

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
FACULDADE DE ARTES E LETRAS

Departamento de Letras

A Personagem Feminina na Obra Contística de Mia Couto

Maria Teresa Nobre Correia

Covilhã

Junho de 2009

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
FACULDADE DE ARTES E LETRAS

Departamento de Letras

A Personagem Feminina na Obra Contística de Mia Couto

Maria Teresa Nobre Correia

Dissertação elaborada no âmbito do segundo ciclo de estudos conducentes ao grau de
Mestre em Letras, Estudos Culturais, Didáticos, Linguísticos e Literários

Trabalho realizado sob a orientação da
Professora Cristina Maria da Costa Vieira

Dissertação apresentada à Universidade da Beira Interior

Covilhã
Junho de 2009

À minha mãe e ao meu pai,
por sempre me terem incentivado ao estudo.

RETRATO DE UMA PRINCESA DESCONHECIDA

Para que ela tivesse um pescoço tão fino
Para que os seus pulsos tivessem um quebrar de caule
Para que os seus olhos fossem tão frontais e limpos
Para que a sua espinha fosse tão direita
E ela usasse a cabeça tão erguida
Com uma tão simples claridade sobre a testa
Foram necessárias sucessivas gerações de escravos
De corpo dobrado e grossas mãos pacientes

Servindo sucessivas gerações de príncipes
Ainda um pouco toscos e grosseiros
Ávidos cruéis e fraudulentos

Foi um imenso desperdiçar de gente
Para que ela fosse aquela perfeição
Solitária exilada sem destino

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Dual*

AGRADECIMENTOS

A realização de um trabalho pressupõe sempre a entrega do sujeito, mas também implica a ajuda de inúmeras forças, que, por serem exteriores, não são menos relevantes.

Assim, começo por agradecer à Professora Doutora Cristina Vieira, orientadora desta dissertação, que dotada de competência e rigor, igualmente se mostrou sensível e companheira entusiasta em todos os momentos desta nossa jornada.

Às funcionárias da Biblioteca Geral da UBI pela sua competência e simpatia, em especial à Dra. Joana Lopes Dias, pela sua preciosa ajuda.

Às minhas amigas de sempre, em especial à Catarina, que me apoiaram desde a primeira hora e que acreditaram nesta minha nova aventura.

Aos amigos que se preocuparam e me incentivaram ao trabalho.

Aos colegas que sempre se mostraram dispostos a ajudar e que tantas vezes me reavivaram o alento, em especial às colegas de Departamento que me têm apoiado em tantos momentos da minha vida.

À minha família que suportou as ausências e os humores condicionados pela fadiga.

Por fim, mas de modo muito especial, ao Sebastião, pelo apoio muito especial que me prestou, pelos esclarecimentos filosóficos e pela tolerância carinhosa no dia-a-dia.

RESUMO

A obra contística de Mia Couto representa uma mundivivência específica africana, mais concretamente moçambicana, cujos valores se reportam a uma universalidade incontestável. A importância e o estatuto que este autor alcançou dentro e fora do mundo da lusofonia transformaram-no num autor de relevo que em tudo dignifica as literaturas africanas e a língua portuguesa.

Na presente dissertação procurámos refletir acerca da importância do conto na obra deste autor, bem como nos recursos de que se serve para apresentar uma obra que, não traindo as raízes moçambicanas a partir das quais nasceu, procura a universalidade na transmissão de valores que permitam construir uma nova ordem política, social e moral.

Os contos de Mia Couto reúnem singularidades que os tornam veículos privilegiados de mensagens fortes e consistentes recorrendo a enredos simples, mas surpreendentes; com personagens aparentemente pouco caracterizadas, contudo marcantes; em espaços essencialmente rurais; num tempo que pode ser de guerra ou de paz, de alegria ou de sofrimento, mas onde a apetência pelo fantástico e a aproximação ao realismo mágico se aglutinam para dar origem a uma nova realidade em que a esperança e a vida se sobrepõem à dor e à morte.

As personagens femininas afirmam-se pela própria frequência com que aparecem nesta obra contística e pelos contornos que as definem. Sejam planas, tipificadas ou com laivos de personagens modeladas, elas marcam o seu espaço na diegese pelas funções que assumem, pelo seu discurso, bem como pelas atitudes que tomam. Com efeito, elas são as vítimas privilegiadas das contradições e injustiças da sociedade colonial e pós-colonial, por isso, não raro, estas personagens aparecem divididas entre a submissão e os primeiros raios de rebeldia, assim como entre a tradição e a modernidade.

Em comum com as mulheres moçambicanas, as personagens dos contos do escritor moçambicano Mia Couto partilham a imensa coragem de sofrer a sua sorte. Procuram ultrapassar todas as contrariedades que oprimem a sua individualidade, sem, contudo, renegar o seu enraizamento em valores gregários e comunitários. Transparecem várias qualidades que as elevam do mundo concreto em que vivem, para tal recorrem ao domínio da oralidade e das *estórias*, refugiam-se nas crenças ou

transportam-se para uma dimensão onírica que lhes permite evadirem-se de uma realidade que lhes é profundamente adversa.

Em suma, a obra contística de Mía Couto faz uso das linhas contemporâneas de escrita seguidas por outros autores, revelando uma opção, ainda que possivelmente marcada no tempo, pelo conto, o que lhe permite exaltar o universo da oralidade, refletindo o imaginário e as tradições das culturas ancestrais e míticas, recusando um mundo estereotipado em que as questões de género se sobrepõem às opções individuais e à dignidade humana.

ABSTRACT

Mia Couto's short stories present a specific African worldly experience, particularly the Mozambique one, whose values refer to a demand for universality. The importance of this author within and outside the Lusofonia world have turned him into an important author who really dignifies the African literature as well as the Portuguese language.

In this dissertation we tried to think over the importance of the short story in this author's work, as well as about the resources he uses to present a work that doesn't betray the Mozambique roots in which it was born, but it looks for an universality in what concerns the values that allow the beginning of a new political, social and moral order.

Mia Couto's short stories bring together singularities that make them privileged vehicles of solid messages by using simple but surprising plots; with apparently little characterized but striking characters; in rural areas, mostly; in a time that can be of war or peace, joy or suffering, but when the desire for the unreal and the approach to magic realism come together in order to create a new reality where hope and life overcome to pain and death.

The feminine characters assert themselves by the frequency of their appearance in these short stories and by the contours that define them. Whether they are plain, typified or smoothly round, they have their own place in the diegesis by their roles, speech, as well as by their own attitudes. In fact, they are privileged victims of the colonial and post-colonial society contradictions and injustices, that's why, very often, these characters become divided between submission and rebellion, as well as between tradition and modernity.

The feminine characters in Mia Couto's short stories share with real Mozambique women the great courage of suffering their destiny. They try to exceed the setbacks that oppress their individuality, without, nevertheless, deny their frustration in gregarious and community values. They reveal qualities that take them out of the real world they live in, to do so they use the orality and the story telling, they shelter themselves in beliefs or they get into a dream world that allows them to escape from reality which is very hard to them.

In short, Mia Couto's short stories integrate the contemporary writing style followed by many authors, showing an option, even if just in a definite time, by this

literary genre which gives him the opportunity to reflect the imaginarium and the ancestral and mythical traditions, and at the same time he refuses a stereotyped world where the genre matters overlap the individual options and human dignity.

ÍNDICE

Agradecimentos.....	5
Resumo	6
Abstract	8

INTRODUÇÃO

1.A escolha de um tema	13
2. Objectivos	14
3. Metodologia	15

I - ESCLARECIMENTO DE CONCEITOS-CHAVE

1. Literatura e géneros literários	17
1.1. Breve história de literatura moçambicana	19
1.2. Os géneros literários	21
2. O modo narrativo	23
2.1. O conto	25
2.2. O conto em Moçambique	34
3. Biobibliografia de Mia Couto	35
4. A mulher e a personagem feminina	39

II - O PESO DA PERSONAGEM FEMININA NA DIEGESE

1. Prolegómenos	45
2. A questão do nome	
2.1. A motivação do nome	46
2.1.2. O nome e os seus substitutos	49
2.2. Os nomes e os títulos dos contos	50
3. O peso da personagem feminina na diegese	52
3.1. Quanto ao relevo e composição	52
3.2. O relevo – protagonistas	53
3.3. O relevo – personagens secundárias	61
3.4. O relevo – figurantes	62
4. Quanto à composição	65
4.1. Personagens redondas	67

4.2. Personagens planas	70
4.3. Personagens-tipo	72
III – A PERSONAGEM FEMININA, A FAMÍLIA E O AMOR	
1. Prolegómenos	79
2. As esposas e as mães	81
3. As filhas	95
4. As viúvas	99
6. O desvio à norma - a transexualidade, a homossexualidade e a prostituição	106
IV: A PERSONAGEM FEMININA E O UNIVERSO CULTURAL	
1. Prolegómenos	113
2. A oratura	113
3. As profissões	117
V – A PERSONAGEM FEMININA: AS CRENÇAS E O SOBRENATURAL	
1. Prolegómenos	119
2. Crenças, credices e religião: os conceitos	121
2.1. Crenças e credices e a personagem feminina de Mia Couto	122
2.2. As crenças animistas e a personagem feminina de Mia Couto	130
2.3. O catolicismo e a personagem feminina	131
VI - A PERSONAGEM FEMININA E O FANTÁSTICO	
1. Conceptualização – o fantástico	138
1.1. O fantástico, o realismo mágico e o real maravilhoso	141
2. O fantástico em Mia Couto	143
2.1. O sonho	145
2.2. A metamorfose feminina	146
2.3. O destino final	149
2.4. A linguagem e a fantasia	154
CONCLUSÃO	155
BIBLIOGRAFIA	158

INTRODUÇÃO

“Mas eu trato o facto verídico como se ele pudesse também ser da ordem do ficcional. (...) Uma das mais belas funções da escrita é o convite a transgredir fronteiras. Algo se torna verdadeiro apenas porque o dizemos com sabor poético.”

(Mia Couto, em entrevista ao jornal brasileiro Globo)

1. A escolha de um tema

A literatura tem sido desde sempre uma das formas privilegiadas de o Homem refletir (sobre) o real, de se ligar à terra assim como ao sobrenatural e de exprimir o seu mais profundo saber e sentir. Por isso, as formas literárias, quer orais, quer escritas, constituem uma enorme riqueza humana capaz de se propagar através dos milénios.

Nas palavras de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “(...) a literatura não consiste apenas numa herança, num conjunto cerrado e estático de textos inscrito no passado, mas apresenta-se antes como um ininterrupto processo histórico de produção de novos textos (...)”¹. Assim, encontrar autores que recolham frutos dessa ligação ancestral em constante mutação e a perpetuem através da Língua Portuguesa constitui a nossa tarefa primordial. Neste sentido, a obra do moçambicano Mia Couto tem vindo a ganhar espaço no panorama literário de expressão portuguesa. A riqueza linguística, a fantasia, as imagens (re)criadas, a construção das personagens, são apenas alguns dos exemplos de temáticas passíveis de serem objeto de estudo de quem por estes assuntos nutre especial carinho e interesse, ainda para mais sendo Mia Couto. Ele é, sem dúvida, um contador de “estórias”² nas quais o ser humano se revê e se recria constantemente.

Por outro lado, a organização social na África lusófona assume peculiaridades em relação à Europa, devendo o crítico literário europeu analisar com atenção a forma

¹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 4ª edição, 1982, p. 14.

² Mia Couto adotou o termo “estórias” como podemos constatar no seu livro de contos, *Estórias Abensonhadas*, de 1994. Contudo, já em 1986, aquando da publicação de *Vozes Anoitecidas*, autor utilizava o termo “estórias”, logo no texto de abertura: “Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que foi contada como se tivesse acontecido na outra margem do mundo.” (Couto, 2002:19)

como essa mesma organização se reflete ou não nas imagens do feminino na literatura dessas nações.

Sendo pois, necessário operar um corte epistemológico num campo de trabalho demasiado vasto – “ Não é possível analisar em simultâneo o cubo em todas as suas faces.”³- dada a imensidão da obra de Mia Couto, optámos por delimitar o nosso *corpus* e o nosso tema, restringindo-o aos contos, mais especificamente à construção das personagens femininas.

A escolha deste tema prende-se não só com a admiração que desde há muito nutrimos por este escritor, mas também com a importância fulcral que estas personagens, na nossa opinião, adquirem na obra do moçambicano, constituindo o universo feminino uma parte fascinante e enigmática na conceção literária dos contos selecionados.

2. Objetivos

O presente trabalho de investigação constitui uma forma de conhecer e de compreender os processos que lideram a concepção das personagens femininas que povoam os contos de Mia Couto, desenvolvendo técnicas de pesquisa que conduzam à elaboração de conclusões pertinentes no que respeita à obra deste escritor.

Quanto aos objetivos específicos desta dissertação, em primeiro lugar, pretendemos conhecer a obra de mérito reconhecido de um dos protagonistas da literatura de Língua Portuguesa, aprofundando o estudo dos contos reunidos nos livros *Vozes Anotecidas*, *Cada Homem é uma Raça*, *Estórias Abensonhadas*, *Contos do Nascer da Terra*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos* e *O Fio das Missangas*⁴. De fora deixamos o livro *Cronicando*, por ser considerado uma coletânea de carácter híbrido, entre o conto e a crónica.

Depois move-nos o objetivo de aprofundar os nossos conhecimentos acerca dos modelos de concepção literária, na medida em que teremos de aprofundar conceitos-

³ Cristina Maria da Costa Vieira, *O Universo Feminino n' A Esmeralda Partida de Fernando Campos*, Lisboa, Difel, 2002, p. 18.

⁴ Mia Couto, *Vozes Anotecidas*, Lisboa, Caminho, col. “Uma terra sem amos”, 1987;

Idem, *Cada Homem é uma Raça*, Lisboa, Caminho, col. “Uma terra sem amos”, 1990;

Idem, *Estórias Abensonhadas*, Lisboa, Caminho, col. “Outras margens”, 1991;

Idem, *Contos do Nascer da Terra*, Lisboa, Caminho, col. “uma terra sem amos”, 1997;

Idem, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, Lisboa, Caminho, col. “Uma terra sem amos”, 2001;

Idem, *O Fio das Missangas*, Lisboa, Caminho, col. “Outras Margens”, 2004.

chave, como “literatura”, “género narrativo”, “conto” e “personagem”. Em terceiro lugar, pretendemos identificar fatores determinantes na construção da narrativa, quer sejam de carácter pessoal, determinados pela experiência de vida do autor, quer sejam de natureza funcional, impostos pelos princípios subjacentes à criação literária. Por fim, derradeiro, mas fundamental escopo, queremos determinar os motivos, os modos e os objetivos implícitos na conceção das personagens femininas nos contos de Mia Couto, verificando o grau de realismo ou de fantasia dessas personagens, o seu verdadeiro peso em termos de frequência e de protagonismo, o papel que desempenham na estruturação do conto, assim como a mensagem subjacente que transportam.

Deste modo, pretendemos elaborar um trabalho que, assente em conceitos e ideias-chave já apresentadas e defendidas por nomes consagrados na área dos estudos literários e da crítica literária, apresente um estudo novo e original no que diz respeito à obra contística de Mia Couto.

3. Metodologia

A necessidade de categorização do real atribuí ao ser humano uma certa dimensão única e distintiva relativamente aos restantes seres vivos. Com efeito, independentemente do grau civilizacional a que nos reportemos ou à parte do mundo que tomemos como referência, a verdade é que sempre encontramos uma necessidade de nomear e definir diferentes aspetos da realidade que nos rodeia ou que faz parte do nosso universo de conhecimento. Na literatura, o processo é idêntico. Por isso, ao longo dos tempos assistimos ao surgimento de novas teorias e de formas de nomenclatura que mais não são do que uma tentativa de referencialização do mundo das letras⁵. Por isso, torna-se necessário optar por seguir determinadas teorias e conceções literárias que nos ajudem a concretizar o nosso trabalho. Assim, decidimos partir de uma obra, também ela dedicada ao estudo da personagem feminina, o ensaio *O Universo Feminino n’ A Esmeralda Perdida de Fernando Campos*, de Cristina da Costa Vieira⁶, como ponto de referência no que respeita à estruturação do nosso trabalho. Relativamente à nomenclatura e à teoria literária que suporta a construção da personagem, tomámos

⁵ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Colibri, Lisboa, 2008, p. 20.

⁶ *Idem*, *O Universo Feminino n’ A Esmeralda Partida de Fernando Campos*, Difel, Lisboa, 2002.

como obra de referência o ensaio da mesma autora, com o título *A Construção da Personagem Romanesca*⁷.

A nossa metodologia de trabalho passará por vários momentos diferenciados. Assim, começaremos por aprofundar a teoria sobre alguns conceitos-chave, uma vez que já detemos algum conhecimento da obra de Mia Couto, sendo que esse aprofundamento teórico abrirá novas janelas interpretativas na releitura desta.

Deste modo, o nosso método implica uma primeira reflexão sobre o conceito de literatura e géneros literários; o género narrativo e o conto; as categorias da narrativa e a personagem; a organização social e política de Moçambique, assim como as suas especificidades.

Com esta última análise, pretendemos construir uma ideia mais precisa do contexto social em que se move o feminino subjacente aos contos de Mia Couto, não deixando de rever algumas das teorias da literatura mais relevantes para o estudo deste assunto.

Depois, passaremos à releitura do nosso *corpus*, podendo, desta forma, entender uma realidade que até então só conhecíamos superficialmente através de leituras de carácter lúdico e espontâneo. Paralelamente, iremos fazendo esquemas, tomando notas, elaborando pequenos textos, enfim, organizando o material por forma a obtermos as matérias axiais que dizem respeito à personagem feminina nos contos do autor.

Finalmente, passaremos à redação da dissertação, onde levantaremos questões e tentaremos dar resposta às mesmas. Sendo assim, a organização dos capítulos, delineada no índice, resulta de todo este trabalho de investigação e de organização da informação recolhida e atualizada de modo a corresponder de forma pertinente ao tema em análise.

⁷*Idem, A Construção da Personagem Romanesca: processos definidores*, Colibri, Lisboa, 2008.

CAPÍTULO I - CONCEITOS-CHAVE

“No conto tudo precisa de ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem somente os longes, numa cor unida.” (Eça de Queiroz, *Notas Contemporâneas*)

1. Conceito de Literatura

Do latim *litteratura*, o lexema “literatura” significa, etimologicamente, “saber relativo à arte de escrever e ler, gramática, instrução e erudição”. Do radical *littera*, provém também *litteratus* – o que sabe gramática, decifra as letras - da qual deriva a palavra *literato*, por via erudita, e *letrado*, por via popular, no português atual. Com efeito, o *litteratus* detinha um estatuto social privilegiado que lhe advinha deste conhecimento que o diferenciava dos demais, até porque lhe possibilitava a leitura da Bíblia, o livro mais sagrado na civilização judaico-cristã.⁸

Todavia, o século XVIII ditará uma evolução semântica da palavra, acompanhando as transformações sociais e políticas que ocorriam na Europa, nomeadamente a Revolução Industrial e a Revolução Francesa. Assim, em 1751, Diderot define, no artigo “*Recherches philosophiques sur l’origine et la nature du beau*”, a literatura como uma arte assim como o conjunto de manifestações dessa arte, acrescentando que a literatura se determina pela presença de determinados valores estéticos, atribuindo-lhe o nome de “*le beau littéraire*”. Então, passa a literatura a ser definida como fenómeno estético atribuído a um *corpus* de objetos.

