a relação de fonte e influência entre os autores (mesmo quando isso é

evidente), por supor que tal relação implica necessariamente o estabelecimento de paradigmas, isto é, na ideia de que há uma literatura “superior”, que seria a fonte, e outra literatura “inferior”, que seria a que recebe a influência (SILVA, 2010, p. 105).

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, a autora vai mais além e defende que a influência de Guimarães Rosa na obra coutiana deve ser notada, mesmo quando recebida de segunda mão, posto que essa influência veio a autorizar a criação de Mia Couto – tratando-se de uma ligação que o próprio escritor não somente não nega, mas orgulha-se em afirmar, como parte importante de sua formação. Tal afirmação direciona-nos para um dado metonímico sobre como os autores africanos são recebidos pela crítica literária brasileira que, por sua vez, parece reafirmar, nas últimas décadas, um sistema literário bastante peculiar.

Num percurso análogo feito pela teórica, é importante destacar que muitas das pesquisas realizadas na Universidade de São Paulo têm se dedicado aos estudos comparatistas entre autores africanos e autores brasileiros, como podemos observar na tabela abaixo:

Tabela 1 – Estudos comparados na USP: Mia Couto e autores brasileiros

Nome	Título	Área	Unidade	Ano
Baseio, Maria Auxiliadora Fontana	<i>Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto</i>	Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2007
Chagas, Silvania Núbia	<i>Nas fronteiras da memória: Guimarães Rosa e Mia Couto, olhares que se cruzam</i>	Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2007
Costa, Luana Antunes	<i>Traços do chão, tramas do mundo. Representações do político na escrita de Mia Couto.</i>	Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2014
Maquêa, Vera Lúcia da Rocha	<i>Memórias inventadas: um estudo comparado entre 'Relato de um certo oriente', de Milton Hatoum e 'Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra', de Mia Couto</i>	Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2007
Rezende, Irene Severina	<i>O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique)</i>	Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas	2009

Fonte: SANTOS (2018)

Ana Claudia Silva, assim como muitos teóricos, defende a ideia de influência de autores brasileiros na obra de Mia Couto. Tal particularidade mostra-se como fio condutor de diversas análises críticas, apontando para possíveis estratégias de abordagem de leitura da sua obra, que, muitas vezes, exprimem uma certa abertura no cânone, ainda limitante e que reproduz uma relação comparatista entre as obras de autores africanos, como Mia Couto, e obras canônicas de escritores mais consolidados, como Guimarães Rosa, Jorge Amado, Manoel de Barros e entre outros aclamados pela crítica literária brasileira principalmente.

O eixo sudeste de crítica literária, ou seja, os estudos africanos literários pertencentes à escola uspiana e unespiana, pesa não só na recepção de determinados autores e suas abordagens críticas, mas também na formação dos corpos docentes de inúmeras universidades pelo Brasil. Refletir sobre a contribuição de determinadas abordagens comparatistas e no perpetuamento de áreas lusófonas, assim como linhas de pesquisas que exigem um conteúdo restrito à colonização portuguesa e seus rastros, é um elemento que não pode deixar de ser levado em consideração quando se discute o panorama dessa área na contemporaneidade.

Para Inocência Mata,

Estudiosos latino-americanos – e penso particularmente nos brasileiros tais como Alfred Bosi, Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Roberto Schwartz, nos peruanos Antonio Cornejo Polar e Antonio Coelho Rodríguez, nos cubanos Jorge Emílio Rodríguez e Rogério Rodríguez Coronel ou nos mexicanos Mario Valdés e Rubén Lazano-Herrera, entre muitos outros – consideram, nas entrelinhas das reflexões, que o estudo do lugar de cada obra ou estética literária é também uma reflexão sobre o percurso cultural de uma geração (MATA, 2004, p. 11)

Refletir sobre o percurso cultural e a recepção crítica de uma geração, ao pensarmos sobre um autor como Mia Couto, por exemplo, é também trazer para o debate o seu papel de institucionalização, de legitimação e de formação do cânone. Nesse sentido, é preciso, ao investigarmos sobre a recepção coutiana, levar em consideração que, majoritariamente, as críticas sobre suas obras encontram-se fora do continente africano. Além disso, essas críticas funcionam como uma zona sistêmica literária que se posicionam de forma não neutra.

No campo dos estudos africanos no Brasil, e sua institucionalização, ainda são frequentes as posturas paternalistas com determinados escritores, como Mia Couto, Pepetela e outros que escrevem em língua portuguesa, que, por vezes, “[...] escondem sérios preconceitos de visão ainda sublinaramente imperial (e racial), e que condescendem no reconhecimento minoritário e periférico dessas novas escritas” (LEITE, 2012, p. 142).

Desde seu ápice literário, com o ímpeto revolucionário que clamou pela independência do colonialismo português, até os dias de hoje, as literaturas africanas em língua portuguesa têm apresentado para o leitor uma oportunidade interessante de conhecimento de uma experiência humana e literária, mas somente analisá-las pelo viés da influência parece bastante limitante e, em certa medida, reafirma uma colonização⁴ do próprio texto. Essa polaridade de leituras e interpretações de muitos autores africanos, como do próprio Mia Couto, permite-nos trazer um olhar crítico sobre como o autor foi recebido, principalmente fora do continente africano. Afinal, ao colocar um autor insistentemente numa perspectiva comparatista entre os clássicos e dentro do cânone, sempre privilegiando um viés de influência, não porque a obra em questão propôs algo diferente, parece apontar mais para um complexo narcisista da própria crítica que reverencia os mesmos clássicos e cânones, do que da obra analisada em si. Nesse sentido, refletir como tal fenômeno literário é recebido é também um modo de se discutir a estruturação social e estrutural da própria crítica literária.

Possivelmente pela pluralidade de paradigmas que a crítica de Mia Couto levanta e pelo fato de sua obra ser relativamente nova frente ao campo literário mundial, é certo que a maioria dos estudos feitos até agora em torno de sua literatura tem privilegiado a análise acerca do fantástico ou do maravilhoso.

Naquele que é, pelo que consta, um dos mais significantes trabalhos brasileiros sobre a presença do fantástico na literatura coutiana, Flávio Garcia de Almeida alia as questões internas relacionadas às estratégias de construção narrativa empregadas por Mia Couto, tencionando sempre uma abordagem sob as perspectivas teóricas do Fantástico, visto como gênero literário ou como modo discursivo.

Contudo, ainda hoje se encontram resistências a estudos das literaturas africanas que não reflitam, via de regra, um matiz realista de fundo político e social, que problematize o caráter pós-colonial e suas consequências, manifestados nas literaturas nacionais (GARCIA, 2011, p. 2)

Apesar de atentar-se majoritariamente para narrativas curtas e de média extensão, Flávio Garcia provoca sobre qual deveria ser de fato uma instigante análise da obra de Mia

⁴ Empregamos o termo colonização apoiado no verbete apresentado por Isabel Castro Henriques, no livro *Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa*, em que a autora define: “Para além destas marcas comuns, as colonizações levadas a cabo pelos europeus apresentam sempre uma articulação íntima entre três planos essenciais à concretização da operação colonizadora: o econômico (o colonizador procura um enriquecimento rápido explorando os homens e as terras colonizados); o ideológico (o colonizador necessita de uma legitimação para os seus atos – a ‘salvação’ dos colonizados, primeiro através da propagação do cristianismo, depois da ‘missão civilizadora’ que só pode emanar de seres superiores, como o prova a ciência europeia) e o plano político, que se manifesta através da organização de uma panóplia de instrumentos administrativos legislativos, judiciais indispensáveis à dominação do território e das populações” (HENRIQUES, 2014, p.49).

Couto e constata que é lugar-comum apontar para funções políticas ou sociais que tal ficção está inserida. Nesse sentido, parece-nos bastante problemático propor estudar um autor como Mia Couto sem inseri-lo no contexto social que o rodeia, visto que o próprio autor coloca-se dentro desse mesmo espaço, como compravam os inúmeros ensaios e discursos políticos que compõem a sua obra.

Ao inscrever exclusivamente Mia Couto na tradição da literatura fantástica, sem investigar as origens eurocêntricas das ferramentas utilizadas para a manutenção de tais perspectivas, Flávio García afirma que, sem nada dever à crítica, suas investigações utilizam-se dos pressupostos teóricos do gênero elencado que, por sua vez, e ao seu ver, são indubitáveis. Para Garcia, em suma, é possível pensar a obra de Mia Couto sob outras nuances, inscrevendo-a em sentido amplo no vasto universo teórico fantástico. Mas é possível investigar a teoria fantástica, sem levar em consideração a geografia eurocêntrica na qual ela está inserida? Como fazer uma análise estruturalista desconsiderando os jogos de poder que envolvem essa abordagem, tais como o sistema leitor, obra e autor; as tensões do fantástico na relação narrador e leitor, além de não levar em consideração o papel desse na formação do universo literário? É a ausência dessas indagações que torna as investigações de Garcia limitantes, assim como de muitos outros pesquisadores que também ignoram essas questões constituintes da análise literária.

Com uma obra influenciada pelo trânsito entre diversos gêneros e temas, Couto iniciou sua trajetória no jornalismo, ainda nos anos 1970, época em que Moçambique conquistava sua independência. Suas performances profissionais são vinculadas à história de seu país: foi militante da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) – mesmo não tendo pegado em armas –; exerceu o cargo de diretor da Agência de Informação de Moçambique e de outros veículos jornalísticos; e é um dos autores do Hino Nacional. Nos anos de 1990, ao se dedicar cada vez mais à carreira literária, selando compromissos com editoras portuguesas e brasileiras, Mia Couto afastou-se da política, mas não deixou completamente de preocupar-se com o seu país e, de certa maneira, com o próprio continente africano. Em seus textos são evidenciados temas como a corrupção, a opressão, a violência contra as minorias e os complexos sistemas políticos pós-independência.

No conjunto da forma e da temática, portanto, tem-se uma literatura voltada à representação paradoxal de uma sociedade que ainda está em construção. Assim, investigar a representação do insólito proposta por Flávio García de Almeida somente por um viés estruturalista soa insuficiente, pois como não pensar um autor africano pelo viés pós-colonial, visto que as tensões que envolvem tais teorias estão representadas em seus romances? Como

ignorar que a sua produção ensaística e ficcional tem explorado temas que emergem de uma disputa entre o que é conhecimento, o que é epistemologicamente mais reconhecido? Tais elementos compõem o acervo literário de Mia Couto, cujos contornos apontam para uma retroalimentação entre ficção e não-ficção de um autor, que assim como muitos outros, procura (re)conciliar ética e estética, transformando-as em uma literatura engajada.

Assim como Flávio García de Almeida, muitos outros pesquisadores procuraram – e procuram – abordar a obra coutiana sob os pressupostos críticos-teóricos do Fantástico Ficcional, seja como gênero, seja como discurso, seja dentro do debate sobre o realismo maravilhoso.

Para este estudo sobre a fortuna crítica fantástica conectada a Mia Couto e Brasil, fizemos um levantamento das produções acadêmicas monográficas (dissertações e teses) produzidas nas universidades brasileiras entre os anos de 2013 a 2017⁵. A maioria dessa produção foi colhida por meio de pesquisa eletrônica no Banco de Teses da Capes e com filtros de ferramentas foram utilizadas as seguintes palavras-chaves e recortes: Grande área do conhecimento: Letras, Linguística e Artes, Mia Couto + Fantástico, Mia Couto + Realismo Maravilhoso e Mia Couto + Insólito ficcional.

Tabela 2 – Levantamento de produções acadêmicas monográficas (dissertações e teses) produzidas nas universidades brasileiras entre os anos de 2013 a 2017.

Temas/Anos	2017	2016	2015	2014	2013
Mia Couto + Fantástico	112	96	105	96	102
Mia Couto + Realismo Maravilhoso	147	124	125	120	128
Mia Couto + Insólito ficcional	225	213	246	214	221

Fonte: SANTOS (2018)

Os dados acima foram reunidos afim de contabilizar o número expressivo de pesquisas que ainda recortam a obra coutiana por um viés fantástico e maravilhoso. Tais dados permitem ampliar o mapeamento inicial acerca da inserção de sua obra e sua fortuna crítica, direcionando-nos para a reflexão sobre as publicações e a recepção de um autor africano em terras estrangeiras, que assim como muitos outros, é recortado por um olhar ainda exotificante, que insiste em perspectivar suas narrativas pelo viés fantasioso.

⁵ **CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES**. Disponível em: <http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 13 set. 2018.

Importante alertar, ainda, que esse não é um mapeamento com a finalidade de dar conta de um universo amplo e em expansão como a recepção da literatura moçambicana no Brasil. A escolha do autor, deve-se à sua recepção de grande projeção no Brasil e em como sua obra tem sido categorizada ao longo dos anos, majoritariamente fora do continente africano.

Essa problemática abrange instigante estudo acerca da presença de autores estrangeiros no Brasil e são inúmeras as pesquisas que examinam a recepção da obra de autores estrangeiros pela crítica ou o modo como certo escritor foi acolhido, refletindo sobre a maneira como foi hospedado em determinado período, visto que, como aponta Alfredo Cesar Melo (2013) em seu artigo “Por um comparativismo do pobre: notas para um programa de estudos”, citando Antonio Candido (1946), “estudar literatura brasileira é, em boa parte, estudar literatura comparada” Existe também uma vasta literatura sobre a publicação de autores brasileiros no exterior, assim como as variáveis temáticas de pesquisa sobre as suas obras e sua recorrente inserção em determinados eixos. Assim, um dos autores africanos mais lidos no exterior, Mia Couto foi exaustivamente pesquisado não só no Brasil, mas principalmente na comunidade de países falantes da língua portuguesa.

A publicação de um texto no exterior emana que os pesquisadores examinem as diferentes circunstâncias de sua edição: Como a obra foi recebida no sistema literário ou político que a acolheu, no caso o Brasil? Foi lida com base nos mesmos parâmetros em dois locais, Moçambique/Brasil e em momentos diferentes? A obra coutiana foi destacada em sua singularidade ou assimilada ao conjunto das obras de mesma nacionalidade? Causou impacto editorial ou deixou indiferentes seus leitores acadêmicos? Apenas uma pesquisa comprometida com a relação entre autor, obra e leitores, em certo local e época, pode responder de forma crítica a essas questões, assim como também formular as questões a serem debatidas.

Ana Paula dos Reis Alves Roblés, em sua monografia *The Fantastic and the Marvellous in Mia Couto's Narrative*, defendida na University Of South Africa, em 2007, também aponta para uma definição do que é o fantástico e o maravilhoso na obra de Mia Couto, assim como uma breve análise das características temáticas e discursivas destes gêneros na narrativa coutiana, a partir de exemplos tirados do corpo da sua obra. Entretanto, diferentemente de García e muitos outros investigadores, Roblés mostra em seu texto uma escolha consciente, apesar de problemática, de tais ferramentas e pressupostos teóricos:

A visão utilizada nesta monografia, para caracterizar o fenómeno fantástico, passa por uma base teórica europeia, eurocêntrica, pois muitos dos fenómenos aqui identificados como fantásticos poderiam ser qualificados, por um africano, como

algo pertencente à esfera da normalidade. As palavras de Mia Couto [...] confirmam esta ideia: “Para um leitor europeu a referência a um homem que, de noite, se transmuta em hiena pode ser do domínio do fantástico. Mas para um moçambicano rural (e para na maioria dos urbanos) esse detalhe é da ordem do natural”. Precisemos, então, a definição de fantástico que orientará a análise deste gênero na obra de Mia Couto e que autores foram determinantes para a elaboração desta mesma definição. (ROBLÉS, 2007, p. 34-35)

Aqui é possível identificar uma mudança de análise estratégica feita por Roblés em comparação a outros investigadores acerca do fantástico em Mia Couto, pois a autora afirma que apesar de identificar o gênero fantástico como uma teoria de formulação europeia, ela ignorará tais pressupostos e olhará somente para a estrutura estética dos romances coutianos. A temática determinante, para a autora, do gênero fantástico, partindo dos teóricos Tzvetan Todorov e Irène Bessière, é a existência de uma irrupção insólita num mundo real e a instauração de uma ambiguidade, ou seja, um fenômeno insólito que permanece sem ser aceito nem explicado (ROBLÉS, 2007). Assim, os exemplos desta característica em Mia Couto são inúmeros em sua pesquisa, mas, todavia, a autora elenca alguns episódios que ilustram esta ideia e o que nos interessa aqui é o olhar sobre o romance OUVF, objeto de análise nesta dissertação.

Em *O Último Voo do Flamingo* (2005), os capacetes azuis das Nações Unidas, que chegam à vila de Tizangara, explodem, súbita e sucessivamente, dando origem à investigação levada a cabo pelo italiano Massimo Risi. Neste caso, a ambiguidade do fenômeno fantástico instaura-se logo no início e acompanha o leitor até ao fim do romance, pois nunca fica esclarecido o mistério da explosão dos enviados das Nações Unidas (ROBLÉS, 2007).

Ao apresentar o romance OUVF, Roblés já aponta, em poucas linhas, para uma análise do fantástico na narrativa de Mia Couto, recorrendo ao exemplo inicial de que a própria história investigativa, fio condutor da narrativa, joga com a ambiguidade, pois o leitor nunca não saberá ao certo o que ocorreu com os soldados da ONU. Mas é possível olhar somente para o fantástico e ignorar o que está sendo representado nessa ambiguidade? É possível pensar numa estrutura de um modo ou discurso fantástico e ignorar os diferentes leitores que compõe tal esquema?

A ambiguidade, como característica do fantástico, no romance em questão e proposta por Roblés, à primeira vista pode se deixar ser seduzido por uma sentença fugaz e precipitada, pois existem outras camadas que devem ser cavadas e que foram desconsideradas pela própria autora, mas que devem ser levadas em consideração, já que é através da ambiguidade e da irresolução de um plano racional que ela se vale para construir seu argumento. Por esse mesmo ângulo, chegamos a um impasse teórico: como encaixar dentro de um viés fantástico um

romance moçambicano, que por sua vez tem cada vez mais atraído leituras com perspectivas eurocêntricas?

A princípio, tais leituras não contribuem diretamente para um empasse, mas ao colocá-las ao lado de um romance que questiona de maneira irônica tais expectativas e influências que surgem fora do continente africano, aparenta reproduzir uma lógica colonizadora a um texto que propõe denunciar essas mesmas lógicas. Dentro desse contexto, OUVF revela-se como um elemento perturbador de muitos pressupostos teóricos e de maneira peculiar ironiza os mecanismos e ferramentas eurocêntricas. Nesse sentido, parece bastante intrigante utilizar uma teoria eurocêntrica para estudar um romance que denuncia tais relações coloniais.

Nos últimos anos, como observamos, a literatura de Mia Couto tem apresentado um número expressivo de leituras críticas que o inserem no debate acerca do gênero ou modo fantástico. Diante disso, buscamos apresentar, aqui, uma breve amostra de como esse recorte foi construído, pois não temos o intuito de explorar todas as recepções feitas sob esse viés, e sim de apontar para uma expressão potencial quantitativa das leituras dos pesquisadores, predominantemente fora de Moçambique, relativas à estruturação temática e à estética de Mia Couto.

O romance OUVF, como vimos, abre muitas portas, diálogos e dinamismo à crítica literária. O projeto literário defendido pelo autor, por meio de sua escrita, desperta o debate sobre linguagem, representação, gênero literário, historicidade, sociologia e entre muitos outros, que exaustivamente vêm sendo apresentados em diversos espaços de pesquisa. Para além das perspectivas apresentadas, muitas vezes elogiosas, permanece ausentes elementos nas investigação que se tem feito sobre OUVF e demais obras do autor, entre elas algo que ultrapasse o elogio e não o qualifique como mediador ou representante de uma possível africanidade, assim como somente analisar as suas obras por uma perspectiva fantástica ou maravilhosa, sem levar em consideração o sistema literário que tais perspectivas estão imersas.

No momento de elaboração da escrita, algumas questões foram levantadas de modo que, ao fim desta reflexão teórica, elas pudessem ser problematizadas e expostas. Seriam elas: que dimensão teria o fantástico? Como se manifesta em termos de estratégias de retórica ao longo do século XX? Que fantástico temos em OUVF, de Mia Couto? Seria um fantástico todoroviano, da hesitação? Seria um fantástico moderno ou realismo maravilhoso, que procura a subversão e a transgressão face a um sistema social em crise? Quais as limitações que um olhar fantástico poderia proporcionar para um romance como este? E no que consistiria esse novo olhar para os fantasmas na obra? Tais questões foram norteadoras para os capítulos que se encontram a seguir e serão devidamente trabalhadas.

3. ALTERIDADES DO FANTÁSTICO

De antemão, é importante destacar que a alteridade, nos estudos sobre o fantástico, é mais do que uma simples técnica literária, ou um elemento de construção textual cujo narrador e interlocutor estabelecem uma relação de estranheza ou reconhecimento. Isso porque a literatura, no caso das literaturas africanas, surge, como veremos a seguir, de uma condição de hierarquia, em que o conflito, portanto, é a tônica principal, se não exclusiva, da relação ou do conjunto de relações entre as teorias eurocêntricas que têm sido realizadas sobre obras literárias produzidas no continente africano.

A produção crítica literária acerca das teorias que envolvem o gênero fantástico, seus desdobramentos modais e o realismo maravilhoso encontram-se, sobretudo, fora do continente africano. Veremos neste capítulo como tais correntes consolidaram-se e perduram na contemporaneidade, assim como foram transportadas para a análise de muitas obras africanas, como OUVF. O resultado desse recorte geográfico desdobra-se nas recepções de autores africanos em diversos lugares do globo e, como veremos a seguir, produzem uma imaginação essencialista e limitante do próprio continente africano.

Achille Mbembe, crítico dos estudos africanos e filósofo camaronês, em seu livro *De la postcolonie*⁶ (2000), afirma que

A hipótese central que guia os textos que seguem é que a legalidade própria das sociedades africanas, suas próprias razões de ser e sua ligação com nada que não sejam elas mesmas se enraízam em uma multiplicidade de tempos, de ritmos e de racionalidades que, ainda que particulares e, às vezes, locais, não podem ser pensadas fora de um mundo que, por assim dizer, se dilatou. De um estrito ponto de vista de método, isso significa que, pelo menos a partir do século XV, não há mais “historicidade própria” dessas sociedades que não esteja embutida nesses outros tempos e ritmos que condicionaram largamente a dominação europeia. Por conseguinte, tratar de sua legalidade própria não consiste somente em dar conta do que se travou sobre o próprio continente, da interface entre o trabalho das forças internas e aquele dos atores internacionais. Isso supõe também um mergulho crítico na própria história ocidental e nas teorias que pretendem interpretá-la. (MBEMBE, 2015, p. 378-379)

Durante décadas, as obras literárias africanas foram recebidas e vistas como pastiches, cópias ou influenciadas por autores canônicos e aclamados pela crítica literária ocidental. Posto isso, o teórico camaronês propõe que é inegável, primeiro, um mergulho acerca sobre o

⁶ Para essa dissertação, utilizamos o texto “O tempo que se move”, traduzido por Michelle Cirne. Ademais, este artigo é a introdução do livro *De la postcolonie* (2000).

que se foi produzido pelas lupas e molduras ocidentais, para que, posteriormente, possamos pensá-las por elas mesmas, dentro do contexto em que foram produzidas.

Neste capítulo iremos, como sugere Mbembe, mergulhar nos estudos fantásticos e seus desdobramentos e, a partir dessa imersão, proporcionar um debate sobre o paradigma que tais teorias, de gênese europeia, provocam na análise crítica de uma obra literária africana, como OUVF, de Mia Couto.

3.1. Os conceitos do fantástico

De acordo com o dicionário de termos literários da Universidade de Oxford, fantástico seria uma expressão, não só usada pela própria crítica, mas da literatura em si, há muitos séculos

late Middle English (in the sense ‘unreal’): from Old French fantastique, via medieval Latin from Greek phantastikos, from phantazein ‘make visible’, phantazesthai ‘have visions, imagine’, from phantos ‘visible’ (related to phainein ‘to show’). From the 16th to the 19th centuries the Latinized spelling phantastic was also used” (FANTASTIC, 2018, s.p.)

Os cânones literários apontam que a Literatura Fantástica sempre existiu, desde as viagens épicas de Ulisses, nas tragédias gregas, nas cantigas medievais, nas narrativas orais por diversas partes do globo e até mesmo como tema, não como forma, por exemplo em *Dom Quixote*, primeiro romance moderno que ironizava a magia dos romances de cavalaria. Mas é a partir do século XVIII que tal conceito toma consistência. Nesse período, observa-se o predomínio das ideias iluministas, principalmente pautadas na razão e no progresso – em oposição às trevas da escuridão medieval, do fanatismo religioso e ao arcaísmo na política e nas ciências. É importante ressaltar que tal cenário está longe de ser coerente e homogêneo, mas é dentro desse contexto que surge a tensão entre pensamento científico e pensamentos ainda ligado às práticas medievais, superstições e crenças.

A estrutura que proporcionava alicerces ao conhecimento puramente racional teve suas ideologias refutadas e é por meio da arte literária que um novo modo de representar despontou no horizonte, porém ainda gerando mais dúvidas que certezas. Assim, surgiu a premissa da incerteza, primeiro ponto essencial para que o fantástico se instaurasse. É nesse momento que o sujeito mostra-se circunscrito, como aponta Batalha:

O homem se vê invadido por estados de ânimo opostos, indo da exaltação ao desespero. Assim, dividido entre a melancolia e a euforia, o ser humano deixa de ser definido apenas por sua função social e se vê, paralelamente, como um ser único, tomado por desejos que não sabe dominar. Instala-se uma rejeição à crença no caráter transcendente e imutável dos valores morais, estéticos e políticos que regem os homens e todas as “verdades” passam a ser relativizadas, pois elas estão agora postas sob suspeita. (BATALHA, 2009, p. 2)

Nesse sentido, o fantástico manifesta-se na literatura de forma mais ampla, desloca a tensão brevemente apresentada e transcorre por diversas literaturas, na sua grande maioria europeias. Tais obras, muitas vezes, surgem da necessidade de tratar o irrepresentável, como temas que eram vistos como tabus, antes da virada psicanalítica do século XX.