O alargamento da cultura a uma classe emergente – a burguesia – proporcionou o alargamento dos horizontes no domínio da prosa literária, com o desenvolvimento das técnicas do romance, da novela, das memórias, da biografia e da autobiografia.

Consequentemente, a uma maior produção literária constrói-se um público leitor mais vasto, logo, promove-se o desenvolvimento da indústria e do comércio livreiros,

⁸ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 4ª edição, 1982, p. 1.

acontecendo pela primeira vez que escritores podem viver dos rendimentos que lhes advêm da sua produção literária.

Ao longo dos dois séculos seguintes, o conceito de literatura foi admitindo novos conteúdos semânticos: produção literária de um país, de uma época ou região, de uma mesma origem, temática ou intenção, bibliografia acerca de um assunto, e até retórica ou expressão artificial.

Contudo, a definição e o estabelecimento de fronteiras definidoras deste conceito nunca foi pacífico. Durante a era do Positivismo, a tendência era aceitar como obra literária toda aquela que representasse a civilização de uma época ou povo, independentemente de possuir ou não elementos de ordem estética. Por oposição, no século XX, o formalismo russo, o *new criticism* e a estilística defenderam a necessidade de definir claramente o conceito de literatura enquanto fenómeno estético específico. Neste contexto, Roman Jakobson apresentou o conceito de literariedade como forma de atingir a tão almejada definição⁹.

Mas logo surgiram vozes discordantes deste processo de definição formal do conceito de literatura. Tzvetan Todorov defende que não é legítima uma definição “estrutural” de literatura e nega veementemente a existência de um “discurso literário” similar em todas as produções literárias, uma vez que o único denominador comum que elas têm é o uso da linguagem.¹⁰ Por seu lado, John Searle defende que literatura “is the name of a set of attitudes we take toward a stretch of discourse, not a name of an internal property of the stretch of discourse”.¹¹ Isto é, a literatura não tem características intrínsecas, dependendo antes da forma como os leitores encaram esse texto. Nesta ordem de ideias, John M. Ellis argumenta que “in an important sense, texts are made into literature by the community, not by their authors”.¹²

Um último factor a ter em conta na delimitação do que deve ser ou não encarado como literatura, é a forma de apresentar o texto com interesse estético: só os textos escritos são abrangidos pelo vocábulo “literatura”, como a raiz etimológica parece indicar, ou os textos orais com valor estético também são literatura? Pese embora o

⁹ Roman Jakobson, *Questions de Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

¹⁰ Tzvetan Todorov, “The notion of literature”, in *New Literary History*, V, I, 1973.

¹¹ John Searle, “The logical status of fictional discourse”, in *New Literary History*, VI, 1975.

¹² John M. Ellis, *The Theory Of Literary Criticism: A Logical Analysis*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1974.

facto de para alguns estudiosos a literatura ser apenas aquela que está impressa¹³, para a maioria há muito que passámos a ter “uma literatura escrita” e uma “literatura oral”, apesar de todas as diferenças que as distinguem.¹⁴ E esta questão é de particular interesse no âmbito do nosso tema, pois as literaturas africanas encontram as suas raízes mais profundas numa literatura de expressão oral – oratura -, uma vez que não existe tradição de escrita nas línguas africanas.

1.1. As literaturas africanas de expressão portuguesa

A primeira máquina de prelo chegou a África apenas no século XIX, nos anos quarenta. Embora a língua portuguesa circulasse por África desde o século XVI, ela era, efectivamente, falada por poucos e escrita ainda por menos pessoas. Por outro lado, as línguas africanas autóctones eram línguas de comunicação dentro da mesma tribo (línguas veiculares) e apenas utilizadas por missionários e comerciantes brancos. Quanto ao ensino, este era fortemente instrumentalizado pelo poder colonial, sendo os textos veiculados de autores portugueses, e como o ensino universitário só aconteceu a partir da década de 60, não existia uma cultura literária, por assim dizer, nestes países africanos de língua portuguesa. Neste quadro, compreende-se que a literatura oral africana não fosse tida em conta no ensino moçambicano antes da independência. No entanto, desde o início do século XX que vários escritores africanos se assumiram como tal, apesar de serem simultaneamente jornalistas e até combatentes, como Pepetela, em Angola e o poeta José Craveirinha, em Moçambique.

Se no início do século XX, assistimos ao surgimento e encorajamento das literaturas de cariz colonial, onde imperava um certo exotismo e ambiência estereotipada, a partir do Neo-Realismo português e por ele influenciado são cada vez mais aqueles escritores africanos que se afirmam numa escrita empenhada, ora de cariz político e quase antecipando as várias independências, ora de teor puramente literário, livres de quaisquer comprometimentos político-partidários. É nesta altura que surge a primeira manifestação de negritude¹⁵ nas colónias portuguesas, com o livro de poemas

¹³ Cf. Massaud Moisés, *A Criação Literária, Introdução à Problemática da Literatura*, São Paulo, 8ª edição, Edições Melhoramentos, 1977, s.v. “Géneros literários”.

¹⁴ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, op. cit., p. 135 – 142.

¹⁵ Cf. Pires Laranjeira in *Negritude Africana de Língua Portuguesa*, Textos de Apoio (1947 – 1963), Letras Africanas, Editora Angelus Novus, Braga, 2000. Para este autor, a negritude é a expressão literária de “se negro”, num discurso cujo enunciador é negro, fazendo a apologia e exaltação das tradições

Ilha de Nome Santo, publicado em 1942, da autoria do santomense José Tenreiro. Desde então, as literaturas dos vários países africanos – Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe – têm seguido os seus caminhos, revelando-se ao mundo e englobando todos aqueles escritores que ideológica e fisicamente se encontram imbuídos de uma certa visão do mundo e de uma forma de estar e ser africanos.¹⁶

Neste contexto, temos obrigatoriamente de apontar alguns nomes que têm levado as letras africanas a uma dimensão além-fronteiras: são eles, de entre muitos outros, os angolanos Pepetela, Manuel Rui, José Luandino Vieira ou José Eduardo Agualusa, os moçambicanos Rui Knopfli, Luís Carlos Patraquim, José Craveirinha ou Mia Couto, o caboverdeano Germano Almeida, os santomenses Francisco José Tenreiro ou Conceição Lima. Assim, reafirmamos a existência de uma literatura africana fundada na oratura, cujo valor é inegável, como podemos constatar através das palavras do estudioso Pires Laranjeira:

As literaturas africanas, jovens e ousadas, trouxeram à comunidade de língua portuguesa temas e problemas inéditos, como o da guerrilha, e testemunharam a chegada à cena mundial de povos até há pouco tempo sem direito à palavra escrita. (Laranjeira 1992: 31).

Como se pode observar, embora de difícil definição e apesar de ser um conceito relativamente moderno que se constituiu a partir de circunstâncias históricas e culturais específicas, podemos concluir que a literatura não é apenas uma pesada herança de textos do passado, mas antes um processo ininterrupto de produção de novos textos que se vão afirmando através de determinados valores estéticos devidamente contextualizados, assim como a partir do valor da receção literária que provocam na comunidade. Nas palavras da estudiosa e professora universitária Ana Mafalda Leite:

Há uma arte de contar histórias muito particular, que recorre a universos mágicos e maravilhosos. Há uma margem de sonho muito intensa que provém de um outro imaginário e que também passa pela contaminação da Língua, como que rejuvenescendo-a. (...) Contam outras formas de afecto, outra relação com a natureza e com culturas de certa maneira mais perto do mito, cheias de uma seiva quase espiritual. (...) Até à independência das antigas colónias portuguesas em África, as literaturas dos diversos países (sobretudo de Angola, Moçambique e Cabo

africanas ancestrais, num posicionamento ideopolítico anticolonial e anti-imperialista, por isso a negritude esteve sempre ligada a movimentos emancipatórios das colónias de África.

¹⁶ Pires Laranjeira, *De Letra em Riste, Identidade, Autonomia e outras Questões na Literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Porto, Edições Afrontamento, 1992, p. 31.

Verde) tinham a marca da luta política. As diferenças entre estas não eram praticamente visíveis, porque tudo era literatura ultramarina, segundo a visão crítica da época”. Agora, “tentam naturalizar-se, nativizar-se mais, historicizar e narrar os seus passados, regionalizar-se, dialogar com o mundo, diferenciado-se pelos temas, pela realidade cultural e linguística. (...) Mas, ao mesmo tempo, assiste-se neste diálogo com outras literaturas e com o mundo a uma espécie de culto do cosmopolita necessário, que recusa os ghettos e mostra a diversidade. (entrevista a Sara Belo Luís / VISÃO nº 480 16 Mai. 2002).

1.3. Os géneros literários

A definição dos géneros literários não é simples nem pacífica, na medida em que estes se alteram diacronicamente e podem adquirir várias aceções consoante os contextos. Assim, quer a posição historiográfica quer a posição filosófica assumida por quem estuda estas questões irá fazer depender o conceito a que se consegue chegar. De qualquer modo, os leitores experimentados, mesmo que não familiarizados com qualquer teoria literária, reconhecem afinidades estruturais entre um conto, uma novela ou um romance que distinguem esse texto de um poema ou de um texto dramático.

Numa perspetiva histórica, a mais antiga referência aos géneros literários encontra-se na obra de Platão, *A República*, para quem todos os textos literários são uma narrativa, sendo que ele estabelece uma divisão tripartida dos géneros literários: 1) o teatro, abrangendo a tragédia e a comédia; 2) a poesia lírica, representada pelo ditirambo; 3) poesia épica¹⁷. Mais tarde, Aristóteles, na *Poética*, aprofunda com particular atenção aqueles que eram considerados os géneros nobres, a tragédia e a épica, reforçando a tese da imitação. Por outro lado, Aristóteles contrapõe o modo narrativo, usado na epopeia, ao modo dramático, usado na tragédia e na comédia¹⁸. Ainda no período da Antiguidade Clássica, Horácio refere a questão dos géneros nas suas obras *Epístola aos Pisões* e *Arte Poética*. No entanto, ele não estabelece uma distinção formal entre categorias, antes estabelece uma relação entre “tradição formal”, “temática” e relação com os recetores.¹⁹

O primeiro período literário a pôr em causa a clara distinção entre os géneros foi o Romantismo, admitindo-se a mistura de géneros e o nascimento de outros a partir dos

¹⁷ Platão, *A República*, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª edição, Livro III, 394c.

¹⁸ Aristóteles, *Poética*, Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1447ª, 1449b, 1459b.

¹⁹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, op.cit., p. 338.

já existentes, como é o caso da tragicomédia ou do drama, como foi protagonizado em França por Victor Hugo ou em Portugal por Almeida Garrett, tendo sido os Românticos os precursores do Modernismo, no que respeita à transgressão de todas as regras impostas e ao fim dos espartilhamentos literários.

Atualmente, distinguem-se duas teorias que estão na origem do conceito de género literário: a teoria clássica, “normativa e percetiva”²⁰, em que os géneros aparecem separados pela sua natureza e são hierarquizados como mais nobre ou menos nobre; a teoria moderna, “descritiva”²¹, que não limita o número de géneros nem propõe regras que os definam, admitindo a mistura e a criação de outros, e cuida de descrever as características de cada um, sem intenções normativas.

Desta forma, admitindo que, em Literatura, o lexema “género” significa famílias de obras dotadas de atributos iguais ou semelhantes, percebe-se que a divisão daí resultante só pode ser consequência de uma necessidade humana, inata ou social, de organizar e classificar os objetos que fazem parte do seu mundo,²² pelo que se deve sempre ter em conta que o aparecimento dos géneros resulta de uma ação humana, sendo por isso uma instituição sempre passível de reorganização. No entanto, não devemos subestimar a importância desta catalogação, pois ela permite a aproximação e o entendimento entre o autor e o leitor, constituindo uma forma de guiar o leitor e orientá-lo no entendimento da obra literária, ao mesmo tempo que constitui uma ajuda preciosa para o escritor, quer este pretenda seguir os cânones estabelecidos quer pretenda romper com eles e criar algo de novo ou diferente.

Quanto à tipologia dos géneros, há diferentes teorias, Massaud Moisés propõe-nos uma subdivisão dos *géneros* em *espécies* que, por sua vez se subdividiriam em *formas*. Então passaríamos a ter dois *géneros* - prosa e poesia - sendo que esta última se dividiria em duas *espécies* - lírica e épica - estas por sua vez, dividir-se-iam em várias *formas* - a lírica em soneto, ode, etc., e a épica em poema e epopeia. O *género* prosa não aceitaria subdivisão em *espécies*, mas tão somente em *formas*, a saber conto, novela e romance²³.

²⁰ Massaud Moisés, *A Criação Literária, Introdução à Problemática da Literatura*, op. cit., p. 35.

²¹ *Ibidem*

²² A ideia desta tendência humana para a caracterização do real pode ser vista *apud* Cristina Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, op. cit., p. 20.

²³ Massaud Moisés, *A Criação Literária, Introdução à Problemática da Literatura*, op.cit., p. 34.

Para Vítor Aguiar e Silva, a divisão far-se-á em modos, géneros e subgéneros²⁴. Também ele recua até *A República* de Platão para fundamentar a classificação ternária dos modos literários, em lírico, dramático e narrativo. Por seu lado, os modos literários articulam-se com os géneros literários, estes mais dependentes de variáveis de ordem sociocultural, mas nem por isso de menor importância na organização do sistema literário de uma cultura ou de uma época. Os géneros literários, por sua vez, podem dividir-se em subgéneros, dependendo da importância que certos elementos formais, estilísticos, semânticos podem encontrar em determinados contextos. O modo narrativo, por exemplo, inclui os géneros do conto, novela, romance e epopeia, sendo que o romance conhece subgéneros vários como o romance epistolar, o romance histórico, o romance personagem, etc. O género conto, por exemplo, pode incluir o conto tradicional, o conto maravilhoso, o conto de autor, etc.

Já em pleno século XX, os formalistas russos só concebem o género literário na sua relação com o meio social e com as mudanças que se vão operando, sendo por isso uma “entidade evolutiva”²⁵, assim se compreendendo como determinados géneros ganham fôlego durante certas épocas e outros quase desaparecem. Nessa perspectiva, Goethe, no séc. XIX, distinguira entre as formas naturais da literatura ou categorias universais (a lírica, a narrativa e a dramática) e as espécies literárias ou categorias históricas da literatura (poema épico, romance, tragédia, etc.). São as primeiras que aparecem designadas por Aguiar e Silva como modos literários, como categorias quase imutáveis, atravessando a História, atitudes do escritor perante o mundo, e os géneros literários com uma natureza condicionada por determinantes históricas.

De facto, esta contraposição entre modo e género tem vindo a ser aceite, sendo lógica a divisão em modos narrativo, lírico, dramático, embora não devamos esquecer que se trata de uma teoria e, como tal, susceptível de problematização em qualquer tempo.

2.O modo narrativo

Todas as pessoas produzem textos narrativos, pois todos contam histórias que já ouviram contar, narram eventos nos quais tomaram parte ou não, produzem relatos ou relatórios. Apesar do número infindável de textos narrativos verbalizados, há ainda que

²⁴ Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, op. cit., p. 340.

²⁵ *Ibidem*, p. 363.

contar com os não-verbais, como acontece na pintura, no teatro, etc. Por outro lado, há que deixar claro que nem todos os textos narrativos se incluem nos textos literários, pois uma carta pode contar uma história, sem que tal facto faça daquele texto uma narrativa literária.

Deste modo, centremos a nossa atenção nos textos narrativos literários. Por modo narrativo, consideramos uma forma literária que depende de um narrador para contar uma história, composta por uma sequência de elementos ficcionais ocorridos num espaço e num tempo, num processo narrativo tendencialmente objectivo, isto é, a narrativa literária dá-nos a conhecer algo que é objetivamente distinto do sujeito que relata os acontecimentos. Esse narrador enuncia a sua história para um narratário, mais ou menos patente na narrativa, num certo universo diegético, mesmo que de natureza ficcional.

Indubitavelmente, a diegese aparece associada ao discurso, já que a primeira é construída por um conjunto de elementos narrativos representados pelo segundo, e sendo o discurso um enunciado verbal que veicula a história, a presença do narrador é sempre revelada pela projeção da sua subjetividade (mais ou menos dissimulada) na situação narrativa.

Da diegese faz sempre parte a categoria personagem²⁶. Eixo em torno do qual gira a ação, muitas vezes denominada por um nome próprio, a personagem aparece definida por elementos vários, como os discursos que enuncia, associações temático - ideológicas que lhe são feitas, retratos que lhe são aduzidos ou ainda por comparação com outras personagens. Sendo um agente da ação, a personagem obrigatoriamente move-se num espaço, que pode ser social, psicológico ou físico, acontecendo por vezes uma correlação direta entre a redução do espaço da ação e a descrição minuciosa da mesma. Aliás, é a relação conflituosa entre a personagem e o espaço que promove o desenrolar da ação num tempo.

Em suma, o domínio da ficcionalidade encontra nos textos narrativos em prosa um território privilegiado, pois é neste que se reúnem as condições mais adequadas para se empreender a narração de factos e acontecimentos, sejam eles pertencentes ao domínio do real ou de total recusa de conexões entre este e o mundo criado na própria narrativa, ou ainda numa modalidade mista de encontro entre a ficção e a história.

²⁶ Cf. Cristina Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, *op.cit.*, p. 494, 5, em que a autora refere a obrigatoriedade da presença da personagem no texto narrativo, remetendo para autores como Roland Barthes.

2.1. O conto

Dando continuidade ao propósito de definição de conceitos-chave, indispensável à análise das personagens femininas nos contos de Mia Couto, surge agora a necessidade de compreender o conto na sua dimensão literária.

Assim, género pertencente ao modo narrativo, o conto desperta desde cedo a curiosidade de quem o lê ou de quem o ouve, caracterizando-se como uma narrativa breve em que circulam personagens em reduzido número e alvo de uma escassa caracterização, revelando uma acção bastante concentrada em torno de uma peripécia particular que de algum modo provocou a desestabilização num ambiente inicialmente favorável²⁷.

Quando confrontados com o termo inglês “short story”²⁸, percebemos de imediato que a brevidade da narrativa é um aspeto incontornável deste género literário, mas por si só não constitui um fator distintivo relativamente a outros géneros, como o mito ou a crónica, quando muito o será relativamente ao romance e à novela. No entanto, a sua brevidade exige um trabalho minucioso de escrita, uma densidade semântica que pode aproximá-lo do efeito imediato de um poema ou de uma fotografia desde que para tal o leitor se mostre disponível.

Assim, a concentração de eventos numa acção linear, sem ações periféricas ou secundárias, torna-se um dos factores distintivos entre o conto e o romance, por isso é tão necessário seduzir o recetor através de uma intriga em que o mistério a resolver ou os simples incidente do quotidiano adquirem um extraordinário significado humano, como dizia Edgar Allen Poe : “(...) the nature of the short story derives from the fact that it can be read at a single sitting (...)”²⁹. Aliás, esta é uma característica que podemos facilmente reconhecer em qualquer conto popular³⁰, ou em qualquer conto de autor de Língua Portuguesa, desde os de Miguel Torga, como pode ser constatado em *Novos Contos da Montanha*, aos de Sophia de Mello Breyner e os seus *Contos Exemplares*, alargando desde já este aspeto comum aos vários contos de Mia Couto³¹. Contudo,

²⁷ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, s.v. “Conto”, Coimbra, Livraria Almedina, 1990, p. 75.

²⁸ Helmut Bonheim, *The narrative modes. Techniques of the short story*, D.S. Brewer, 1982

²⁹ *Ibidem*, p. 165.

³⁰ Por exemplo, no conto *Frei João Sem Cuidados*, o frade é obrigado a resolver o enigma lançado pelo rei, se o não fizer será condenado à morte.

³¹ Tomemos como exemplo o conto “O pescador cego”, in *Cada Homem é Uma Raça*, op.cit., p. 93.

sabemos também que esta característica dependerá muito do género de leitores que se dispuserem ou não a ler rapidamente um conto, uma novela ou mesmo um romance.

A esta concentração da ação numa fração dramática dá-se o nome de unidade de acção. A trama do conto é linear, as ocorrências sucedem-se e encerram um mistério, um enigma a resolver. Este é o jogo narrativo capaz de prender o leitor. Assim, se numa situação inicial podemos ter um contexto de paz e tranquilidade, é o fim desta estabilidade e o início de alguma tormenta que produz a ação do conto: só assim se compreende que haja alguma coisa para contar. O sofrimento, a dor, a inquietude constituem motivos de uma narrativa, não a paz duradoira ou a serenidade constante das personagens. Sendo assim, verificamos que a unidade de ação condiciona as outras características do conto. Daqui não se pode deduzir, todavia, que o tempo da história decorra num ápice, num tempo bastante delimitado, uma vez que se exige a concentração da atenção num centro nevrálgico. Quanto ao espaço, nem sempre o lugar geográfico por onde circulam as personagens é restrito, veja-se para tal o caso do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, *O Cavaleiro da Dinamarca*, numa viagem pelo mundo, até Jerusalém, o Cavaleiro demora mais de um ano a completá-la. Por fim, surge a unidade de tom, necessária para criar no leitor sentimentos compatíveis com a situação em que devemos espelhar-nos. O conto tende também a ter um número reduzido de personagens que são, em geral, planas, ou seja, a sua caracterização é feita apenas numa perspetiva, a da ação em que se movimentam e não se modificam psicologicamente. Contudo, esta é uma característica que também iremos rebater um pouco mais adiante quando classificarmos as personagens femininas dos contos de Mia Couto quanto à composição.

Os modos de expressão utilizados são os do discurso narrativo - discurso direto, indireto, indireto livre e o monólogo, mas o mais frequente é o diálogo³², pois assim se estabelece uma comunicação mais rápida e direta entre o narrador e o leitor, enquanto o menos frequente é o último, por ser de difícil aplicação neste género, como salienta Cristina Vieira, este é mais apenso ao romance.³³ Por outro lado, relativamente aos modos de representação, devemos salientar a importância que alcançou a descrição nos contos do século XIX, especialmente em Balzac ou Eça de Queirós, quer na descrição

³² Tomemos como exemplo o diálogo entre Salomão Pronto e Evaristo a respeito da gravidez de Celulina, no conto de Mia Couto, “Mana Celulina, a esferográvida”, in *O Fio das Missangas*, op. cit., 2004, p. 57.

³³ Cf. Cristina Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, op. cit., p. 306.

de personagens³⁴ quer na de ambientes³⁵, embora com “breves pinceladas”³⁶, como obrigava a forma e o género.

Estas características abrangem quer os contos populares, quer os contos de autor, pois que tal distinção precisa de ser feita, ainda que o conto tenha sido encarado desde cedo como uma forma simples, encontra-se enraizado em tradições culturais ancestrais muitas vezes associado à saga, ao mito e à lenda, funcionando como factor de sedução do outro ou de união de uma comunidade. De facto, o processo de *contar histórias* pressupõe a existência de um narrador que suscita a curiosidade de um auditório num único acto de narração, exercendo sobre o mesmo uma função lúdica e moralizante – é esta uma marca distintiva essencial do conto popular³⁷.

Mas o conto popular tem traços distintivos que o particularizam no universo das efabulações. Assim, comecemos pelo nome que lhe atribuímos – popular: se assim é, deduz-se que a sua origem é do povo, personagem coletiva que se move sobretudo no meio rural, indiferente às interferências mais urbanas. Juntamente com as adivinhas, as canções, os provérbios, os jogos de palavras, o conto popular integra a literatura de transmissão oral. Trata-se, então, de uma literatura que persiste no tempo, incapaz de se definir uma data para o seu aparecimento e, por isso, sujeita a várias alterações introduzidas no momento da atualização linguística pelo “intérprete da tradição”³⁸, mas submissa a uma estrutura que a suporta e que a mantém inalterável, a uma lógica dos “esquemas” tradicionais. Decorrente do seu anonimato, torna-se uma espécie de “tesouro coletivo” mantido na posse dos membros de uma comunidade através da memória. Por isso, o recetor destes textos é também ele de extrema importância no momento da narração, uma vez que lhe é permitido intervir na acção, através de comentários, perguntas, introduzindo pequenas alterações à intriga, sendo que a conjugação de vários tipos de código, para além do linguístico, como o cinésico, proxémico e paralinguístico, constitui um fator de enriquecimento da tradição oral e, em especial, do conto popular.

³⁴ Veja-se o exemplo da descrição de Jacinto no conto “Civilização”, in Eça de Queirós, *Contos Escolhidos*, sel. e introd. Maria das Graças Moreira de Sá, Lisboa, Ulisseia, col. “Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses”, p. 95.

³⁵ Repare-se na descrição em “O tesouro”, in Eça de Queirós, *Contos*, Lisboa, Livros do Brasil, 2002.

³⁶ Cf. Eça de Queirós, *Prosas Bárbaras*, Lisboa, Livros do Brasil, ...

³⁷ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, op. cit., s.v. “Conto”.

³⁸ *Ibidem*.

É difícil de determinar com exatidão a proveniência dos contos populares, alguns autores têm acordado em dizer que estes constituem resíduos de crenças e mitos primitivos que se foram progressivamente alterando e adaptando a novos panoramas culturais. Sendo alguns provenientes da China, Índia ou África, não será de desprezar a ideia de que também terão circulado por essas paragens alguns levados pelos nossos marinheiros durante as viagens das Descobertas³⁹.

Como diz Propp “ o conto tem geralmente a sua origem na vida”, e as religiões sempre fizeram parte da vida, pelo que não serão de todo alheias à formulação destas histórias perdidas no tempo. E esta ligação entre o conto e a religião é efetivamente feita pelo ensaísta russo, nomeadamente a rituais de iniciação mais ou menos violentos.

Porém, embora o conto esteja intimamente ligado à vida das populações, não podemos a partir destes tirar conclusões imediatas acerca da vida, desde logo porque nele se misturam elementos do maravilhoso e do real. Nos contos surgem representações do mundo em que a manifestação da fantasia veicula uma imagem cultural do mundo de feição espiritualista, uma vez que o maravilhoso e o profano se incorporam na vida quotidiana levando a uma aceitação natural de uma dimensão supra-humana. Para além disso, nos contos, a fantasia tem como função restaurar uma certa ordem natural e desejável das coisas do mundo⁴⁰. No conto popular, o mundo representado é um mundo estereotipado, ordenado, maniqueísta, que sofre um revés a determinada altura, para no final recuperar o equilíbrio.

Com base nos temas abordados, Carlos Reis, por exemplo, propõe uma tipologia do conto⁴¹: contos maravilhosos ou de encantamento, em que o elemento sobrenatural tem um papel fundamental a desempenhar; de exemplo são aqueles cuja finalidade primeira é transmitir uma moralidade; de animais, também conhecidos por fábulas, em que os animais repetem ações humanas com intenção moralizante ou satírica; religiosos, quando a intervenção divina é evidente; etiológicos são os que explicam a origem de um aspecto, forma ou hábito; de adivinhação, sempre que o episódio central dependa da

³⁹ Cf. Jacinto do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura*, Vol I, Porto, Figueirinhas, 4ª ed., s.v. “Conto”, pp. 213-220.

⁴⁰ Por exemplo, as fadas madrinhas protegem os mais fracos e devolvem-nos à segurança do lar, como no conto da Gata Borralheira.

⁴¹ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, *op. cit.*, s.v. “Conto”, p.82.

resolução de um enigma por parte do herói; facécias, narrativas em tom satírico ou cómico⁴².

Em Portugal, quase todos os contos populares estão registados em coletâneas, sendo as mais conhecidas as de Almeida Garrett (1843), Alexandre Herculano (1851) Adolfo Coelho (1879), Teófilo Braga (1883) e Consiglieri Pedroso (1910)⁴³.

Apontados que estão os pontos convergentes entre o conto popular e de autor e concluída a caracterização geral do conto popular, passemos então à clarificação de alguns aspectos relacionados com o conto de autor.

Bonheim refere ainda que “(...) the short story has been thought of since the time of Poe as a form of narrative and in which all the parts have a function, all of them subservient to the central effect.”⁴⁴, o que nos dirige para uma reflexão acerca de outra técnica de construção do conto: o princípio e o fim, o modo como se articulam. Indubitavelmente, os estudiosos têm dito que no conto o seu início ganha uma importância redobrada relativamente a outros géneros literários, sendo sobretudo a exposição, quer seja descrição de personagem ou de espaços, o modo mais frequente de iniciar a história. No entanto, esta será sempre uma exposição curta⁴⁵. Não o era no século XVIII, quando muitos contos começavam com longas exposições acerca do assunto do mesmo, como no caso de autores como Scott, Poe ou Hawthorne.

No entanto, já no século XIX, o século em que podemos localizar o início fulgurante do conto literário de autor, a descrição aliada à exposição passa a ser o modo mais comum de iniciar um conto, com mais pormenor, como podemos constatar em muitos contos de Eça de Queirós⁴⁶ ou de Trindade Coelho⁴⁷.

No século seguinte, o discurso e o relato sobrepõem-se à descrição, com forte primazia para o discurso, não sendo esta uma característica única do género, uma vez

⁴² Para além desta proposta, salientamos as de Teófilo Braga e Adolfo Coelho, que dividem os contos em três grandes grupos (de carácter mítico, facécias e exemplos de intenção moral), e a proposta de Consiglieri Pedroso, que os divide em quatro categorias (fadas, histórias morais, fábulas e anedotas).

⁴³ Receberam os títulos de, no primeiro caso, *Romanceiro*; no segundo, *Lendas e Narrativas*; no terceiro e último, *Contos Populares Portugueses*; e no penúltimo, *Contos Tradicionais do Povo Português*.

⁴⁴ Helmut Bonheim, *The narrative modes. Techniques of the short story*, op. cit., p. 157.

⁴⁵ Cf. Mia Couto, *Vozes Anotadas*, op. cit., ver o exemplo do conto “A Fogueira”, p. 23.

⁴⁶ Cf. “Singularidades de uma rapariga loira”, in Eça de Queirós, *Contos Escolhidos*, op. cit., p. 35.

⁴⁷ Veja-se o exemplo do conto “Idílio Rústico”, in *Os Meus Amores*, Trindade Coelho, Porto, Paisagem Editora Lda., p. 21.

que este passa a ser o modo predileto adotado na narrativa⁴⁸. Contudo, esta primazia conferida ao discurso para iniciar um conto não implica que o mesmo continue a ser usado à medida que a história se desenrola; pelo contrário, muitas vezes trata-se apenas de uma voz inicial que rapidamente dá lugar à voz de um narrador, como em Miguel Torga⁴⁹ ou sendo a própria voz do narrador a dar início à história num relato muito próximo do discurso direto, tomando como exemplo Mia Couto⁵⁰.

Consideremos agora o final do conto de autor. O fim de uma história é sempre um momento muito importante, prestando-lhe os escritores especial atenção, pois do fim depende muitas vezes o sucesso ou insucesso duma história, é também o momento de comprovar a coerência de uma intriga, por isso merece especial atenção também no conto. O final da história pode ditar uma narrativa aberta ou fechada, mas na história breve, ninguém aceitará uma narrativa totalmente aberta, algum desfecho, algum sinal terá de ser dado ao leitor de que a história chegou ao fim. Os finais fechados aliam-se habitualmente a técnicas como o comentário, a descrição ou o tema da morte, por exemplo. Deste modo, se a narrativa é fechada, pode ser realizado um breve resumo da história, como o faz Sophia⁵¹ ou apresentado um acontecimento simbólico, muitas vezes, a morte, que funcione como final, como no conto “O regresso” de Miguel Torga⁵² ou ainda assistirmos a um final que contemple o resumo e o carácter simbólico da ação, como sucede no conto “O novo padre”, de Mia Couto⁵³.

Quanto ao “open ending”, como lhe chama Bonheim, o leitor vai-se aproximando do final sem se dar conta, pois a ação e o diálogo continuam mesmo até ao fim, sendo que os conflitos são deixados por resolver. Curiosamente, é no século XX

⁴⁸ Helmut Bonheim, *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*, op. cit.p. 8: “Some modes are more popular in our age than another. In our own age, speech stands high in the esteem of most readers. Description is thought boring except in small doses; comment of a particular kind, namely moralistic generalizing, is almost taboo, even when imbedden in speech; and even report is preferred in the dress of, or at least heavily interlarded with, speech.”.

⁴⁹ Cf. os contos “Mariana”, “O Sésamo”, “O Artilheiro”, in Miguel Torga, *Novos Contos da Montanha*, Coimbra, ed. de Autor, pp. 109, 101, 173, respetivamente.

⁵⁰ Cf. Os contos “Os pássaros de Deus”, “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?” e “Patanhoca, o cobreiro apaixonado”, in Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, op. cit., 2002, pp. 55, 83, 153, respetivamente.

⁵¹ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, “História da gata borralheira”, in *Histórias da Terra e do Mar*, Lisboa, Texto Editora, 10ª edição, 1995, p. 7.

⁵² Cf. Miguel Torga, *Novos Contos da Montanha*, Coimbra, ed. de Autor, p. 145.

⁵³ Cf. Mia Couto, *O Fio das Missangas*, op. cit., p. 91.

que esta técnica contística ganha maior fulgor entre autores de diversas origens, ao contrário do século XIX, quando autores como Poe e Hawthorne optaram por dar aos seus contos um final fechado, que podia ser também bastante irónico. Para obter um efeito de final em aberto, o autor recorre não raro ao relato e ao diálogo, como forma de prolongar a ação para além do que é relatado.

Ainda no que diz respeito ao final da história, concluímos que o estilo utilizado também sofre alterações, pois frequentemente assistimos a uma elevação do registo de língua, de corrente para cuidado, muitas vezes aliado ao comentário, embora a opção pelo registo inferior também seja possível⁵⁴.

Quanto ao narrador, um conto de autor, tendo em conta a finita ciência humana, pode implicar diferentes pontos de vista e graus de intervenção na narrativa. Frequentemente é autodiegético, narrando a história na primeira pessoa, o que limita a visão dos factos; contudo esta situação também pode ser propícia ao efeito de verosimilhança, já que aproxima o leitor do narrador, levando aquele a acreditar na história deste, uma vez que se trata da sua própria história, favorecendo, potencialmente, a unidade da narrativa. Podemos tomar como exemplo um dos contos de Mia Couto, “O caçador de ausências”, do livro *O Fio das Missangas*, em que o narrador conta a sua demanda pelo dinheiro que o compadre lhe devia e acaba confessando o caso amoroso com Florinha. Contudo, devemos clarificar que apesar de poderem ser narradas na primeira pessoa, com uma focalização interna, estas narrativas mantêm escassas reflexões ou digressões tal como estamos habituados no romance. Por outro lado, a imaginação prende-se à noção de verosimilhança, conquanto sabemos que a vida e a realidade são distintas consoante o contexto em que se inserem. Por isso, devemos estudar esta questão mais tarde, no contexto das literaturas africanas, pois certamente as realidades nos surgirão bastante surpreendentes.

Se atentarmos no narrador homodiegético, verificamos que a distância emotiva entre o narrador e a narrativa aumenta, pois embora continue a ser um narrador na primeira pessoa, já não é personagem principal, mas apenas testemunha dos acontecimentos. Contudo, podemos encontrar um exemplo de narrador homodiegético profundamente comprometido com a ação narrada no conto “Mana Celulina, a esferográvida”, do mesmo livro de Mia Couto, em que o narrador é o próprio irmão de

⁵⁴ Cf. Massaud Moisés, *A Criação Literária, Introdução à Problemática da Literatura op cit.*, pp. 143-144.

Celulina e também seu amante. Já o narrador heterodiegético e onisciente é vantajoso para o desenvolvimento da narrativa contística, pois que a não participação na história lhe auferem uma certa imparcialidade, e o seu carácter onisciente permite-lhe esquadriñar os pontos mais recônditos de cada personagem e de cada momento, apesar de estar limitado pela brevidade narrativa a que está sujeito: é o que podemos observar no conto “A Saga”, de Sophia de Mello Breyner Andresen⁵⁵. Finalmente, o narrador heterodiegético e de focalização externa surge nos contos em que a diminuição da importância dos fatores psicológicos conduz à primazia da ação e do conflito, tornando-os mais simples e lineares, como se o narrador apenas contasse os factos, de forma despreendida e ausente. No entanto, esta é talvez das formas menos praticadas, pois o autor nunca se desprende totalmente da história que escreve: em última instância ele tem sempre de manobrar os meandros da ficção em que constrói a história.

A linguagem do conto de autor tem também algumas especificidades, como a objetividade, o uso de metáforas menos abstratas e de vocábulos mais concretos, mas com uma riqueza vocabular e um domínio estilístico que o distingue, desde logo, do conto popular, mais parco nestes recursos.

Por fim, passemos à categorização dos contos. Não existe unanimidade na distinção dos contos devido à adoção de diferentes critérios. Seguimos, todavia, a divisão de Carl H. Grabo⁵⁶ por nos parecer simples e eficaz: conto de ação, sendo esta uma narrativa de carácter lúdico; conto de personagem é centrado na análise da personagem; conto de cenário ou de atmosfera, que se organiza em torno da descrição de lugares e objetos precisos, sendo estes as personagens principais; conto de ideia, que tem como objetivo transformar as personagens, a história, em ideias a transmitir, sendo que este tipo de conto se confunde com o de emoção, pois também este se desenrola sempre na tentativa de transmitir uma emoção ao leitor.

Em suma, o conto é um género pertencente ao modo narrativo, fundado em tempos imemoriais, começando por ter uma função lúdica e uma função moralizante por permitir immortalizar os feitos humanos ou simplesmente passar melhor o tempo livre. O conto adquiriu particular importância no século XIX, fosse ele infantil (Hans Christien Andresen), policial e fantástico (Edgar Allan Poe) ou realista (Eça de Queirós), mas

⁵⁵ Sophia de Mello Breyner Andresen, “A Saga”, in *Histórias da Terra e do Mar*, Lisboa, Texto Editora, 10ª edição, 1995, p. 73.