Com a representação do irrepresentável, o Fantástico traz à luz diferentes estéticas, que, por sua vez, constroem-se por paradoxos, ambiguidades e livres associações – tudo, é claro, pautado pela intenção do autor. Tais preocupações estéticas possibilitam o surgimento de criaturas e circunstâncias que, em um primeiro momento, soariam inexistentes em um mundo real ao seu leitor ideal. Nesse sentido, a literatura fantástica não se apresenta como fuga ou escape, mas sim como possibilidade de recriação, de recontar algo que o realismo não poderia dar conta de representar devido à sua limitação e comprometimento com o real.

Rodeado por essas narrativas fantásticas do século XIX e XX, Sigmund Freud recorre muitas vezes à literatura para descrever ou ilustrar suas teorias psicanalíticas – e é de uma dessas associações que nasce o texto “O estranho”⁷, obra preambular dos estudos sobre o fantástico e que é bastante lida e investigada até hoje.

Em “O estranho” (1986), Freud procura categorizar o que seria a sensação de estranheza, tanto em seus pacientes, quanto nas representações literárias e sinaliza brevemente que tal sentimento remete ao que é amedrontador, que provoca medo, desconfiança:

O tema do ‘estranho’ é um ramo desse tipo. Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador - com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como ‘estranhas’ determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador (FREUD, 1986, p. 138)

⁷ Na tradução lançada pela Companhia das Letras em 2010, o tradutor optou por usar o termo inquietante, inclusive no título do próprio texto. Tal escolha deve-se ao debate criado em torno do tema da tradução da obra de Freud em diversos idiomas (FUKS, 2011), inclusive para o português e principalmente também após o momento em que a obra freudiana entrou em domínio público. Decidiu-se manter o termo estranho na presente dissertação, pois ele é retomado em muitos teóricos acerca do fantástico, em vários momentos históricos, e acredita-se que seria mais fluído manter uma homogeneidade acerca do vocabulário em questão.

Freud, ao apresentar que o estranho surge juntamente com o que assombra, corrobora com a sua principal tese, afirmando posteriormente que o sentimento de estranheza cresce a partir de uma insolucionável ambiguidade. Nesse sentido, o autor sustenta que as pulsões inconscientes provêm da inesperada erupção de medos que foram, por muito tempo, reprimidos. E é dentro dessa ideia que também emerge a teoria de que o inconsciente é o retorno do reprimido, a perturbadora fusão entre o conhecido e o desconhecido. Tal pulsão reprimida, algo perturbador que foi escondida pelo inconsciente durante um período, a partir de determinados estímulos, deve necessariamente retornar, pois, para Freud, ela é a força essencial da motivação e organização psíquica, provocando muitas vezes o estranhamento.

Segundo o psicanalista, o estranho pode ocorrer de forma mais frequente quando associado ao retorno do reprimido, à indefinição entre fantasia e realidade, à loucura, ao sonho, aos membros decepados que tomam vida, ao retorno dos mortos, ao autômato e sua semelhança com o homem e ao aparecimento do duplo. Assim, dentro do contexto brevemente apresentado, o autor expõe uma análise etimológica da palavra alemã *unheimlich* (estranho) em oposição a *heimlich* (doméstico, familiar). A princípio, tende-se a identificar estranho com aquilo que não é familiar, citando Shelling, Freud (1986, p. 139) afirma que “[...] unheimlich é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz [...]”, ou seja, nem tudo que não é familiar é estranho; embora algumas novidades possam ser assustadoras, nem todas são estranhas. Assim, “[...] heimlich é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, unheimlich. Unheimlich é, de um modo ou de outro, uma subespécie de heimlich (FREUD, 1986, p. 143)

Mais adiante, Freud explica que é preciso algo a mais para que o estranho instaure-se: “[...] algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho” (1986, p. 139) e tal sentimento necessariamente precisa estar vinculado à dúvida, à hesitação.

A hesitação frente ao real e à ficção foram apresentadas por Freud de forma paradigmática e o autor utilizou a célebre novela *O homem de Areia*, de E. T. A. Hoffmann, publicada em 1817, para comprovar sua tese. Na narrativa ficcional o leitor conhece a história do jovem Natanael que, perturbado por uma visita inesperada, é remetido a uma sinistra lembrança de infância, provocando na personagem os mais inquietantes pressentimentos. A novela é construída esteticamente a partir de cartas trocadas entre o personagem Natanael e seu amigo Lothar, irmão de sua noiva Clara. Em uma de suas correspondências é narrada a história do Homem de Areia, que segundo a família do menino Natanael, consiste em um homem perverso que jogava areia nos olhos das crianças para

depois arrancá-los e comê-los, quando elas não queriam dormir. Após expor tal história amedrontadora, o protagonista imerge numa espiral de medo, tensão e loucura que o leva ao manicômio – e é por meio de tal narrativa que Hoffmann conduz a trama para um desfecho assustador e surpreendente –, pois até final o leitor caminha junto à hesitação e à dúvida se tais fatos narrados foram apenas fruto da imaginação da personagem ou se de fato tais aflições eram possivelmente plausíveis.

Freud destaca *O homem de areia* como um texto exemplar do universo fantástico.

Segundo o autor,

[...] o tema principal da história é [...] algo que lhe dá o título e que é sempre reintroduzido nos momentos críticos: é o tema do ‘Homem da Areia’ que arranca os olhos das crianças, que não vão para a cama, e joga punhados de areia nos olhos delas, de modo que estes saltam sangrando da cabeça. Ele coloca então os olhos num saco e os leva para a meia-lua, para alimentar os seus filhos. Eles estão acomodados lá em cima, no ninho, e seus bicos são curvos como bicos de coruja, e eles usam para mordiscar os olhos dos meninos e das meninas desobedientes. (FREUD, 1986, p. 144)

O homem de Areia seria, então, um texto típico do fantástico, pois personagens transfiguram-se em aparições sobrenaturais ou grotescas, que aparentemente não teriam qualquer resposta racional que as justificassem. Uma personagem que em diversos momentos da narrativa está assustado frente a eventos sobrenaturais, mas não é só isso que colabora para que o fantástico materialize-se, mas na sensação de *déjà vu*, como se a personagem já tivesse vivenciado essas experiências antes. Tais lembranças, para Freud, explicam o sentimento de repulsa e atração que não só a personagem tem frente ao insólito, mas também o próprio leitor: ambos têm repulsa pela erupção do estranho, todavia, são atraídos pela revelação daquilo que vem de seus inconscientes e pela obsessão de solucionar o irresolvível.

Assim, no contexto mais amplo de retomada do fantástico, e diante da impossibilidade de harmonização entre pensamento científico e crenças sobrenaturais, tais narrativas, não só as apresentadas por Freud, apontam para um exterior que se apresenta multifacetado e incoerente e que procura de forma malsucedida restabelecer, por intermédio da literatura, uma possível ordem. Nesse sentido, a literatura fantástica vai constituindo um vasto *corpus* literário e, conseqüentemente, apresenta uma interessante crítica, que ao longo dos anos direcionou à impossibilidade de o discurso fantástico apreender o mundo real e fornecer uma resposta coerente ao obscuro e estranho que se tenta iluminar. Tal discurso consiste em não conseguir mais acionar o instrumento da racionalidade e, assim, o conceito de real torna-se inoperante para dar conta daquilo que não oferece sentido científico ao mundo.

Em um dos estudos mais consistente acerca da literatura fantástica, Tzvetan Todorov (1984) buscou ressaltar a relação entre o inconsciente apresentado por Freud e a ambiguidade que deve permear o leitor da literatura em questão. Para o autor, a ambiguidade, a hesitação em si, é a essência do fantástico, pois consiste na incapacidade de dizer se um acontecimento é natural ou sobrenatural. Nesse sentido, o estranho difere-se por ser explicado de forma racional, pois, após instituir uma assimetria entre a realidade e o sobrenatural, o evento insólito, que culmina no fantástico, pode ser equacionado por meio das leis da realidade material.

O livro *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov, foi lançado em 1984 e até hoje mostra-se como obra fundamental para qualquer investigação acerca do fantástico. O autor inicia seu texto apresentando os três aspectos que definem o fantástico:

- a. Verbal: estilo e o ponto de vista (como o autor conta a sua história);
- b. Sintático: composição de termos lógicos, temporais e espaciais. Dar lógica para narrativa, situar ela entre o tempo e o espaço (quando? Onde?);
- c. Semântico: qual é o tema da narrativa? (sobre o que se conta?).

Os aspectos apresentados por Todorov precisam estabelecer uma relação entre o real e o imaginário, assim com a hesitação do leitor sobre o que está sendo narrado. A hesitação pode ocorrer tanto com o leitor ideal, aquele que lê o texto de fato, ou o narrador/leitor, ou seja, o personagem pode hesitar entre o que é real.

Em sua paradigmática tese, o crítico procura delimitar certos pressupostos bastante rígidos que definiriam o gênero literário em si e circunscreve, sob viés estruturalista, tanto o conceito de gênero, em suas diversidades histórica e teórica, elementar e complexa, quanto define, em seu universo, a literatura fantástica.

O termo fantástico é bastante labiríntico e de difícil definição, pois é muito abrangente e não há consenso entre os estudiosos que se dedicam ao tema sobre seu significado. Entretanto, entre os trabalhos produzidos a respeito do fantástico, existe um aspecto comum para o qual todos os teóricos lançam luz: a hesitação que o leitor sente perante os eventos sobrenaturais construídos na narração. Os eventos irracionais que explodem no texto fantástico têm como função primeira a de desnortear o leitor, subverter a sua realidade, conforme afirma Todorov: “[...] a percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos dos personagens. A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico”. (TODOROV, 2010, p.37)

Para Todorov, para que o fantástico concretize-se enquanto termo norteador, é preciso que haja uma dúvida. A narrativa deve ser construída para que o leitor permaneça sempre vacilante, já que é necessário tanto um desfecho que guie o leitor para um universo onde os fatos impossíveis sejam explicados racionalmente e a ordem natural das coisas mantenha-se, quanto uma narrativa que leve o leitor a assimilar os eventos sobrenaturais como parte integrante daquele mundo,

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2010, p. 31).

Para o teórico, é imprescindível que ocorra a aparição do estranho, daquilo que é sobrenatural e define: “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.” (TODOROV, 2010, p. 53)

Nesse sentido, a história fantástica, com aparecimento do elemento estranho, nasce da coexistência de dois universos e resolve em um dos polos a tensão da hesitação, característica fundamental que o crítico utilizou em sua explicação. O texto é classificado como fantástico-estranho quando os acontecimentos insólitos são explicados de forma racional e essa explicação é aceita pelos personagens no mundo ficcional.

Quando os acontecimentos sobrenaturais afirmam-se como inexplicáveis, o texto pode ser caracterizado como fantástico-maravilhoso: “[...] o maravilhoso, ao contrário, se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens.” (TODOROV, 2010, p. 53)

Ao apontar quais seriam os gêneros e subgêneros que habitam dentro da teoria fantástica, Todorov esclarece quais seriam os pré-requisitos claros para a sua classificação, as quais poderiam ser resumidas da seguinte maneira: a) o estranho puro; b) o fantástico estranho; c) o fantástico maravilhoso; e d) o maravilhoso puro. Tais classificações servem exclusivamente para nortear e determinar o gênero de possíveis obras literárias, o que pode possibilitar na comparação de suas estruturas com outras que compartilham ou não os gêneros apresentados pelo crítico. Nesse sentido, tal formulação argumentativa consiste em especificar qual tipo de olhar pode ser lançado sobre determinada obra e de que forma quais premissas serão interpretadas.

Nas obras pertencentes ao estranho puro, surgem acontecimentos que podem ser explicados perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor uma reação semelhante ao que os textos puramente fantásticos causariam. Sua definição é ampla e imprecisa, assim como o gênero que o circunscreve: diferente do fantástico, o estranho não é um gênero bem delimitado; dito com mais exatidão, só está limitado pelo lado do fantástico; por outro lado, dissolve-se no campo geral da literatura. (TODOROV, 2010).

Já o fantástico-estranho apresenta necessariamente o surgimento de relatos que se configuram como sobrenaturais, mas que, ao longo da narrativa, recebem uma explicação racional. É importante destacar que esse caráter insólito dos acontecimentos permitiu com que, durante determinado tempo, a personagem e o leitor acreditassem na intervenção do sobrenatural (TODOROV, 2010).

Diante do que foi exposto, a presente dissertação debruçou-se atentamente não só para a possível linha divisória que Todorov apresenta acerca do fantástico, mas também o que será feito com a obra coutiana a partir desse recorte – que, na grande maioria das vezes, encontra-se no campo do fantástico-maravilhoso e na aceitação do sobrenatural. Essa aceitação é a que mais aproxima-se do fantástico puro, pois, pelo fato mesmo de ficar sem explicação não-racionalizada, propõe-nos a existência do sobrenatural. O limite entre ambos seria, então, incerto. Todavia, a presença ou ausência de certos detalhes permitirá sempre o leitor tomar uma decisão (TODOROV, 2010). Decisão está que levará o mesmo leitor sempre à hesitação, mas que, de certa forma, fará um pacto com seu narrador de que tal mundo sobrenatural ou com eventos que escapem da ordem do real possam ser compatíveis de existência.

Com relação ao que envolve o maravilhoso, Todorov sugere que em tais narrativas os elementos sobrenaturais devem não provocar nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. Logo, a característica fundamental que tange ao maravilhoso não seria uma atitude para com os acontecimentos relatados e a natureza desses acontecimentos. Nesse sentido, a literatura fantástica/maravilhosa tem como objeto o relato de acontecimentos excepcionais ou inexplicáveis, estranhos ao mundo da experiência do leitor e que entrariam idealmente em contradição com as leis que regem o mundo racional cartesiano. E é aqui podemos encontrar o ponto chave, que se destaca a partir de Todorov e servirá de fio condutor para pensarmos criticamente a relação entre a teoria fantástica e o sistema literário no qual está inserido OUVF, de Mia Couto.

Pensar o fantástico e seu leitor e não trazer à tona o debate pós-colonial que envolve tal investigação é limitante e fragmentário, pois como utilizar uma categoria de análise, que em sua premissa exige um leitor ideal, e não levar em consideração que tal obra circula de forma massiva fora do contexto nacional em que é produzida? Se considerarmos que o mundo real é o mundo que vivemos, o mundo tal como compreendemos e explicamos, podemos, a partir dessa proposição, afirmar que “[...] o fantástico e o maravilhoso encontram no sobrenatural um meio de fuga do real, um meio para exprimir o que o racional e o consciente não conseguem explicar, descrevendo tudo aquilo que não se ousa mencionar como realidade” (ROBLÉS, 2007, p. 26). Assim, é fundamental investigar profundamente o contexto no qual está inserido o leitor do romance coutiano, pois, como aponta Gilberto Matusse (1998), não há um paradigma de fantástico para todas as civilizações, porque em cada sociedade o inconsciente coletivo é guiado por um conjunto de mitos e crenças que impregnam o respectivo contexto cultural e social:

Não há [...] um padrão válido para todas as sociedades e civilizações a partir do qual se possa traçar uma fronteira entre o que é e o que não é fantástico. As nossas reflexões partem de uma visão do mundo assente no modelo racionalista ocidental, mas os universos retratados nas obras [moçambicanas] pertencem a civilizações onde imperam outros modelos de pensamento [...]. [MATUSSE, 98, p.171)

Mas antes de nos debruçarmos de fato sobre a discussão acerca do fantástico e maravilhoso juntamente com a literatura moçambicana, é necessário examinar um pouco mais o que foi teorizado sobre tais conceitos, pois é a partir do século XX que muitos teóricos tentarão apontar as ameaças e as concepções a respeito das literaturas produzidas nesse período e em diversas partes do globo.

O século XVIII e XIX foram marcados por uma vasta produção ficcional e teórica acerca do insólito e sobrenatural, mas é no século XX que surge a necessidade de repensar a teoria fantástica produzida nesse período – e foi a partir do livro *Metamorfose*, de Franz Kafka, que muitas dessas ideais entraram em crise, pois o insólito não se encontra mais fora e sim dentro do indivíduo. Um homem que acorda um belo dia como um inseto monstruoso não perturba mais o pacto ficcional entre leitor-narrador, mas sim a naturalização do que é desprezível para a sociedade. Temos aqui um novo insólito que surge no sentido existencial e trará mutações à teoria e à literatura fantástica.

Com a presente busca bibliográfica acerca das teorias que envolvem o fantástico, foi possível notar que muitos teóricos buscaram traçar uma definição do que seja fantástico na literatura, o que não foi uma tarefa em que muitos conseguiram alcançar o êxito. Muitos, aliás, abandonaram-na explicitamente, afirmando a sua impossibilidade. Em suma: as tentativas de

delimitar o campo de atuação do fantástico são de tal modo restritivas que a sua aplicação não consegue alcançar uma grande quantidade de textos, o que acaba possibilitando o aparecimento de novas (e diferentes) propostas. A consequência dessa delimitação foi a extensão da crítica, desse processo investigativo, às narrativas contemporâneas, que buscou assumir os diversos desafios que envolvem a demarcação do seu campo de atuação, assim como vários obstáculos que precisariam ser transpostos para se alcançar um esclarecimento maior acerca da literatura fantástica e investigar a sua sustentabilidade no contexto da atualidade.

O primeiro desafio consistiu na provocativa hipótese de Todorov sobre a morte do fantástico já no final do século XIX e a impossibilidade de se falar nele no século XX, em razão do surgimento da psicanálise, que passou a explicar aquilo que antes era tido como sobrenatural (SPINOLA, 2005). O segundo desafio surgiu no debate entre o conceito que envolve o gênero fantástico e a possibilidade de pensar tal categoria em forma modal, como modo – e é esse debate que nos interessa mais nesse momento.

Em “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, 1974, Irène Bessière aponta:

El relato fantástico provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, porque utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y una complementariedad propias. No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo. (BESSIÈRE, 2001, p. 84)

A perspectiva exposta para a literatura fantástica, atrelada à ideia de gênero, limitaria a diversidade de obras construídas a partir de variadas formas de trabalho e, por sua vez, poderiam surpreender ou não o seu leitor. Seguindo um caminho teórico semelhante, Remo Ceserani (2006) questiona-se acerca do fantástico como modalidade literária:

É correto considerar o fantástico, assim como se faz para outras formas de produção literária, como um modo específico e autônomo [...]? É correto defini-lo como uma nova modalidade do imaginário, criada no fim do século XVIII e utilizada para fornecer eficazes e sugestivas transcrições da experiência humana, em particular da experiência humana da modernidade? Se aceitarmos a colocação de Todorov, a resposta deveria ser positiva, ainda que ele não use nunca o termo “modo” (CESERANI, 2006, p.8).

Ceserani, ao dialogar diretamente com Todorov, reconhece que as diversas categorias formais e temáticas não são exclusivas de uma modalidade literária particular, entretanto, possibilitariam “[...] procedimentos formais e sistemas temáticos que (embora não sendo

exclusivos dele) são muito frequentes no mundo fantástico e foram menos ou mais amplamente aplicados, diversamente combinados” (CESERANI, 2006, p. 68). Desse modo, não se pode negar as raízes históricas que permeiam a teoria fantástica, assim como as obras e conceituações que possibilitaram a proliferação da sua crítica. Por outro lado, ao colocarmos o fantástico adjacente ao termo modo, podemos ampliar a sua capacidade criativa e de alcance, pois o modo fantástico pode abranger obras pertencentes a gêneros muitos diversos.

Dentro dessa discussão, o livro *O fantástico* (1988) de Selma Calasans Rodrigues lança luz às possíveis diferenças entre o fantástico, o realismo mágico e o realismo maravilhoso, oferecendo uma ressignificação ao redor da própria teoria fantástica, que, por sua vez, pode ser classificada de forma estrita (*stricto senso*) ou/e ampla (*lato senso*).

Desse modo, a autora elucida que, em sentido lato, irrestrito, extensivo e sem rigores críticos, a teoria fantástica é concretizada em diferentes narrativas, fugindo ao conceito de gênero fantástico, por exemplo. Segundo Rodrigues, “[...] tais narrativas deixariam evidente a máquina ficcional (sua estruturação), que as narrativas realistas tentam esconder através de recursos de verossimilhança” (RODRIGUES, 1988, p. 16). Essa categoria destaca que o fantástico, no sentido amplo, estabelece-se antes do realismo literário estrito do século XIX, visto que os textos anteriores a esse período não possuíam empenho em narrar histórias reais de fato e que, dessa forma, a maneira mais antiga de contar histórias seria a forma fantástica.

Já o fantástico estrito, muitas vezes conectado a ideia de gênero literário, surgiria circunscrito cronologicamente ao período que vai do final do Seiscentos até o final do Novecentos. Tal categoria valer-se-ia de estratégias de construção narrativa desse gênero, como fizeram, inicialmente ou em parte, Todorov e muitos outros teóricos. Esse termo elaborou-se historicamente a partir da rejeição do pensamento teológico e medieval e teve seu grande marco no século XVIII com as correntes iluministas. Nesse sentido, o fantástico estrito nasceu daquilo que não pode ser explicado pelas leis naturais, ou seja, por meio da racionalidade e do pensamento crítico. Esse fantástico em questão, de acordo com Rodrigues, foi construído quando grande parte das narrativas tinham como temática fantasmas e seres sobrenaturais, tendo continuidade no século XIX, cujos temas estavam conectados “[...] à loucura e às alucinações que, através dos teóricos do século XX, se transforma com o surgimento de novas tentativas de estabelecimento das diferenças entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho” (PEDRAM, 2012, p. 5).

São muitos os desafios da construção do fantástico no século XX, do seu desaparecimento ou na sua transfiguração em outras categorias e é nos meados da década de 40, com o nascimento do novo romance latino-americano, que um novo tipo de fantástico

começa a ser debatido, principalmente por distanciar-se de qualquer relação com uma temática específica, que anteriormente desobrigava-o a manter ligação com o medo ou qualquer evento de ordem sobrenatural. O novo fantástico debatido no século XX dispensa o compromisso com a hesitação, mas ao mesmo tempo também pode apresentar características do antigo ascendente fantástico.

Essa relação proporcionou uma situação paradoxal (SPINOLA, 2005), na qual a crítica literária buscou compreender a contradição que constitui o discurso teórico sobre a literatura fantástica. Tal desejo de compreensão das novas estratégias narrativas que surgem, *a priori*, de muitas literaturas emergentes, fora do continente europeu, levaram à formação da fortuna crítica acerca do realismo maravilhoso, que por sua vez, deslocou-se como metamorfose da teoria fantástica estrita que o antecedeu.

Devido ao uso recorrente de temas imersos ao sobrenatural e que fogem à percepção de uma via racional, Mia Couto é constantemente inserido ora no debate da teoria fantástica estrita, ora na teoria fantástica ampla, essa que contemplaria também o realismo maravilhoso ou mágico. Quando suas narrativas não apresentam uma temática medular sobrenatural, rompendo com as estruturas que definem o real, Mia Couto as coloca como elemento constitutivo do enredo, mesmo que de forma coadjuvante. Nesse sentido, para compreender de que maneira estas associações e comparações encontram-se entre a obra do autor moçambicano e ao realismo maravilhoso/mágico, assim como suas possíveis correspondências e diferenças conceituais, é necessário que se recomponha o panorama teórico que dá sentido a esses termos e que elucidaremos a seguir.

3.2. Os conceitos do realismo maravilhoso e mágico

Um dos primeiros teóricos a categorizar acerca do maravilhoso, Todorov esboçou o seguinte sistema de pensamento: as narrativas fantásticas surgem da sincronia de dois polos extremos, o estranho puro e o maravilhoso puro. Tal coexistência é formulada de modo distinto à medida que cada narrativa constrói seus enredos, mas, para que fosse possível a sua classificação, tal equilíbrio deve cessar e ceder para alguma extremidade. Assim, o primeiro polo dissolve-se após a tensão da dúvida, característica que o crítico alicerçou para a classificação de narrativas estranhas, baseadas nas formulações freudianas e que já foram devidamente elucidadas no subcapítulo anterior.

Assim como o estranho, o maravilhoso puro de Todorov não apresenta limites definidos e, em sua premissa, instaura-se quando os elementos sobrenaturais não provocam

nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. Nesse sentido, a característica do maravilhoso não seria uma atitude para os acontecimentos relatados, a não ser a natureza mesma desses acontecimentos (TODOROV, 2010). Ao apresentar as possíveis narrativas maravilhosas, o teórico classifica:

1. poder-se-ia falar, em primeiro lugar, de um maravilhoso hiperbólico. Os fenômenos não são aqui sobrenaturais a não ser por suas dimensões, superiores às que nos resultam familiares [...] 2. Bastante próximo deste primeiro tipo de maravilhoso encontramos o *maravilhoso exótico*. Narram-se aqui acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais; supõe-se que o receptor implícito dos contos não conhece as regiões onde se desenvolvem os acontecimentos; por conseguinte, não tem motivo para coloca-los em dúvida [...] 3. Um terceiro tipo de maravilhoso poderia ser chamada o *maravilhoso instrumental*. Aparecem aqui pequenos gadgets, aperfeiçoamentos técnicos irrealizáveis na época descrita, mas no final das contas, perfeitamente possíveis [...] 4. O maravilhoso instrumental nos conduziu para bem perto do que se chamava na França, no século XIX, o *maravilhoso científico*, e que se chama hoje *Science-fiction*. Aqui, o sobrenatural é explicado de maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece (TODOROV, 2010, p. 63, grifos do autor)

Para o pensamento em questão, caso o texto não fosse contemplado pelos extremos estranho ou maravilhoso, ele iria se encontrar no meio e seria classificado como fantástico-estranho, ou seja, quando os acontecimentos sobrenaturais podem ser explicados de forma racional e aceitas pelos personagens no mundo ficcional. Agora, por um outro lado, se os acontecimentos insólitos se demonstrassem como insolucionáveis, caracterizar-se-iam como fantástico-maravilhoso.