⁵⁶ Carl H. Grabo, *The Art of The Short- Story*, New York – Chicago – Boston, Charles Scribner’s Sons, 1913.

assiste atualmente a um fulgor único. De facto, se existem autores que subestimam as suas qualidades, como Vergílio Ferreira para quem os contos antecipam os romances ou regressam depois como uma necessidade de repor alguma verdade⁵⁷, outros existem que lhe dão um valor extremo e os praticam de formas originais e com funções várias, pois este género literário permite escapar às convenções, cultivar a transgressão e depurar os elementos impeditivos de uma perceção mais evidente da realidade, exigindo por isso um domínio perfeito da forma. Existem imensos exemplos desta prática contística, como é o caso de Machado de Assis, de Sophia de Mello Breyner, de Fernando Campos, de Mário de Carvalho ou de Mia Couto. Por fim, não podemos deixar de recordar o “decálogo” ou “tábuas da lei”, como lhes chamou o próprio David Mourão-Ferreira, quando questionado acerca da forma como criar bons contos, inscrito no seu prefácio ao livro *Os Amantes & Outros Contos*:

1º Plenos poderes à imaginação.

2º Não utilizar diretamente matéria autobiográfica.

3º Não cobiçar os casos do próximo.

4º Não explicar.

5º Antes narrar que descrever.

6º Evitar as palavras abstratas.

7º Nunca dizer em duas frases o que pode ser dito apenas numa.

8º Atender a cada pormenor em função do conjunto.

9º Escrever sempre em estado de sonho.

10º Reescrever sempre em estado de vigília.

Andrée Crabbé Rocha justifica, aliás, aquilo que considera ser a predileção dos escritores portugueses pelo conto de autor, com as seguintes palavras: “O conto, de resto, casa-se bem com o temperamento português, feito de pronta emoção e rápida catarse.” Por esta mesma razão, por irem tão diretamente ao essencial e não atenderem ao supérfluo, os contos veiculam mensagens intensas que, não sendo já de carácter moralizante, continuam a suscitar o interesse e a reflexão de muitos leitores.

⁵⁷ Cf. Vergílio Ferreira, *Contos*, Lisboa, Bertrand, 1997, p. 7. “Escrever contos foi-me sempre uma actividade marginal e eles revelam assim um pouco da desocupação e do ludismo. “.

2.2. O conto em Moçambique

A literatura moçambicana apresenta duas vertentes de influências distintas – da literatura europeia, mais propriamente portuguesa, e da oralidade africana - e que vão acabar por se entrecruzar na construção de uma identidade literária e artística própria.

Assim, a “oralidade funciona como substrato cultural e como fator constitutivo da identidade da literatura moçambicana.”⁵⁸ Pelo que o conto africano de autor tem uma relação muito profunda com a tradição oral, pois é através desta que se transmite a herança cultural de um grupo por forma a manter a harmonia e a coesão de uma comunidade.

Contudo, o conto de autor assume outras funções, não esquecendo, esta necessidade de preservar a ancestralidade. São elas a função estética e o prazer da criação literária, a necessidade de inovar e também a de dar resposta às transformações que se vão operando num mundo em perpétua mudança. Assim, o autor subverte o esquema das narrativas orais, projetando as personagens em realidades que não são perfeitas, mas que espelham valores instáveis e a degradação das relações humanas sentidas pelos povos africanos.

Sem dúvida que o conto tem um lugar de destaque nas literaturas africanas, pois ele dilui as fronteiras entre a oralidade e a escrita, a tradição e a modernidade, o interesse coletivo e a liberdade individual, o mundo africano e o mundo ocidental. Assim, de acordo com a autora Maria Fernanda Afonso:

“o conto oferece, em África, um verdadeiro espaço de criatividade, explorando os níveis e limites do ser, ultrapassando quaisquer obstáculos ideológicos, captando todas as realidades que dizem respeito ao homem, fixando a imagem do caos do mundo moderno, a fragilidade da felicidade e a precariedade dos destinos humanos.”⁵⁹ (Afonso 2004: 75)

Em Mia Couto, o conto torna-se um género preferencial pela possibilidade de incorporar as características da tradição oral, reinventando *estórias* em que o real e o imaginário se misturam e produzem um novo discurso literário, como o próprio autor afirma:

⁵⁸ Cf. Francisco Noa, “Literatura Moçambicana: os trilhos e as margens”, in Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses, (org. de), *Moçambique das Palavras Escritas*, Porto, Edições Afrontamento, 2008, p. 39.

“Conto histórias e se as pudesse contar sempre na oralidade era o que faria. O que dá gosto é fazer com que a oralidade invada a escrita e que, neste processo de incursão do oral, a escrita se desmanche, se desarticule. (...) A riqueza que há na oralidade não deve ser perdida, e penso que é sempre possível fazermos umas fracturas, inscrevermos algo de novo. Considero um felicidade poder ter um pé numa cultura originária do oral com toda a sua riqueza, porque é ela que me convida para entrar na escrita.” (apud António Martins 2008: 88).

3. Biobibliografia de Mia Couto

Mia Couto⁶⁰ nasceu na Cidade da Beira, Moçambique, em 1955, filho de uma família de emigrantes portugueses. Publicou os primeiros poemas no *Notícias da Beira*, com 14 anos. Em 1972, deixou a Beira e partiu para Lourenço Marques (atual Maputo) para estudar Medicina. A partir de então, o escritor viveu sob o fogo cruzado da guerra de libertação do seu país e participou na guerra como membro da FRELIMO, a frente de libertação liderada por Samora Machel, até à data da independência de Moçambique. A partir de 1974 começou a fazer jornalismo, tal como o pai, e com a independência, tornou-se diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM). Dirigiu também a revista semanal *Tempo* e o jornal *Notícias de Maputo*.⁶¹

Em 1985, formou-se em Biologia pela Universidade Eduardo Mondlane, de Maputo. Foi também durante os anos 80 que publicou os primeiros livros de contos. Estreou-se com um livro de poemas, *Raiz de Orvalho e outros poemas* (1983), só publicado em Portugal em 1999. Depois, dois livros de contos: *Vozes Anoitecidas* (1986), que foi galardoado com o Grande Prémio da Ficção Narrativa em 1990, e *Cada Homem é uma Raça*, também editado em 1990. O primeiro reúne doze narrativas breves que estão diretamente relacionadas com as histórias da sua infância, recuperando a

⁶⁰ O seu verdadeiro nome é António Emílio Leite Couto, mas adotou o nome de Mia “Por causa dos gatos. Eu era miúdo, tinha dois ou três anos e pensava que era um gato, comia com os gatos. Meus pais tinham que me puxar para o lado e me dizer que eu não era um gato. E isto ficou. Eu, lá fora, sou sempre esperado como preto ou como mulher.” (in Marilene Felinto, entrevista a Mia Couto, <http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/mia-couto/mia-couto-e-o-exercicio-da-humildade.php>. (consultado em 15/01/2009).

⁶¹ Cf. Pires Laranjeira, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995..

magia e o sonho desse tempo passado⁶²; a segunda coletânea congrega onze contos que se situam num tempo mítico: alguns decorrem durante o colonialismo, outros no tempo atual e neles se recupera a grandeza de cada homem enquanto ser individual, exercendo também um maior trabalho de língua na arte de contar. Entretanto, recebeu o Prémio Anual de Jornalismo, em 1989, com o livro *Cronicando*, quarenta e nove crónicas, muitas das quais com estrutura de conto. Em 1992, publicou o seu primeiro romance, *Terra Sonâmbula*, que lhe valeu o Prémio de Literatura da Associação de Escritores Moçambicanos. A partir de então, apesar de conciliar as profissões de biólogo e professor, nunca mais deixou a escrita e tornou-se um dos nomes moçambicanos mais traduzidos.⁶³

Os livros que se seguiram vieram confirmar a originalidade e o poder criativo de um escritor que parte da realidade do seu país – e em particular do rico imaginário das populações rurais – para exaltar o poder da vida e a alegria de viver, mesmo se, por vezes, em condições extremamente dramáticas.

Assim, publicou, depois, no género romance, *A Varanda do Frangipani* (1996), *O Último Voo do Flamingo* (2000), que no ano seguinte recebeu o Prémio Literário Mário António atribuído pela Fundação Calouste Gulbenkian, *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2002), *O Outro Pé da Sereia* (2006) e *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (2008); no género conto, ainda, *Estórias Abensonhadas* (1994) em que das vinte e seis narrativas breves algumas deixam entrever algum otimismo e esperança na mudança⁶⁴, *Contos do Nascer da Terra* (1997) contém trinta e cinco breves *estórias* por onde desfilam personagens que constituem tipos humanos moçambicanos, aproximando-se cada vez mais do mundo da oralidade, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos* (2001) é uma coletânea de trinta e oito histórias sobre pessoas e sobre o quotidiano moçambicano em perfeita sintonia com o universo do fantástico e *O Fio das Missangas* (2004) que reúne vinte e nove contos em que as personagens femininas adquirem uma importância maior; além dos contos infantis *O Gato e o Escuro* (2001), e *A Chuva Pasmada* (2004); no género novela, *Vinte e Zinco* (1999) e *Mar me quer* (2000); no género lírico, *idades cidades divindades*, (2007);

⁶² Mia Couto revela esta relação com a sua infância em entrevista a Michel Laban, in *Moçambique Encontro com Escritores*, op. cit., p. 1015.

⁶³ Cf. Pires Laranjeira, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, op. cit., p. 312.

⁶⁴ No prefácio o autor revela que as “estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada.”, p. 7

finalmente, no domínio do texto jornalístico, editou uma compilação de textos de opinião, *Pensatempos* (2005) e, recentemente, *e se Obama fosse africano? e outras interinvenções* (2009).

Em 1998, Mia Couto foi homenageado pela Academia Brasileira de Letras, para a qual foi eleito como sócio correspondente. Foi o primeiro escritor africano de língua portuguesa a ingressar naquela instituição tendo a sua admissão sido decidida por unanimidade, sendo que já em 1996 havia sido agraciado com o Prémio da Associação dos Críticos de Arte de São Paulo. Em 1999, recebeu o prémio Vergílio Ferreira pelo conjunto da obra, um dos mais conceituados prémios literários portugueses que já premiou Maria Velho da Costa, Maria Judite de Carvalho e Eduardo Lourenço, entre outros.

Mia Couto é o que se entende por 'escritor da terra' associado a um pensamento cosmológico em que a pessoa é a própria humanidade. Na sua expressão única, escreve e descreve as próprias raízes do mundo, explorando a natureza humana na sua relação umbilical com a terra e com as divindades⁶⁵. Mia Couto sobressai como excelente contador de histórias (*estórias*) e através delas consegue manter-nos em contacto com um pulsar interno que coincide com a própria respiração da terra.

Assim, o conto permite-lhe incorporar características da tradição oral e reinventar os mitos, as tradições, a própria estrutura da língua, representando uma certa moçambicanidade, em que o espírito de afirmação da identidade cultural é jovem, percorrendo caminhos de definição, tal como o país percorre o seu caminho de afirmação no mundo, enquanto nação livre e em paz.

A sua linguagem extremamente rica e fértil em neologismos confere-lhe um atributo de singular perceção e interpretação da beleza interna das coisas, num confronto permanente entre o passado e o presente de um país profundamente dividido entre o mito e a história. Por isso, as imagens de Mia Couto evocam mundos fantásticos, que nos envolvem de uma ambiência terna e pacífica de sonhos – o mundo vivo das *estórias*. Neste âmbito da linguagem mítica, ele repõe na língua a “anima”⁶⁶ necessária

⁶⁵ Leia-se a entrevista concedida a Marilene Felinto: “E eu não posso compreender a África se não compreender uma coisa que nem tem nome, que é a religião africana, que chamam às vezes de animista.” in <http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/mia-couto/mia-couto-e-o-exercicio-da-humildade.php>.

⁶⁶ Cf. Ana Mafalda Leite, “A sagração do profano. Reflexões sobre a escrita de três autores moçambicanos: Mia Couto, Rui Knopfli e José Craveirinha”, in *Vértice*, II, 55 (Julho – Agosto 1993), Lisboa, Caminho, pp. 37- 41.

à vivificação dessa linguagem ouvida, concedendo-lhe dinamismo e permitindo a conversão espiritual dos acontecimentos.

A sua obra tem como tema principal as crenças e as várias culturas do povo moçambicano, capaz de aceitar com um sorriso as adversidades que o fustigam, onde persiste uma forte tradição de transmissão da literatura e dos saberes, essencialmente por via oral, pelo que segue a recriação literária dos falares populares, traço comum a Guimarães Rosa⁶⁷, de quem o escritor reconhece a influência, num quase processo de mestiçagem entre o português e os dialetos locais, recuperando a dignidade das línguas tradicionais, mas onde se revelam também influências de outros escritores de língua portuguesa como os brasileiros João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, o moçambicano José Craveirinha e alguns poetas portugueses, como Sophia de Mello Breyner e Eugénio de Andrade.⁶⁸

Como biólogo, tem realizado trabalhos de pesquisa em áreas diversas, com incidência na gestão das zonas costeiras e na recolha de mitos, lendas e crenças que intervêm na gestão tradicional dos recursos naturais. É professor universitário e consultor ambiental.

Na sua vertente pessoal e política, mantém-se atento às questões do mundo⁶⁹ e, em particular do seu país, assumindo posições críticas e controversas acerca de diversas matérias, como o acordo ortográfico⁷⁰, a economia ou a literatura⁷¹.

⁶⁷ Guimarães Rosa (1908-1967) é um escritor brasileiro e a sua obra destaca-se, sobretudo, pelas inovações de linguagem, sendo marcada pela influência de falares populares e regionais. A sua erudição permitiu a criação de inúmeros vocábulos a partir de arcaísmos e palavras populares, invenções e intervenções semânticas e sintáticas.

⁶⁸ Cf. Michel Laban, *Moçambique Encontro com Escritores*, op. cit., p. 1000.

⁶⁹ Carta ao Presidente Bush, in <http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/> ou então o mais recente artigo intitulado “E se Obama fosse africano?” in *e se Obama fosse africano? E outras interinvenções*, Lisboa, Caminho, col. Outras Margens, 2009, pp. 209-214.

⁷⁰ Mía Couto afirma numa entrevista a Gil Felipe, “Mas respondendo à sua pergunta, não faço guerra contra o acordo mas não sou a favor dele.” in <http://www.revistabula.com/colunas/541/Mia-Couto>. (consultado em 22/01/2009).

⁷¹ *Ibidem*: “Portanto, tu tens esse desafio, tu tens que perceber que a grande fronteira não é entre o analfabetismo e o alfabetismo, é entre o universo da escrita e o universo da oralidade. Esta é a grande fronteira. E o universo da oralidade não é uma coisa menor, é uma grande escola, é um outro sistema de pensamento. E é neste sistema de pensamento que eu aprendi aquilo que é mais importante hoje para mim. Inclusive a maneira como eu escrevo nasce desta condição de que este é um país dominado pela oralidade, um país que conta histórias através da via da oralidade.”

Na sua vertente de escritor é mais do que um escritor moçambicano, pois a sua obra transcende a africanidade para se espelhar no ser humano universal.⁷²

4. A mulher e a personagem feminina

A literatura, nas suas mais diversas formas de captação do real, regista questões relevantes em relação à figuração da mulher e ao papel por ela desempenhado na sociedade, ainda que, obviamente, em termos teóricos se deva distinguir a personagem narrativa, ser de papel, da mulher, referente ao mundo real, duas realidades ontologicamente distintas, ainda que relacionadas na prática literária⁷³. Aliás o crítico e ensaísta Paul Valéry chamou às personagens “seres vivos sem entranhas”, posição corroborada por outros estudiosos, nomeadamente Genette e Ezquerro⁷⁴.

Tomemos como exemplo um conto da tradição oral moçambicana do vale do Zambeze, sobre a origem da poligamia. Segundo uma camponesa, uma enchente do rio fez com que os homens que habitavam as suas ilhas morressem todos afogados. Às mulheres sobreviventes coube assumir todos os trabalhos para a manutenção da vida naquela comunidade, exceto, claro está, a procriação. Por isso, à medida que envelheciam a cidade ia ficando cada vez mais vazia. Passado algum tempo, dois irmãos que viviam num povoado do outro lado do rio decidiram atravessá-lo, em jeito de desafio. Contudo, já não conseguiram regressar à sua ilha. Na busca por alimentos, foram até um campo de milho, começaram a colher as espigas apressadamente para não serem apanhados pelos donos, mas acabaram por ser apanhados pelas mulheres que os levaram até uma festa de cerveja. Ao outro dia, a chefe, em assembleia, quis decidir sobre o futuro dos dois homens: as que os quisessem mortos deveriam passar para o seu lado esquerdo, as que os quisessem vivos deveriam permanecer à direita. Nenhuma passou para o lado esquerdo. Assim recuperou-se o ciclo da procriação que havia sido perdido com a morte dos maridos.

⁷² Como ele próprio afirma em entrevista a Maria Leonor Nunes: “Alguém já se lembrou de perguntar se Saramago traduz realmente a verdadeira alma portuguesa? O que se espera é que seja universal. E deve-se esperar o mesmo de um escritor africano. Mas o mais grave é que muitos escritores africanos fazem dessa particularidade uma bandeira de afirmação. Felizmente, nem todos. Há jovens que começam a assumir que não estão a fazer literatura africana, mas Literatura.”, in *Jornal de Letras* 18 de Junho de 2008.

⁷³ Cf. Cristina Maria da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: processos definidores*, *op.cit.*, p. 39.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 40.

Nesta lenda, a poligamia associa-se à necessidade procriadora da mulher, ou seja, a importância da mulher na preservação do mundo e na sua continuidade, por uma questão biológica e de sexo. Assim, a sua importância nas relações de carácter social e na organização do seu povo é inegável, mas advém-lhe apenas de uma característica fisiológica, já que o desaparecimento de todos os homens da aldeia é que levou à necessidade de serem as mulheres a tomarem as rédeas do poder; só assim parecia ser possível que fossem elas a comandar os seus próprios destinos, numa tentativa de sobrevivência.

Este conto constitui, no fundo, a própria história da mulher africana. Com efeito, desde sempre, em África, as mulheres ocuparam lugares de chefia política, religiosa e económica⁷⁵, concomitantemente, foram obrigadas a lutar contra uma dupla segregação, que se instalou com o colonialismo, por questões de género⁷⁶ e de raça.

Atualmente, a mulher moçambicana participa na reconstrução de uma identidade nacional e cultural de um país jovem, que se afirma após mais de quinhentos anos de colonização, numa sociedade tradicional em que as relações de género estão há muito definidas e consolidadas. Com efeito, embora a mulher tenha uma participação ativa na reconstrução do seu país, ela está inerentemente sujeita ao “poder hegemónico masculino”⁷⁷ numa sociedade patriarcal como o é a moçambicana.