A não resolução dos acontecimentos sobrenaturais, para o teórico, é o que mais aproxima-se do gênero fantástico puro, já devidamente apresentado, pois este, pelo fato de contribuir para esfera do inexplicável, ou seja, não racionalizar, sugere-nos, em efeito, a coexistência do sobrenatural e do real. Entretanto, a linha tênue entre ambos os polos será, pois, incerta, já que a presença ou ausência de certos detalhes permitirá sempre que as personagens e o próprio leitor tomem uma decisão em aceitar ou não aquele universo fantasioso como possível ou explicável racionalmente.

O que nos interessa nas reflexões de Todorov sobre o fantástico- maravilhoso é perceber como essa teoria será reinterpretada por outros críticos e como essas categorias serão usadas na obra coutiana. Desse modo, é equivocado afirmar que a literatura fantástica desapareceu ao longo das décadas, pois como afirma Borges (1967), ela “[...] nasceu com o homem e está no primeiro capítulo do *Genesis*”⁸ e, durante os grandes movimentos

⁸ Tradução minha da versão transcrita da conferência pronunciada por Jorge Luis Borges, na inauguração do ciclo cultural, em 1967 da Escuela Camillo y Adriano Olivetti, em Castilla, Espanha.

progressistas e positivistas, destinou-se aos contos de fadas e aos romances sombrios góticos, que muito causavam medo e inquietação em seus respectivos leitores.

Com as grandes atrocidades provocadas pelas grandes guerras, que ocorreram na virada do século XX, o pensamento racionalista, que tinha atingido seu ápice, passou a não mais contemplar as representações artísticas que pulsavam nesse contexto histórico. Assim, a literatura desse período surgiu como uma forma de testemunhar o terror e expor às pessoas todo o absurdo vivenciado. Os protestos do dadaísmo, a tentativa de libertação do homem pelo inconsciente, a proposta do surrealismo, o realismo maravilhoso e o absurdo da vida representado nas obras dos autores do pós-guerra podem mostrar, até hoje, como sentiam-se as pessoas daquele tempo.

Toda a violência gerada por períodos traumáticos de guerra está nos escritos das testemunhas que vivenciaram esses horrores, não só de forma realista, por meio do relato, mas também em ficções que apresentam um teor testemunhal representando os problemas daquele mundo de maneira metafórica e criativa.

Após o ritual máximo de violência da história da Humanidade – a Segunda Guerra Mundial com os seus milhões e milhões de mortos, mas também após o nazismo com a estetização paroxística do político enquanto *Obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*) – o artista foi mais do que nunca necessário para "apaciar a fúria dos deuses". (SELIGMANN, 2003, p. 35)

Como aponta Márcio Silva-Seligmann (2003), as inúmeras violências que atormentaram o século XX foram refletidas nas produções artísticas, que até hoje nos gritam denúncias de um tempo que ficou marcado pelo horror e que, do mesmo modo, sinaliza-nos que ao não olharmos diretamente para a jangada de Medeia, seremos petrificados – e tais eventos possivelmente repetir-se-ão; por isso a importância da memória, quase como um lugar sagrado para muitos teóricos que se debruçam sobre o tema do testemunho, da memória e das vanguardas literárias.

Essas manifestações artísticas, que buscavam subverter a ordem do real e priorizavam o insólito, o absurdo e entre outros temas, surgiram do seio eurocêntrico, mas rapidamente começaram a proliferar-se, principalmente na América do Sul. Com uma temática permeada de fantasmas, duplos, coincidências improváveis, autores como Borges, Juan Rulfo, Alejo Carpentier e Miguel-Angel Asturias deram nova voz e corpo ao que os críticos como Angel Flores, Uslar Pietri e Luis Leal deram o nome de “realismo mágico” ou “real maravilhoso”.

Afora de um contexto histórico, numa perspectiva mais profunda, o realismo mágico ou maravilhoso possui um caráter muito importante na reconfiguração do gênero fantástico

proposto por Todorov, pois os escritores começaram a explorar os fantásticos com desconfiança na razão e a literatura mostrou-se como possibilidade de ressignificar o mistério:

[...] no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía [...]. (BORGES, 1967)

Ao fim de sua palestra, Borges chega à sua famosa pergunta crucial “¿*El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico?* (1967), que nos direciona para a difícil tendência de classificar o que envolve o contorno mágico acerca do fantástico, uma vez que tal classificação de caráter mágico não foi fruto de um manifesto, mas sim de declarações de alguns teóricos e individuais. Selma Calasan Rodrigues aponta que foi Franz Roh, em seu livro *Realismo mágico Post-expressionismo* (1927), que pela primeira vez usou um termo referente a um novo realismo: pós-expressionista, uma nova arte que visava à ressignificação do objeto, sem renunciar, entretanto, aos privilégios do sujeito e ainda acusava o expressionismo de uma acentuada preferência por elementos fantásticos, sobrenaturais. Mas essa proposta estética, que posteriormente teve um desdobramento simplificador e indesejável (o nacionalismo do Terceiro Reich), nada havia de similar com os romances futuramente classificados, como realismo maravilhoso hispano-americanos.

Além de Roh, Rodrigues narra que o crítico italiano Massimo Bontempelli, em *L'avventura novecentista* (1938), apresenta o mesmo tema acerca do realismo mágico para referir-se a arte italiana pós-futurista, que pretendia não só ultrapassar o futurismo, mas também o realismo anterior a este. Assim como ele, Uslar Pietri (1940) também usufruí do termo realismo mágico e utiliza-o para investigar sobre essa nova estética. Essas obras, mais tarde, serão difundida a partir de traduções em espanhol – e possivelmente desdobraram-se no emprego de realismo mágico, que por sua vez, nos direciona-nos para a conclusão de que na origem, nada houve de comum com a nova narrativa que surgia então na América hispânica.

Esta nomenclatura, primeiramente proposta por Uslar Pietri, não tinha, portanto, uma base teórica sólida, acrescido o facto de que o adjetivo mágico provém de uma outra série que não a literária (da antropologia, de magia), não tendo, portanto, uma tradição na crítica e na história da literatura (RODRIGUES, 2009).

Rodrigues, após contextualizar a gênese do termo realismo mágico, pontua aos seus leitores que não utilizará tal conceito, pois, para a crítica literária, esse posicionamento surge do fato de que a magia, por si só, seria uma forma de intervir na realidade. Dessa forma, a literatura poderia usufruir da causalidade mágica, que se opõe à racionalidade científica.

Todavia, tal expressão artística, no que lhe concerne, não seria mágica, além de ser evitada como termo classificatório por boa parte da crítica literária.

Por sua vez, o termo realismo maravilhoso parece por si só uma contradição, pois trata de dois conceitos totalmente opostos e inconciliáveis. Todavia, é Irlemar Chiampi (1980) que explicou as vantagens discursivas, e, portanto, a sua preferência pela escolha de tais palavras:

[...] a opção por definir o realismo maravilhoso pela combinação dos termos contraditórios visou acolher no seu bojo uma contrariedade inicial, se lembrarmos que os termos contêm as relações de implicação com os termos contraditórios contêm as relações de implicação com os termos contrários (Š2 S1) e (Š1-----S2). Com a formulação adotada preserva-se, ainda, a oposição entre o discurso realista maravilhoso e os discursos realista e maravilhoso, além de marcar-se a vizinhança formal daquele código realista (S 1 + Š1) e a outra o código do maravilhoso (S 2 + Š2). [...] A existência de duas modalidades de realismo maravilhoso não quer dizer, obviamente, que um texto narrativo deva manifestar apenas uma delas e excluir as outras. O jogo dos níveis de combinatórias é possível, não só em segmentos diferentes da diegese, mas até no interior de um único (CHIAMPI, 1980, p. 48)

Logo, para Chiampi, é a exposição de uma realidade totalizante, nos q u a i s o s acontecimentos mágicos tornam-se partes integrantes do natural, a maior proeza do realismo maravilhoso. Desse modo, o modelo narrativo caracterizado como realismo maravilhoso surge como maneira de contestar uma forma de romance já desgastada: a realista. Ao trazer aspectos mágicos para narrativa, o realismo maravilhoso, dentro dessa perspectiva – em destaque as crenças, os costumes, os valores histórico-culturais de determinado povo –, lança luz para uma vida quotidiana, na qual a magia coabita com a realidade sensível, sem prejuízo.

Assim como Rodrigues, Chiampi apresenta o porquê da escolha lexical pelo maravilhoso ao invés do mágico:

À diferença do mágico, o termo maravilhoso apresenta vantagens de ordem lexical, poética e histórica para significar a nova modalidade da narrativa realista hispanoamericana. A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição, com o natural. Maravilhoso é o «extraordinário», o «insólito», o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. (CHIAMPI, 1980, p. 48)

A preferência pelo termo maravilhoso ao invés do mágico justifica-se, pois não contradiz o natural e o elemento da verossimilhança da representação do maravilhoso depende da reprodução do real. Nesse sentido, segundo Chiampi, o maravilhoso seria representado

naturalmente no decorrer da narrativa, produzindo um outro efeito entre o contato sobrenatural e real:

Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática (o *deus ex machina*). É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento). Sendo um componente da narrativa de todas as épocas e culturas, o maravilhoso frequenta os estudos e os tratados de poética ou história literária. (CHIAMPI, 1980, p. 48)

Uma das principais características do realismo maravilhoso, seria, então, a união do mundo sobrenatural, com um olhar de encantamento, ao mundo real – mostrando ao leitor elementos irreais, mas que ao mesmo tempo surgem em nosso dia a dia, como algo corriqueiro e habitual. Nesse sentido, uma de suas principais temáticas é uma intensa representação dos elementos mágicos como algo sem explicação, de maneira totalmente intuitiva, assim como o tempo muitas vezes mostra-se cíclico e não linear, além de distorcido.

O interesse crítico sobre as teorias que envolvem o maravilhoso gera, ainda, muitos debates que permeiam a antropologia, o estruturalismo, a sociologia, a estética e a recepção. Essas correntes teóricas, apesar de terem produzido consistente material sobre o tema, ainda apontam para uma indefinição ou um consenso único que leve em consideração as múltiplas facetas do que conhecemos por essa literatura. Diante disso, David Roas, em seu livro *Ameaças do fantástico* (2014), propõe um debate sobre o que entende acerca do fantástico e o fantástico maravilhoso, após inúmeras leituras referentes ao tema.

Desse modo, para Roas, apesar de muitos teóricos e estudiosos apontarem para a premissa máxima de que para haver fantástico é preciso que haja o sobrenatural, nem sempre a presença de eventos fora do real podem ser contemplados por essa categoria, visto que nas cavalarias gregas, epopeias e textos religiosos tais eventos também ocorrem e não é por isso que esses textos são considerados pertencentes ao que denominamos obras fantásticas. Assim, muitas literaturas poderiam possuir a presença do sobrenatural, mas é somente a literatura fantástica que necessita exclusivamente da sua existência. Para o teórico, o sobrenatural é definido como

[...] aquilo que transgrede as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade (ROAS, 2014, p. 31)

Ao mencionar o transtorno da estabilidade do leitor, por meio do evento insólito ou sobrenatural, Roas direciona-nos para outra importante característica imprescindível nas obras fantásticas: a interlocução, ou seja, o leitor. Para que tal literatura cumpra o seu papel, é preciso que o leitor, diante dos eventos racionalmente incompreendidos, perca a segurança diante do mundo real. Assim, o leitor é obrigado a confrontar a realidade diegética com o mundo que o rodeia, provocando um encantamento e uma percepção de que o narrado pode não funcionar do modo como é delimitada pela ideia sociocultural de real. Assim, toda obra estimula o receptor, o leitor ideal, a projetar sua perspectiva para interpretar o universo criado no texto, mas “[...] a literatura fantástica obriga, mais que qualquer outro gênero, a ler referencialmente os textos” (ROAS, 2014, p. 112).

Apesar do fantástico e do maravilhoso necessitarem de eventos sobrenaturais e da presença de um leitor, a forma como tais eventos são demonstrados é o que define qual classificação mais adequada é cabível em cada obra. Nesse sentido, “[...] diferentemente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor” (ROAS, 2014, p. 33).

Distintivamente é preciso que se marque as diferenças entre o que seria Literatura Maravilhosa e Realismo Maravilhoso, pois a primeira consistiria quando o sobrenatural é convertido em real, natural à narrativa; já a segunda é marcada historicamente com os escritores latino hispano-americanos do século XX. No mesmo percurso teórico que Chiampì, Roas propõe que

É desse modo, então, que o “realismo maravilhoso” se distingue, por um lado, da literatura fantástica, já que não se produz o enfrentamento sempre problemático entre o real e o sobrenatural que define o fantástico e, por outro lado, da literatura maravilhosa, ao ambientar as histórias em um mundo cotidiano até em seus mínimos detalhes, o que implica modo de expressão realista- por isso o termo “realismo maravilhoso”. (ROAS, 2014, p. 37)

O realismo maravilhoso, então, é convivência (sempre pela perspectiva do leitor) entre natural e sobrenatural, desde o início até o fim da narrativa, mas que ao mesmo tempo apresenta elementos reais, que possam ser reconhecíveis pelo seu interlocutor. Diante disso, nós nos encontramos no âmago que mobilizou a presente pesquisa e seu objeto de leitura: a interlocução – pois uma das premissas básicas que mobiliza tanto realismo maravilhoso quanto fantástico é a presença irremediável do próprio leitor, como pudemos observar ao longo do percurso arqueológico traçado.

A intrínseca relação entre a presença do leitor e a estrutura das temáticas explicitadas é fundamental para investigar o gênero ou o modo fantástico, mas existe uma carência na produção da crítica sobre a importância do contexto sociocultural em que esses mesmos leitores estão imersos.

O efeito do fantástico ou maravilhoso, como apontamos, está ligado diretamente à dúvida, à suspeita provocada no leitor. Sendo assim, somos direcionados intuitivamente para o seguinte questionamento: onde estariam esses leitores? Onde estão as obras que os teóricos debruçaram-se para formar as teorias acerca do tema em questão? Estariam sempre no mesmo lugar? Se não, como analisar uma obra escrita em um espaço geográfico, recebida em outro e de forma mecânica adaptar uma fórmula metodológica, sem levar em consideração o contexto de sua produção e recepção? Quais as estratégias de análise? Essas perguntas impulsionaram-nos para uma suspeita, cada vez mais concreta e menos abstrata, de que muito do que foi produzido sobre a obra couthiana está alicerçada em uma teoria bastante eurocêntrica, que por muitos anos não levou em consideração outras epistemologias, e, por sua vez, localizam-se em espaços geográficos fora do eixo eurocêntrico.

O teórico Filipe Furtado (1980), em sentido inverso, como aponta Karla Niels em excelente investigação acerca do leitor e do fantástico, “não admite a intervenção de um leitor empírico nesse tipo de narrativa. A dúvida e a hesitação patentes ao gênero ocorreriam somente no plano da narrativa e não como decorrência de um efeito de leitura” (NIELS, 2014, p. 75). Segundo Furtado,

Com efeito, fazer depender a classificação de qualquer texto apenas (ou sobretudo) da reação do leitor perante ele equivaleria a considerar todas as obras literárias em permanente flutuação entre vários gêneros, sem alguma vez se permitir fixarem-se definitivamente num deles. (FURTADO, 1980, p. 77)

A hesitação diante dos acontecimentos, logo, seria construída através das estruturas textuais características ao gênero. Sendo assim, estamos cercados por um impasse que consiste em avaliar o quão pertinente é a participação do leitor na real construção das narrativas fantásticas ou maravilhosas. David Roas, apesar de abordar o tema de forma tênue e apresentar somente exemplos literários americanos e europeus, redireciona o olhar dentro da crítica fantástica sobre o quanto é imprescindível observamos o contexto sociocultural: “É evidente, portanto, a necessária relação do fantástico com o contexto sociocultural: precisamos contrastar o fenômeno sobrenatural com a nossa concepção do real para poder qualificá-lo de fantástico”. (ROAS, 2014, p. 39)

Para o fantástico concretizar-se é preciso que haja a provocação no leitor, ou seja, a incerteza da percepção do real. Todavia, para que esse efeito ocorra, o contexto sociocultural é importante, visto que “[...] toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte” (ROAS, 2014, p. 39). Logo, tudo que se reconhece como real norteará a leitura da obra e o próprio pacto com o leitor. Da mesma maneira, existe também a necessidade de elementos reais para que se alcance com êxito o proposto pelo fantástico. Desse modo, o confronto entre os elementos realistas ficcionais com aquilo que o leitor entende por real, são, de certa medida, o que proporcionarão ao leitor os efeitos do fantástico.

De maneira oposta ao que muitos teóricos investigaram de forma estruturalista sobre a relação entre leitor e gênero fantástico – sempre atrelada à ideia de que o fantástico poderia ter perdido sua função social com o advento da Psicanálise, por tratar de temas antes considerados tabus –, para David Roas (2014), o fantástico, assim como a sua crítica literária, ainda resiste, pois tal tema ainda retira da zona de conforto os limites entre o real e o sobrenatural e traz um enriquecedor debate sobre como tais teorias articulam-se dentro de um contexto pós-colonial, como o de Mia Couto.

3.3. São possíveis os fantásticos em *O último voo do flamingo*?

Em OUVF, Mia Couto disponibiliza uma obra que nas últimas décadas tem sido analisada ora pelo viés fantástico, ora pelo viés maravilhoso, como explicitamos brevemente ao apresentarmos a sua fortuna crítica e sua recepção literária. A narrativa passa-se no período pós-guerra em Moçambique e é permeada por diversos elementos sobrenaturais, que muitas vezes podem ser revelados como fantasiosos, não pertencentes a realidade do possível leitor ideal. O objetivo de apontarmos tais elementos, constantemente notados na obra coutiana, é evidenciar que tal investigação é sim possível, mas limitante e restrita – pois identificar os elementos sobrenaturais no romance e somente os ler de forma estrutural é uma escolha crítica que se constrói, em grande parte, a partir de teorias eurocêntricas, deixando à margem outras perspectivas e epistemologias que fogem de tais espaços.

Desse modo, é importante ressaltar o método de análise utilizado nesse subcapítulo: em um primeiro momento, OUVF será estudado conforme as teorias fantásticas explicitadas durante essa dissertação; em um segundo momento, observaremos a obra a partir de um novo olhar imerso nas reflexões acerca dos debates pós-coloniais sobre a memória e, principalmente, sobre a crítica literária moçambicana – pois é extremamente restritivo ignorar

as forças sociais, literárias e de recepção que estão em jogo quando se propõe pesquisar sobre a obra coutinana – dentro e fora do continente africano.

O enredo do romance inicia-se com um fato insólito: um pênis é encontrado no meio da Rua de Tizangara, mas o evento não é inédito – alguns soldados das Nações Unidas já haviam explodidos de maneira misteriosa antes, e o órgão genital era a única coisa que restava deles.

Nu e cru, eis o facto: apareceu um pênis decepado, em plena Estrada Nacional, à entrada da vila de Tizangara. Era um sexo avulso e avultado. [...]

– Alguém que apanhe...a coisa, antes que ela seja atropelada.

– Atropelada ou atropilada?

– Coitado, o gajo ficou manco central! (COUTO, 2005a, p. 17)

O enxerto acima é o que instauraria o fantástico na narrativa, pois o fato de os soldados explodirem e só restar como vestígio o falo, sem resíduos de sangue ou até mesmo de explosão, faz com que o ambiente se mostre ao leitor já de início como fantasioso, mesmo que saibamos que não há realidade absoluta, de uma perspectiva crítica.

Devido ao mistério, um oficial das Nações Unidas, o italiano Massimo Risi, é destacado para investigar o caso e, para que o inquérito seja instaurado, ele precisa de um tradutor, que será o narrador do romance. O livro todo é narrado de acordo com os testemunhos e confissões presenciadas pelo Tradutor de Tizangara, que não tem nome próprio e conhece profundamente as histórias da pequena vila imaginária. No decorrer da narrativa, o leitor começa a perceber que a presença de um tradutor não é fundamental para traduzir as conversas entre a população local e o investigador italiano, pois o investigador fala a língua local. Por isso, ao colocar a presença de um tradutor dentro das relações entre africanos e europeus, Mia Couto brinca com aquela que seria a verdadeira função do tradutor: não só a de traduzir uma língua, mas também toda uma cultura.

Como pano de fundo, é apresentado a nós o momento em que soldados integrados da ONU foram enviados a Moçambique no período pós-guerra civil, para solidificar a manutenção da paz dentro do país africano. Desse modo, Mia Couto inicia seu romance criando uma trança entre ficção e momento histórico de Moçambique, ao apresentar uma pequena vila imaginária chamada Tizangara, ao sul do país, que passa a ser assombrada por estranhos eventos após a chegada dos soldados.

À medida que a investigação ganha corpo dentro da narrativa, a amizade entre Massimo e o Tradutor começa a solidificar-se e outras vozes ganham espaço no texto, deslocando o foco narrativo para outras personagens: Estevão Jonas (o administrador da vila),

a velha-moça Temporina, a prostituta Ana Deusqueira, o feiticeiro Zeca Andorinho e o velho Sulpício (o pai do narrador). Todos eles apresentam suas versões dos fatos, ou contam sonhos ou lembranças essenciais para o processo investigativo, no qual Massimo está inteiramente inserido. A busca do investigador por uma solução para algo que, em sua essência, é insolúvel, traz à narrativa elementos inexplicáveis aos olhos racionalistas, de modo que os desaparecimentos não são mais o foco da investigação e do romance, o que nos direciona para uma leitura que envolve as teorias do fantástico.

Em OUVF, sobrenatural e real coexistem e permitem uma rearticulação na narrativa, cujo foco deveria ser a investigação iniciada por Massimo Risi e pelo Tradutor, mas, em vez disso, outros eventos místicos tomam voz na obra, permitindo que novas formas de articulação incorporem as relações culturais e sociais das próprias personagens, por exemplo, quando Massimo Risi, enquanto dormia em um hotel, recebe a visita de Temporina e fica perturbado se tal evento foi real ou aconteceu plano onírico:

Despertou suado e sujo, o peito ainda resfolegando. Olhou em volta e reparou que alguém mexera nas suas roupas. Alguém estivera no quarto.

Levantou-se e viu o balde com água. Suspirou, aliviado. Tinha sido, certamente, o rapaz da pensão. Massimo lavou-se com a ajuda de um copo. Barbeou-se com o resto da água do banho. Ficou olhando o balde como se reparasse, pela primeira vez, o quanto pode valer um pouco de água. Depois, saiu do quarto e foi-se esgueirando pelo corredor quando um braço o fez parar. Era a velha Temporina. O italiano estacou gelado. Dengosa, a velha deu uns passos em redor do estrangeiro. Depois encostou-se, requebrosa, na porta do quarto. Sorriu estranhamente apontando a própria barriga:

– Estou grávida de você...

Risi perguntou, em voz sumida:

– O quê?

– Esta noite fiquei grávida consigo.

O homem ficou com a boca na nuca. A velha sorriu, passou um dedo sobre os lábios do estrangeiro e reentrou no quarto, fechando a porta atrás de si. Risi tresandarilhou pelo corredor antes de regressar aos seus aposentos. Sentou-se na borda da cama e, de novo, lhe chegaram lembranças do sonho. No chão, porém: uma capulana! Como fora ali parar? Um toque na porta o fez precipitar sobre o suspeito pano. Escondeu a capulana por debaixo da cama. (COUTO, 2005a, p. 58)

Um dos elementos recorrentes na obra de Mia Couto são os rituais, que estabelecem uma linha tênue entre a realidade física e o plano sobrenatural. Essa temática contribui para o clima de estranhamento e – de certa forma - de fantástico ao leitor, em que hesita juntamente com Massimo Risi sobre a veracidade dos acontecimentos ao longo da história. Essa hesitação associada entre o personagem estrangeiro e o possível leitor ideal do romance aponta-nos para uma leitura do fantástico clássico, que Todorov explicitou como característica fundamental das literaturas pertencentes a esse gênero. Nesse sentido, a oscilação, a dúvida, a hesitação

entre uma explicação racional e a concepção irracional de um evento estranho às leis da natureza só ocorre em OUVF quando o estrangeiro levanta a dúvida, como se houvesse uma espécie de parceria e cumplicidade desse olhar com o leitor. Além disso, para que ocorra o estranhamento, outro elemento fundamental para a permanência do fantástico, “[...] é necessário que o leitor ‘participe’ do texto e ao mesmo tempo perceba seu papel de receptor. Portanto o leitor não poderia interpretar o texto alegoricamente, o que o colocaria muito distante da narrativa, nem poeticamente, o que impediria o distanciamento necessário.” (RODRIGUES, 2005)

Essa perspectiva também permite questionar a quem se destina propriamente o romance, pois os eventos sobrenaturais que surgem na obra foram apropriados pela crítica literária como elementos fantásticos e imersos dentro desta categoria literária. Assim, os estudos que comparam ou categorizam OUVF ao fantástico são relativamente reduzidos com relação a outras obras do autor, mas suficiente para proporcionar um sentimento de desconforto, pois a hesitação só surge para uma das personagens, que é estrangeira aquele universo em que os mortos e os vivos convivem no mesmo universo literário. Tal distinção parece bastante importante para entender o local da escrita e o local da crítica literária na qual se insere Mia Couto. Pensar na categorização do fantástico sobre o sobrenatural em seus romances é também pensar no paradigma sobre a sua fortuna crítica e o porquê desse horizonte tão recorrente.

É interessante notar a frágil fronteira entre realidade e magia em OUVF, pois ela não obedece aos padrões de perspectivas históricas eurocêtricas. Em Moçambique, muitos enxergam o universo mítico como um suplemento ao mundo concreto, onde residem as lendas, os sacerdotes, os antepassados – e é por esse motivo que se pode articular a figura do europeu/soldado da ONU no romance como uma personagem que não compreende o fantástico africano, por isso a necessidade de um tradutor, afinal, todo esse universo causa-lhe estranhamento.

Forças contraditórias habitam Tizangara, onde relações de poder resistiram para permanecerem no mesmo local, que fora palco de extrema violência, resultado de uma guerra civil que durou mais de 20 anos. E é esse espaço que habita o Tradutor, narrador do romance, o qual sucumbe na tentativa de mostrar o universo em que cresceu para o Outro (tanto o soldado da ONU, Massimo Risi, quanto o leitor), pois traduzir o que se passou, ou seja, a memória em si, é impossível. Por isso, a função do Tradutor é tão ambígua e ambivalente: porque surge da necessidade de explicar algo inexplicável.