À semelhança do que acontece nos países ocidentais, em África a posição da mulher nas hierarquias de organização do trabalho tem evoluído. Contudo, verificamos que à medida que ascendemos nessas hierarquias, decresce o número de mulheres em posições de topo ou de liderança, e quando as encontramos é sobretudo em sectores

⁷⁵ Veja-se o exemplo a rainha Nzinga, de Angola, e a sua resistência ao domínio colonial.

⁷⁶ O conceito de “género” surgiu nos EUA, na década de 70 do século passado, e constitui resumidamente “um elemento constitutivo das relações sociais fundadas nas diferenças perceptíveis entre os sexos, e o género é uma forma primeira de significar relações de poder.” Ou seja, trata-se de uma conceção social dos papéis atribuídos e não apenas uma questão fisiológica, de sexo, que dita as diferenças e as relações entre homens e mulheres, nas palavras de Joan Scott, uma das principais teóricas contemporâneas da história das mulheres e do feminismo, professora de Ciências Sociais em Princeton, nos EUA.

⁷⁷ Cf. Deolinda M. Adão, “Novos espaços do feminino: uma leitura de Ventos do Apocalipse de Paulina Chiziane in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha, (org. de), *A Mulher em África, Vozes de uma Margem Sempre Presente*, Lisboa, Colibri, 2007, p. 199.

tradicionalmente ligados a atividades ditas “femininas”, como a educação ou a saúde.⁷⁸ São vários os obstáculos enfrentados por estas mulheres, com estereótipos, expectativas diferenciadas em função do sexo, motivações, constrangimentos familiares, modos de organização do trabalho, entre outros. Com efeito, durante o colonialismo o regime salazarista veiculou para as colônias os valores que fomentava na metrópole, no que respeitava à organização da família, para além de tentar uma nova forma de branqueamento da realidade que consistia em passar a imagem de que os portugueses adaptavam-se a todos os ambientes e misturavam-se com os povos autóctones, dando origem a uma nova “raça” – o mulato.⁷⁹ Deste modo, a mulher passava a ser mais um objeto de atração sexual ao serviço de um ímpeto colonizador, ajudando a manter a imagem romântica do português aventureiro que espalha a descendência pelo mundo.

Por outro lado, a chegada da escolarização obrigatória e de um sistema formal educativo trouxe consigo novas formas de marginalização das mulheres. Efectivamente, os valores veiculados pelo ensino da língua e cultura portuguesas associados aos princípios católicos constituíram um reforço das diferenças já existentes entre homens e mulheres. A imagem da “fada do lar”, da mulher/esposa/mãe que se reporta à esfera do privado acentuou ainda mais o isolamento da mesma numa sociedade já de si profundamente patriarcal, sendo que até a escolaridade obrigatória se dirigia apenas aos homens, ficando, assim, as mulheres afastadas do saber e da cultura. Deste modo, a mulher viu o seu anterior papel, no domínio do público e do privado, reduzido e até completamente aniquilado.⁸⁰

Após a independência de Moçambique, assim como de todas as outras colônias africanas, o papel da mulher na sociedade alterou-se. As mulheres estiveram ao lado dos

⁷⁸ Cf. *Ibidem*, Eunice Macedo, Waldecíria Costa, Conceição Nogueira e Helena Costa Araújo, “Por outras formas de Ser e Estar: mulheres, participação e tomada de decisão”, p. 21- 31.

⁷⁹ Subjacente ao *lusotropicalismo* está sempre uma “*objetivação*” ou “*coisificação*” da mulher, pois a sexualidade é posta ao serviço do colonizador. Sendo que já antes a mulher era encarada pelos colonos como instrumento de dominação sobre os espaços e sobre os homens colonizados.

⁸⁰ Cf. Manuela Borges, “Educação e género: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau” in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha, (org. de), *A Mulher em África, op. cit.*, p. 73 - 88; tomemos como referência as palavras da autora, na p. 77, “Com a finalidade de conformar as culturas locais aos ditames da sociedade ocidental/portuguesa, que o colonialismo concebia como superior, instaurou-se um ensino específico para as raparigas nativas, onde se procurava inculcar a ideologia da mulher passiva, esposa e mãe, dependente economicamente do pai ou marido. (...) o ensino feminino (...) restringia-se à formação feminina (...)”.

homens na luta pela independência da sua terra, o que lhes valeu a recuperação de algum respeito por parte dos homens, inclusive dos líderes, como Samora Machel⁸¹ ou Amílcar Cabral⁸².

A guerra civil que se seguiu (1975 – 1992) trouxe a pobreza, a miséria e a fome a este território, sendo que atualmente a esperança média de vida se situa nos 38 anos, num dos mais pobres países do mundo. No entanto, muitos esforços têm sido canalizados para a melhoria desta situação, nomeadamente no que concerne ao papel importantíssimo das mulheres na reconstrução do país e no seu desenvolvimento económico e social, reforçando a sua formação escolar e profissional, facilitando o acesso ao micro crédito e incentivando a sua participação na política.⁸³

Hoje em dia, a “mulher negra é líder natural da família, unidade célula da humanidade”⁸⁴, sendo necessário valorizá-la nesse seu papel ancestral de veículo de valores e de tradições que não devem ser esquecidos numa sociedade moderna e bastante diferente das organizações sociais que povoaram, em tempos, África.

Mas passemos da realidade para a ficção e reportemo-nos à definição da personagem que está ligada a diferentes fatores, tais como o texto a que pertence a personagem e a perceção do público desse mesmo texto, aliás a categoria personagem não é uma estrutura estática, mas antes dinâmica e suscetível de sofrer diversas atualizações na sua definição, até por motivos de ordem histórica. Como tal, entendemos que a existência de uma personagem está dependente da sua designação e identificação, da caracterização que a distingue, das funções que lhe são atribuídas e da linguagem de que é portadora. A sua presença ou não no texto não é fator primordial para a sua existência, como aliás se pode ver no último romance de Mia Couto, *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, em que toda a trama se constrói a partir da ausência da personagem Deolinda, obsessivamente procurada pelo médico português Sidónio Rosa,

⁸¹ Cf. *Ibidem*, Olga Iglésias, “Na entrada do novo milénio em África, que perspectivas para a mulher moçambicana?”, p. 141.

⁸² Cf. *Ibidem*, Vera Duarte, “Cabral, Género e Desenvolvimento”, p. 169.

⁸³ Com vista a criar uma filosofia comum a um plano global de desenvolvimento dos países africanos, criaram a NEPAD – Nova Parceria Para o Desenvolvimento de África – onde estão inscritas as medidas concretas de apoio e incentivo à intervenção ativa da mulher na sociedade.

⁸⁴ Cf. Vanda Machado, “Oxum: mãe do mundo e nascente da ancestralidade”, in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha, (org. de), *A Mulher em África*, op. cit., p. 578.

em terras de Moçambique,⁸⁵ ou como Armanda, no conto “De como o velho Jossias foi salvo das águas”, cuja voz resgata o velho das profundezas da morte.⁸⁶ Tal como não é fator determinante a verosimilhança ou realidade das personagens, uma vez que muitas podem ser fantasiadas, inverosímeis ou completamente insólitas, como é o exemplo de Maria Sombrinha em “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, do livro *Contos do Nascer da Terra*, facto possível de verificar desde logo no título do conto, pelo uso do advérbio de negação como forma de anunciar um não acontecimento e pelo percurso da própria personagem que vai definindo até acabar por se tornar numa “impercetível luzinha”⁸⁷.

“Não tenho resistência nenhuma às personagens que batem à porta. Deixo entrar todas.” (Couto 2008).

São estas as palavras do escritor moçambicano Mia Couto que deverão acompanhar a nossa releitura dos seus contos, uma vez que iremos encontrar uma imensidão de personagens junto das quais iremos destacar as femininas, uma vez que é o objeto da nossa dissertação. Uma leitura sem compromissos nem preconceitos, uma tentativa de conhecer o universo feminino e, em particular, o universo feminino moçambicano, uma vez que a realidade espelhada nos contos do autor se reporta ao contexto em que ele mesmo se move, sem esquecer, no entanto, que existem condições inerentes a todas as mulheres de todas as partes do mundo e que nem todas as diferenças contribuem para a desunião e o afastamento.

É num contexto moçambicano, mas também universal que se insere a obra contística de Mia Couto e a conceção das suas personagens femininas. Pois, como ele próprio admite existem “em Moçambique zonas silenciosas de injustiça, áreas onde o crime permanece invisível. (...)”⁸⁸. São as mulheres quem sustenta a família enquanto os homens se limitam a beber o dia inteiro, no entanto também são elas que sofrem a marginalização, especialmente nos meios rurais.

São mulheres que representam os papéis sociais e familiares que lhes são destinados, mas também outros que elas próprias escolhem, através da rutura com os ambientes, com as regras ou consigo mesmas. São essas personagens femininas

⁸⁵ Mia Couto, *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, Lisboa, Editorial Caminho, , 2008.

⁸⁶ *Idem*, *Vozes Anoitecidas*, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁷ *Idem*, *Contos do Nascer da Terra*, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁸ Cf. Mia Couto, “Os Sete Sapatos Sujos”, *in e se Obama fosse africano? E outras interinvenções*, *op. cit.*, p.43.

enigmáticas ou pragmáticas, verosímeis ou inverosímeis, reais ou fantasiadas que vamos estudar nos capítulos que se seguem.

CAPÍTULO II – O PESO DA PERSONAGEM FEMININA NA DIEGESE

O mundo necessita ser visto sob outra luz: a luz do luar, essa claridade que cai com respeito e delicadeza. Só o luar revela o lado feminino dos seres. Só a lua revela a intimidade da nossa morada terrestre.

(Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*)

1. Prolegómenos

A importância do universo feminino nos contos de Mia Couto é inegável. Com efeito, embora os seus contos não estejam povoados unicamente de personagens femininas, a verdade é que elas estão presentes desde o seu primeiro livro *Vozes Anotecidas* (1987) e vão ganhando espaço e relevância à medida que avançamos diacronicamente na leitura dos seus contos.

Será que esta evolução se compatibiliza com a própria força anímica que a mulher moçambicana vai reconquistando num espaço agora livre e em que os direitos e deveres tendem a ser transversais a mulheres e homens?⁸⁹ Ou será mais o desejo de um autor capaz de analisar criticamente a situação do seu país e ir reconhecendo a necessidade de dar voz àquelas que continuam a ser capazes de sustentar a organização familiar e social numa realidade dura e crua de um país que não tem sido poupado à guerra, à miséria, às catástrofes naturais?⁹⁰ Por outro lado, e partindo das palavras do próprio Mia Couto, será que o feminino não passa de uma questão de género fundada em moldes culturais capaz de permitir um conhecimento mais aprofundado do Eu?⁹¹

⁸⁹ Cf. Olga Iglésias, “Na entrada do novo milénio em África, que perspectivas para a mulher moçambicana?” in *A Mulher em África*, org. de Inocência Mata e de Laura Calvacante Padilha, Colibri, Col. “Tempos e Espaços Africanos”, 2007, p. 135.

⁹⁰ Numa entrevista a Marcos Strecker, do jornal *Folha de São Paulo*, Mia Couto afirma que “Pela realidade africana. As mulheres têm um papel dominante naquilo que é construção, criação de redes sociais, de um sentimento de futuro. Os homens têm um papel dispendioso, são eles que gastam. Há uma ordem machista, sobretudo no meio rural. “, in <http://html.editorial-caminho.pt/show>.

⁹¹ *Ibidem*, Mia Couto responde, a propósito da relevância das personagens femininas na sua obra: “Não sei se isso que chamamos masculino e feminino não serão construções culturais que nos ajudam a atingir uma identidade mais simples e menos rica. No fundo, dentro de nós convivem o nosso lado mulher e o lado homem. Um cantor brasileiro, o Chico César, diz numa bela canção: “Já fui mulher, eu sei...”. Pobres daqueles que não têm acesso ao seu lado mulher, ao lado homem. A escrita literária pode funcionar como esse password para viajar entre os géneros diferentes da nossa alma. “

Pese embora todas estas dúvidas, a verdade é que é possível apreender através de processos literários variados a importância das personagens femininas nos contos do autor. Assim, consideramos que a importância do universo feminino se infere a partir da própria construção das personagens femininas que intervêm em cada conto, com base em diversos fatores, como processos linguísticos, retóricos, narratológicos, axiológicos e semiótico-contextuais.⁹²

2. A questão do nome

2.1. A motivação do nome

As personagens fazem parte da ação e sem personagens não podemos falar de história nem tão pouco de *estória*. Assim, sendo que o narrador é quem conta a história, será também esta entidade a definir as personagens através de unidades linguísticas que permitem fazer-lhes referência e dotá-las de existência ontológica, fazendo-as existir.

A questão do nome não é inocente. De facto, um nome próprio tem a capacidade de abrir caminhos de leitura que nos permitem compreender as personagens femininas a partir da sua denominação, constitui um claro jogo de antecipação ou até um indício, como se a relação entre significante e significado da personagem fosse motivada intrinsecamente.

Efetivamente, o narrador pode optar por utilizar nomes próprios para designar a personagem, como meio mais eficaz de garantir a estabilização e reconhecimento⁹³, sem mencionar propriedades da mesma, como é o caso de muitos contos de Mia Couto, em que as personagens femininas apresentam nomes como Carlota Gentina, Júlia, Armanda, Mississe⁹⁴, Rosa Caramela, Zabelani, Nádia, Salima, Jahuaría⁹⁵, Modari,

⁹² Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, *op.cit.*, pp. 558-559.

⁹³ Cf. *ibidem*, p. 47, em que a ensaísta faz referência à teoria causal dos nomes, de Saul Kripke, que os nomes causam a existência os objetos, independentemente da sua fantasia ou verosimilhança.

⁹⁴ Nomes de personagens dos contos “Afinal, Carlota Gentina não chegou a voar?”, “Saíde, o Lata de Água”, “De como o velho Jossias foi salvo das águas”, “Patanhoca, o cobreiro apaixonado”, in Mia Couto, *Vozes Anotecidas*, p. 83, 97, 119, 153, respetivamente.

⁹⁵ Personagens dos contos “A Rosa Caramela”, “O apocalipse privado do tio Geguê”, “A princesa russa”, “O pescador cego”, “A lenda da noiva e do forasteiro”, in *Cada Homem é Uma Raça*, *op.cit.*, p. 11, 25, 73, 93, 129, respetivamente.

Marineusa, Rita, Custódia⁹⁶, de entre muitos outros. Aparentemente, estes são nomes impostos de forma arbitrária. Mas será que este intuito é realmente inocente, tal como parece? Efetivamente, não podemos descurar o facto de ter sido difícil durante os séculos do colonialismo a atribuição e registo oficial de nomes próprios moçambicanos, uma vez que as políticas de assimilação forçavam à adoção de nomes aportuguesados ou bíblicos, numa tentativa de aculturação da comunidade. Apesar de tal imposição, os moçambicanos teimavam em atribuir nomes que tivessem para eles algum significado, mesmo que muitas vezes soassem ridículos aos ouvidos dos ocidentais.⁹⁷ Por outro lado, também podemos concluir que alguns nomes contêm um sentido associado a uma certa estranheza, como o de Carlota Gentina, já referido anteriormente, ou Maria Zeitona, a mulher frígida que o marido vê transformar-se radicalmente, num processo de troca de papéis atribuídos tradicionalmente em função do género⁹⁸.

Existem também nomes próprios cujo significado encerra um juízo valorativo capaz de condicionar a nossa visão da personagem, tais como Rosalinda, “Anabela, anabelíssima”⁹⁹, o nome composto Tãobela¹⁰⁰ ou a estranheza de Novidade Castigo¹⁰¹. Se nas duas primeiras, antevemos características físicas expostas pelo narrador desde as primeiras linhas, no último compreendemos o que o destino reserva a esta personagem: a sua vinda ao mundo era vista como uma punição, pois para além de apresentar traços físicos pouco comuns aos negros, era “desacertada” e “vagarosa de mente”¹⁰². Assim, também as características psicológicas e emocionais merecem destaque na nomeação das personagens femininas: Tristereza é uma “velha” que sofreu as agruras da guerra que devastou a sua terra, mas acredita que a chuva tudo limpará¹⁰³; Infelizmina é uma

⁹⁶ Personagens dos contos “A gorda indiana”, “Lágrimas para irmãos siameses”, “A luavezinha”, “Falas do velho Tuga”, respectivamente, in *Contos do Nascer da Terra*, op. cit., p.31, 51, 65, 105.

⁹⁷ Cf. Celina Martins, *O Entrelaçar das Vozes Mestiças – Análise das Poéticas de Alteridade na Ficção de Édouard Glissant e Mia Couto*, Lisboa, Príncipe Editora, 2006.

⁹⁸ Cf. “Joãotónio, no enquanto” in *Estórias Abensonhadas*, op.cit., p. 121.

⁹⁹ Cf. Mia Couto, “Rosalinda, a nenhuma” e “O ex-futuro padre e sua pré-viúva”, in *Cada Homem é Uma Raça*, op.cit., p.47, 105, respectivamente.

¹⁰⁰ Cf. Mia Couto, “A confissão de Tãobela” in *Na Berma de Nenhuma Estrada*, op.cit., p. 175.

¹⁰¹ Cf. *Idem*, “As flores de Novidade” in *Estórias Abensonhadas*, op.cit., p. 19.

¹⁰² Cf. *Ibidem*, p. 21.

¹⁰³ Cf. *Ibidem*, “Chuva: a abensonhada”, op.cit., p. 57.

menina sem imaginação, que se limita a reproduzir fielmente a realidade, impedindo-se, a si mesma e ao cego Estrelinho, de sonhar.¹⁰⁴

Para além destas designações de nome próprio constituído por um vocábulo só, encontramos outros nomes aos quais se acrescenta um novo designador, num processo de adição¹⁰⁵, com o intuito de fornecer informações de carácter social, como Dona Cândida, mulher “Recém-viúva, já ex-viúva.”¹⁰⁶, Dona Epifânia, a esposa,¹⁰⁷ Senhora Dona Francisca Júlia Sacramento, a esposa do governador-geral, mulher branca e importante na cidade, “excelenciava-se pelos salões, em beneficentes chás e filantrópicas canastras”¹⁰⁸ ou de carácter social e familiar, simultaneamente, como “Dona mãe”¹⁰⁹.

A acrescentar a estes, deparamo-nos com um outro processo de exprimir um certo grau de familiaridade ou talvez até sentimentos de carinho e comisseração da parte do narrador, como é no caso do uso de diminutivos associados ao nome próprio: Filomeninha¹¹⁰, uma menina cujo destino está nas mãos de um pai sem escrúpulos; Chiquinha, menina feita mulher antes do tempo, engravida e dá à luz um mulato¹¹¹; Meninita, a menina branca que vive numa solidão tal que adocece por falta de amor, impedida pelo pai de estabelecer qualquer contacto com a “pretalhada” do lugar onde vivem¹¹²; Rosanita, a esposa do general, que sofre com a indiferença e frieza do marido perante o nascimento de um novo filho¹¹³.

Ainda no que respeita à designação das personagens através de nomes próprios, não podemos deixar de mencionar o insólito de alguns nomes, como Maria Amendoinha¹¹⁴, “a jovem sonhatriz”; Dona Nadinha, a esposa que só vivia de noite,

¹⁰⁴ Cf. “O cego Estrelinho”, *ibidem*, p. 27.

¹⁰⁵ Este conceito está presente no ensaio de Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, *op.cit.*, p. 50.

¹⁰⁶ Cf. Mia Couto, *Vozes Anotecidas*, *op.cit.*, “O último aviso do corvo falador”, p. 35.

¹⁰⁷ Cf. *Ibidem*, “De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro”, p. 68.

¹⁰⁸ Cf. *Idem*, *Contos do Nascer da Terra*, *op.cit.*, “A carteira de crocodilo”, p. 101

¹⁰⁹ Cf. *Ibidem*, “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, p. 11.

¹¹⁰ Cf. *Idem*, *Vozes Anotecidas*, *op.cit.*, “A menina de futuro torcido”, p. 143.

¹¹¹ Cf. *Idem*, *Cada Homem é Uma Raça*, *op.cit.*, “Os mastros do Paralém”, p. 163.

¹¹² Cf. *Idem*, *Contos do nascer da Terra*, *op.cit.*, “A filha da solidão”, p. 43.

¹¹³ Cf. *Ibidem*, “O general infanciado”, p.159.

¹¹⁴ Cf. *Idem*, *Contos do Nascer da Terra*, *op.cit.*, “O chão, o colchão e a colchoa”, p. 213.

passava os dias fantasiando com uma outra vida¹¹⁵; Vivalma, a esposa do latoeiro¹¹⁶ ou Maria Pedra, “que tinha 22 anos e era virgem”¹¹⁷.

2.1.2. O nome e os seus substitutos

Um outro processo linguístico que contribui para a construção das personagens femininas nos contos de Mia Couto é a substituição¹¹⁸, quando o narrador procede à troca do nome próprio da personagem por um designador de natureza semântica diversa, muitas vezes de carácter pejorativo, como “a gorda”¹¹⁹, “a velha”¹²⁰ ou “a marreca”¹²¹ ou ainda “a esposa póstuma”¹²² que apenas consegue ser esposa única após o falecimento do seu marido, quando muda o nome da campa, impedindo as amantes de o visitarem. Curiosamente, são os epítetos relacionados com a gordura ou a magreza das mulheres que encontramos amiúde nestes contos: como o próprio narrador diz, numa visão popular das mesmas, no conto “Rosalinda, a nenhuma”:

As mulheres gordas não zangam com a vida: fazem lembrar os bois que nunca esperam tragédias. (Couto 2002: 51).

Uma vez que são as mulheres quem, muitas vezes, se preocupa com o sustento da família, aceitando passivamente a irresponsabilidade masculina assim como as agressões e as ausências do marido, esta afirmação faz todo o sentido na obra do autor, especialmente se tivermos em conta o seu primeiro livro de contos, *Vozes Anotecidas*, onde esta situação ocorre num grande número de *estórias*.

Associado ao fator depreciativo da estrutura física, surge ainda a designação de carácter racial, numa alusão clara ao colonialismo e ao racismo latente na sociedade moçambicana, como podemos verificar em “A negra gorda”¹²³.

Por outro lado, o uso de uma designação categorial em substituição do nome próprio ocorre também para estabelecer parentescos e emitir juízos capazes de situar as

¹¹⁵ Cf. *Ibidem*, “O baralho erótico”, p. 125.

¹¹⁶ Cf. *Ibidem*, “Os negros olhos de Vivalma”, p.141.

¹¹⁷ Cf. *Idem*, *O Fio das Missangas*, *op.cit.*, “Maria Pedra no cruzar dos caminhos”, p. 87.

¹¹⁸ Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, *op.cit.*, p. 55.

¹¹⁹ Cf. Mia Couto, *Vozes Anotecidas*, *op.cit.*, “O último aviso do corvo falador”, p. 38.

¹²⁰ Cf. *Idem*, *Contos do Nascer da Terra*, *op.cit.*, “A viúva nacional”, p. 194.

¹²¹ Cf. *Idem*, *Cada Homem é Uma Raça*, *op.cit.*, “A Rosa Caramela”, p.15.

¹²² Cf. *Ibidem*, “Rosalinda, a nenhuma”, p. 56.

¹²³ Cf. *Idem*, *Contos do Nascer da Terra*, *op. cit.*, “A viagem da cozinheira lagrimosa”, p.21.

personagens na sua escala de consideração familiar, como é o caso da designação “a minha mais-velha”¹²⁴, em que o narrador, que é o neto, exprime a importância que tem na sociedade rural moçambicana a figura da mulher mais velha da família e o respeito que impõe sobre os mais novos, num sistema próximo do matriarcado. A ausência de nome próprio pode ser vista como um fator de despersonalização da personagem feminina, reduzindo-a às suas funções familiares tradicionais, sendo designada por “a esposa” ou “a senhora”¹²⁵; a “velha”¹²⁶; “A mulher”¹²⁷; “a mãe”¹²⁸ ou simplesmente pelo pronome pessoal “ela”¹²⁹.

Deste modo, podemos inferir que o uso dos nomes próprios como processo de diferenciação das personagens não é a única forma de designação das mesmas, já que a sua identidade se vai construindo através da adição de adjetivos ou outros nomes, ou ainda através de processos de substituição dos mesmos por designações valorativas ou por deícticos, quer surjam da voz do narrador, quer sejam emitidas por outras personagens.

A importância do nome não é um mero jogo ficcional; na verdade, o próprio autor tem justificado o seu pseudónimo: desde a infância sempre gostou de gatos e afirma: “acreditava ser gato. Eu não pensava, eu era um gato. Fui ensinado a afastar-me do gato que desejava tomar posse de mim.”¹³⁰, daí o uso da ficção como forma de “brincar” com um dos aspetos mais evidentes da identidade.

2.2. Os nomes e os títulos dos contos

O uso dos nomes próprios femininos como títulos dos contos é também uma forma de destacar a presença da mulher nestas *estórias* e de realçar a sua importância no domínio da oratura moçambicana. Tomemos como exemplos “A Rosa Caramela” e “Rosalinda, a nenhuma” em *Cada Homem é Uma Raça*; “O não desaparecimento de Maria Sombrinha” e “Os negros olhos de Vivalma”, em *Contos do Nascer da Terra*;

¹²⁴ Cf. Mia Couto, “A avó, a cidade e o semáforo”, in *O Fio das Missangas*, *op.cit.*, p. 127.

¹²⁵ Cf. *Idem*, “O cachimbo de Felizbento” in *Estórias Abensonhadas*, *op.cit.*, p.66

¹²⁶ Cf. *Idem*, *Vozes Anotecidas* “, *op.cit.*, A fogueira”, p.

¹²⁷ Cf. *Ibidem*, “Os pássaros de Deus”, p. 60.

¹²⁸ Cf. *Idem*, *Contos do Nascer da Terra*, *op.cit.*, “A menina, as aves e o sangue”, p.39

¹²⁹ Cf. *Idem*, *Cada Homem é Uma Raça*, *op.cit.*, “Mulher de mim”, p.124

¹³⁰ Cf. *Idem*, Conferência de Mia Couto “Por uma lusofonia partilhada” in Celina Martins, *O Entrelaçar das Vozes Mestiças*, Lisboa, Ed. Princípiã, 2006.

“Ofélia e a eternidade”, “Bartolominha e o pelicano”, “As lágrimas de Diamantina”, “Isaura, para sempre dentro de mim”, “O arrote de Dona Elisa”, “Ezequiela, a humanidade”, “Os amores de Alminha”, “A confissão de Tãobela” e “Rosita” em *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*; e, por fim, “Mana Celulina, a esferográvida”, “ O nome gordo de Isadorangela”, “Maria Pedra no cruzar dos caminhos” e “Peixe para Eulália” em *O Fio das Missangas*.

Embora os nomes de mulheres não estejam sempre nos títulos dos seus contos, não raras vezes o autor apresenta-nos a personagem feminina através do título, quase sempre a protagonista, que iremos conhecer melhor durante a leitura. Esse é também um fator de conhecimento primordial destas “mulheres” que se multiplicam na obra contística de Mia Couto. Assim, em “A menina de futuro torcido”¹³¹, rapidamente descobrimos que não era apenas o seu futuro que se revelaria “torcido”, mas ela própria veria o seu corpo torcido, vítima dos excessos do seu pai. No conto “Mulher de mim”¹³², a narração é na primeira pessoa; no entanto, e estranhamente, trata-se de uma voz masculina, mas a estranheza desaparecerá com a leitura extensiva da obra de Mia Couto, pois a conclusão a que chegamos é a de que este autor persiste em subverter os papéis de género e insiste na ideia de que existe uma identidade em constante mudança capaz de romper com a tradicional ligação entre sexo e género¹³³. No seguimento do que atrás foi dito, surge o conto “Sapatos de tacão alto”¹³⁴, referência clara a um padrão, mais ou menos ocidentalizado, do calçado feminino, que acaba por desvendar uma história de travestismo, tema presente, também no conto do mesmo livro, embora mais próximo da transexualidade, “Joãotónio, no enquanto”¹³⁵. “A viagem da cozinheira lagrimosa”¹³⁶ ou “A avó, a cidade e o semáforo”¹³⁷ são títulos que antecedem a própria ação da personagem, fazendo adivinhar a trama: uma cozinheira que chorava, temperando assim os pratos do patrão branco, e que vai de viagem no final; uma avó

¹³¹ Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, *ibidem*, pp. 143 – 152..

¹³² *Idem*, *Cada Homem é Uma Raça*, *op.cit.*, pp. 119 – 128.

¹³³ Cf. Phillip Rothwell, “Os jogos de género em três contos de Mia Couto”, in Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Menezes, (org. de), *Moçambique das Palavras Escritas*, Porto, Afrontamento, 2008, p.111.

¹³⁴ Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, *op.cit.*, pp. 109-114.

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 121-126.

¹³⁶ *Idem*, *Contos do Nascer da Terra*, *op.cit.*, pp. 17-23.

¹³⁷ Mia Couto, *O Fio das Missangas*, *op.cit.*, pp.127-131.

que segue o seu neto até à cidade e decide ficar por lá, dormindo perto de um semáforo.

“As flores de Novidade”, “Na esteira do parto”¹³⁸; “A princesa russa”, “O ex-futuro padre e a sua pré-viúva”, “A lenda da noiva e do forasteiro”¹³⁹; “As três irmãs”, “A saia almarrotada”, “A despedideira”, “A infinita fiadeira”¹⁴⁰; “A outra”, “A cantadeira”, “A adivinha”¹⁴¹; “A menina sem palavra”, “A filha da solidão”, “A viúva nacional”¹⁴² são títulos de contos que ilustram bem a importância da personagem feminina neste subgénero literário. Por outro lado, os mesmos encerram referências mais ou menos diretas à ação de qualquer um destes contos, sendo irónicos, alguns, neologistas, outros, ou ainda meros títulos sem mensagem implícita, mas que remetem para um universo feminino.

3. O peso da personagem feminina na diegese

3.1. Quanto ao relevo e composição

Categoria fundamental da narrativa, a personagem evidencia a sua relevância tornando-se, frequentemente, o eixo em torno do qual gira a acção, um signo narrativo sujeito a procedimentos que determinam a sua funcionalidade e peso específico na economia do relato.¹⁴³

A construção da personagem é da responsabilidade do autor e, como tal, a sua função na diegese servirá determinados objectivos que o mesmo determinou para a sua obra. Esta é a posição de E. M. Forster quando afirma:

The novelist, unlike many of His colleagues, makes up a number of word-messes roughly describing himself (roughly: niceties shall come later), gives them names and sex, assigns them plausible gestures, and causes them to speak by the use of inverted commas, and perhaps to behave consistently. These wordmasses are His characters. They do not come thus coldly to His mind, they may be created in delirious excitement; still their nature is conditioned by what he guesses about other people, and about himself, and is further modified by the other aspects of his work. (Forster 1955: 44).

A personagem define-se em termos de relevo – protagonista, personagem

¹³⁸ Cf. *Idem, Estórias Abensonhadas, op.cit., p.*

¹³⁹ Cf. *Idem, Cada Homem é Uma Raça, op.cit., p.*

¹⁴⁰ Cf. *Idem, O Fio das Missangas, op.cit., p.*

¹⁴¹ Cf. *Idem, Na Berma de Nenhuma Estrada, op.cit., p.*

¹⁴² Cf. *Idem, Contos do Nascer da Terra, op.cit., p.*

¹⁴³ Cf. Carlos Reis e Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia, op. cit., s.v. “Personagem”, p.306.*

secundária, figurante – e em termos de composição – personagem redonda e personagem plana. A personagem-tipo é considerada uma subcategoria da personagem, uma vez que tende a representar certas dominantes do universo diegético em que se desenrola a ação, situando-se assim entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato.¹⁴⁴ Tendencialmente, e de acordo com alguns autores como Carlos Reis, a personagem do conto aproxima-se desta subcategoria, devido ao pendor sintético deste género narrativo e uma vez que o percurso das personagens está condicionado pelo fator tempo. A personagem plana e a personagem-tipo podem confundir-se, por vezes, na medida em que ambas podem ser de fácil identificação e reconhecimento ao longo da diegese; também se pode aproximar a personagem-tipo do figurante, quando a sua intervenção na ação se revela diminuta e serve, sobretudo, funções críticas ou de composição do espaço social.¹⁴⁵ Contudo, nem todas as personagens planas são personagens-tipo e vice-versa¹⁴⁶.

Por outro lado, a presença da personagem redonda no conto é menos frequente e difícil de reconhecer, já que a própria imposição da brevidade da narrativa impede a construção de personagens mais elaboradas e capazes de surpreender.

3.2. O relevo – protagonistas

Como já referimos, são muitos os contos de Mia Couto cujo título reverte para o universo feminino, quer seja através de nomeação, quer seja através de descrição. Assim, torna-se claro desde logo que a personagem feminina terá importância maior nesse relato, assumindo o papel de protagonista¹⁴⁷. No conto “Rosa Caramela”, a protagonista era uma “velha”, “marreca”¹⁴⁸ que passava as noites falando e limpando carinhosamente as estátuas de pedra; a elas dedicava todo o amor e carinho e a uma em especial, que ela recusava ver derrubada, a do “colonialista”¹⁴⁹. Ainda na mesma obra, o conto “Rosalinda, a nenhuma” tem como protagonista uma “mulher gorda”, “viúva”¹⁵⁰,

¹⁴⁴ Cf. *Ibidem*.

¹⁴⁵ Cf. *Ibidem*, s.v. “Tipo”, p. 391.

¹⁴⁶ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, *op.cit.*, p. 159.

¹⁴⁷ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, *op.cit.*, s.v. “A personagem como protagonista ou herói”, p. 667.

¹⁴⁸ Mia Couto, *Cada Homem é Uma Raça*, *op.cit.*, pp. 15, 16.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 51, 54.

que todos os dias visitava a campa do marido, pois só depois de ele morrer lhe pertencia por inteiro. “A princesa russa”¹⁵¹ conta a história de uma senhora russa que acompanhava o marido na sua demanda pelo ouro e que sente comiseração pelo sofrimento dos que trabalham nas minas exploradas pelo marido. No mesmo livro, o conto “O ex-futuro padre e a pré-viúva” é a história de “Anabela, anabelíssima” e o seu casamento de solidão; “Mulher de mim” apresenta uma personagem etérea que preenche a vida do narrador, “só ela guardava a eterna gestação das fontes”¹⁵² e “A lenda da noiva e do forasteiro”¹⁵³, narra a história da jovem Jauharia que é ofertada ao forasteiro como forma de quebrar o feitiço que envolvia toda a aldeia.

No livro *Estórias Abensonhadas* são quatro os contos cujos títulos remetem para o feminino: “As flores de Novidade”, “Na esteira do parto”, “Sapatos de tacão alto” e “A velha engolida pela pedra”¹⁵⁴. Em dois destes, a personagem feminina surge como protagonista: Novidade Castigo e “uma velha” no primeiro e no quarto contos, respetivamente; quanto ao segundo conto, temos a história de um travesti que se passeia vestido de mulher, durante a noite, em sua casa, despertando fantasias e suscitando mexericos pela vizinhança; por último, no segundo conto, embora não seja propriamente protagonista, a personagem feminina assume uma posição privilegiada, pois o parto faz desencadear todos os acontecimentos.

Em *Contos do Nascer da Terra*, as narrativas “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, “A viagem da cozinheira lagrimosa”, “A gorda indiana”, “A menina, as aves e o sangue”, “A filha da solidão”, “Os negros olhos de Vivalma” e “A viúva nacional”¹⁵⁵ têm como protagonistas personagens femininas: Maria Sombrinha acaba por desaparecer, ou melhor, vai morar “nas traseiras da vida”¹⁵⁶; Felizminha é a empregada que tempera a comida do sargento com as suas lágrimas e que acaba por partir com ele em busca da sua terra ancestral; Modari é tão gorda que é comparada a

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 73 – 92.

¹⁵² *Ibidem*, p. 128.

¹⁵³ *Ibidem*, pp. 129 – 144.

¹⁵⁴ Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, pp. 19-26, 35-40, 109-114, 145-150, respetivamente.

¹⁵⁵ Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*, *op.cit.*, pp. 11-16, 17-24, 31-36, 37 -42, 43-50, 139-144, 191-198, respetivamente.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 16.

uma baleia¹⁵⁷, mas encontra o amor e altera quase por completo a sua vida; a menina e a mãe vivem um segredo que as mantém unidas e fortes na doença; Meninita é a menina branca que vive na solidão por não poder misturar-se com os negros do lugar onde vive, mas recupera a alegria de viver de forma misteriosa, sabendo, apenas, o leitor que “apertou a mão negra que despontava no branco das roupas”¹⁵⁸; Vivalma sofre as violentas investidas do marido e suporta-as submissamente até ao fim; Donalena transforma-se na viúva nacional, ao fazerem do seu falecido marido um herói da guerra pela libertação. Em todos estes contos, o título confere à personagem feminina a sua condição de protagonista, moças, mulheres ou velhas, são elas quem ocupa a maior parte da ação, são elas a quem o narrador dedica um pouco mais do seu discurso, mesmo que em narrativas breves, como é o caso.

Na narrativa “Ofélia e a eternidade”¹⁵⁹, de *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, a personagem feminina ocupa dois tempos distintos na vida do narrador para no final, misteriosamente, se transformar ele próprio em Ofélia, ou seria ela desde o início a relatar a sua história? “Bartolominha e o pelicano”¹⁶⁰ da mesma coletânea, relata a história da avó do narrador e da sua vida solitária como faroleira, acompanhada por um pelicano. “As lágrimas de Diamantina”¹⁶¹ são o motivo de toda acção neste conto, em que Diamantina é uma personagem de enorme generosidade. No conto “Isaura, para sempre dentro de mim”¹⁶², a protagonista exerce todo o seu poder sobre o narrador, no passado e no presente, acabando por se desvanecer em fumo. “Francolino e Lucinha”¹⁶³, da mesma coletânea, conta a história de Dona Lucinha, o seu casamento e a sua mocidade. “O arrote de Dona Elisa”, título peculiar, dá nome à fantástica história

¹⁵⁷ A comparação a uma baleia não será totalmente inocente, talvez o narrador queira antecipar a generosidade desta indiana que virá a revelar-se com o amor que o “viajeiro da Índia” lhe dedicará, uma vez que em Moçambique a baleia é um animal cuja generosidade é reconhecida, uma vez que, dizem os mais velhos, ela vinha à Costa oferecer-se para que os moçambicanos lhe cortassem fatias e se alimentassem, em tempos de guerra. Esta tradição oral é recuperada por Mia Couto no conto “As baleias de Quissico”, in *Vozes Anoitecidas*, *op.cit.*, p.107.