A importância do onírico é outro elemento presente nos estudos que envolvem o fantástico. A constante imersão da realidade por meio do sonho é temática recorrente em OUVF. Por isso, a indefinição de uma possível fronteira entre o domínio do sonho e da realidade, proposta por Todorov, é imprescindível para a construção do fantástico na obra em estudo:

Massimo parecia ausente. Antecipava em sua cabeça o desfile daqueles imprevistos em sua vida?
 Eu não posso entender!
 – É difícil, sim senhor. Até porque essa mulher não existe.
 – Não existe?
 Não existe do modo como o senhor pensa.
 – Como assim?
 Eu já estava escutando a conversa no corredor. Decidi entrar. O recepcionista suspirou aliviado e disse, apontando para mim:
 – Ele que explique. E siga o meu conselho, o melhor é pegar nessa bengala e bater nela. É, só assim ela vai sair dos seus sonhos.
 E o hospedeiro já se retirava quando notou qualquer coisa. (COUTO, 2005a, p. 60)

Outra característica do fantástico é a presença de seres sobrenaturais metamorfoseados, elemento presente no romance e representado a partir da personagem Hortência que, após a morte, transforma-se em um inseto:

– E agora me explique! Que raio se passa?
 Uma louva-a-deus não era um simples inseto. Era um antepassado visitando os vivos. Expliquei a crença a Massimo: aquele bicho andava ali em serviço de defunto. Matá-lo podia ser um mau prenúncio. O italiano olhou a bengala e encostou-a num canto do quarto. Ficou absorto. Contudo, nem no caso parecia pensar. O seu olhar denunciava que não era uma louva-a-deus, mas uma mulher que passeava em seu pensamento. (COUTO, 2005a, p. 60)

Todorov aponta que para o fantástico existir, a vacilação deve ser breve, assim como a sua permanência, e comum ao leitor e ao personagem, que juntos devem decidir se o que percebem provém ou não da realidade. Para o teórico, ao finalizar a história, o leitor e o personagem devem, entretanto, tomar uma decisão: optar por uma ou outra solução, saindo assim, após essa escolha, do fantástico. Se decidirem que as leis da realidade devem continuar cristalizadas, a obra é automaticamente direcionada a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decidirem que é necessário admitir novas leis da natureza, mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, a obra é direcionada ao gênero do maravilhoso. Dentro dessa perspectiva poderíamos concluir que o romance OUVF pode revelar múltiplas leituras dentro do debate acerca das teorias fantásticas, visto que seria impossível somente colocá-lo sob leitura de uma determinada corrente teórica, como o fantástico puro.

Outra possibilidade de leitura, diferente da apresentada, é inserir OUVF à luz das teorias acerca do realismo maravilhoso que, como vimos, segundo Chiampi, seria a exposição de uma realidade totalizante, cujos acontecimentos mágicos se tornariam partes integrantes do natural. Desta forma, a hesitação desaparece e cede lugar para harmonia entre natural e sobrenatural. Uma das principais características do realismo maravilhoso é a união do mundo sobrenatural, com um olhar de encantamento, ao mundo real – mostrando ao leitor elementos irrealis, mas que ao mesmo tempo surgiriam em nosso dia a dia como algo corriqueiro e habitual.

Consequentemente, uma das principais temáticas desse subgênero, como apontou Selma Rodrigues, é uma intensa representação dos elementos mágicos como algo sem explicação, de maneira totalmente intuitiva, assim como o tempo muitas vezes pode ser cíclico e não linear, além de distorcido. Esses elementos, pela perspectiva do realismo maravilhoso, também podem ser localizados em OUVF, principalmente quando narrados pelo olhar do narrador-tradutor dos fatos ocorridos, pois em muitos momentos há a naturalização do maravilhoso como pertencente ao mundo real, por exemplo, quando é narrado o seu nascimento:

Há aqueles que nascem com defeito. Eu nasci por defeito. Explico: no meu parto não me extraíram todo, por inteiro. Parte de mim ficou lá, grudada nas entranhas de minha mãe. Tanto isso aconteceu que ela não me alcançava ver: olhava e não me enxergava. Essa parte de mim que estava nela me roubava de sua visão. Ela não se conformava:
– Sou cega de si, mas hei-de encontrar modos de lhe ver! (COUTO, 2005, p. 45)

Apesar de aparentemente desatento à realidade, o narrador, quando imerso no realismo mágico, compartilha algumas características que apontam para o reconhecimento de elementos verossímeis, como a intenção de dar verossimilhança interna ao fantástico e ao irreal, diferenciando-se do fantástico clássico.

Outro tópico que merece destaque na ficção de Mia Couto seria a simultaneidade entre o real, que pode ser perceptível por meio das narrativas dos eventos históricos relacionados com as guerras coloniais e com a guerra civil, e o aparecimento do surreal, do insólito. Essa coexistência, muitas vezes apontada como ambivalência, apresenta uma forte influência do realismo mágico sul-americano, pois, como vimos, este permite a existência do pensamento mítico com um espaço real, proporcionando um hibridismo entre realidade e ficção.

Assim, o narrador/tradutor do romance relata os acontecimentos aos moldes do realismo maravilhoso, em que real e insólito mesclam-se de forma natural:

– Vou lá fora pendurar os ossos.

Meu pai sempre anunciava a decisão, já no virar da porta. Falava como se estivesse sozinho. Era assim há muitos anos. Como lhe doessem os ossos e sofresse de grandes cansaços, ele, antes de deitar, se libertava do esqueleto para melhor dormir. Assim fora, desde há quase uma vida. Nas poucas noites que partilhámos, tudo se repetia: jantávamos em silêncio, conforme sua interdição. Dava mau azar alguém falar durante a refeição. Se escutavam apenas os dedos emagrecendo a farinha, molhando e remolhando a ufa no caril de peixe seco. E ouviam-se os mastigares, em flagrante de maxilas. Depois do jantar, ele se erguia e proclamava a sua intenção de se desossar. Entrava no escuro e só regressava de manhã, recomposto como orvalho em folha da madrugada. (COUTO, 2005a, p. 76)

A imagem apresentada pelo narrador, do próprio pai despindo-se dos ossos antes de dormir, é inserida na narrativa e em nenhum momento o incomum é colocado em pauta ou em dúvida, conectando-se assim como parte constitutiva daquela realidade. Por esse ângulo, o maravilhoso é construído como síntese do sujeito que convive com o universo de Tizangara, além de perceber esse encantamento no qual habita, e que, de certa forma, habita em harmonia com sua realidade.

Além desse episódio, há outro que merece ênfase: quando Zeca Andorinho, feiticeiro de Tizangara, narra ao Tradutor/Narrador e a Massimo Risi a sua explicação para o mistério das explosões, que assolaram a vila. Para o feiticeiro, tudo não passava de efeitos relacionados ao sobrenatural, que consistiam na elaboração de feitiços, que os próprios nativos locais haviam feito para os estrangeiros, pois, supostamente, eles estariam com ciúmes do envolvimento de suas esposas e mulheres com os soldados da ONU. O retorno aos elementos sobrenaturais para justificar o motivo das explosões dos soldados remete-nos a aspectos do realismo mágico, pois a história em si é um tanto absurda e inusitada, mas isso não impede que seja possível de ser experimentada pelas personagens, até porque o acontecimento é narrado sem a perturbação do mundo natural delas, desse modo, o fato torna-se crível ao ambiente proposto pelo próprio narrador.

Assim como Zeca Andorinho, outras personagens de Tizangara habitam o universo maravilhoso criado por Mía Couto, como Sulplício, Ana Deusqueira, e Hortência. Todas chegam a ser consideradas loucas ou perturbadas por Risi, principalmente pela condição de isolamento e desencontro com o mundo externo, o que desloca uma unicidade da abordagem das narrativas maravilhosas em comum, como uma espécie de cooperação em comunidade entre eles.

Consideremos, assim, em forma de uma breve amostragem, as principais formas de mostrar, neste capítulo, que o sobrenatural, “[...] termo demasiado abrangente para

caracterizar a presença de fenômenos inexplicáveis na obra de Mia Couto” (ROBLÉS, 2007, p. 77), pode ser analisado a partir das duas principais manifestações acerca do tema que envolve fantástico: o fantástico clássico, proposto por Todorov e outros teóricos do século XX; e o maravilhoso como manifestação modal, que surge principalmente como tema nas narrativas latino-americanas e que constantemente é categorizada em autores africanos pós-coloniais.

Não é exagero teórico apontar que o fantástico e o realismo mágico constituem uma certa tendência na ficção contemporânea. Sua generalizada distribuição, particularmente entre romancistas que fazem parte de uma gama de produções advindas dos famoso eixo-sul ou, de certa forma, emergentes, fizeram o mundo em geral sua terra natal, como aponta o teórico Wendy Faris:

Its widespread distribution, particularly among novelists like Gabriel García Márquez, Salman Rushdie, and Ben Okri, among others, who have made the world at large their homeland, suggests that it constitutes a discourse for a kind of international literary diaspora, a fictional cosmopolitanism of wide application. (FARIS, 2002, p. 101)

No entanto, esse mesmo fenômeno também carrega um grande desafio hermético para a crítica literária atual, pois ao mesmo tempo que o fantástico e o maravilhoso nas literaturas africanas são reconhecidos por alguns teóricos como um gênero, estilo ou modo que surgiu como resposta aos modelos demasiadamente realistas eurocêtricos, ou seja, uma forma descolonizadora que permite que novas vozes e tradições sejam ouvidas para além do continente africano; também tal recepção é vista como problemática, pois pode refletir um certo tipo de olhar etnográfico, que vê o outro como primitivo, agindo assim de forma mercantilista que,

[...] like the Orientalism analyzed by Edward Said and his successors, relegates colonies and their traditions to the role of cute, exotic psychological fantasies—visions of the colonizer’s ever more distant, desirable, and/or despised self-projected onto colonized others. In this essay, then, I will be investigating such issues in cultural politics as they have been raised with respect to magical realism (FARIS, 2002, p. 101)

A literatura moçambicana, na qual Mia Couto está inserido, assim como outras literaturas africanas em geral, é marcada, como aponta Gilberto Matusse (1998), pela recepção de modelos e ideias literárias estrangeiras. A presença estrangeira epistemológica em autores africanos marcou profundamente a absorção e recusa de estilos, temas e modos literários em seus respectivos sistemas. Como resultado desse processo, observar-se a presença do realismo mágico nessas literaturas como uma das formas de recusa e de modificação do realismo

eurocêntrico, que, por sua vez, constituiu-se como uma estratégia para escritores pós- coloniais.

O realismo, como gênero ou modo literário, pretende proporcionar uma imagem precisa do mundo, baseado principalmente na fidelidade e na evidência empírica do que está sendo retratado. No cenário de produção literária pós- colonial, no qual Mia Couto produziu seus romances, a produção realista começou a ser tensionada, não só por apresentar um modo de escrita fabricado pela língua e pensamento do colonizador, mas também por restringir e limitar visões do mundo que não fossem formuladas pelo positivismo, empirismo, moderno e pós- iluminista, que possuía uma certa dependência de dados sensoriais, juntamente com uma preponderância de evento realista, caráter, e descrição que estão em conformidade com as convenções literárias do realismo (FARIS, 2002).

Nesse sentido, é essencial apontar que a literatura de Mia Couto surge em um cenário moçambicano pós-colonial que buscava novos modelos que construíssem uma forma de afirmação da diferença com relação ao modelo europeu. Além de buscar novos modelos literários, muitos autores ambicionavam também novas formas de existência no mundo e de identidade, construindo uma literatura que buscasse não só dar conteúdo e forma para questões que envolvessem a subjetividade, mas também que construíssem um corpus nacional, que trouxesse as tensões que envolviam a nova nacionalidade, após a luta pela independência. Assim, a construção de uma imagem de moçambicanidade foi desenvolvida de diferentes formas, como sugere Matusse:

Podemos, em conformidade com o que temos vindo a expor, definir a construção de uma imagem de moçambicanidade como uma prática deliberada através da qual os autores moçambicanos, inseridos num sistema primariamente gerado numa tradição literária portuguesa em contexto de semiose colonial, movidos por um desejo de afirmar uma identidade própria, produzem estratégias textuais que representam uma atitude de ruptura com essa referência. Esta imagem consoma-se fundamentalmente na forma como se processa a recepção, adaptação, transformação, prolongamento e contestação de modelos e influências literárias. (MATUSSE, 1998, p. 64)

Os traços e as diferentes estratégias pelas quais muitos autores moçambicanos formularam a construção de uma possível imagem de moçambicanidade foram múltiplas em diferentes aspectos, como muito bem aponta Gilberto Matusse, em sua dissertação *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba KA Khosa*. Uma dessas estratégias, segundo o autor, e que nos importa imensamente na questão que nos propusermos debater, foi a absorção dos modelos da narrativa hispano- americanas e a presença da oralidade nas narrativas escritas por Mia Couto.

Como vimos, o realismo mágico é uma combinação de elementos realistas e insólitos que promovem a irrupção ao mundo natural, em que o primeiro predomina. Todavia, também observamos que isso não quer dizer que não há distinções significativas e esclarecedoras a serem feitas sobre a exaustiva recepção e leitura das obras de Mia Couto por essa perspectiva, visto que tal fenômeno pode também ser evidenciado como uma forma de colonização estética, que, por sua vez, interessa-se somente em investigar as representações sobrenaturais nas literaturas africanas no viés do maravilhoso, sem atentar-se para as estruturas históricas, sociais e pós-coloniais que também estão imersas juntamente nessas obras.

Teóricos da literatura moçambicana, entre os quais Fátima Mendonça, Ana Mafalda Leite, Gilberto Matusse e Francisco Noa, são unânimes em apontar duas vertentes estéticas constantemente recorrentes dentro do sistema literário moçambicano: a oralidade construída como estratégia ficcional identitária e a presença do insólito fantasioso. Essas recorrências, temáticas e estéticas, podem articular-se como uma possível problemática, que envolveria a recepção do escritor Mia Couto em Moçambique, em Portugal e no Brasil: Nesse sentido, podemos perceber um reconhecimento de uma espécie de interesse da crítica, que na busca de proporcionar uma visibilidade das literaturas africanas, acaba fortalecendo um modelo criado em âmbito eurocêntrico. Essa atitude pode proporcionar um olhar ainda exótico e perigoso, pois pode sugerir uma possível prática colonizadora da recepção desses autores fora do continente africano.

Assim como a sua recepção pelo viés do fantástico e do maravilhoso, o discurso etnográfico em Mia Couto deve ser investigado de forma criteriosa e atenta, pois muitos de seus romances regionais, se lidos ingenuamente, procuram, nostalgicamente, recuperar um passado tradicional único, que por sua vez não existe de fato. Diante disso, somos direcionados para o reconhecimento do quão limitante esses estudos podem ser se não colocados em conjunto com os estudos pós-coloniais, pois o sobrenatural, o regional e a oralidade são estratégias que são frutos de tensões antes e depois do período colonial. Logo, olhar para essas literaturas somente pelas suas estruturas e não levar em consideração as forças ideológicas e epistemológicas que estão em jogo é também reproduzir um comportamento colonizador do que poderia ser o Outro.

Por conseguinte, é impreterível que a crítica literária reformule(-se) e constitua, desse modo, novas formas de inscrição das literaturas africanas dentro do próprio cânone, pois a saída não estaria em priorizar ou escolher determinada leitura, mas de descolonizar o trato que damos para elas. O dualismo ou maniqueísmo, que força uma investigação a fazer uma escolha, é novamente uma prática aprisionadora da própria crítica, que, para se tornar mais

fomentadora, deve buscar uma leitura de mundo que opte não pela inversão, um olhar pelo outro, mas sim da copresença, que viabilize diferentes vozes e leituras no mesmo espaço, permitindo, assim, novos rumos possíveis de interpretação.

3.4. Novos rumos e as arestas limitantes no universo de Mia Couto

O fantástico, assim como maravilhoso – espaços nos quais a dimensão de crenças e o sobrenatural ganham força na literatura –, surgem como uma espécie de tradição, onde Ocidente e Oriente cruzam-se há longa data. Tal tradição circunscreve-se na Europa e na América como gênero presente num momento histórico em que a literatura também surge para testemunhar o horror das guerras e atrocidades que envolveram esse século. Nesse sentido, o fantástico e o maravilhoso cruzam com o teor testemunhal, como uma espécie de lastro e resíduo do que aconteceu; e na literatura de Mia Couto formalizaram-se no encontro entre fantástico/trauma/esquecimento/memória que, por sua vez, culminam na alegoria do fantasma/espírito em diversos romances e contos.

Tais frentes poderiam, em certa medida, opor-se no romance OUVF, mas quando se trata da figura do sobrenatural representado na obra coutiana, estas mesmas frentes, ao invés de proporem perspectivas conflitantes sobre o mesmo objeto, apontam para uma possível terceira margem, em que o clima inverossímil poderia ser interpretado, conectando-se principalmente a um olhar estrangeiro sobre a obra, assim como, também, remeter-se a uma interpretação memorialista, testemunhal, que se remeteria a um possível projeto coutiano de atrelar a figura dos espíritos a um passado, a uma ferida que ainda não se cicatrizou por completo – que talvez não cicatrizará.

O fantástico, assim como maravilhoso, utilizam-se da técnica que visa proporcionar o descolamento à realidade, que consiste na aparição de elementos mágicos ou fantásticos percebidos como parte da "normalidade" pelas personagens, mas para seus leitores causaria certo desconforto ou estranheza. Tal fórmula adaptaria-se muito bem a obra de Mia Couto se a sua produção e recepção estivessem no mesmo local e espaço.

Tal complexidade não se restringe somente ao próprio Mia Couto, mas também a toda formação da literatura moçambicana, visto que muitas vezes tais obras, leitores e autores não pertencem a um espaço físico único, pelo contrário, muitas vezes esse esquema ocupa um lugar transatlântico e transíndico.

A partir do momento no qual estabelecemos que a recepção do romance e sua produção possuem complexidades, que não se restringem somente à geografia, mas também às

concepções epistemológicas, percebemos que no romance coutiano, muitas vezes, esse medo e desconforto ao desconhecido não se concretizam. Esse fantástico ou maravilhoso, portanto, é uma dimensão justamente ao olhar estrangeiro. O sobrenatural apresentado no romance, na verdade, poderia ser analisado como “natural” se colocado num esquema literário nacional⁹.

Dentro do contexto apresentado, surge a seguinte questão, que no próximo capítulo será realçada: num mundo verossímil aos espíritos, no caso Moçambique, ocorre um fato inverossímil ficcional, aos olhos da crítica literária, em que aparição de um fantasma faz parte de um argumento fantástico ou maravilhoso – mas será que é possível somente investigar por essa perspectiva, como apontam as diversas teses e dissertações feitas à obra de Mia Couto? Será mesmo que não há aqui uma especificidade a ser explorada?

Descrever a representação do fantasma como um recurso literário, quase como um gênero discursivo, faz mais sentido, principalmente se pensarmos na intencionalidade subjacente a essa representação. Nessa estrutura, Ana Mafalda Leite (2003), Elena Brugioni (2012) e Anita M. R de Moraes (2011) apresentam um interessante estudo que, apesar de terem sido apresentados em espaços e momentos distintos, muito dialogam entre si, pois apontam para uma discussão que envolvem nas encenações e simulações presentes na obra de Mia Couto, que, por sua vez, possui jogos sintáticos e semânticos muito interessantes e distintos entre um leitor moçambicano e um leitor estrangeiro, possivelmente com mais demanda – resultando numa espécie de estratégia ou recurso de Mia Couto dentro de sua obra ficcional. A partir da discussão brevemente apresentada pretendemos, ao longo desse tópico, apresentar como esse debate poder auxiliar-nos bastante na discussão que envolve a representação do sobrenatural em OUVF.

O fato de Mia Couto ¹⁰também produzir ensaios e ceder diversas entrevistas sobre sua obra é algo que também merece destaque, visto que muito da crítica apoia-se nas direções dadas pelo próprio autor de como seus livros devem ser lidos ou como Moçambique dever ser vista, principalmente no que tange ao olhar do estrangeiro. Nesse sentido, caminhamos para um dado interessante: muito do que se tem produzido sobre Mia Couto localiza-se fora de Moçambique e muitas das inúmeras teses que analisam sua obra sob a chave do fantástico e do maravilhoso também estão, em grande maioria, fora do continente africano.

⁹ Nesse sentido, proponho a noção de formação literária nacional apontada por Antonio Candido, em que o crítico parte da tríade autor-obra-público para traçar um panorama da literatura nacional/brasileira, destacando o importante papel dessa tríade na configuração de um *sistema literário* que envolve meio social, história, produção e formação.

¹⁰ Para uma reflexão mais aprofundada em torno da recepção da obra de Mia Couto dentro e fora de Moçambique, conferir Fátima Mendonça (2010).

Tal dado impulsiona-nos a investigar a obra de Mia Couto para além do que já foi produzido e, com certa desconfiança, tentar, por meio do próprio texto e por uma perspectiva pós-colonial, perceber quais são os papéis dos fantasmas não só no romance, mas na sociedade na qual estão inseridos. Olhar para a literatura de Mia Couto é deparar-se com um texto literário que surge e dialoga com uma literatura moçambicana, que visa não ser um elemento de cumplicidade do poder, pelo contrário. Tal literatura, além de questionar justamente as condições históricas em que foi produzida, também aponta para um original debate artístico. Esse ímpeto de análise, no qual nos apoiaremos em nossa reflexão, também é pautado em linhas teóricas de interpretação textual que buscam retomar a existência de um sujeito e de uma História em suas análises. E é dentro dessa perspectiva que nos debruçaremos ao longo do capítulo seguinte.

4. PODE O FANTASMA FALAR? QUER A CRÍTICA OUVIR?

Símbolo de um acontecimento dramático, de uma história que almeja ser narrada, a representação do passado a partir das falas de personagens vivos e sobrenaturais na obra OUVF é um elemento que não pode ser ignorado, visto que muito do que foi investigado sobre o romance atrelou essa característica a um viés fantástico e maravilhoso. Para Erick Felinto (2008), não importa olharmos para o fantasma como figura representativa do passado, e sim como algo que nos aproxima do presente, revelando, por sua vez, o traço fundamental de uma cultura em que tudo parece convertido em imagem, mas que anseia pelo retorno da substancialidade, da presença real e efetiva.

Esse anseio orienta-nos a refletir sobre qual seria uma das funções da representação sobrenatural no romance. Como ponto de partida, podemos identificar que, em OUVF, fantasmas e elementos inverossímeis à realidade de um possível leitor ideal podem ser identificados como objetos de resistência ao esquecimento da memória coletiva e como possível instrumento que expõe as contradições que habitam, particularmente, o território africano. Dentro desse contexto, buscamos identificar no texto ficcional essas representações como elementos ligados ao passado, por meio dos quais se abordam mais especificamente as relações entre memória e história. Para que isto ocorresse, foi imprescindível uma busca bibliográfica em torno dos estudos que envolvessem a teoria fantástica, pois muitos estudos basearam-se, como foi visto, numa abordagem estrutural e a partir desse breve resgate teórico pudemos apontar as possíveis limitações que essa perspectiva pode apresentar para se investigar OUVF.

As teorias que envolvem o gênero fantástico apresentam um conceito vexatório para a literatura moçambicana, apesar de terem sido adotadas para descrever um grupo específico de obras produzidas no continente africano, incluindo autores como Ungulani Ba Ka Khosa, Suleiman Cassamo, Mia Couto entre outros. Como vimos, tradicionalmente, o realismo mágico refere-se à ficção latino-americana. Assim, essa releitura do próprio fantástico, e suas ramificações, para um contexto moçambicano criou uma série de debates durante a última década, no que se refere a respeito das definições, sua aplicabilidade às obras, que, por sua vez, foram produzidas em espaços de tensões pós-coloniais. No entanto, ainda permanece uma ausência de estudos que se debrucem de forma crítica sobre os exames entre as teorias fantásticas e a literatura moçambicana.

Nesse sentido, é importante questionar se as teorias fantásticas ainda são relevantes ou potencialmente úteis para o campo da literatura moçambicana. Por que a literatura fantástica

ou o próprio realismo mágico continuam sendo tão atraentes? Procuramos, neste capítulo, abordar novas molduras de análise, explorando a relevância contemporânea desse gênero literário, em diálogo com os Estudos Pós-coloniais, por meio de uma leitura atenta de um romance publicado nos anos 90, pós-guerra civil, e que desafia as definições estabelecidas desse conceito.

O OUVF, de Mia Couto, provocativamente constrói as dimensões estruturais e temáticas do fantástico e do realismo mágico, apresentando a história narrada em primeira pessoa por um tradutor que vive em Tizangara e que acompanhará o italiano Massimo Risi nas investigações que pretendiam entender quais os motivos das explosões que ocorreram de forma misteriosa naquele local. O romance, como pudemos perceber no segundo capítulo, adere a muitas das convenções que envolvem o fantástico, como foi muito definido por estudiosos, majoritariamente fora do continente africano. No entanto, as representações sociais, de gênero, raciais, nacionais e fantasmagóricas expostas não só na obra moçambicana, mas de muitos outros autores africanos, expõem a necessidade de expandir e redefinir o termo fantástico dentro da própria literatura moçambicana, uma vez que a aplicabilidade desse gênero está intimamente ligada às origens alemãs e latino-americanas do termo.

A existência de um desejo quase fetichizado, que busca priorizar, identificar ou limitar o escopo acerca das teorias fantásticas em obras africanas levanta seu próprio conjunto de problemas. Reunir um conjunto tão amplo de trabalhos sob um único rótulo pode frustrar a possibilidade de fazer distinções entre eles e não se colocar no local de escuta sobre o que o próprio texto tem a dizer. Diante do exposto, é preciso delinear as representações sobrenaturais, categorizadas como mágicas pela crítica, e apresentá-las diante de um contexto moçambicano, permitindo que o sobrenatural, ou seja, os próprios fantasmas, de fato falem.

Pensar o local de fala dos fantasmas e do sobrenatural na ficção moçambicana e dentro das análises investigativas feitas sobre suas possíveis representações no romance moçambicano é mostrar o quanto esse campo de estudo é tensionável e, de certa forma, disputável, já que esses elementos sobrenaturais ocupam um local exotificado, quase de subalternidade, que muitas vezes consiste no seu não reconhecimento, assim como na ausência de análises que dignifiquem que tais representações podem apresentar testemunhos sobre a sua própria história ao lado dos vivos.

A representação do sujeito do Terceiro Mundo pela perspectiva do discurso ocidental, a “soberania subjetiva” – apontada por Gayatri C. Spivak (2010) –, é bastante norteadora para pensar a relação da crítica com a representação do sobrenatural na obra moçambicana, pois, para a teórica, há uma relação intrínseca entre o “falar por si” e o “re-presentar”, já que, em ambos

os casos, a representação é um ato de fala em que há a pressuposição de um falante e um ouvinte¹¹.

Além de não poder se re-presentar, o subalterno, para Spivak, também não pode representar-se, ou seja, ninguém pode falar por ele. Nesse sentido, diante do apresentado, sugerimos aqui não apresentar a irrepresentabilidade e subalternidade que envolvem tais figuras sobrenaturais, visto que elas falam e surgem de maneira intensa na obra de Mia Couto, mas de sugerir que a crítica literária e sua recepção não têm ouvido esses elementos pulsantes no romance, mostrando ainda uma análise limitante.

Outro ponto que merece destaque e foi apresentado por Spivak (2010) é a noção de “essencialismo estratégico”. Tal noção pode auxiliar-nos a refletir sobre a questão que envolve o local da crítica *versus* o local da escrita coutiana, assim com a recepção crítica que envolve o romance OUVF. Um dos pontos interessantes que envolve esse conceito seria na consistência de um apelo à unidade imaginária como estratégia e que pode ser deslocado às comunidades falantes de língua portuguesa, chamadas de lusófonas.

Tal essencialismo estratégico das comunidades lusófonas e suas recepções críticas podem produzir efeitos distintos (seja de alienação, seja de um questionamento crítico das estruturas de poder), ainda mais quando acrescentamos o fator da recepção em diferentes países e na representação literária para a compreensão destes mesmos efeitos. Portanto, a aceitação da má relação pretensamente íntima entre distintos países de língua portuguesa e sua recepção não representa, por si só, indício inequívoco tanto de alienação quanto de emancipação política e cultural, mas também um possível caráter “estratégico” do “essencialismo”, que reside aqui nas possíveis formas de como esta noção imaginária de representação dos fantasmas no romance podem e devem ser mobilizadas de forma diferentes das que vem sido realizadas.

¹¹ Primeiramente, é necessário apontar o que se foi produzido acerca do conceito “subalterno”, se deve ao filósofo e fundador do partido comunista italiano, Antonio Gramsci, diretamente citado por Spivak. Nos anos 1930, enquanto estava encarcerado pelo poder fascista, Gramsci criou o conceito “subalterno” para designar os grupos sociais em posição dominada e sem identidade de classe. Já em 1980 o historiador indiano Ranajit Guha retomou o termo, que para ele são definidos como uma diferença da elite: dito de outro modo, o subalterno se definiria por negatividade, sua identidade é a sua diferença. Inspirando-se em Marx, Spivak sublinhará então que o subalterno constitui um “sujeito de classe disperso e deslocado” (SPIVAK, 2010, p. 35) e não tem uma consciência representativa. Entretanto, Foucault e Deleuze, de acordo com Spivak, afirmam que os subalternos “podem saber e falar por si mesmos”, ao atribuir-lhes um desejo e um poder diferenciados (SPIVAK, 2010, p. 27) e para eles supõe-se que eles constituem sujeitos indivisíveis e coerentes. Ora, para Spivak, tais concepções não levam em conta que esse desejo e esse poder não são inerentes ou dados aos sujeitos, mas dependem da sua própria subjetividade, ela mesma inserida em um conjunto de relações sociais. Ao pensar o subalterno como um sujeito já emancipado, para Spivak, Foucault e Deleuze não percebem a sua “contradição constitutiva” (SPIVAK, 2010, p. 28). Contudo, para a teórica, o subalterno é um sujeito incoerente, dividido, sem desejo nem poder. Ele não tem uma representação de si mesmo, nem de sua comunidade. Por isso, não se pode representar, ou, para as palavras de Spivak, re-presentar a si mesmo. Em suma, para Spivak, se o subalterno não pode falar, é antes de tudo porque não se pode representá-lo.

Nesse caso, procuramos refletir se ainda é necessário o tipo de essencialismo estratégico que postula Gayatri Spivak, justamente porque na contemporaneidade a questão já não seria definir somente se uma obra é pertencente ao gênero fantástico ou maravilhoso, mas sim assumir toda a potencialidade identitária da diferença, além de apresentá-la de forma intrínseca com o contexto histórico-social no qual ela está inserida.

Nesse sentido, procuramos apresentar a presença sobrenatural no romance à luz dos estudos Pós-coloniais e de textos que busquem dar visibilidade às literaturas e às culturas africanas, pois esses estudos constituíram-se como resposta a um pensamento abissal histórico canônico que, por meio da globalização, impossibilitou a ideia de copresença dos saberes ocidentais e orientais.

Dentro desse contexto, é fundamental ressaltar que o surgimento dos estudos pós-coloniais torna-se muito importante para uma espécie de equilíbrio do conhecimento, em que o Outro também possui uma forma de contar a sua história, a qual, de acordo com Rita Chaves (2005), não pode ser hierarquizada ou desvalorizada:

A ideia de afro-latinidade, como uma resposta à massificação que os ventos da globalização vêm impondo, só repercutirá se retomar a utopia que cercou a atmosfera das independências africanas e apostar numa ideia de identidade plural, contrariando, inclusive, o raciocínio, tão comum no ocidente, de fertilizar as generalizações e as determinações que se recusam a compreender a diversidade e a dinâmica das coisas. Talvez o mais indicado seja apurar os ouvidos, para impedir a repetição do erro fatal que contaminou as relações lá naquele final do século XV. Retornando à beleza da imagem de Manuel Rui, “é preciso não desperdiçar a oportunidade de entrar e ouvir as histórias que todos temos para contar” [...]. (CHAVES, 2005. p. 261)

Mais da metade da população mundial já experienciou o colonialismo ao longo dos séculos e investigar sobre seus vestígios econômicos, políticos e culturais é fundamental para contextualizar os múltiplos cenários que essa experiência em comum provocou em diversos países. Dessa forma, a Literatura pode oferecer uma importante ferramenta para imersão em diferentes realidades, perspectivas e formas de representação (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2003).

Com sua gênese nas análises literárias, o termo pós-colonialismo apresenta-se como uma ação, teórica e política, de ruptura com as práticas coloniais ocidentais, com grande influência de autores como Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha e Stuart Hall. Em suas obras, os teóricos pós-coloniais, de formas distintas, tecem suas ideias a partir da apresentação inicial crítica de uma visão de mundo que foi construída sobre os países que foram perpassados pela neocolonização no século XX e os resquícios dos processos de descolonização deles. O modo como a colonização influenciou e continua influenciando nas

formas de poder nesses países é um dos grandes objetos de análise da corrente pós-colonial, pois é por entre essa percepção que é possível quebrar com as lógicas ocidentais e eurocêntricas que constantemente são utilizadas para pensar o restante do mundo.

O pós-colonialismo, enquanto corrente teórica, questiona um conjunto de pressupostos que foram construídos por uma ótica do colonizador e propõe questionar fundamentos sociais e culturais, que antes foram apoiados por um etnocentrismo europeu, mas que agora sejam, por uma perspectiva diferente, tencionados não mais por uma única forma de contar uma história, como sugere a autora nigeriana Chimamanda Adiche, em seu famoso discurso no evento Technology, Entertainment and Design (TED), em 2009, posteriormente disponibilizado em vídeo no site Youtube, no qual a autora aborda o perigo da história única – termo proposto por ela – em referência à construção de uma narrativa literária que abandone modelos únicos que fortalecem a construção de estereótipos de pessoas e/ou lugares e que, ao invés de compactuar com tais modelos, a literatura possa ser um instrumento de imersão em diferentes espaços culturais e identitários.

Diante do exposto, o pós-colonialismo apresenta-se como ferramenta teórica e política, pois levanta sérios questionamentos sobre as naturalizações eurocêntricas realizadas ao redor do globo e propõe uma ruptura com tais formas imperialistas, que durante décadas foram apresentadas como a única narrativa histórica possível. Nesse sentido, o termo pós-colonial poder ser entendido de duas formas: historicamente, de forma cronológica, e ideologicamente, apresentando os efeitos culturais da colonização. O primeiro termo sugere o plano físico da teoria, ou seja, a definição histórica dos países que passaram pelo processo da colonização. Já o segundo termo propõe que tal período histórico produziu profundas marcas nas construções ideológicas, políticas e culturais, proporcionando um cenário rico de análise e investigação.

Apesar do termo ter surgido em seio anglófono e ser questionado sobre os seus limites, parâmetros e aplicabilidades metodológicas, a área *postcolonial studies* foca-se no estudo das interações entre as nações europeias e as sociedades que foram colonizadas no período moderno. A pesquisa em torno dos Estudos Pós-coloniais continua a crescer, pois a crítica pós-colonial permite uma ampla investigação sobre as relações de poder em vários contextos, entre eles: O impacto da colonização na história pré e pós-colonial, as produções culturais das sociedades que foram colonizadas, as relações raciais e de gênero, contextos econômicos e culturais contemporâneos, capitalismo e o mercado, as preocupações ecocríticas ambientais e a relação entre estética e política na literatura são alguns dos tópicos mais proeminentes no campo.

Diante do apresentado, à luz do contexto material e político da produção pós-colonial, como a literatura deve ser abordada de uma maneira que honre suas dimensões estéticas? Não existe resposta única para tal questionamento, mas os estudos pós-coloniais, como campo de estudo, podem nos direcionar para a importância de indagar-se sobre o que antes era petrificado e que agora tem sido cada vez mais inquirido. Quem escreve o texto? Da onde esse(a) autor(a) fala? Quais as condições sociais e culturais que permitiram as reflexões expostas? Quais foram os “processos críticos conducentes à hermenêutica?” (LEITE, 2012, p.143). Essas interrogações implicam muitas outras, que merecem espaço de investigação na contemporaneidade, como também a imprescindibilidade de surgimento de novas áreas.

4.1. Por uma perspectiva filosófica-metodológica pós-colonial: como pensar nas representações do sobrenatural na obra?

O Pós-colonial surge como uma perspectiva questionadora na crítica literária, desafiando as narrativas críticas e pós-modernas. Como afirma Inocência Mata:

[...] não se pode dizer que exista uma teoria pós-colonial. Em todo o caso, vale dizer que o que parece aproximar as várias percepções, perspectivas e insights deste campo de estudos é a construção de epistemologias que apontam para outros paradigmas metodológicos – que potenciam outras formas de racionalidade, racionalidades alternativas, outras epistemologias, do Sul, por exemplo – diferentes dos “clássicos” na análise cultural e literária. Decorre desta reflexão a consideração de que porventura a mais importante mudança a assinalar é a atenção à análise das relações de poder, nas diversas áreas da atividade social caracterizada pela diferença: étnica, de raça, de classe, de gênero, de orientação sexual (MATA, 2014, p. 30)

A busca por essa chave epistemológica pós-colonial mostrou-se essencial para compreendermos em que espaço está localizada a obra de Mia Couto nos dias atuais, pois notamos como essa perspectiva preocupa-se com o peso histórico do colonialismo e com a persistência do projeto colonialista na mentalidade e na ideologia dos sujeitos que vivem em países que antes foram colônia, como Moçambique. Assim sendo, para entender a construção do paradigma acerca da representação do sobrenatural em OUVF, fez-se necessário discutir estudos antropológicos, históricos e sociais que envolvem a relação entre os espíritos e a sociedade moçambicana, bem como brevemente analisar os embates identitários entre o sujeito africano e o europeu na obra selecionada.

Mia Couto, por meio de sua literatura, propõe a formação da identidade local, no caso Moçambique, refratada na formação de um ser humano universal. Nesse cenário, a questão da identidade cultural é apresentada a partir do choque de três olhares: um antigo, um moderno e um eurocêntrico. Homi Bhabha, em *O local da cultura* (1998), mostra que o conflito entre o Eu e o Outro desdobra-se na própria configuração da construção da alteridade colonial, “[...] não é o Eu colonialista nem o Outro colonizado, mas a perturbadora distância entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial [...]” (BHABHA, 1998. p. 76).

Diferentemente de outras experiências coloniais, países colonizados no continente africano construíram suas alteridades mediante dizimação e assimilação, por um conflito cultural intenso que não necessariamente excluía a violência e a apropriação dos povos colonizados ao sistema sociocultural europeu. E tal desdobramento estende-se a Moçambique, visto que o romance lança de forma metafórica todo um questionamento sobre os conflitos entre o desaparecimento de uma cultura anterior ao colonizador português, em detrimento das influências do próprio processo de colonização.

Após as lutas de libertação colonial portuguesa, muitos escritores moçambicanos, sobretudo romancistas, mostraram-se continuamente interessados em representar um perfil do seu país, por meio de desenhos sociais, que, muitas vezes, são reveladores das múltiplas identidades possíveis e culturais. Para Rita Chaves (2005), o período chamado pós-colonial é também uma usina de perturbações, cujas lutas alavancadas pela independência resignificaram-se, e houve, por grande parte dos intelectuais, uma perplexidade diante da inviabilidade de diversos sonhos que, por isso, não se concretizaram (CHAVES 2005).

A continuidade de guerras civis, corrupção e pobreza trouxeram um universo avesso ao otimismo, em que as práticas culturais, a história e a memória puderam servir de fonte inspiratória para muitos novos autores. E é neste cenário pós-independência no qual Mia Couto inscreve OUVF, romance que trata de deslocamentos identitários e pluralizados na construção de uma nova nação que talvez não possua uma identidade única, mas que tenha construído, dentro da sua formação, uma abertura que dê espaço a uma multiplicidade de vozes. Nesse aspecto, podemos estabelecer a importância de uma perspectiva pós-colonial no romance, partindo de uma crítica aos estudos exclusivamente estruturalistas, que ignora as relações entre linguagem e poder e, a partir disso, apontarmos para um diálogo possível entre a estética construída por Mia Couto e o contexto no qual o autor e o romance estão imersos, além de defendermos a inserção de uma crítica literária que não se feche para o diálogo com outras disciplinas, como a história e as ciências sociais e que vise também à renovação de repertório, a partir da analítica da diferença e de uma perspectiva não essencialista.

Achille Mbembe (2001) criticamente mostrou-nos os efeitos de uma epistemologia eurocêntrica, frequentemente apoiada num conjunto de significados canônicos atribuídos à escravidão, ao colonialismo e ao apartheid, sobre a produção do conhecimento no continente africano e sobre ele. Segundo o teórico, predominou a ideia de que, a partir desses eventos, o eu africano tornou-se alienado de si mesmo. Diante disso, não apenas o eu (africano) não é mais reconhecido pelo Outro, como também não mais reconhece a si próprio, problematizando inclusive as reações entre os próprios africanos.

Não é mais suficiente afirmar que apenas um eu africano dotado de uma capacidade narrativa de síntese, ou seja, capaz de gerar tantas histórias quantas forem possíveis a partir de quantas vozes forem possíveis, pode afirmar a discrepância e a multiplicidade de normas e regras interligadas características de nossa época. Talvez um passo além deste círculo seja reconceitualizar a própria noção de tempo em sua relação com a memória e a subjetividade. Já que o tempo em que vivemos é fundamentalmente fraturado, o próprio projeto de um resgate essencialista ou sacrificial do eu está, por definição, fadado ao fracasso. Apenas as diversas (e muitas vezes interconectadas) práticas através das quais os africanos *estilizam* sua conduta podem dar conta da densidade da qual o presente africano é feito. (MBEMBE, 2001, p. 199, grifos do autor)

Em seu artigo “As formas africanas de auto-inscrição” (2001), o teórico aponta para os condicionamentos políticos e culturais que acompanharam os “[...] enunciados empregados para representar a identidades africana” (MACEDO, 2018, p. 28) e sugere olhar para essas mesmas identidades de forma diferente, não única ou reducionista, mas como algo heterógeno, assumindo uma percepção descentralizada, que visa as potencialidades das diferenças como marco positivo e enriquecedor.

A partir do debate teórico de Mbembe, podemos apontar que a crítica literária atual, quando somente debruça-se sobre o fantástico e o maravilhoso, ao olhar para as representações sobrenaturais no romance e não levar em consideração essas mesmas representações na sociedade na qual a obra foi produzida, reproduz um olhar colonial crítico, essencialista, que consiste no não reconhecimento estético e temático que essas mesmas representações podem fomentar. Deste modo, entre interpretações que visam a essencialização do objeto literário, a sua hierarquização e conceitos engessados, preferimos as diversidades, que pulsam pelo marco da diferença e não da igualdade.

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, em seu artigo “Para além do pensamento abissal – das linhas globais a uma ecologia de saberes” (2007), apresenta uma de suas teses mais célebres dentro dos estudos pós-coloniais: as linhas abissais invisíveis que dividem o mundo moderno. Essas linhas, extremamente rígidas, separam a realidade em dois campos distintos – se não divergentes: o que se encontra “deste lado” e o que se encontra “do

outro lado”. O “deste lado”, apresentado por Boaventura, seria a cultura eurocêntrica ocidental¹² e o “outro lado” seria constituído por aquelas sociedades que não se enquadram em modelos europeus ou norte-americanos de cultura e que, desta forma, não fazem parte, concretamente, da modernidade ocidental. No “outro lado” estariam as minorias oprimidas, os que muitas vezes tiveram suas histórias apagadas pelos que habitam “deste lado”. Importante destacar que para o teórico, enquanto que “deste lado” está o pensamento moderno, real e verdadeiro, do “outro lado” está um tipo de conhecimento que não é reconhecido, na medida em que não é tido como real – é apenas feito de “[...] crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos [...]” (SANTOS, 2007, p. 73).

Nesse mesmo sentido, o “outro lado” é visto de tal forma que nem mesmo chega a ser visto: “[...] para além da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não- dialética” (SANTOS, 2007, p. 71), ou seja, consiste na invisibilidade, norteado pelo direito ocidental positivista, no campo do conhecimento, pelo embate entre ciência e religião, escrita- oralidade – e para que o “deste lado” exista e funcione adequadamente dentro dos parâmetros que se estabeleceu, é preciso que o “outro lado” não faça parte da realidade: “A negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para que a outra parte da humanidade se afirme como universal [...]” (SANTOS, 2007, p. 76). Tal dinâmica consiste na ideia de que para uma perspectiva existir a outra precisa que ser sacrificada ou invisibilidade.

Ao longo de seu artigo, Boaventura discorre de maneira bastante didática sobre como esse universo moderno concretiza-se e ao fim da sua exposição irá propor um outro mundo, mundo que irá consistir numa ideia de harmonia, onde conhecimentos possam existir no mesmo espaço, epistemologias distintas possam conviver sem disputa ou hierarquia.

Apesar do artigo de Boaventura ter sido exaustivamente debatido pela crítica, que, por sua vez, em alguns momentos apontou ser bastante controverso e utópico à teoria apresentada pelo teórico, para nós é bastante possível comparar em vários níveis o texto de Boaventura à discussão que envolve as representações do sobrenatural que Mia Couto apresenta em seu romance *O último voo do flamingo* e como sua recepção crítica estabeleceu-se a partir dessas mesmas representações.

No livro *Mia Couto: Um convite à diferença* (2013), organizado por Fernanda Cavacas, Rita Chaves e Tania Macêdo, há diversos artigos sobre Mia Couto que consistem em

¹² Referência ao termo ocidental como discurso e representação, devidamente apontados por Edward Said em *Orientalismo e Cultura e Imperialismo*.

investigações extremamente comprometidas com o desenvolvimento de pesquisa e a divulgação da produção literária africana em língua portuguesa, majoritariamente fora do continente africano. No final do livro organizado pelas teóricas, há um capítulo em que é apresentado ao leitor as teses de doutorado e dissertações de mestrado sobre a obra de Mia Couto até a publicação do livro. Tal capítulo é de extrema importância, principalmente para um pesquisador que queira debruçar-se sobre o que se tem produzido sobre a obra coutiana e como ela tem se consolidado. Numa breve análise do levantamento em questão, que fizemos de forma mais detalhada no primeiro capítulo, é bastante perceptível que, majoritariamente, o que se tem produzido encontra-se na zona do comparatismo, nesse caso entre Brasil-África- Portugal, na zona da memória e história, sobretudo no que envolve a busca pela verossimilhança entre elementos do real que são apropriados ao ficcional por Mia Couto, e por fim sobre a zona do fantástico e do maravilhoso.

Os dados apresentados nos foi bastante importante, não só pelo fato de nos direcionar a um interessante caminho investigativo - que consiste no reconhecimento de que a obra coutiana poderia restringe-se possivelmente em três espécies de eixos interpretativos – oralidade, memória e teorias fantásticas –, mas também por direcionar-nos a um olhar crítico sobre a crítica literária e as literaturas africanas de língua.

Nesse sentido, o que propomos é pensar tais caminhos investigativos como uma das manifestações da zona abissal definida por Boaventura: o (provável) “deste lado”, quando encontra algo que não conhece (que lhe parece quase mágico de tão inusitado), precisa trazer aquilo para sua própria realidade, o categorizando como diferente/estranho e alheio. Interessante perceber que essa dinâmica só acontece, de certa forma, porque o local da crítica coutiana, encontra-se num local diferente da escrita literária/ficcional.

Ao percebermos que a crítica de Mia Couto, muitas vezes, coloca-o no mesmo eixo interpretativo do fantástico e do maravilhoso juntamente com muitos escritores latino-americanos, ficou mais claro perceber o abismo entre os dois universos, crítica e ficção, e a necessidade que o “deste lado” (a crítica) tem de trazer para si o que outro lado de lá existe. Nesse sentido, é interessante perceber que o que faz parte do “lado de lá” não é reconhecido no espaço crítico como real, enquanto não tem um nome, uma classificação; uma declaração de um ocidental de que aquilo é real, aceitável, possível.

A crítica, ao olhar para a representação do sobrenatural coutiano e sob um prisma monotemático, apresenta uma aresta limitante ao que poderia ser investigado sobre essas mesmas representações, visto que elas poderiam ser interpretadas por diferentes perspectivas, já que os fantasmas podem relacionar-se de maneira diferente, dependendo da sociedade em

que se manifestam, ou seja, muitas vezes o que é real para uma sociedade pode manifestar-se de maneira irreal, assim como o material e o imaterial. Aqui, é possível novamente confrontar esse paradigma ao texto de Boaventura, pois segundo o sociólogo, “o pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que separam o mundo humano do mundo subumano, de tal modo que princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas” (SANTOS, 2007, p. 76). Nessa acepção, podemos pensar numa possível volta do colonial ou um neocolonial epistemológico – que, possivelmente, para “este lado”, nunca deixou de existir: a metrópole nunca deixa de considerar o outro lado como uma região colonial., pois “a humanidade moderna não se concebe sem uma subumanidade moderna [...]. [...] essa realidade é tão verdadeira hoje quanto era no período colonial” (SANTOS, 2007, p. 76).

O paradigma da representação do sobrenatural em OUVF sustenta, de certa maneira, a argumentação de Boaventura quanto à linha abissal que permanece dividindo o mundo – embora, atualmente, ela tenha contornos turvos e confusos, mas que não cabem no contexto apresentado. Talvez a breve história seja mais uma constatação e um reforço do que uma crítica: tal paradigma mostra que, embora a linha invisível sofra abalos, ela mantém-se em muitas correntes e em muitos casos. Boaventura é a favor de uma “[...] ecologia do saber, que se funda no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos [...] e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer sua autonomia” (SANTOS, 2007, p. 85).

Assim, todo “[...] o conhecimento é interconhecimento” (SANTOS, 2007, p. 85). No entanto, caso continuemos a produzir uma crítica contemplativa, que não se propõe a questionar quais os recursos estratégicos e políticos usados por Mia Couto ao criar as suas representações fantasmagóricas, continuaremos a habitar um quadro menos esperançoso – em que o abismo entre o “deste lado” e o “outro lado” permanecem, com suas linhas sempre fortes e intransponíveis.

Ana Mafalda Leite (2012) analisa esse processo, relativamente às literaturas africanas de língua portuguesa, ao apontar sobre os moldes eurocêntricos que têm sido aplicados nessa área:

Estudar uma literatura africana, implica assinalar a deformação dos modelos ocidentais no processo de apropriação pelos africanos, em processos que vão de “cópia” (século XIX), à ruptura e carnavalização (Bakhtin), mas, também, incorporar esses processos de diálogo com as diferentes culturas indígenas, que continuaram a ser produzidas nas línguas nacionais, bem como as suas formas transmitidas oralmente. (LEITE, 2012, p. 155)

A investigação sobre um texto de literatura africana com diferentes moldes e lúpas, ausentes de práticas que colonizem o próprio texto, torna-se, então, uma prática que possibilita o reconhecimento de reconfigurações, múltiplas vozes e sentidos. Se a própria escrita é uma prática social, que deve ser reconhecida historicamente no continente africano, ela proporciona a possibilidade de que o próprio sentido dado ao texto seja também uma construção social, assim como a participação do escritor e o papel do seu leitor nesse processo (LEITE, 2012). Nesse sentido, pensar as relações entre a Literatura e a História em OUVF é essencial para que se construa uma análise crítica comprometida em interrogar o discurso hegemônico eurocêntrico e que descentralize suas estratégias discursivas.