¹⁵⁸ Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁹ *Idem*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, *op.cit.*, pp. 17-20.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 21-24.

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 33-38.

¹⁶² *Ibidem*, pp. 29-42.

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 47-50.

da “matrona”¹⁶⁴ que dava espetáculo com os seus famosos arrotos, vistos como sinais paranormais de uma criatura em transe. “A outra”¹⁶⁵ é a história de Laura e das suas desconfianças das infidelidades do marido que acabam por ser materializadas numa árvore que ela decide transplantar para o seu quintal. “Ezequiela, a humanidade” conta a história do “polígamo mais monógamo do universo”¹⁶⁶, tendo como figura central Ezequiela, a mulher que muda de cor, de raça, de corpo e até de sexo. “A cantadeira”¹⁶⁷, conto narrado por uma voz feminina, é a história de uma mulher que canta nua, na esperança de ter o seu pescador de pérolas de volta. Ainda na mesma coletânea, “Os amores de Alminha”¹⁶⁸ tem como protagonista a menina que faltava à escola para se encontrar com o seu amor: um cisne. “A adivinha”¹⁶⁹ tem por protagonista Mimirosa, uma menina que vê na sua avó a parceira ideal para sonhar e viver a sua infância. “A confissão de Tãobela”¹⁷⁰ relata a história de uma mulher isolada do mundo pelo marido ciumento e que regressa à vila montada num burro sem revelar o motivo da morte do marido. Em todos estes contos, as mulheres assumem também o protagonismo, tal como é indicado pelos títulos de forma direta ou indireta.

Por fim, *O Fio das Missangas*, tem como primeiro conto “As três irmãs”¹⁷¹, título claramente indiciador do protagonismo das mesmas. A narrativa centra-se na história de Gilda, Florbela e Evelina, virgens, isoladas do mundo, que veem os seus destinos decididos pelo pai, mas um acontecimento breve irá ditar o fim deste futuro concertado e surpreender as filhas. Em “A saia almarrotada”¹⁷² assistimos ao lamento na primeira pessoa de uma mulher cuja vida se pautou pela obediência à figura paterna e pelo sofrimento. “A despedideira”¹⁷³ expõe um ideal feminino de homem, narrado na primeira pessoa: trata-se de uma mulher que lamenta a sua solidão e ambiciona ser ninguém. “Maria Celulina, a esferográfica”¹⁷⁴, título peculiar, convida ao riso, expõe a

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 51.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 67-70.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.100.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 109-112.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 133-136.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pp. 155-158.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 175-178.

¹⁷¹ *Idem*, *O Fio das Missangas*, *op.cit.*, pp. 11-16.

¹⁷² *Ibidem*, pp. 31-34.

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 53-56.

¹⁷⁴ *Ibidem*, pp. 57-60.

história de Maria Celulina e da sua enigmática gravidez, reflectindo as tradições e as preocupações familiares com o escândalo de uma gravidez fora do casamento. “Maria Pedra no cruzar do caminho”¹⁷⁵ centra-se na história de uma jovem de 22 anos, virgem, que quer deixar de o ser; objecto dos mexericos de toda a aldeia, é protegida pela mãe, proporcionando a cumplicidade entre as duas, num final enigmático. “A avó, a cidade e o semáforo”¹⁷⁶ apresenta-nos uma “velha” que decide acompanhar o seu neto numa aventura até à cidade, por lá ficando, rendida às atracções de uma vida afinal não tão diferente da que tinha na sua aldeia.

Em todos os contos supracitados, a protagonista era indicada pelo próprio título do conto; no entanto existem outros contos em que a protagonista é uma personagem feminina sem que o título o indicie. Tomemos como exemplo os contos “A fogueira”; “O último voo do tucano”, “O baralho erótico”, “O chão, o colchão e a colchoa”, “Ossos”¹⁷⁷; “O perfume”, “Os olhos fechados do diabo e do advogado”, “Chuva abensonhada”, “Lenda de Namarói”, “O adeus da sombra”¹⁷⁸; “O menino no sapatinho”, “Fosforescências”, “O moço não mental”, “A benção”, “Amor à última vista”, “As cartas”, “Dois corações, uma caligrafia”, “Na berma de nenhuma estrada”, “Na terceira pessoa”, “Prenda de anos”, “Ave e nave”¹⁷⁹; “O cesto”, “Inundação”, “Meia culpa, meia própria culpa”, “Na tal noite”, “Os olhos dos mortos” e, por fim, “Enterro televisivo”¹⁸⁰.

Nestes contos, a personagem feminina surge como impulsionadora do desenrolar da história, desenvolvendo-se a narrativa em função desta figura central. No entanto, parece-nos que não podemos entender protagonista e herói como um único conceito, uma vez que este último pressupõe uma condição de supremacia, nos planos ético e psicológico, e de algum triunfalismo que não é possível reconhecer em muitos dos contos assinalados, uma vez que se trata de personagens muitas vezes vítimas de violências diversas ou de circunstâncias específicas da realidade moçambicana. Embora, também aí possa residir o carácter heroico destas personagens: na capacidade de

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp. 87-90.

¹⁷⁶ *Ibidem*, pp. 127-132.

¹⁷⁷ *Idem*, *Contos do Nascer da Terra*, *op.cit.*, pp. 59-64, 125-130, 213-220, 233-238, respetivamente.

¹⁷⁸ *Idem*, *Estórias Abensonhadas*, *op.cit.*, pp. 44-48, 127-132, 57-62, 139-144, 173-180, respetivamente.

¹⁷⁹ *Idem*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, *op.cit.*, pp. 13-16, 25-28, 43-46, 55-62, 75-80, 85-88, 103-108, 117-122, 165-168, 169-170, 171-174, respetivamente.

¹⁸⁰ *Idem*, *O Fio das Missangas*, *op.cit.*, pp. 23-26, 27-30, 41-46, 47-52, 71-74, 123-126, respetivamente.

resistência, na vontade que tantas vezes as move, num certo domínio do seu mundo – familiar, amoroso ou onírico.

Ainda no plano das personagens protagonistas, temos de referir aquelas que tomam a voz do narrador, realizando uma narração na primeira pessoa, sendo que tal facto não é de todo inocente nas intenções do autor. Com efeito, na Lenda de Namarói¹⁸¹, inspirado num relato de uma mulher do régulo de Namarói, Zambézia, a voz da mulher surge como uma exceção, uma vez que estas são habitualmente vozes silenciadas, mas talvez a doença lhe tenha permitido a ousadia de sobrepor a sua voz à do género masculino:

“Aproveitei a doença para receber esta sabedoria: o que vou contar me foi passado em sonho pelos antepassados. Não fosse isso nunca eu poderia falar. Sou mulher, preciso autorização para ter palavra. Estou contando coisas que nunca soube. Por minha boca falam, no calor da febre, os que nos fazem existir e nos dão e retiram nossos nomes.” (Couto 2003:141).

Assim, as mulheres surgem como secundárias em relação aos homens, pois são estes que detêm o poder da palavra e das decisões. Curiosamente, a lenda que esta mulher vai contar dá conta de um mundo inicial povoado de mulheres: “No princípio, todos éramos mulheres.”¹⁸², uma espécie de Paraíso distorcido onde os homens surgem como selvagens incapazes de lidar com o sentimento de imperfeição que os ataca quando se apercebem da sua incapacidade de dar à luz. Numa clara inversão da história bíblica de Adão e Eva, são os homens que são criados a partir das mulheres e num ritual iniciático surge a circuncisão como corte do cordão umbilical, nada mais incerto, uma vez que apenas as mulheres têm esse poder: o de cortar um cordão que produz uma vida a partir de outra: “Por isso, a fonte de autoridade das mulheres é, na verdade, feminina.”¹⁸³ Outro exemplo de narrador na primeira pessoa é o conto “O cesto”¹⁸⁴. Trata-se de um longo monólogo interior em que a mulher recupera a voz, agora que o marido está internado:

Hoje será como todos os dias: lhe falarei, junto ao leito, mas ele não me escutará. Não será essa a diferença. Ele nunca me escutou. (*Idem*, 2004: 23)

¹⁸¹ Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, *op.cit.*, pp. 139-144.

¹⁸² *Ibidem*, p. 141.

¹⁸³ Phillip Rothwell, “Os Jogos de Género em Três Contos de Mia Couto”, in Margarida Calafate Ribeiro e ária Paula Meneses, (org. de), *Moçambique das Palavras Escritas*, *op.cit.*, p. 119.

¹⁸⁴ *Idem*, *O Fio das Missangas*, *op. cit.*, pp. 23-26.

Na verdade, agora sente-se capaz de se escutar, de se ver ao espelho, livre da opressão constante a que esteve sempre sujeita, num casamento onde o “enxovalho” e a “ordem de calar”¹⁸⁵ lhe cortaram o sentir e o viver. Por isso, recupera a voz, retira o vestido preto do armário e ensaia o funeral do seu marido, num gozo antecipado da liberdade que a espera.

“A saia almarrotada”, no mesmo livro de contos, apresenta igualmente uma voz feminina que recorda a vida passada na cozinha, na limpeza da casa e no pranto, mas desta vez não causado pelo marido, mas sim pelo pai e pelo tio, que viram nela a menina para “tratar deles, segundo a inclinação das suas idades”¹⁸⁶. Personagem anulada desde o início, pois nem o nome lhe atribuem, única menina, é sempre a última a comer, não tem direito ao que as outras crianças têm: cantar, esperar pelo domingo para “florescer”, dançar; em vez disso, vê a vida passar por ela, o seu corpo perder a vitalidade, numa obediência característica do universo feminino dentro da família, como iremos verificar num capítulo posterior. Apenas no final ousa um gesto de desobediência, mas tardia, queimando o vestido que guardara durante toda a vida, como esperara o amor.

Num outro conto presente no mesmo livro, “Meia culpa, meia própria culpa”, o narrador autodiegético, no feminino, conta a um escritor a sua história, agora que se encontra preso. Maria Metade, assim se chamava, tivera sempre metade de tudo e agora vê-se na iminência de ter também metade da culpa pela morte do seu homem: “Por maior que seja a pena, não haverá castigo maior que a vida que já cumpri.”¹⁸⁷ Esta personagem lamenta toda uma vida pela metade, em que apenas a pobreza fora por inteiro. Por isso, agora quer sonhar com o seu homem só para ela, como quem assiste a um filme no Cine Olympia, que sempre lhe estivera vedado, pois era apenas para brancos, numa clara alusão à discriminação racial dos tempos do colonialismo português.

Também o conto “Os olhos dos mortos”¹⁸⁸ tem como protagonista a própria narradora, e, mais uma vez, o tema é o casamento e a morte. Mulher humilhada e vítima da violência do marido durante toda a vida, surgia sempre como uma espécie de sombra.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 24.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 32.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 45.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pp. 71-74.

Numa noite ele espancou-a e ela julgou ter perdido o bebê. Arrastou-se até ao posto de socorro, sozinha, o que fez com que ele não lhe perdoasse a humilhação de ser exposto perante os vizinhos. Ela regressa a casa, pega num vidro da moldura quebrada e mata-o, num acto de insubmissão e de apelo à vida:

“Lição que aprendi: a Vida é tão cheia de luz, que olhar é demasiado e ver é pouco. É por isso que fecham os olhos aos mortos. E é o que faço ao meu marido. Lhe fecho os olhos, agora que o seu sangue se espalha, avermelhando os lençóis.” (Couto, 2004:74)

Em “A despedideira” a narradora sonha com o homem ideal, um que a deixasse ser ela, que a não esvaziasse de ser. Relembra o primeiro encontro com saudade e o fim do amor dele, com dor, “como se fosse a primeira despedida”¹⁸⁹, mesmo agora passados tantos anos. Não se trata, como na maior parte dos contos, do lamento de uma casamento sofrido e castrador, mas antes de um amor que permanece e que ela deseja voltar a viver.

No livro *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, a voz feminina como contadora de histórias está presente em três contos: “O fazedor de luzes”, “A cantadeira” e “Na berma de nenhuma estrada”¹⁹⁰. Nestas *estórias* não é o tema da submissão nem do amor perdido e desencantado que encontramos, mas sim o amor maternal e paternal, o amor perdido na morte e a busca do amor. No primeiro conto, a mulher lembra, com saudade, o pai que a fazia sonhar com a ideia de um dia possuir uma estrela, aliviando assim a dor da perda da figura materna. É um conto repleto de ternura e de deslumbramento. No segundo, a moça canta todas as noites, na esperança de atrair com a sua voz o seu “apanhador de pérolas”¹⁹¹. Por último, o conto que dá nome ao livro, uma menina sem nome espera que alguém a leve para longe do povoado onde vive, numa tentativa de emancipação e de luta pela liberdade num lugar onde não esteja sujeita aos comentários dos outros. Trata-se da procura de um destino seu, próprio e sem subjugações sociais ou familiares, que ela acaba por encontrar, embora de forma inconclusiva para o leitor.

¹⁸⁹ *Ibidem*, pp. 53-56.

¹⁹⁰ *Idem*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, pp. 29-32, 109-112, 117-122, respectivamente.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 110.

3.3. O relevo – personagens secundárias

Ainda no que diz respeito ao relevo, temos de considerar as personagens femininas secundárias, que são imensas, pois não sendo elas quem determina o desenrolar dos acontecimentos, detêm um papel mais ou menos importante na diegese. É o exemplo do conto “Prostituição auditiva”¹⁹², onde um militar português procurava uma prostituta apenas para a ouvir falar:

O português gostava era de ouvir as pronúncias dela. Pagava notas só para a ficar escutando a noite inteira. Mariana não tinha que fazer mais nada: só divagar, devagar, sem sexo nem nexos. (Couto, 2001:71).

Ele é quem domina a situação, não revelando o seu nome, pagando para ouvir Mariana, até que uma certa noite, a moça se recusa a falar, pois uma colega sua havia sido morta. Então, o soldado reconhece nela uma vítima, tal como ele, alguém que sofre com a perda de um amigo: ela, uma prostituta agredida e brutalizada, ele, um amigo soldado, morto numa guerra que não era deles. A mensagem é clara: a guerra colonial vitimava os moçambicanos e os portugueses, ninguém queria fazer parte daquele jogo de morrer. A personagem feminina acaba por levar à mudança da personagem masculina, o protagonista, conduzindo-o a uma situação mais humana e mais igualitária entre homem e mulher, de tal modo que ele acaba por se identificar pelo próprio nome: “ – Sou Raimundo, o major Raimundo!”¹⁹³

Também no conto “Patanhoca, o cobreiro apaixonado”, Massisse, a “viúva, chinesa, mulher de segredos e mistérios”¹⁹⁴ é refém do amor do “cobreiro” e acaba por ser morta por ele. Apesar de ter um papel secundário, sem ela a *estória* nem sequer existiria, pois a razão de viver do Patanhoca é aquela mulher que ele protege todas as noites com as suas serpentes; e não serão estes animais escolhidos por acaso, pois é impossível não estabelecer imediatamente uma analogia com Adão e Eva e a expulsão do Paraíso¹⁹⁵. No caso das duas personagens do conto, esse lugar teria sido em tempos o

¹⁹² *Idem, Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, pp. 71-74.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 74.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 156.

¹⁹⁵ Segundo a Bíblia e o Alcorão, Adão e Eva foram o primeiro casal criado por Deus. Adão é considerado dentro da tradição judaico-cristã e islâmica como o primeiro ser humano, uma nova espécie criada diretamente por Deus. Teria sido criado a partir da terra à imagem e semelhança de Deus para domínio sobre a criação terrestre. Tal como Adão, Eva também foi criada diretamente por Deus. Diz a narrativa que Deus teria tomado uma costela de Adão enquanto este se encontrava em sono profundo. O nome Eva

amor de ambos e a vida em família, que ele destruiu na noite em que soltou as cobras e estas mataram os filhos de ambos. Assim, conhecemos melhor o protagonista, precisamente porque a viúva conta a história de ambos, enriquecendo, assim, a narração.

No conto “O bebedor do tempo”, Xidakwa é um homem respeitado e quase venerado como herói na aldeia onde ele espera pela mulher: “uma certa mulher, é uma que não cabe neste mundo.”¹⁹⁶, que afinal constitui o seu único objetivo na vida o qual, concretizado, o leva a desaparecer, de forma insólita, “para dentro da cerveja”¹⁹⁷.

Muitos seriam os exemplos de personagens femininas que, não centralizando o interesse da ação, participam nos factos e conduzem, não raras vezes, o protagonista a uma mudança de atuação na diegese, não podendo, então, ser consideradas de importância menor ou de fraca influência no decorrer dos acontecimentos.

3.4. O relevo – figurantes

Como figurantes, também existem na obra contística de Mia Couto múltiplas personagens femininas. Vejamos alguns exemplos: em “Nas águas do tempo”¹⁹⁸, embora a personagem feminina tenha direito a uma fala, ela parece-nos demasiado estereotipada na sua função de conselheira e de mãe preocupada, não tendo qualquer influência no decorrer da ação. Tal função também é assumida pelas mulheres no conto do mesmo livro “No rio, além da curva”, onde as personagens femininas são meras esposas, que seguem a tradição de obedecer aos maridos enquanto eles realizam a parte mais perigosa do ritual da caça, limitando-se a obedecer, a sua possível desobediência ditaria, no entanto, o fracasso do ritual e a morte provável do marido.

deriva do hebraico *hav.váh*, que significa "vivente", e teria sido dado pelo próprio Adão. O papel atribuído à mulher era de uma ajudante e complemento do homem, e a expressão "têm de tornar-se uma só carne", denota o tipo de vínculo que deveria existir entre marido e mulher. (cf. *Génesis* 2:18, 20-24)

Eva, e mais tarde Adão, teriam comido o fruto proibido por Deus, da árvore da ciência (do "conhecimento do bem e do mal"), e após o ocorrido, de acordo com a tradição cristã toda a humanidade ficou privada da perfeição e da perspectiva de vida infundável. Surgiria para os cristãos aqui a noção de pecado herdado - tendência inata de pecar - e a necessidade de um resgate da humanidade condenada à morte. Após comerem do fruto proibido, Adão e Eva tiveram ciência de que andavam nus e, por isso, esconderam-se ao notar a presença de Deus no Jardim do Éden. Deus expulsou-os do jardim do Éden, e deu-lhes roupas de pele animal. (<http://pt.wikipedia.org/wiki>)

¹⁹⁶ *Idem, Estórias Abensonhadas, op. cit.*, p. 154.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 156.

¹⁹⁸ *Ibidem.*, pp. 11-18.