4.2. Memória e Literatura moçambicana no contexto pós-colonial: usina de perturbações

Para o teórico Seligmann-Silva, a literatura pode ser vista como um lugar de autorreflexão da linguagem, como um agente mediador que “costura e descostura nossa subjetividade com mundo” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 376), assim como elemento de aprimoramento que não visa “representar o real” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 376), mas sim dar forma a ele. Um dos modelos possíveis paradigmáticos dessa literatura, que busca dar forma à experiência, é apontado como literatura de testemunho ou de teor testemunhal. Esse modelo testemunhal é mais do que um gênero: é uma face da própria literatura, que principalmente veio à tona na era das catástrofes (SELIGMANN-SILVA, 2006).

A relação da literatura com o real é valiosa para investigarmos sobre a obra OUVF, de Mia Couto, pois o real aqui não pode ser confundido com o pressuposto real da estética naturalista ou realista, mas sim com o proposto por Seligmann-Silva: “o real que nos interessa [...] deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA 2003, p. 373)

Assim como em diversas partes do mundo no século XX, o continente africano também foi palco de grandes genocídios e perseguições violentas de determinadas parcelas da população. A memória do trauma vivido pelas pessoas que experienciaram as lutas de libertação, as guerras civis, a pobreza e as perversas formas de corrupção, podem ser reconhecidas como uma forma de “[...] compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 65).

Em um cenário devastador, assombrado pelas memórias violentas da guerra de libertação colonial e pós-independência em Moçambique, eclode a narrativa de Mia Couto. Sua obra constrói personagens vivas e mortas que narram suas experiências nesse período, assim como revistam e percorrem memórias que resistem em não ser esquecidas. Nesse sentido, o romance OUVF pode ser visto como uma forma de revisitar os eventos traumáticos que ocorreram em Moçambique.

O trauma pode ser caracterizado como uma memória de um passado que não passa (SELIGMANN-SILVA, 2008). Já na construção de uma narrativa de teor testemunhal, a testemunha, que pode ser uma personagem ou narrador, procura em sua memória os vestígios do trauma para narrar de maneira verossímil ou inverossímil o acontecimento vivido. Diante disso, nem sempre é necessário construir uma narrativa coerente, visto que a reconstrução memorial advém de uma memória da tragédia, que muitas vezes não é linear ou coesa e é revivida no ato da narração

A complexa responsabilidade de narrar o trauma consiste, principalmente, na impossibilidade de testemunhar e só pode ser concebida sob “o signo de seu colapso”, ou seja, para o sobrevivente, esta “irrealidade” da cena encriptada desconstrói o próprio teor de realidade do restante do mundo (SELIGMANN-SILVA, 2008).

A literatura pode tornar-se um instrumento de leitura da sociedade. Em Moçambique, muitos autores fizeram parte da construção da formação de uma literatura moçambicana, desassociada da antiga colônia, e procuraram reescrever sua nação, construindo literariamente vozes que foram abafadas durante séculos.

Mia Couto foi um escritor testemunha das mudanças de sua terra. Filho de Fernando Couto e nascido no período colônia, o autor dedicou-se à política e ao jornalismo desde cedo, revelando um posicionamento privilegiado de poder viver e escrever sobre os acontecimentos que marcaram a história de seu país, como o revelado na seguinte entrevista:

Em março de 1974, eu era um jornalista trabalhando como estagiário num vespertino em Maputo. Militava em grupos clandestinos de apoio à Frente de Libertação e foime pedido que abandonasse os meus estudos universitários para trabalhar num jornal da capital. Era preciso “infiltrar” (assim se dizia) com quadros moçambicanos os órgãos de informação que estavam nas mãos dos portugueses. Um mês depois de iniciar o meu estágio sucedeu o 25 de Abril. (COUTO, 2005b, p. 10)

Apesar de não podermos considerar Mia Couto um *outsider* proposto por Said, já que sua figura pública de escritor permitiu que ele possua um papel socialmente reconhecido (MACEDO, 2018). Ou mesmo uma testemunha, como afirma Agamben (2008), pois, para o

teórico, existe uma lacuna em todo o testemunho, em que as testemunhas consistem naqueles que experimentaram a dor da tragédia na sua totalidade. Nesse sentido, apenas os que sofreram de fato seriam portadoras de um relato completo. Contudo, tal possibilidade sucumbe na prática, pois os que sofreram não estão aqui para narrar, restando aos sobreviventes o conceito de “pseudotestemunha”, pois falam em seu lugar, por mediação ou delegação testemunham sobre um testemunho que falta (AGAMBEN, 2008).

Somente por meio da imaginação e da desconstrução do real Mia Couto pode escrever sobre a memória e sobre o projeto político no qual acredita que a literatura possa vir a contribuir:

Eu acho que aqui, [Moçambique], estamos tão próximos da história que é impossível que a escrita não responda a estes factores. Até porque estes mesmos são também factores ficcionais; este é um país que se está a escrever, em estado de ficção. Este contexto político mexe tanto com a nossa vida que tudo isto passa inevitavelmente pela literatura. De resto, todos os meus livros foram respondendo a situações de transição diferentes de Moçambique. (COUTO, 2008 *apud* BRUGIONI, 2009, p. 132)

A escrita, por sua vez, pode ser muito mais confiável do que a recordação oral e com uma capacidade de armazenamento quase ilimitada, resistente aos apagamentos e ao extermínio. A pessoa encarregada de desvendar os segredos da memória (como, por exemplo, um psicanalista ou escritor) é, então, recorrendo a imagem da teórica Aleida Assmann (2011), um arqueólogo, já que mesmo o esquecido pode ser recuperado. Nesse sentido, recuperamos a imagem de “camadas de recordação” que, por sua vez, estariam soterradas (e por isso se seguram em seu esconderijo) e precisariam, assim, ser desencavadas (ASSMAN, 2011, p. 178) e utilizemos essa mesma imagem para pensar o papel de mediador e construtor de passados que Mia Couto insere-se, bem como muitas de suas personagens.

Os escritos do pós-guerra na literatura moçambicana mostram-nos uma visão do mundo violento pouco esperançosa. Depois dos horrores da guerra, as obras de arte deveriam assumir um compromisso com a verdade e mostrar o absurdo para que ele não fosse esquecido, tão pouco repetido, do contrário, o autor esquecer-se-ia dos mortos, e isso não poderia acontecer.

Vimos na obra de Mia Couto, foco desta pesquisa, o reflexo de sua visão do mundo, do seu testemunho da vida no pós-guerra, como podemos ver nesta passagem:

[...] os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar um outro Moçambique. Correm o risco, como todos os criadores de todos os outros países, de serem devorados por essa mesma pátria que eles ajudaram a libertar. Passamos de um período em que os nossos heróis acabam sempre mortos – Eduardo Mondlane, Samora Machel, Carlos Cardoso – para

um outro tempo em que os heróis já nem sequer nascem. Estamos aguardando pelo renovar de um estado de paixão que já experimentámos, esperamos pelo reascender do amor entre a escrita e a nação enquanto casa feita para sonhar. O que queremos e sonhamos é uma pátria e continente que já não precisem de heróis (COUTO, 2005b, p. 63)

Não se trata de buscar aqui a finalidade do autor ao escrever a obra, mas sim de analisar a maneira como ele, uma testemunha do absurdo da vida durante o pós-guerra e também dos próprios tempos de guerra, retrata isso com o inconsciente também operando. Nisto há uma grande relação entre os fantasmas apresentados por Mia Couto, em OUVF, e a história, pois tais elementos inserem-nos dentro de um universo que não se preocupa em retratar o real de forma fiel, e sim por meio do fragmento, representado por meio de cenas sem sentido, múltiplas vozes que também querem narrar a sua própria versão dos fatos.

4.3. A representação do sobrenatural frente ao paradigma histórico da identidade nacional

Apresentaremos de modo breve, nas próximas páginas, como os espíritos eram vistos e tratados em Moçambique no antes e no pós-guerra – e, após essa exposição, exibir como olhar para o sobrenatural no romance por uma perspectiva testemunhal e mnemônica, pode proporcionar um outro olhar não apenas sobre a obra OUVF, mas também da própria literatura moçambicana. Faremos também uma contextualização histórica na qual trataremos o elemento da guerra como desestabilizador das relações culturais, além de mencionar que essas matrizes culturais foram esmagadas pelo contexto da violência e disputa pelo poder.

Dos anos de 1950 até os anos iniciais da década de 1970, Moçambique passou pelo colonialismo tardio, ou seja, neocolonialismo, processo que teve grande impacto não só social e político, mas também cultural. A partir da Conferência de Berlim (entre 1884 e 1885), organizada por nações europeias para decidir sobre a partilha da África, Portugal legitima o direito de explorar o território moçambicano.

De acordo com Castelo, Thomaz, Nascimento e Cruz e Silva (2012), a memória construída em torno do período de vinte e cinco anos que antecedem à independência de Moçambique é formada de informações muito conflitantes. Os autores consideram relevante compreender os acontecimentos que sucederam à independência política de Moçambique em 1975, o processo revolucionário, a terrível guerra civil que enfrentou os moçambicanos ao longo de 16 anos, bem como o recente processo de liberalização econômica e de construção de novas, e não tão novas, instituições políticas do país.

Diante desse contexto histórico, as práticas coloniais portuguesas concentraram-se em (re)organizar as sociedades culturais e religiosas que ocupavam e viviam naqueles territórios e que, ao olhar colonial, deveriam passar por um processo de civilização e de catequização, pois, segundo os portugueses, aqueles povos eram desalmados (CABAÇO, 2009). Portugal proporcionou uma série de leis para organizar e manter a ordem das colônias africanas, isso porque o objetivo principal da colonização era não só a apropriação das terras e sociedades, mas também ordená-las de modo a impor seus costumes culturais:

A colonização, nos séculos XIX e XX, demonstrou que a apropriação dos valores da cultura europeia por parte dos africanos se limitou a melhorar sua prestação no mercado de trabalho, sem transformar a ordem existente e sem diminuir a polarização social, confirmando o caráter de totalidade daquela sociedade. (CABAÇO, 2009, p. 38)

Assim como na agenda civilizatória colonial, no período pós-independência, nos conflitos entre FRELIMO e RENAMO e no período de imposição de um programa modernizante em Moçambique, foram geradas profundas cicatrizes nas relações religiosas e no debate sobre tradição e modernidade na sociedade moçambicana. A relação histórica entre os espíritos, mortos e vivos sempre esteve presente nesse cenário de disputa e são constantemente representados na literatura coutiana.

Assim, demonstraremos, nesse subcapítulo, como os espíritos eram vistos e tratados em Moçambique no antes e no pós-guerra – e após essa exposição apresentar como um olhar para o sobrenatural no romance, por uma perspectiva testemunhal e mnemônica pós-colonial, pode proporcionar um outro olhar não só sobre a obra OUVF, mas também da própria literatura moçambicana

Alcinda Manuel Honwana, em seu trabalho *Espíritos vivos, tradições modernas: possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique* (2002), apresenta a enriquecedora tese de que os espíritos dos mortos e os vivos em Moçambique contribuem para a construção de múltiplas identidades, que não são coisas do passado, da chamada tradição, e sim de algo que está bem no centro da ideia que temos de modernidade (HOWANA, 2002).

A noção de tradição utilizada para teórica, e que também será aderida na presente dissertação, consiste nos padrões “[...] de crenças, valores significados, formas de comportamento, conhecimento e saber, passados de geração em geração pelo processo de socialização” (HOWANA, 2002, p. 23). É claro que esses padrões estão muito distantes de

serem estáticos e petrificados, pelo contrário, eles são continuamente reprocessados, ressignificados e atualizados de acordo contexto histórico.

No período colonial a possessão pelos espíritos esteve intrinsecamente relacionada com a dinâmica dos conflitos sociais entre a antiga Metrópole e a Colônia. Durante esse período, a imposição do Cristianismo visou extinguir os valores culturais tradicionais e buscou civilizar os sujeitos que antes viviam naquele espaço. Para o teórico moçambicano José Luis Cabaço,

[...] A sociedade colonial em Moçambique foi uma sociedade tendencialmente dualista, na qual a discriminação racial coincidia, reforçando-se, com a hierarquização econômica e a dominação. Após a ocupação territorial em finais de 1800 e a consequente migração de colonos de Portugal, a sociedade se foi polarizando em termos raciais e radicalizando os mecanismos de inclusão, cooptação, marginalização e exclusão (CABAÇO, 2011, p. 214)

As estratégias coloniais para com as culturas tradicionais africanas, principalmente no sul de Moçambique, consistiram nas repressões religiosas tradicionais, na perversa imposição do estatuto de assimilação e na imposição do cristianismo. Em 1917, o governo colonial português estabeleceu o alvará do assimilado, obrigando todos os cidadãos não brancos a requererem o estatuto de assimilado, que consistia, por sua vez, na constatação de que tinham abandonado a cultura tradicional e que compactuavam com os valores e os princípios da cultura europeia portuguesa. Como resultado, formaram-se, dessa forma, os “[...] cidadãos de segunda classe, por oposição aos cidadãos plenos (os brancos) e os desprovidos de cidadania, a maioria da população denominada como ‘os indígenas’” (CABAÇO, 2011, p.214).

Na era colonial, a imposição do Cristianismo e o processo de assimilação geraram profundo impacto na forma como os moçambicanos lidavam com seus antepassados e relacionavam-se com os espíritos. Muitas práticas, nesse período, construíram estratégias de sobrevivência e resistência, como aponta Honwana:

[...] Nas zonas rurais apesar do encarceramento dos *tinyanga* que exerciam o papel de médiuns de contato com os espíritos e a adivinhação, assim como dos régulos que distribuía *murimi* e mchape, os camponeses continuaram a ir aos túmulos dos seus antepassados e a fazer a *kuphahla* para os venerar, mantendo essa ligação entre os vivos e os mortos [...] (HONWANA, 2002, p. 142)

Assim como no contexto colonial, no período pós-colonial, marcado pelas lutas de independência e pela guerra cível, também as crenças tradicionais se adaptaram “[...] às transformações sociais e culturais resgatadas na sociedade moçambicana” (HONWANA, 2002, p. 165). Apesar da orientação marxista e materialista imposta pela FRELIMO favorecer

a rejeição dos valores sociais e culturais das práticas tradicionais de possessão, não foi por muito tempo que a disputa entre esses dois campos permaneceu. Em 1992, o governo criou a AMETRAMO (Associação Nacional dos Médicos Tradicionais de Moçambique), que teve como um dos objetivos aceitar que as próprias autoridades estatais não conseguiam controlar o conhecimento esotérico e foi a partir dela que líderes religiosos reclamaram seu espaço na nova ordem política.

Como pudemos ver, as relações entre vivos e mortos em Moçambique adaptaram-se ao longo da história. Compreender que a posse dos espíritos, aqui entendida como prática tradicional, está relacionada na maneira como os sujeitos resistem às violências ao longo das décadas, é fundamental para estabelecermos a importância dos antepassados na sociedade moçambicana, assim como a maneira que os vivos interagem com os mortos e suas memórias. Os espíritos vivem em “[...] íntima coabitação com muitos moçambicanos [...]” (HONWANA, 2002, p. 278) e desempenham profundo papel de influência, desde em atos de punição, até em atos de cura ou redenção. Nesse sentido, muito mais do que um fenômeno periférico, marginalizado, a possessão pelos espíritos manifesta-se como um dos elementos essenciais dentro de um complexo sistema cosmológico, que está em constante transformação (HONWANA, 2002).

As tradições culturais moçambicanas foram durante décadas inventadas e reinventadas, pois acima de tudo são um espaço de disputa. Quais elementos devem permanecer? Quais devem ser atualizados? Ou extinguidos? Todos esses questionamentos nos direcionam para a constatação de que as práticas tradicionais são continuamente reprocessadas, são dinâmicas e transformam-se. Diante disso, “[...] os discursos sobre a feitiçaria e possessão entrelaçam-se com a mudança e a modernidade [...]” (HONWANA, 2002, p; 25). Logo, seria mais adequado não produzir o discurso dicotômico entre modernidade/tradição, pois ambas habitam um espaço entrelaçado, em que múltiplos sujeitos interagem.

Neste contexto, os espíritos em Moçambique não só ressignificam a ideia de modernidade e tradição, como também revelam uma interessante questão fenomenológica acerca da existência e identidade moçambicana, uma vez que os espíritos e humanos interagem entre si, podem ser vistos, notados e reconhecidos nessa mesma sociedade, que os vê como elemento fundamental social.

Essa conexão, entre humanos e divindades, produz diferentes construções identitárias e comportamentais, uma vez que os próprios espíritos podem possuir os corpos físicos dos humanos, assumir e modificar suas personalidades. Honwana, nesse sentido, apresenta a tese

de que os espíritos não só assumem o poder de agência externa, controlando e mudando as identidades e comportamentos dos humanos, mas como também assumem “a própria essência humana”.

Por meio do processo da possessão, os espíritos podem assumir a identidade de um familiar, modificar as relações presentes, reescrever as memórias do passado, remodelar o futuro e metamorfosear-se em seres suscetíveis, como animais e plantas. Todas essas interações, de forma alguma, podem ser vistas como subalternas, pois os agentes espirituais exercem um papel central na sociedade moçambicana, já que “[...] é através da posse pelos espíritos que se geram as crises sociais e pessoais e se negociam múltiplas identidades sociais. Os espíritos jogam um papel central na sociedade, independentemente de quem possuem”. (HONWANA, 2002, p. 33)

Em suma, os espíritos e as práticas de possessão apresentam-se como elemento fulcral na dinâmica social e cultural moçambicana ainda hoje. Esses elementos introduzem no campo teórico científico eurocêntrico o debate acerca da veracidade que, de certa forma, impossibilitam a articulação dessas práticas em seios positivistas e pragmáticos fora desse contexto.

As correntes positivistas e o pensamento progressista, como forma de entendimento central do desenvolvimento econômico, filosófico, político, sociológico e ideológico, tiveram grande influência no campo científico no final do século XIX, revelando também a inegável influência que tais perspectivas têm atualmente no pensamento social em muitos países. Tal influência permite proporcionar a construção de um Pensamento Progressista próprio em diferentes espaços, principalmente na construção de projetos e nas ações políticas e sociais do Estado, da Sociedade e do indivíduo.

O pensamento progressista, brevemente apresentado, é um importante pilar para compreendermos como as diversas recepções acerca das representações dos espíritos na literatura moçambicana modificam-se de acordo com a forma e as geografias que esses elementos são concebidos. Como pudemos perceber no primeiro capítulo, constantemente a crítica literária fora de Moçambique tem produzido sólido material a respeito das representações do sobrenatural no romance coutiano, solidificado, assim, um discurso de progresso, desenvolvimento, pautado na ideia de universalidade – ou seja – na exclusão da diferença, do local, em pró de algo que iguale tudo e a todos.

A máquina discursiva hierarquizante opera desqualificando as diferentes formas de saberes presentes em diversos lugares do globo que não se adequem ao modelo universal, cartesiano. Embora o pensamento científico eurocêntrico caracterize a presença de espíritos

na literatura jurídica e nas práticas normativas como algo primitivo, como nos apontou Honwana, a modernidade em Moçambique está atrelada diretamente na presença dos espíritos na própria organização social:

[...] A este respeito, sugiro que a posse pelos espíritos se torne aqui uma resposta, moderna e contemporânea, envolvendo várias identidades sociais, construídas e articuladas nos esforços das pessoas, visando ultrapassar o sofrimento corporal e social (HONWANA, 2002, p. 48)

Em Moçambique, a tradição do pensamento progressista, que se encontra majoritariamente fora do continente africano e que, no seu ápice de suscitar a modernidade (sempre espelhada no modelo ocidental), descarta e desqualifica as imaginações políticas e os conhecimentos vindos de outras matrizes culturais, como a possessão dos espíritos. A recepção crítica de Mia Couto está diretamente interseccionada por essa corrente, pois ao investigar sua obra majoritariamente pelo viés fantástico e maravilhoso, reproduz uma moldura que exotifica as relações de possessão representada e as considera inaptas a ingressar na vida moderna. Para a teórica Inocência da Mata, essa dinâmica também pode ser realocada dentro paradigma maniqueísta entre o local versus universal,

[...] Este pensamento maniqueísta talvez decorra do facto de muita crítica da literatura africana se fazer, ainda, por via de mediações do «centro» que, em rigor, continua a funcionar como «centro metropolitano» e a quem convém a rarefacção (ou desvanecimento) do real histórico (MATA, 2003)

Num sentido análogo, analisaremos a seguir como a obra coutiana consolidou-se dentro contexto histórico moçambicano já apresentado e como algumas estratégias narrativas empregadas pelo autor construíram-se para salientar as relações entre os espíritos, a memória, os arquivos e a história de Moçambique.

4.4. O passado não morre: Mia Couto e a reconciliação entre a estética e a história na Literatura Moçambicana

Na Literatura, a produção escrita moçambicana apresentou manifestações mais expressivas a partir da década de 1940 e intensificou-se durante as décadas dos anos de 1950 e de 1960. Muitos escritores, que começaram a escrever no período, faziam parte dos partidos e grupos que lutaram pela libertação e foram presos ou exilados, como Noémia de Sousa, João

e Orlando Mendes, Ruy Guerra, Ricardo Rangel, Cassiano Caldas, José Craveirinha, dentre outros.

O processo de independência de Moçambique, promovido pelo partido da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), ocorreu no ano de 1975. Após essa conquista, a Primeira República de Samora Machel, em seu projeto de construção nacional, buscou usar a imprensa como "um difusor do programa ideológico do Estado" (BASTO, 2008, p. 77). Desse modo, os jornais e a literatura tiveram o papel de, além de informar seu público leitor, impulsionar uma construção cultural dentro e fora do país.

Foi durante esse período que a ideia de cânone literário moçambicano começou a tomar forma e a questionar sobre o que poderia ser definido como uma literatura moçambicana, e quem poderia escrever uma literatura que poderia se dizer moçambicana.

Maria-Benedita Bastos, em seu artigo "Relendo a Literatura de Moçambique dos Anos 80", apresenta que o concurso literário, composto por grandes nomes como Luís Carlos Patraquim, organizado pela revista Tempo em 1981, recebeu nas 93 inscrições modelos e conteúdos muito semelhantes, todos adequados ao que se entende por uma "poesia de combate". Isso mostra que, durante esse período, a prioridade não era estética ou formal, mas sim que se propusesse um modelo com um conteúdo revolucionário, que se propagasse pelos jornais a valorização do moçambicano que lutou na guerra armada e venceu

Durante os anos 80 criou-se, também, o debate sobre quem poderia ser o escritor Moçambicano, visto que a produção literária deveria adequar-se ao conteúdo ditado pelo cânone. Dentro desse contexto, encontram-se as famosas discussões acerca do livro de Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, a ausência de temas revolucionários e a suposta impossibilidade de escrita de um autor branco a respeito da questão negra e camponesa. A liberdade criativa de Mia Couto foi defendida no jornal "Gazeta" em textos de Calane Silva, Gilberto Matusse, Carlos Cardoso e Albino Magaia, assim como uma auto-reflexão da própria crítica, pensar uma literatura que não se restrinja exclusivamente com o papel da verdade, mas sim de imaginação (BASTOS, 2008).

A polêmica com relação ao livro *Vozes Anoitecidas* revela uma interessante ambivalência entre a esfera política e a literária na produção e recepção crítica em Moçambique, em que a problemática das identidades ambíguas, que não se encaixassem em lugar algum, são, na verdade, imprescindíveis para que se compreenda que a partir dos anos 80, momento de nascimento e consolidação de uma tradição literária moçambicana, houve uma abertura para que novos escritores surgissem no final da década, como Ungulani Ba Ka

Khosa, Paulina Chiziane e o próprio escritor e intelectual Mia Couto, que, por sua vez, passou a trabalhar com um projeto literário que visou a harmonia entre a Estética e a História.

Edward Said, na obra *A representação do intelectual* (2003), debate acerca do papel que o intelectual exerce na sociedade e na dramaturgia social que o inscreve, seus possíveis desdobramentos nas formas de leis e representações de seus papéis. Esse campo constrói uma geografia social com diversos agentes e é a partir dessa representação que os sujeitos vivem, relacionam-se, disputam e existem,

[...] podemos ver e compreender mais prontamente por que os intelectuais são representativos não apenas de um movimento social subterrâneo ou de grande envergadura, mas também de um estilo de vida bastante peculiar, até irritante, e de um desempenho social que lhes é único. (SAID, 2003, p. 28)

Em Moçambique, a figura do intelectual e do escritor(a) literário(a) não podem ser dissociadas, pois foram esses sujeitos que compuseram parte fundamental das lutas de independência, tiveram papel ativo na construção cultural e identitária do país. Diante desse contexto, Mia Couto nasce e constrói sua carreira como jornalista, escritor e biólogo, transformando-se, ao longo de sua trajetória, numa grande testemunha e agente privilegiado das intensas mudanças que ocorreram no local onde ele e sua família escolheram viver.

Após a independência, muitos intelectuais mobilizaram-se no compromisso de construir uma literatura moçambicana. Em outras palavras,

A independência e a construção de um jovem país, como foi o caso de Moçambique, mobilizam todas as potencialidades de seus intelectuais, não se pode deixar à margem que uma das tarefas que se impõe ao escritor, mesmo em um ambiente de grande efervescência como é o de constituição de uma literatura como instituição nacional, é o trabalho artístico, de maneira que a realidade seja transmutada pelo discurso (MACEDO, 2018, p. 311)

A catástrofe, o absurdo da guerra, a construção de uma identidade nacional e os desdobramentos de uma guerra civil, que durou décadas, produziram grande impacto na literatura de Mia Couto. Durante sua produção ficcional destaca-se a preocupação, e o projeto literário, de abraçar tanto a estética, quanto a memória e história de seu país. Em todos os seus romances a temática da violência, da memória e a relação com os antepassados revelam-se como grande proeminência, construindo uma diversificada cartografia literária dos pesadelos e sonhos, que ganham destaque os devaneios, mitos e ritos (MACEDO, 2018).

A preocupação em construir uma harmonia entre a estética e a história dentro de sua obra teve repercussões paradoxais na própria crítica literária, que muitas vezes não levou em

consideração as construções estéticas atreladas ao período histórico em que foram construídas e inseridas na obra coutiana, como no caso dos espíritos representados pelo autor, que muitas vezes foram investigados pela lupa do exótico ou do etnográfico. Mas também não podemos isentar Mia Couto de compactuar com essa recepção, pois em diversos momentos o próprio autor declarou qual a expectativa presente em sua obra de um leitor ideal:

Talvez o leitor precise mesmo de ficar confuso, de perder o pé e ser convidado a procurar um novo chão. Se a obra de arte não fizer isso ela não cumpre a sua função de nos conduzir a uma viagem, a saltar fronteiras e a desobedecer certezas. E talvez seja necessário questionar essa construção de literatura do “mágico” e do “fantástico”. Não existe literatura que não caminhe com um pé no fantástico e outro no real (COUTO, 2017)

Nesse aspecto, podemos estabelecer uma relação direta com a proposta pelo teórico congolês Valentim Mudimbe, no livro *A invenção da África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento* (2013). Nessa obra é apresentado ao leitor a tese de que a ideia de que existe uma África única está relacionada diretamente com uma invenção epistemológica elaborada não só por europeus, mas também pelos próprios africanos, que por sua vez, também participaram no processo de construção de uma ideia essencialista sobre o continente africano:

Esta orientação tem duas consequências: por um lado, uma atenuação aparente da originalidade das contribuições africanas e, por outro, uma ênfase excessiva nos procedimentos externos, tais como as influências antropológicas ou religiosas. O cerne da questão é que, até agora, tanto os intérpretes ocidentais como os analistas africanos têm usado categorias e sistemas conceituais que dependem de uma ordem epistemológica ocidental. Mesmo nas descrições “afrocêntricas” mais evidentes os modelos de análise referem-se, explícita ou implicitamente, consciente ou inconscientemente, à mesma ordem (MUDIMBE, 2013, p. 3)

Mudimbe propõe que as formas que têm sido avaliadas e os meios utilizados para investigar o continente africano muitas vezes têm se apoiado em teorias e métodos “cujos constrangimentos, regras e sistemas de operação pressupõem um locus epistemológico não-africano” (MUDIMBE, 2013, p. 3), gerando uma história única e essencialista sobre esse mesmo continente. Nesse sentido, podemos também pensar que o essencialismo produzido pela crítica literária na recepção das obras de Mia Couto, ao colocá-lo pelo viés do fantástico exótico e maravilhoso, produz resultados de um processo também influenciado pelo próprio autor, que percebeu o potencial não só temático que essas escolhas representativas podem ter, mas financeiro também, visto que atualmente suas obras são umas das mais vendidas em países falantes de língua portuguesa ao redor do mundo.

Recusar explicações totalizantes, homogêneas e essencialistas são posturas éticas e políticas que a crítica deve assumir. É preciso que, a respeito da obra coutiana, busquemos diferentes fluxos temporais, diversidades de sentidos, perspectivas descentralizadoras, que não visem a hierarquização dos saberes. Deste modo, é imprescindível que almejemos por uma interpretação que vise refletir a literatura como processo constitutivo de dinâmicas sociais e de poder. Para que isso ocorra de fato, devemos investigar para além dos elementos estéticos em OUVF, ou seja, somente vislumbrar as representações sobrenaturais atreladas ao fantástico e maravilhoso. É urgente também atrelar essas representações ao mote político e de resgate à memória proposto por Mia Couto, não os analisando de forma separada ou desnivelada.

Como ignorar que a produção ensaística e ficcional de Mia Couto tem explorado temas que emergem de uma disputa entre o que é conhecimento, o que é epistemologicamente mais reconhecido?

[...] O último voo do flamingo permite uma reflexão pormenorizada perante o contexto histórico para o qual esta obra ficcional aponta. Aliás, a coincidência funcional entre político e poético torna-se um elemento fundador da escrita coutiana muitas vezes apoucado nas categorias assimilantes do estético e do literário (BRUGIONI, 2009, p. 130)

Tais elementos compõem seu acervo literário, cujos contornos apontam para uma retroalimentação entre ficção e não-ficção, de um autor, que assim como muitos outros, procura (re)conciliar ética e estética, transformando-a em uma literatura engajada.

5. RESÍDUOS QUE ECOAM: ELEMENTOS TESTEMUNHAIS E A REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DO SOBRENATURAL EM OUVF

5.1. Os elementos testemunhais no romance

Shoshana Felman, em seu livro *O inconsciente jurídico* (2014), apresenta um ensaio bastante interessante sobre como os Estudos Literários, Psicanalíticos e Jurídicos podem encontrar-se para esclarecer uma série de questões que atingem as irresoluções de diversos conflitos traumáticos que atingiram o século XX. A esfera jurídica possui na nossa sociedade características fálicas e patriarcais, em que muitas das vezes não vêm se mostrando como instrumento adequado para a construção de uma sociedade inclusiva e justa. O julgamento de muitos desses crimes que assolaram as últimas décadas, por sua vez, também presumem uma busca pela verdade, mas tecnicamente, seria uma busca pela decisão, pela finalidade: uma busca pela resolução em si, mesmo que isso envolva violência e silenciamento (FELMAN, 2014).

O elemento testemunhal e seus estudos ganham força no século XX e trazem questões bastante pertinentes, que contribuíram e contribuem para a reflexão de como se deparar frente aos conflitos que assolaram diversas comunidades ao redor do mundo – pois, a partir do momento que todos podem contar a sua história, uma nova dinâmica abre-se e não só a esfera jurídica passa a suportar e sustentar os discursos que envolvem esses conflitos, a literatura também ganha destaque e parece ter uma das pontes que pode transitar naquilo que não se transita: o trauma.

A abertura através da literatura para se discutir o trauma atualmente é uma das grandes viradas epistemológicas dos Estudos Literários e trazer esse debate para se pensar a literatura do pós-guerra em Moçambique, na qual Mia Couto e seu romance fazem parte, parece-nos algo bastante pertinente para entender algumas representações alegóricas que surgem em OUVF. O Tradutor, o investigador e as testemunhas que são representadas ao longo da narrativa sugerem e refletem uma sociedade que é pautada em normas jurídicas, e como qualquer sociedade que é pautada pelo positivismo da norma, precisa garantir a resolução de seus conflitos, mesmo que isso envolva o uso da violência. Mas no romance de Mia Couto essa resolução surge de maneira inesperada e complexa, pois a ideia de que existe somente um fato possível ou uma verdade possível é algo que impossibilitaria a dignificação dos discursos de todos os envolvidos – e a partir do momento que diversas vozes surgem ao longo do romance para contar a sua história, independente se ela está diretamente ligada ao crime ou

não, uma nova constelação forma-se, pois não só os vivos e sobreviventes têm algo a contar sobre o passado, os mortos também querem disputar um espaço de fala.

OUVF é uma narrativa, antes de tudo, em primeira pessoa. O livro começa com uma carta do narrador aos possíveis leitores, na qual elucida e confirma a veracidade dos fatos que se seguiram:

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são as vozes que não escuto senão no sangue, como se sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo. [...]. Assisti a tudo que aqui se divulga, ouvi confissões, lidepoimentos. Coloquei tudo no papel por mando da minha consciência. Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso eu não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram (COUTO, 2005a. p. 9)

Ao longo da narrativa, a função do narrador é a de tradutor oficial e guia do italiano pela vila de Tizangara. Contudo, é importante ressaltar que seu ofício de tradutor não se dá pela tradução da língua em si, mas pela tradução da realidade, não só ao italiano, mas ao próprio leitor.

O europeu tem extrema dificuldade de interagir com o universo apresentado, já que este rompe com sua concepção de real, expressa em diversos diálogos ao longo do livro:

Apetecia-lhe nada, simplesmente ficar ali, longe do quarto, distante das suas obrigações. Sentei-me a seu lado. Ele me olhou, como se fosse por primeira vez:
 – Você quem é?
 – Sou seu tradutor.
 Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui (COUTO, 2005a. p. 40).

O uso do tradutor como mediador desse contato com o europeu, e de certa maneira com o leitor, implica na reflexão histórica das relações entre o continente europeu e africano, pois tais relações foram um dos elementos que possibilitaram a construção de um cenário político e histórico no qual Moçambique encontra-se atualmente e que parece servir de pano de fundo para construção ficcional de Tizangara.

Traduzir uma experiência ou uma cultura, a partir da perspectiva apontada por Mia Couto, torna-se inviável, pois a guerra é intraduzível. A palavra humaniza, e é por isso que o Tradutor não consegue cumprir sua função inicial, pois a guerra desumaniza. Walter Benjamin (1994), ao elaborar sua crítica ao sistema bélico do século XX e seus derivados – como os grandes problemas das batalhas, fome e miséria material e humana –, apontou-nos que a experiência da guerra não permitia uma experiência intensa da vida, mas fazia

naufragar os sobreviventes no silêncio e na impossibilidade de contar os eventos enfrentados, e não vividos, voltando mais desprovidos de experiências comunicáveis (BENJAMIN, 1994). E é por isso que o Tradutor sucumbe na tarefa de traduzir ao estrangeiro; porque ele é solicitado para traduzir o que não possui tradução.

Diante do mistério singular que o romance nos apresenta, resta ao italiano Massimo Risi, entre uma perplexidade e outra, temer pela veracidade do relatório que terá de entregar a seus superiores:

Agora, de boina azul na mão, Massimo se consumia em consumada preocupação: mais um soldado resumido a um sexo! Que podia ele escrever no relatório? Que os seus homens explodiam como bolas de sabão? Na capital, a sede da missão da ONU espera por notícias concretas, explicações plausíveis. E o que tinha ele esclarecido? Uma meia dúzia de estórias delirantes, no seu parecer. Sentiu-se só, com toda a África lhe pesando. [...] (COUTO, 2005, p. 65).

Mas até que ponto a veracidade dos fatos é importante para a construção da narrativa? Mia Couto responde-nos com um enigma que até o fim do livro não é solucionado racionalmente. Os mistérios envolvendo o desaparecimento de oficiais da ONU em território africano mostram para o leitor a complexidade que existe entre as relações entre Oriente e Ocidente – África e Europa –, em que um oficial branco europeu necessita de um tradutor moçambicano para penetrar nas veias culturais de uma vila devastada pela pobreza, pelo tempo e por todos.

O romance, como já vimos, é narrado de acordo com os testemunhos e confissões presenciadas pelo Tradutor de Tizangara, que não tem nome próprio e conhece profundamente as raízes históricas e culturais da pequena vila imaginária. No decorrer da narrativa, somos apresentados a um investigador estrangeiro, Massimo Risi, que pouco sabe sobre o local que foi enviado para investigar as explosões dos soldados da ONU. Gradativamente, nota-se que a presença de um tradutor não seria fundamental para traduzir as conversas entre a população local e o investigador italiano, pois o investigador fala a língua local. O que nos leva a intuir que, ao colocar a presença de um tradutor dentro das relações entre africanos e europeus, Mia Couto brinca com aquela que seria a verdadeira função do tradutor: não só a de traduzir uma língua, mas também toda uma cultura.

O enredo tem como pano de fundo uma trança entre ficção e o momento histórico de Moçambique ao apresentar uma pequena vila imaginária chamada Tizangara, ao sul do país, que passa a ser assombrada por estranhos eventos após a chegada dos soldados. Cabe ressaltar que a ideia de paz também pode ser abordada em seu sentido negativo, visto que se pode

traduzir em um estado de não-guerra, em ausência de conflito, em passividade e permissividade, sem dinamismo próprio; em suma, condenada a um vazio, a uma não existência palpável, difícil de se concretizar e precisar. Tal ideia de paz, em seu sentido negativo, pode elucidar os conflitos que surgem em Tizangara pós a chegada dos soldados da ONU, pois a paz em sua concepção positiva, não deveria ser o contrário da guerra, mas sim a prática da não-violência para resolver conflitos, a prática do diálogo na relação entre pessoas, a postura democrática frente à vida, que pressupõe a dinâmica da cooperação planejada e o movimento constante da instalação de justiça – que, por sua vez, não é o que acontece em Tizangara (DUPRET, 2002), pelo contrário: a presença dos soldados, do estrangeiro como mediador emanam práticas violentas, memórias, vozes e feridas de um passado que não se mostrou por completo cicatrizado.

A elaboração crítica da história moçambicana em OUVF é um elemento que merece destaque. O papel das organizações internacionais também é objeto de comentários por parte do narrador. São evocados momentos históricos, para além dos países diretamente envolvidos nas guerras civis, como a presença italiana em Moçambique. Os teóricos Philip Rothwell e Elena Brugioni apontam que os escândalos sexuais envolvendo a ONUMOZ, missão responsável pela implementação da paz em Moçambique, foram ressaltados nas representações envolvendo o mistério dos capacetes azuis e o resíduo do falo, também ficcionalizados no romance.

[...] Tendo em conta as vicissitudes e contingências que acompanharam o processo de paz moçambicano, a proposta literária coutiana que se configura em *O último voo do flamingo* não deixa de constituir uma leitura complexa e fortemente irônica dos acontecimentos e das dinâmicas que se verificaram naquele momento da história de Moçambique (BRUGIONI, 2009, p. 134)

Se por um lado, as tropas italianas e seus contingentes foram responsáveis pela manutenção no Acordo Geral da Paz, em 1992, por outro lado, essas mesmas partes foram envolvida em escândalos relacionados a abusos sexuais em meninas entre 10 a 14 anos de idade. As Nações Unidas tomaram conhecimento, assim como o Governo italiano e moçambicano, mas nada foi feito a respeito, principalmente porque tratava-se de mulheres e meninas pobres, assim como o desejo eminente de paz, ignorando a ambiguidade que tal prática poderia repercutir nos que mais precisariam de justiça e paz.¹³

¹³ A esse respeito, pode-se consultar as notícias que circularam na época e que envolveram os militares da missão ONUMOZ: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/19/mundo/7.html> (Texto em Anexo A)

Na narrativa de Mia Couto misturam-se passado e presente, relacionando os fatos recentes (explosão dos soldados da ONU) aos fatos passados, tais como guerra de libertação de Portugal e o período de colonização:

Agora o que eu quis, sobretudo, mostrar foi o que não é exactamente verdadeiro; o que funciona como os lugares comuns que as pessoas aceitam para explicar o mundo e no caso de Moçambique para explicar a paz. Então a paz é simples: há lá uns países que não se entendem, têm problemas tribais, étnicos e depois vem a Europa ou as Nações Unidas e constroem a paz, como se fosse uma questão numa classe primária com as crianças que não se entendem bem e portanto com toda a arrogância dos que fazem a paz, dos construtores de paz. (Couto, 2008 *apud* BRUGIONI, 2009, p. 135)

Para tratar das históricas questões, o autor usa de personagens e do próprio narrador, como a construção das explosões dos soldados da ONU ou a própria personagem Estevão Jonas, um administrador corrupto que abusa do poder por parte dos dirigentes e representa a crise de instabilidades político-ideológicas em Moçambique:

– Não ouviu o povo batucando? Qual cerimônia seria essa?

Na realidade dos factos, os ngomas tinham barulhado toda a noite, num pãodemónio

– Por que você deixou esta gente vir até aqui, tão pertíssimo?

Eu, Estevão Jonas, praguejei: ela que não se metesse. Aquela gente, ela bem sabia, eram antigos deslocados da guerra. O conflito terminou, mas eles não regressaram ao campo. Ermelinda conhece as orientações actuais e passadas. Se fosse era antigamente, tinham sido mandados para longe. Era o que acontecia se havia visitas de categoria, estruturas e estrangeiros. Tínhamos orientações superiores: Não podíamos mostrar a Nação a mendigar, o País com as costelas de fora (COUTO, 2005a, p. 75)

O elemento testemunhal na passagem acima revela-nos a relação estatal dos administradores com as práticas violentas que realmente existiram em Moçambique. O teórico Omar Ribeiro Thomaz recorda-nos a seguir o relato histórico de tais práticas:

No dia 7 de novembro de 1974, foi desencadeada pela Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), em conjunto com as forças portuguesas, a então denominada Operação Limpeza. 1 Grupos de militares bloquearam a então Rua Araújo e outras ruas, becos e praças do centro de Lourenço Marques, hoje em dia Maputo, com o propósito de deter “agitadores e marginais”, afetando sobretudo as trabalhadoras do sexo que atuavam na região.² Ao final da operação, foram detidos 284 indivíduos, dos quais 192 eram mulheres e 92 homens; das 192 mulheres, 50 foram postas em liberdade e 142 foram transportadas em autocarros para destino não revelado sob escolta do Exército Popular de Libertação de Moçambique. Dos 92 homens, 42 foram postos em liberdade e os demais ficaram detidos na capital.³ A esmagadora maioria das mulheres detidas, soube-se depois, foram enviadas para os campos de reeducação, localizados em regiões distantes da capital do país (THOMAZ, 2008, p. 178)

Outro exemplo histórico, reconstruído ficcionalmente, é a revelação das bombas que ainda estão soterradas na zona rural e que surgem como tema na presença da mãe, já morta, do narrador, que é quem denuncia onde estão as minas ainda instaladas em Moçambique e nos ensinamentos de Temporina:

- Como não sei andar?
- Não sabe pisar. Não sabe andar neste chão. Venha aqui: vou lhe ensinar a caminhar.
- Ele riu acreditando ser brincadeira. Porém, ela, grave advertiu:
- Falo sério: sabe pisar neste chão é assunto de vida ou morte. Venha que eu lhe ensino (COUTO, 2005a, p. 68)

Muitas vezes as narrativas históricas expressam-se na forma de rumor e de forma fragmentada. O teórico Omar Ribeiro Thomaz alerta que “[...] é na forma de conversas, histórias fragmentárias e rumores que encontraremos peças preciosas” (2008, p. 200). Tais rumores, como o ficcionalizado acima por Mia Couto, ao mostrar que as informações sobre as minas são apresentadas pela personagem Temporina deram-se na forma de rumor, pela oralidade, nos indicam as representações sobre as estruturas repressivas, sobre as transformações pelas quais passou o país e principalmente como elementos centrais de discurso.

A partir de personagens-narrativas, conceito apresentado por Ana Mafalda Leite, como Temporina, Hortência, o Tradutor e entre outros, Mia Couto constrói um recurso estratégico significativo que consiste na

[...] tipificação, ou personagens-tipo, orientada por uma lógica geográfica e social das personagens, independentemente das variantes de nome próprio, características físicas ou psíquicas, que são fundamentalmente agrupadas por categorias de idade: velhos, homens, mulheres, adultos, crianças e adolescentes (LEITE, 2009, p.8)

Num plano linguístico-estrutural, é importante ressaltar que essas construções se constituem, “ao mesmo tempo, num plano mais temático, a reificação de um conjunto de paradigmas e de arquétipos que possibilitam uma leitura política desta narração” (BRUGIONI, 2009, p. 136).

Essa estratégia de relatar a história do país por meio das vozes dos personagens-tipos, nos revela uma possível estratégia literária de desconstruir o único narrador da história oficial de Tizangara, metonímia de Moçambique. Ao multiplicar as histórias e ao colocá-las em diferentes personagens, Mia Couto reinventa o fio condutor histórico, antes oficial, e nos mostra que uma outra voz também pode ser escutada. A história de Tizangara, trazida em

OUVF, é a história narrada sob a visão dos que antes não tinham voz, não eram escutados, sob a óptica dos próprios moçambicanos, com suas crenças e tradições - que enquanto só possuíam o sistema jurídico para elaborar suas próprias questões sucumbiam na tentativa de resolução.

Nas últimas décadas, muito tem se abordado sobre o conceito de lugar de fala e muitas polêmicas acerca do tema têm surgido. Fazendo o questionamento de quem tem direito à voz numa sociedade que tem como norma a branquitude, masculinidade e heterossexualidade, Mia Couto, aponta para a estratégia da pluralidade de vozes e testemunhos, que se faz importante para desestabilizar as normas vigentes e também trazer a importância de se pensar no rompimento de uma voz única, com o objetivo de propiciar de fato uma multiplicidade de discursos e perspectivas.

Em seu trabalho *Problemas da poética de Dostoievski*, Mikhail Bakhtin disserta sobre a polifonia e sua presença no romance de Dostoievski. Com o objetivo de apresentar a gênese de um novo conceito, seu propósito é tratar a inovadora forma artística representada pelo autor russo, que, por sua vez, criou uma obra artística de tipo polifônico, cuja “importância não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas europeus” (BAKHTIN, 1981, p. 3). Para o teórico, o romance polifônico consistiria na independência das personagens e de suas vozes no plano polifônico, ou seja, as vozes participam do diálogo em pé de absoluta igualdade. Nesse sentido, também os personagens principais, assim como o narrador, não são objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso (BAKHTIN, 1981).

Bakhtin mostra que a forma dialógica construída do herói/personagem revelaria um novo autor, cuja palavra está em diálogo orientada para o herói. Nessa teia argumentativa, o autor então não fala do herói, mas com o herói. Tal argumentação nos é muito cara para pensar a obra OUVF, pois a construção narrativa de Mia Couto oferece a palavra sobre diversos personagens, que participam como agentes do discurso e não como simples objeto do mundo do autor. Aqui encontramos uma construção polifônica, enquanto método artístico, que se destaca por construir vozes em diálogo, distanciando-se do relativismo (só os heróis teriam a palavra) e do dogmatismo (o autor seria dono da palavra do herói) (ISEKI; SANTOS, 2008,).

5.2. Vozes sobrenaturais

À medida que a investigação ganha corpo dentro do romance, a amizade entre Massimo e o Tradutor começa a solidificar-se e outras vozes ganham espaço no texto, edificando um romance polifônico e deslocando o foco narrativo para outras personagens: Estevão Jonas (o administrador da vila), a velha-moça Temporina, a prostituta Ana Deusqueira, o feiticeiro Zeca Andorinho e o velho Sulplício (o pai do narrador). Todos eles apresentam suas versões dos fatos, ou contam sonhos ou lembranças essenciais para o processo investigativo, no qual Massimo está inteiramente inserido.

Em OUVF, Hortênsia, personagem do livro, é apresentada como fantasma e continua a fazer parte da vida de seu sobrinho mentalmente instável, e materializa-se na forma de um grilo que visita Tizangara. As demais personagens do livro, incluindo o próprio narrador, não sentem desconforto ou temor diante da presença do fantasma, sendo a exceção Massimo Risi, que, ao se deparar com a figura de Hortênsia, sente-se perdido:

Hortênsia!

O italiano passava ao oitenta sem parar no oito. Hortênsia? Que se passava, agora? Olhou para mim pedindo socorro e eu aproximei-me do hospedeiro para esclarecimento. O homem apontava no chão uma louva-a-deus morta. Também a mim me veio um arrepio. De repente, aquele cadáver estava para além de um inseto. O recepcionista prosseguia, lamurioso:

Ela andava sempre por aí, pelos quartos...

Mais pesaroso não se podia estar. O italiano, quando entendeu, tratou de despachar dali o recepcionista. Não havia réstia de paciência, nas reservas dele. E com a bengala enxotou do quarto o bicho, varrendo-o como se de um mero lixo se tratasse.

E agora me explique! Que raio se passa?

Uma louva-a-deus não era um simples inseto. Era um antepassado visitando os vivos. Expliquei a crença a Massimo: aquele bicho anda ali em serviço de defunto. Matá-lo podia ser um mau prenúncio (COUTO, 2005a, p. 60)

Hortênsia, assim como outros fantasmas criados por Mia Couto, representa a ligação entre passado e presente, pois o fantasma é aquele que retorna dos mortos e assim perturba o fluxo normal do tempo, porque habita um território impreciso entre vida e morte – um entre lugar (FELINTO, 2008). Carmen Lucia Tindó Secco, em seu livro *A magia das literaturas africanas* (2008), que reúne seus textos críticos sobre a literatura produzida em Angola e Moçambique, diz-nos que

[...] através das lembranças que guardou da mãe, do pai Sulplício, o tradutor tenta reencontrar a identidade dilacerada por tantas opressões e imposições feitas pelos colonizadores que silenciaram a sua cultura. Por meio do convívio com o feiticeiro Zeca Andorinho e com Temporina, moça-velha, tenta passar ao investigador italiano as crenças e a visão africana do mundo, segundo as quais os antepassados continuam, após a morte, interferindo no mundo dos vivos (SECCO, 2008. p. 154).

Essa interpretação teórica é muito importante para entender o porquê da presença de alguns fantasmas na obra, como Hortência, espírito que se metamorfoseia de louva-a-deus para visitar os vivos.

Existe uma ambivalência presente em todo o romance, pois as relações de poder resistiram para permanecerem no mesmo local, palco de extrema violência, resultado de uma guerra civil que durou mais de 20 anos. Os acontecimentos históricos aparecem na narrativa atrelados à preocupação estética e não podem ser analisados separadamente, visto que tal harmonia é umas das principais preocupações de Mia Couto em OUVF. Podemos observar essa proposta na seguinte passagem: “Na nossa vila, acontecimentos era coisa que nunca se sucedia. Em Tizangara só factos são sobrenaturais. E contra factos tudo são argumentos. Por isso, tudo ocorreu, ninguém arredou” (COUTO, 2005a, p. 15).

O excerto acima permite-nos vislumbrar algumas tendências da literatura coutiana, concomitantes com os temas que foram utilizados de mote para a reflexão aqui desenvolvida. Desse modo, o que mais interessa-nos é articulação entre a história oficial e os rumores e a preocupação estética atrelada à memória. Ao revelar que os fatos em Tizangara são sobrenaturais e que os acontecimentos eram coisas que nunca aconteciam, o narrador sugere-nos que o verossímil e o inverossímil habitam dentro do mesmo espaço. Nesse sentido, investigar a temática do sobrenatural somente pela perspectiva estética, ou seja, pela discussão que envolve o gênero fantástico e maravilhoso, é, para nós, limitante.

Como pudemos ver, a relação entre os vivos e os mortos em Moçambique sempre foi um dado que ultrapassou o universo ficcional. A presença dos espíritos e o seu regresso em diferentes formas mostra-nos que tal elemento surge para evocação de suas memórias e para quebrar o silenciamento e apagamento que o discurso racional oficial ainda reproduz. Nesse sentido, podemos analisar a construção ficcional do fantasma, em Mia Couto, como um componente que insiste em resistir.

E é esse espaço que habita o Tradutor e narrador do romance, o qual sucumbe na tentativa de mostrar o universo em que ele cresceu para o Outro (tanto o soldado da ONU Massimo Risi quanto o leitor), pois traduzir o que se passou, a memória em si, é impossível. Por isso, a função do Tradutor é tão ambígua e ambivalente: porque surge da necessidade de explicar algo inexplicável: “Ele que visse, por si, os vivos e os mortos partilhassem da mesma casa. Como Hortência e seu sobrinho. Pensasse nisso quando procurasse os seus mortos” (COUTO, 2005, p. 67).

É questão fundamental, na atualidade, saber selecionar o que será armazenado e o que será descartado. Anteriormente, até mesmo o lixo do passado era fonte de informação cultural

sobre os hábitos de um povo, porém a fronteira entre o que se deve lembrar e o que deve ficar esquecido é cada vez mais tênue (ASMANN, 2011). Diante disso, a representação do fantasmagórico direciona-nos a analisá-la na forma de resíduo, algo que restou apesar da máquina operante eurocêntrica e racional, que durante décadas insistiu em classificá-la como elemento inverossímil, atrelada ao gênero fantástico, e, por sua vez, compactua com uma forma exotificante de pensar tais representações.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por que escrever acerca do imaginário cultural ou do sobrenatural? As perguntas são mais importantes que as respostas, pois sugerem que investiguemos os possíveis caminhos que levaram um autor, como Mia Couto, a utilizar representações fantasmagóricas em sua obra.

Desde as narrativas góticas do século XIX até as narrativas contemporâneas moçambicanas, geralmente a aparição ficcional dos fantasmas surgem por uma boa razão, mesmo quando atreladas à ideia de assombração. De histórias coloniais, assuntos inacabados, assassinatos não resolvidos à falta de rituais funerários adequados, os espíritos, sob a perspectiva ficcional, estão frequentemente em busca de justiça ou de serem ouvidos. Nesse sentido, podemos destacar que ao construir literariamente a existência de uma vida após a morte, o autor cria uma ferramenta de contato entre aqueles que já morreram e os vivos. Essa estratégia pode surgir como uma forma de redenção ou uma forma de reparar ou narrar os erros do passado. Assim, os espíritos revelam-se como imagem das margens, que habitam um território impreciso: vida e morte, um 'entre lugar (FELINTO, 2008).

Durante décadas a aparição de fantasmas e eventos inverossímeis foram interpretados pela crítica literária como pertencentes ao gênero fantástico, suas modalidades ou ao realismo maravilhoso. Dentro desse contexto, apontar que o fantástico e o realismo mágico constituem uma certa tendência na ficção contemporânea, principalmente na de Mia Couto, não é exagero. Também pudemos perceber que a constante utilização dessas molduras investigativas faz parte de uma gama de produções advindas dos famoso eixo-sul ou, de certa forma, emergentes, e utilizadas por uma crítica literária que ainda repousa em moldes eurocêntricos.

A figura do leitor é essencial para que os moldes fantásticos ou do próprio realismo maravilhoso concretizem-se. Pensar tais categorias dentro da literatura moçambicana, em especial de Mia Couto, é não levar em consideração a multiplicidade de leitores que envolvem um cânone literário, que, por sua vez, é pesquisado majoritariamente fora do continente africano.

Assim como a sua recepção pelo viés do fantástico e do maravilhoso, o discurso etnográfico em Mia Couto deve ser investigado de forma criteriosa e atenta, pois muitos de

seus romances regionais, se ingenuamente lidos, podem, nostalgicamente, procurar recuperar um passado tradicional único, que por sua vez não existe de fato. Diante disso, somos direcionados para o reconhecimento do quão limitante esses estudos podem ser se não colocados em conjunto com os estudos pós-coloniais, pois o sobrenatural, o regional e a oralidade são estratégias que são frutos de tensões antes e depois do período colonial. Logo, olhar para essas literaturas somente pelas suas estruturas e não levar em consideração as forças ideológicas e epistemológicas que estão em jogo é também reproduzir um comportamento colonizador do que poderia ser o Outro.

Nesse sentido, é impreterível que a crítica literária se reformule e constitua novas formas de inscrição das literaturas africanas dentro do próprio cânone, pois a saída não estaria em priorizar ou escolher determinada leitura, mas de descolonizar o trato que damos para elas. A investigação sobre um texto de literatura africana com diferentes moldes e lupas, ausentes de práticas que colonizem o próprio texto, torna-se, então, uma prática que possibilita o reconhecimento de reconfigurações, múltiplas vozes e sentidos. Como pudemos ver, a própria escrita é uma prática social, que deve ser reconhecida historicamente no continente africano, pois ela proporciona a possibilidade de que o próprio sentido dado ao texto seja também uma construção social, assim como a participação do escritor e o papel do seu leitor nesse processo (LEITE, 2012).

Cabe aos leitores de OUVF construir junto com o próprio narrador a trama ficcional apresentada. Parte do projeto de Mia Couto é examinar conscientemente como figuras tradicionalmente marginalizadas, como os espíritos, em Moçambique podem perpetuar e lucrar com construções românticas de “alteridade” quando são investigadas pela perspectiva do fantástico. OUVF expõe alguns dos aspectos mais estereotipados dessas criações, mas também permanece especificamente focado nas condições materiais dos residentes de Tizangara. Em vez de contar a história de uma região que representa metonimicamente a cultura pós-colonial de Moçambique, Mia Couto está empenhado em retratar a realidade intensificada, assim como as relações de poder que existem, bem como os desafios colocados a essas estruturas avassaladas por políticas imperialistas. Ao reunir aspectos estéticos que concernem o fantástico, o realismo maravilhoso e as tensões históricas pós-coloniais, OUVF situa vozes e perspectivas de outra forma.

O romance OUVF pede aos leitores que expandam suas imaginações e explorem novas maneiras de pensar sobre as interseções entre a fantasia, a diversidade cultural, política e histórica do texto. Assim, pesquisar sobre as relações entre a Literatura e a História em

OUVF é essencial para que seja construída uma análise crítica comprometida em interrogar o discurso hegemônico eurocêntrico e que descentralize suas estratégias discursivas.

Em Moçambique, a segunda metade do século XX foi marcada por grandes lutas sociais, entre elas, a luta contra o colonialismo. Tal período pode proporcionar diversas reflexões teóricas sobre a importância de se estudar as influências do pensamento europeu sobre a África, uma vez que este se configurou como importante ferramenta na estrutura colonial e pós-colonial, tendo, assim, forte impacto no pensamento intelectual de muitos teóricos, principalmente africanos. Com esse novo engajamento social, diversos intelectuais formaram seus projetos políticos, que, por sua vez, se mesclaram à enorme carga de desejos e perspectivas.

Dentro deste contexto, Moçambique contribuiu na luta contra o colonialismo nos anos 60 e 70 e é por meio da cena literária que poesia e marxismo interagem na construção de um projeto político cultural em que se almejava, principalmente, a construção de uma nação livre e progressista. A independência de Moçambique foi conquistada em 1975, sob o comando da FRELIMO. Entre as principais preocupações, estava a busca pelo desenvolvimento de uma nova unidade nacional, “um país que ainda não existia” (TEDESCO, 2010, p. 83).

É possível perceber que o processo histórico de independência em Moçambique e posteriormente de influência socialista tiveram força direta na construção de identidade cultural e nas relações com de possessão dos espíritos, prática sempre presente nessa sociedade. A conjugação de um projeto socialista com a superação de um subdesenvolvimento e a construção de “um novo homem” foram os alicerces para a fundação de uma nova Moçambique, que visava à sua libertação colonial. Mas tal projeto silenciou outros setores da sociedade, que, para os novos governantes dessa “Nova Moçambique”, representavam uma espécie de atraso social. Entretanto, nesse processo, vários setores da sociedade foram silenciados, por um projeto cultural centralizador, que para se consolidar pressupõe o abandono das práticas culturais e crenças, como a ressignificação das relações com os espíritos (TEDESCO, 2010).

Esse silenciamento proporcionou uma desestabilidade do Estado então recentemente construído e o entusiasmo de uma nova nação deu lugar à incerteza. Logo após a independência, Moçambique foi tomada por uma guerra civil que durou 12 anos e colocou em voga a representação da nação que vinha sendo construída. Tal cenário político favoreceu a corrupção e o oportunismo político, e, para autora, a literatura assumiu um papel reconfigurado:

Nesse contexto, a produção literária, em especial os romances, assume papel reconfigurador, novas narrativas são produzidas na busca de respostas à decepção com o processo de independência e na tentativa de incluir os setores populares e suas tradições atribuindo um novo significado a estes sujeitos históricos e ao papel por eles desempenhado na construção da identidade moçambicana. Essas novas interpretações literárias, produzidas em momento imediatamente posterior à Guerra Civil, vão configurar um processo de disputa no interior da sociedade (TEDESCO, 2010, p. 85).

Podemos encontrar nos romances escritos por Mia Couto, que, por meio do uso de alegorias fantasmagóricas, é proporcionado uma tentativa de incluir representações, antes silenciados pelo colonizador, pelas práticas socioeducativas praticadas pela FRELIMO no pós-independência e pela brutalidade da guerra civil. Em OUVF, o autor almeja atribuir um novo sentido a estes sujeitos históricos e o papel que eles desempenham na construção de uma identidade possível moçambicana, que não única e muito menos homogenia.

Assim, podemos observar que o contexto cultural pós-colonial, no qual OUVF está inserido, permite a construção de pontos de encontro entre uma suposta tradição e modernidade. Tal hibridismo cultural mapeia as experiências históricas de Moçambique e contribui para um movimento de busca à identidade, que se fortalece por meio do resgate à memória. Esse resgate surge muitas vezes nas literaturas pós-coloniais coutianas, principalmente via representação de fantasmas, que, devido à possibilidade de reescreverem sua história, de falarem, surgem no mundo dos vivos para, como uma espécie de farol, guiá-los e alertá-los sobre possíveis rumos futuros a serem percorridos.

Essa alegoria fantasmagórica presente na obra redimensiona o olhar sobre o romance e inclusive sobre Moçambique, um dos países mais pobres do mundo e recém-saído de três décadas de guerra civil, que matou ao menos 16 milhões de pessoas. Como afirma Maurício Cesar Menon,

[...] não parece haver cultura que deixe de lidar com os seus fantasmas ou países que não tenham seus lugares assombrados. Na cidade ou no campo, antes e agora, esses seres ainda se fazem presentes, talvez funcionando mais como uma projeção da consciência sobre a morte, que por mais que incomode, constitui fato inexorável ao homem (MENON, 2008. p. 177).

Deste modo e visto que a literatura pode ser uma forma de diálogo entre o real e o imaginário, um estudo sobre os fantasmas em OUVF, numa perspectiva pós-colonial e testemunhal se fez mais que enriquecedor, pois esses fantasmas representam a possibilidade de possível intersecção entre a memória e a identidade moçambicana.

O estudo e análise da obra mostraram que Mia Couto, valendo-se das representações fantasmagóricas em seu romance, apontam para um possível projeto ideológico identitário que consiste na convivência entre passado/presente, mortos/vivos e tradição/modernidade. Essa convivência, entre ambivalências, apresenta-nos um romance repleto de crenças, conflitos, experiências individuais e coletivas e, como traço marcante, a reavaliação de diversos aspectos do projeto político construído em Moçambique.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, C. N. **The danger of a single story**. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso em: 31 dez. 2018.
- ALMEIDA, F. G. Mar me quer: uma viagem miacoutiana pelas águas do fantástico. **Revista Nau Literária**, Rio Grande do Sul, v. 7, n. 2, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/20570/14058>. Acesso em: 05 mai. 2018.
- ALONSO, M. F. **O conto moçambicano**: escritas pós-coloniais. Caminho: Lisboa, 2004.
- ANTONIETTI-LOPES, T. M. Realismo mágico: uma problematização do conceito. **Revista Vocábulo**, Ribeirão Preto, v. 5. Disponível em: http://www2.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/tania_volumeV.pdf. Acesso em: 05 mai. 2018.
- ASSMANN, A. **Espaços de recordação** – formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Editora UNICAMP: Campinas, 2011.
- BASTOS, Maria-Benedita “Relendo a Literatura de Moçambique dos Anos 80”, in *Moçambique das palavras Escritas*, Edições Afrontamento, 2008
- BATALHA, M. C. A literatura fantástica, encenação dos paradoxos do século das luzes. In: Simpósio Internacional de Letras e Linguística, 1., 2009. Uberlândia, **Anais [...]**. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: [notas e prefácio] Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BESSIERÈ, I. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, D. (compil.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001, p. 83-104.
- BHABHA, H. **O Local da Cultural**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- BORGES, J. L. **La literatura fantástica** (conferencia). 1967. Disponível em: <https://librosdecibola.wordpress.com/2017/02/12/borges-la-literatura-fantastica-conferencia/>. Acesso em: 27 jul. 2018.

BRUGIONI, E. Para mais vozes. Escrita e oralidade nas literaturas africanas de língua portuguesa: pluralidades estéticas, desafios críticos. **Revista Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, jul./dez. 2016, p. 24-34. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/download/5329/8032>. Acesso em: 04 mai. 2018.

CABAÇO, J. L. **Moçambique**: identidade, colonialismo, libertação. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CABAÇO, J. L. Violência atmosférica e violências subjectivas: uma experiência pessoal. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 213-218, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092011000200013&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 04 mai. 2018.

CANDIDO, A. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

CASTELO, C.; THOMAZ, O. R.; NASCIMENTO, S.; CRUZ E SILVA, T. Tardo-colonialismo e produção de alteridades. In: CASTELO, C.; THOMAZ, O. R.; NASCIMENTO, S.; CRUZ E SILVA, T. (orgs.). **Os outros da colonização**: Ensaio sobre o colonialismo tardio em Moçambique. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2012, p. 19-24

CAVACAS, F.; CHAVES, R.; MACÊDO, T. (orgs.). **Mia Couto**: um convite à diferença. São Paulo: Humanitas, 2013.

CESERANI, R. **O Fantástico**. Tradução: Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHAVES, R. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, R.; MACÊDO, T.; VECCHIA, R. (orgs.). **A kinda e a misanga**: encontros brasileiros com a Literatura Angolana. São Paulo/Luanda: Cultura Acadêmica/Nzila, 2007.

CHAVES, R.; MACÊDO, T. **Margens da diferença** – Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

CHAVES, R.; MACÊDO, T. **Passagens para o Índico**: Encontros brasileiros com a Literatura Moçambicana. Maputo: Marimbique, 2012.

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

COELHO, J. P. B. Lugares da escrita, lugares da crítica. In: BRUGIONI, E.; PASSOS, J.; SARABANDO, A.; SILVA, M. (orgs.). **Itinerâncias**: Percursos e representações na pós-colonialidade/Journeys: Postcolonial Trajectories and Representations. Braga: Húmus/Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2012, p. 193-201.

COUTO, M. Entrevista “Temos que inventar um outro modo de fazer política”. **Isto é**: 19 jul. 2017. Entrevista concedida a Cilene Pereira e Celso Masson. Disponível em www.fronteras.com/entrevistas/mia-couto-temos-que-inventar-um-outro-modo-de-fazer-politica. Acesso em: 25 mai. 2018.

- COUTO, M. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.
- COUTO, M. **Pensatempos**: Textos de opinião. Portugal: Caminho, 2005b.
- D'HAEN, T. L. Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers. In: ZAMORA, L. P.; FARIS, W. B. (edit.). **Magical Realism**. Durham and London: Duke University Press, 1995, p.191-208.
- DUPRET, L. Cultura de paz e ações sócio-educativas: desafios para a escola contemporânea. **Psicol. Esc. Educ. (Impr.)**, Campinas, v. 6, n. 1, p. 91-96, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-85572002000100013&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 04 mai. 2018.
- ECO, H. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FANON, F. **Em defesa da revolução africana**. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1980.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução: José Laurênio de Melo. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- FANTASTIC. **Dicionário online da Universidade de Oxford**. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/fantastic>. Acesso em: 17 jul. 2018.
- FARIS, W. B. The question of the other: cultural critiques of Magical Realism. **Janus Head**, vol. 5, n. 2, p. 101-119, 2002. Disponível em: www.janushead.org/5-2/faris.pdf. Acesso: 18 mai. 2018.
- FELINTO, E. **A imagem espectral** – Comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- FELMAN, S. **O inconsciente jurídico**: julgamentos e traumas no século XX. Tradução: Ariani Sudatti. São Paulo: EDIPRO, 2014.
- FONSECA, M. N. S. O último voo do flamingo. In: CAVACAS, F.; CHAVES, R.; MACÊDO, T. (orgs.). **Mia Couto**: um convite à diferença. São Paulo: Humanitas, 2013.
- FUKS, B. B. Comentário sobre a tradução de Paulo César Souza das obras completas de Sigmund Freud. **Rev. latinoam. psicopatol. fundam.**, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 566-570, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142011000300012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 26 jul. 2018.
- FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GÁRCIA, F. **Discursos fantásticos de Mia Couto** – Mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2013.

- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Thomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HAMILTON, G.; HUDDART, D. (eds.). **A companion to Mia Couto**. New York: James Currey, 2016.
- HENRIQUES, I. C. Colônia, colonização, colonial, colonialismo. In: SANSONE, L.; FURTADO, C. A. (orgs.). **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa**. Salvador: EDUFBA, 2014.
- HONWANA, A. M. **Espíritos vivos, tradições modernas: possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no Sul de Moçambique**. Maputo: Promédia, 2002.
- ISEKI, M. P. M.; SANTOS, R. C. Z. O esplendor de Portugal: O horror em várias vozes. **Labirintos Rev. eletrônica do núcleo de estudos portugueses**, Feira de Santana, n. 3, 2008. Disponível em: http://www1.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2008/01_2008.htm. Acesso em: 02 fev. 2018.
- LEITE, A. M. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003.
- LEITE, A. M. A narrativa como invenção da personagem. **Revista Navegações**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 7-11, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/5117/3754>. Acesso em: 25 mai. 2018.
- LEITE, A. M. **Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Niterói: Eduerj, 2013.
- MBEMBE, A. As formas africanas de auto-inscrição. Tradução: Patrícia Farias. **Estud. afro-asiát.**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 171-209, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2001000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 31 dez. 2018.
- MBEMBE, A. **Necropolítica**. Tradução: Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MBEMBE, A. O tempo se move. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 24, n. 24, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/96622>. Acesso em: 12 fev. 2018.
- MACEDO, J. R. Achile Mbembe: Imaginação, poder e cosmopolitismo a partir da África. In: CARVALHO FILHO, S. A.; NASCIMENTO, W. S. (org.). **Intelectuais das Áfricas**. Campinas: Pontes Editores, 2018.
- MACÊDO, T.; MARQUES, V. **Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Moçambique**. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2007.
- MAHLSTEDT, A. Seeing Like a Crocodile Bird HAMILTON, G.; HUDDART, D. (eds.). **A companion to Mia Couto**. New York: James Currey, 2016, p. 49-63.

MATA, I. O universal e o local nas literaturas africanas: uma dicotomia sem suporte. **Revista ECOS**, Cuiabá, v. 1, n. 2, p. 11-21, 2006. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/1052>. Acesso em: 06 abr. 2018.

MATA, I. Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas. **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, [S.I.], v. 14, n. 1, p. 27-42, 2014. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrio.br/ojs/index.php/civitas/article/view/16185>. Acesso em: 31 dez. 2018.

MATUSSE, G. A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ugulani Ba Ka Khosa. Maputo: UEM – Livraria Universitária, 1998.

MELO, ALFREDO CESAR . **Por um comparativismo do pobre: notas para um programa de estudos**. Revista Brasileira de Literatura Comparada , v. 23, p. 9-30, 2013.

MENDONÇA, F. Mia Couto, o mal amado. In: CAVACAS, F.; CHAVES, R.; MACÊDO, T. (orgs.). **Mia Couto: o desejo de contar e de inventar**. Maputo: Ndjira, 2010.

MENON, M. C. Ruídos no silêncio: a presença dos fantasmas na literatura brasileira. **Revista Trama**, [S.I.], v. 4, n. 8, p.167-178, 2009. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/2396>. Acesso em: 30 fev. 2018.

MORAES, A. M. R. **O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra Sonâmbula, de Mia Couto**. 2007. 110 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270184>. Acesso em: 10 ago. 2018.

MORAES, A M. R. Discurso etnográfico e representação na ficção africana de língua portuguesa: notas sobre a recepção crítica de Mia Couto e o projeto literário de Ruy Duarte de Carvalho. **Via Atlântica**, n. 16, p. 173-194, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50472>. Acesso em: 10 mai. 2018.

MUDIMBE, V. Y. **A invenção de África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Tradução: Ana Medeiros. Mangualde/Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.

NIELS, K. N. A narrativa fantástica: Questão de leitura? **A Cor das Letras: Revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana**, Feira de Santana, n. 15, 2014. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/viewFile/1419/pdf>. Acesso em: 26 abr. 2018.

PEDRA. Luis Cláudio Nogueira. A construção do fantástico na literatura. **Revista Ave Palavra**, Alto Araguaia, n. 13, 2012. Disponível em: <http://www2.unemat.br/avepalavra/EDICOES/13/artigos/nogueirapedra.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2018.

PERUZZO, L. D. **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**. 2010. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-03102011-123918/pt-br.php>. Acesso em: 23 ago. 2018.

ROAS, D. **A Ameaça do Fantástico**. Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

ROBLÉS, A. P. R. A. **The fantastic and the marvellous in Mia Couto's narrative**. 2007. Dissertação (Mestrado) – University of South Africa, Disponível em: <http://uir.unisa.ac.za/bitstream/10500/2280/1/dissertation.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2018.

RODRIGUES, J. V. **O fantástico e a fantasia**. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/f00002.htm>. Acesso em: 12 set. 2018.

RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROTHWELL, P. O império das nações unidas e *O último voo do flamingo*. In: CAVACAS, F.; CHAVES, R.; MACÊDO, T. (org.). **Mia Couto: um convite à diferença**. São Paulo: Humanitas, 2013.

ROTHWELL, P. **A Postmodern Nationalist: Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto**. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.

SAID, E. W. **Cultura e imperialismo**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, E. W. **Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente**. Tradução: Rosaura Eichenberg. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, E. W. **Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993**. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos estud. - CEBRAP**, São Paulo, n. 79, p. 71-94, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004&lng=en&nrm=iso. Aceddo em: 12 out. 2018.

SELIGMANN-SILVA, M. **História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicol. clin.**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652008000100005&script=sci_abstract&lng=pt. Acesso em: 13 ago. 2018.

SELIGMANN-SILVA, M. Arte, dor e Kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. **Revista Alea**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 2013 p. 29-46. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 22 out. 2015.

SECCO, C. L. T. **A magia das letras africanas**: Ensaio sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos. Rio de Janeiro: Quartet Editora, 2008.

SILVA, A. C. **O rio e a casa**: imagens do tempo na ficção de Mia Couto. São Paulo: Ed. UNESP. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

SILVA, Calane (2012) in CAVACAS, F.; CHAVES, R.; MACÊDO, T. (orgs). **Mia Couto**: um convite à diferença. São Paulo: Humanitas, 2013.

SOARES, E. V. Embora lidando com literatura, você está fazendo sociologia. **Civitas – Revista de Ciências Sociais**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 81-92, jan./abr. 2014. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/16183/10960>. Acesso em: 12 mai. 2018.

PERUZZO, L. D. **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. 2010. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-03102011-123918/pt-br.php>. Acesso em: 23 ago. 2018.

SPINOLA, R. S. **O fantástico em discussão**: Da tradição teórica às narrativas de Antonio Brasileiro. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/11399/1/Renata%20de%20Souza%20Spinola.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2018.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014

TEDESCO, M. C. F. Reconfiguração da Moçambicanidade nos Romances de Mia Couto e Paulina Chiziane. **Revista Mosaico**. v. 3, n. 1, p. 81-91, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/1834>. Acesso em: 12 dez. 2018.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Catello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

THOMAZ, O. R. **Ecos do Atlântico Sul**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

THOMAZ, O. R. "Escravos sem dono": a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. **Revista de Antropologia**, v. 51, n. 1, p. 177-214, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27305>. Acesso em: 12 jul. 2018.

YOUNG, R. J. Postcolonial Remains. **New Literary History**, v. 43, n. 1, p. 19-42, 2012. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/477476>. Acesso em: 16 ago. 2018.

ANEXOS

ANEXO A – A ITALIANOS SÃO ACUSADOS DE FAZER SEXO COM CRIANÇAS

Italianos são acusados de fazer sexo com crianças

DAS AGÊNCIAS INTERNACIONAIS

As Nações Unidas informaram ontem que a mobilidade das tropas italianas em Moçambique foi restringida, depois das acusações de que os soldados teriam mantido relações sexuais com meninas de até 12 anos. O enviado especial da ONU, Aldo Ajello, disse que os investigadores já completaram as diligências sobre as acusações contra integrantes do batalhão "Albatross", de mil integrantes, baseado na região central do país.

"O chefe das investigações deve preparar um relatório até o final da próxima semana", afirmou o italiano Ajello. Ele não disse quais medidas restritivas foram adotadas pelo comando das tropas italianas em Moçambique. O ministro da Defesa da Itália, Fabio Fabbri, negou as acusações de molestamento sexual feitas contra as tropas.

Parte das forças de paz da ONU no país, os soldados italianos foram acusados há três semanas de pagar meninas moçambicanas para manter relações sexuais. Segundo Ernst Schade, da organização humanitária norueguesa Salve as Crianças, durante as férias escolares meninas viajavam até a cidade de Chimoio, sede das tropas italianas, para se prostituir. "A maioria dessas crianças tem entre 12 e 14 anos", diz Schade.

Apesar das acusações, o bispo católico de Beira, Jaime Gonçalves, disse preferir que as tropas italianas permaneçam no país pelo menos até as eleições marcadas para o final do ano. As eleições moçambicanas estavam previstas para outubro passado no acordo assinado em Roma entre o governo e a guerrilha da Renamo (Resistência Nacional Moçambicana). Elas foram adiadas por causa do atraso no desarmamento das tropas do governo e da guerrilha. A guerra civil durou 17 anos, desde 1975, ano da independência da ex-colônia portuguesa.

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/19/mundo/7.html>