No livro *Vozes Anoitecidas*, o conto recolhido da tradição oral moçambicana, “As baleias de Quissico”, apenas inclui uma personagem feminina como figurante, a tia Justina. No mesmo livro, as mulheres surgem como figurantes e personagens coletivas¹⁹⁹, fazendo igualmente parte de uma tradição que, sendo encabeçada pelo homem, delas dependia para alcançar o sucesso: estamos a referir-nos ao conto “De como o velho Jossias foi salvo das águas”. Neste conto, a mulher tem uma dupla função, enquanto figurante: a voz da mulher Armanda resgata o velho Jossias da embriaguez em que se encontrava e que estava a conduzi-lo à morte; as mulheres da aldeia preparam a aguardente de milho, “o ngovo”²⁰⁰ para dar de beber aos mortos e assim conseguirem a bênção da chuva.

No conto “A morte, o tempo e o velho”, incluído no livro *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, as personagens femininas surgem como recordações do velho que quer morrer e que deseja que a morte lhe surja do mesmo modo que lhe apareceram as mulheres na sua vida, também elas figurantes. No mesmo livro, no conto “Homem no leito”, as personagens femininas surgem associadas à morte de um velho, mas desta feita na sua função de carpideiras²⁰¹ e agem como parte não distinta de um grupo que

¹⁹⁹ Personagem coletiva funciona como se agisse de acordo com uma só vontade e está associada à composição, juntamente com as personagens redondas, planas e tipo.

²⁰⁰ Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, *op.cit.*, p. 122.

²⁰¹ Herdeiras de uma arte milenar, míticas e respeitadas ao longo de vários séculos, uma vez que guardavam os segredos da cura e louvação dos mortos, as Carpideiras foram indispensáveis nos rituais fúnebres até aos finais do século XIX. Embora não saibamos as suas origens, temos conhecimento que, no Antigo Egito, o enterro era um acontecimento lúgubre e pitoresco ao mesmo tempo, que quantas mais carpideiras tivessem, mais elevado era a posição social do morto. Os familiares do defunto faziam questão de oferecer um verdadeiro espetáculo por onde passava o velório. Iam gesticulando e soluçando durante todo o trajeto. Para que a dor que todos sentiam ficasse ainda mais patenteada e ninguém tivesse dúvidas a esse respeito, as carpideiras profissionais eram devidamente contratadas. De vestes desalinhas, peito desnudo, rosto pintado com lama, cabelos despenteados, chegando mesmo a arrancá-los e a simular desmaios, não cessavam de gemer e de bater nas próprias cabeças em patético gesto de desespero. Criavam, assim, um impacto incrível perante os presentes durante todo o ritual. Possuíam um diversificado leque de textos e cânticos, nos quais suplicavam a ressurreição espiritual do morto, ao longo de todo o cortejo fúnebre. Também, na civilização romana, divulgaram oficialmente a indispensabilidade ritual das carpideiras. Estas mulheres vertiam as lágrimas em pequenos vasos tubulares de vidro. Conforme a quantidade de líquido contido no tubo, assim recebiam o pagamento da família do morto. Atualmente esta profissão já perdeu todo o seu fulgor, deixando de ser essencial, embora em África, Ásia e algumas regiões do Brasil ainda existe o ritual de contratarem estas mulheres para as cerimónias

acompanha o homem no seu leito de morte.

As mulheres no seu conjunto, como figurantes numa história, aparecem num outro livro de Mia Couto, *O Fio das Missangas*, mais exatamente no conto “Os machos lacrimosos”²⁰². Com efeito, este conto tem como protagonistas um grupo de homens que exerce todas as funções que lhe são imputadas socialmente, sob o olhar crítico das suas mulheres: bebem, contam anedotas, festejam sempre e por qualquer motivo. Por outro lado, “as mulheres, não precisam de ritual para festejar a vida. Elas são a festa da vida.(...) Para elas, aquela cumplicidade masculina era coisa de tribo.”²⁰³ Mas um dia os humores alteraram-se, e aqueles homens passaram a chorar em vez de rir, daí a comparação com as “profissionais carpideiras dos velórios”²⁰⁴ que logo foi recusada por estes amigos. Mas eles mudaram mesmo e as mulheres nem queriam crer em tamanha mudança: eles ajudavam em casa, chegavam cedo e passaram a mimar as suas mulheres com carinhos, flores e outras atenções a que elas não estavam habituadas. Rebatendo um pouco a ideia de que a personagem figurante é aquela que não intervém com nenhuma fala na história, tomemos como exemplo o conto “Maria Celulina, a esferográfica”. Com efeito, embora a moça não fale durante a ação, a verdade é que ela é o assunto, o motivo da diegese e, por isso, personagem central, até porque é ela que empresta o nome ao conto.

Relativamente ao livro *Contos do Nascer da Terra*, no conto “Velho com jardim nas traseiras do tempo”, as prostitutas são as confidentes do velho que mora no banco do jardim e apenas são mencionadas nesta qualidade e coletivamente:

As prostitutas, como ele chama. Conhece-as todas pelos nomes. Quando não tem clientes elas se adentram pelo jardim e sentam junto dele. Vladimiro lhes conta suas

fúnebres. Até hoje elas guardam os mistérios de rezas que servem tanto para acabar com a doença dos vivos quanto para encomendar a Deus a alma dos mortos. As carpideiras eram “*choradeiras profissionais*”, que lacrimejavam pelo defunto alheio. Mediante um pagamento (alimentos, roupas ou dinheiro), estas mulheres animavam no velório com uma mágoa colaborante e incrivelmente ruidosa. Diante do cadáver, excitando as lágrimas da família com frases exaltadas e gesticulações inimitáveis e dramáticas, tinham também como função fazer: o quarto ao defunto, a guarda, a sentinela, o velório. Eram as iniciadoras do canto na missa, entoando louvores com a voz sinistra e apavorante, logo causando impressão inesquecível para a assistência. In. <http://almocreve.blogs.sapo.pt/13129.html>. (consultado em 05/04/2009).

²⁰² Mia Couto, *O Fio das Missangas*, *op.cit.*, pp. 109-112.

²⁰³ *Ibidem*, p. 109.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 111.

aldrabices e elas tomam a baboseira dele por cantos de embalar. Às vezes escuta as nocturnas meninhas gritar. Alguém lhes bate. (Couto, 2006:74).

No conto “A sentença do fogo”, a referência aos horrores da guerra inclui as violações das mulheres e o massacre de seus filhos, numa breve, mas marcante abordagem, pela aparente crueza com que o criminoso enumera os seus feitos de guerra. Também neste caso as mulheres aparecem como figurantes, espelho de uma realidade social tão infortunadamente verdadeira em Moçambique após a independência. A opção narrativa de dar o relevo de figurante às personagens femininas é particularmente simbólica neste conto, pois revela a nula importância da mulher para os senhores da guerra.

Em “O embondeiro que sonhava pássaros”²⁰⁵, as mulheres brancas são as figurantes, figuras maternas, protetoras dos seus meninos e protegidas dos seus maridos, são as esposas tal como se esperava delas que fossem. Deste assunto trataremos mais adiante, quando analisarmos a figura feminina no casamento e na família. Ainda no mesmo livro, o conto “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu” tem como figurante a vendedeira Rosinha que faz sonhar o barbeiro, pois foi abandonado pela sua mulher que fugiu com um amante.

4. Quanto à composição

De acordo com E. M. Forster, a configuração das personagens pode distinguir-se entre personagem modelada ou redonda e desenhada ou plana²⁰⁶. As primeiras são complexas, e o autor tem de caracterizá-las sob diversos aspetos, numa multiplicidade de traços que lhes confere um perfil enigmático, contraditório, surpreendendo o leitor com as suas reacções perante os acontecimentos. Deste modo, o escritor aproxima-as de um traço humano, dando-lhes vida, conferindo-lhes uma certa universalidade que advém do facto de serem, simultaneamente, únicas e genéricas em relação ao plano humano.²⁰⁷ Como o próprio Forster afirma, “o modo de pôr à prova uma personagem redonda consiste em saber se ela é capaz surpreender de forma convincente”²⁰⁸. Associados à personagem redonda estão muitas vezes o monólogo interior e o narrador

²⁰⁵ *Idem, Cada Homem é Uma Raça, op.cit.*, pp. 59-72.

²⁰⁶ *Cf. E. M. Forster, Aspects of the Novel, op. cit.*, pp. 67 e sgs.

²⁰⁷ *Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, op. cit.,s.v. “Personagens planas e redondas”.*

²⁰⁸ *Cf. E. M. Forster, Aspects of the Novel, op.cit.*, p. 75.

de focalização interna. Estas são personagens normalmente associadas ao romance e a nomes grandes deste género, como Dostoievsky, Proust ou James Joyce.

Por outro lado, as personagens planas são essencialmente definidas por um traço, por uma característica base que as acompanha durante a diegese. Por vezes, este traço surge como elemento de uma caricatura, como é o caso de algumas personagens de *Os Maias* de Eça de Queirós (Dâmaso Salcedo ou Palma Cavalão). Assim, as personagens planas não alteram o seu comportamento durante o decorrer da acção, não causando no leitor o efeito surpresa. Efetivamente, é frequente confundir personagens planas com personagens-tipo,²⁰⁹ uma vez que elas apresentam marcas identificativas que as fazem ser lembradas e reconhecidas como dotadas de uma certa representatividade social. Ainda citando E. M. Forster, as personagens planas “são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade: quando nelas existe mais de um fator, atinge-se o nível da curva que leva à personagem redonda”²¹⁰. É costume associar ao conto a personagem plana, uma vez que a brevidade e a concentração da ação obrigam a um esforço de síntese da parte do autor. Contudo, tal não deve surgir como uma regra, pois iremos constatar que em muitos contos de Mia Couto, as personagens femininas começam por ser caracterizadas segundo um estereótipo para subitamente nos surpreenderem com uma das muitas estranhezas que a leitura destas *estórias* nos suscita.

A distinção entre personagens planas e modeladas não deve ser encarada de forma rígida, uma vez que a mesma personagem pode oscilar entre a condição de personagem plana e a de redonda, numa mesma diegese.²¹¹

Relativamente às personagens-tipo adotaremos a definição apresentada pela ensaísta Cristina Vieira, quando afirma que a topicalização das personagens pode ocorrer quer em personagens planas, quer em personagens redondas, uma vez que a tipificação não implica manter a personagem inalterável até ao final da narrativa, destituindo-a de individualidade ou de complexidade, mas antes aproximá-la de um paradigma social, familiar, ou outro.²¹²

A divisão em três subcapítulos, prende-se com a necessidade de exemplificar as

²⁰⁹ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, op. cit., c.v. “Personagens planas e redondas”, p. 677.

²¹⁰ Cf. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, op.cit., p. 93.

²¹¹ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário da Narratologia*, op. cit., s.v. “Personagem plana”, p. 314.

²¹² Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, op.cit., p. 159.

teorias acima mencionadas, contudo em todos eles podemos encontrar exemplos de interferências de uma e outra forma de composição das personagens (redondas, planas, tipo), sendo que apenas tentaremos apresentar os exemplos mais significativos desta teorização.

4.1. Personagens redondas

Iremos então seleccionar alguns exemplos de personagens femininas que, embora fazendo parte da narrativa breve, apresentam uma concepção aproximada à personagem redonda ou modelada, pelo facto de nos surpreenderem em algum momento da diegese, rebelando-se ou tomando uma atitude inesperada.

No conto “Patanhoca, o cobreiro apaixonado”, a viúva Mississe, “chinesa, mulher de segredos e mistérios”, era, aparentemente, dona de uma vontade própria e senhora do seu destino. Já tinha sido bonita quando era nova, mas agora refugiava-se na sua cantina de onde saíam gritos de dor, aos sábados, depois que a “cerveja lhe molhava o sangue todo”²¹³. À medida que o narrador vai contando a *estória*, vamos sendo informados dos detalhes da vida desta mulher: aprisionada dentro de sua própria casa pelas cobras que o Patanhoca lançava no seu quintal, vive recordando a morte dos filhos de ambos. Parece ser uma mulher sofrida, sozinha, a quem a vida já nada poderá oferecer. Contudo, caminhando para o final, percebemos que algo nela mudara, como o próprio narrador anuncia: “Até que uma vez a viúva abriu a porta.”²¹⁴ Leva a crer que houve uma alteração no comportamento dela, e assim põe “outra vez aquele alvoroço no coração dele.”²¹⁵ Com efeito, no final percebemos que esta mulher recuperou a sua vontade própria, e mesmo arriscando a própria vida, engana o Patanhoca e tenta o regresso à sua terra natal. Curiosamente, é no início da narração que o leitor conhece o destino trágico desta mulher: a morte por envenenamento das cobras do amante. Embora personagem secundária, ela surge como uma figura capaz de revelar sentimentos próximos dos humanos, dona de uma vontade própria que, no final, lhe valerá a liberdade na morte.

²¹³ *Idem, Vozes Anoitecidas, op.cit.*, p. 157.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 159.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 166.

Em “As flores de Novidade”, a negra de olhos azuis, “espantadamente bela”²¹⁶, era um pouco “vagarosa de mente”²¹⁷, mas de uma dedicação extrema a seu pai, o mineiro Jonasse Nhamitando. Ela “crescia sem novidade”²¹⁸ até que um dia surpreendeu todos com a sua desenvoltura aquando dum bombardeamento sobre a aldeia e sobre a mina. Assim, a mãe “se deixou conduzir pela mão da menina, confiante em não se sabe qual sapiência dela”²¹⁹, e ambas entraram no camião que as deveria levar para um lugar seguro. Mas a menina não quis abandonar o pai, ou seria o destino? E saltou do camião, “desafiando o andamento do momento”, “retomou o passo, cruzando a estrada em certo e exposto perigo” e foi escolher flores silvestres, “aquelas de olhar azul” e se fundiu com a terra, “para além do tempo”²²⁰. Assim, uma menina que parecia não ter vontade própria afirma a sua vontade e adquire até uma certa áurea de personagem fantástica, num contexto de guerra.²²¹

Na colectânea *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos* encontramos algumas personagens femininas que sendo inicialmente tipificadas, na medida em que correspondem ao estereotipo da mulher africana – submissa, sofredora, obediente, solitária - subitamente se alteram, demonstrando terem vida própria e traços de originalidade. Tomemos como exemplo o conto “As lágrimas de Diamantinha”²²². A personagem principal é Diamantinha, cujas lágrimas são uma espécie de redenção para as almas daqueles que a procuram. Explorada pelo marido, que vê neste choro uma oportunidade de negócio, ela obedece-lhe e lá vai passando os seus dias. Até que aparece no *djambalau* um homem diferente, estranho até no nome, Florival, que lhe confessa o seu amor e que decide tornar-se mulher para ficar mais perto dela. Então ela desperta e compreende a verdadeira essência do amor, oferecendo-lhe as suas últimas lágrimas e fugindo com ele para paragens incertas.

Ainda na mesma colectânea, a Laura da história “A outra”, mulher ciumenta e desconfiada, surpreende-nos com a sua decisão final de desenraizar a árvore que rivaliza

²¹⁶ *Idem, Estórias Abensonhadas, op.cit.*, p. 21.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 21.

²¹⁸ *Ibidem*, p.22.

²¹⁹ *Ibidem*, p.23.

²²⁰ *Ibidem*, p.25.

²²¹ Estes dois temas, o fantástico e a guerra, serão abordados em capítulos subsequentes.

²²² Mia Couto, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos, op.cit.*, pp. 33-38.

com ela no casamento e de a levar para o seu quintal. Assim, a *bauhinia* e a mulher “parece que trocam confidências por entre a janela”²²³.

Mas é na colectânea *O Fio das Missangas* que as personagens femininas adquirem maior relevância e se revelam mais enigmáticas e surpreendentes. No conto “O cesto”, a personagem feminina revê toda a sua vida e em especial os tempos que tem passado caminhando para o hospital, num registo próximo do monólogo interior. Anseia pela morte do marido, pois só assim ela poderá recuperar a sua “antiquíssima vaidade de mulher”²²⁴, mas quando recebe a notícia do falecimento surpreende o leitor, pois desalinha-se em pranto e regressa a casa em “solitário cortejo pela rua fúnebre”²²⁵. Apesar de apanhar de surpresa o leitor, esta reacção de mulher abandonada e até de triste viúva num contexto de anterior submissão no casamento não é caso único no universo contístico de Mia Couto, como iremos ver mais adiante, aliás constitui também uma tipificação da mulher moçambicana, embora surpreendendo por não corresponder às expectativas criadas.

Também no conto “A saia almarrotada” encontramos uma mulher que utiliza um registo em monólogo interior, que lamenta uma vida passada entre o “pano e pranto”²²⁶, sem amor nem divertimento. Obediente às figuras paternas da família, num acto de desespero, deita fogo a si própria em vez de o fazer ao vestido, como era desejo do seu pai. Só no fim, já velha, decide queimar o vestido, mas mantém acesa a chama do amor. Esta personagem mantém inalterada a sua acção durante algum tempo da diegese, mas muda subitamente, num trejeito de ser humano.

Mariazinha, do conto “Na tal noite”, surpreende por ser uma personagem fortemente estereotipada: mãe, esposa, obediente, submissa, dominada pelo marido, espera ansiosamente pela sua chegada na noite de Natal. Tudo decorre como sempre e, só no final compreendemos a rebeldia desta personagem, quando ela ensaia os mesmos gestos para o vizinho que está para chegar, numa traição surpreendente e risível no contexto²²⁷. A mesma situação de insurgimento face a uma vida de dor e sofrimento surge nas personagens femininas que protagonizam os contos “Os olhos dos mortos” e

²²³ *Ibidem*, p. 70.

²²⁴ Mia Couto, *O Fio das Missangas*, *op.cit.*, p. 25.

²²⁵ *Ibidem*, p. 26.

²²⁶ *Ibidem*, p. 31.

²²⁷ *Ibidem*, p. 51.

“Maria Pedra no cruzar dos caminhos”²²⁸. Estas são personagens que inicialmente são tipificadas, mas posteriormente apresentam laivos de personagem modelada, pela capacidade de transgressão.

4.2. Personagens planas

Tomaremos como personagens planas aquelas que são definidas por um elemento característico básico que as acompanha ao longo de toda a acção, de forma linear, revelando ou não uma particularidade que as associa a um tipo social, apresentando uma conduta previsível ao longo da diegese. Por serem bastante numerosas optámos por escolher aquelas que constituem uma amostra mais significativa de personagens planas e que, simultaneamente, nos parecem mais interessantes.

Assim, tomemos como exemplo o conto “O último aviso do corvo falador”²²⁹, em que a Dona Candida, “mulata de volumosa bondade”, uma “viúva, já ex-viúva”²³⁰, decide consultar Zuzé Paraza para saber como enfrentar a assombração do falecido marido que não a deixa viver em pleno o seu novo amor com Evaristo. Assim, embora esta personagem seja caracterizada, de forma directa e indirecta, como mulata, gorda, viúva alegre, supersticiosa – marcas facilmente identificáveis noutras personagens femininas dos contos de Mia Couto – a verdade é que ela corresponde a um tipo social dentro do universo feminino moçambicano. Apesar de apresentar variadas marcas que a distinguem desde o início e nos fazem prever que ela acabe por ceder aos pedidos do Zuzé, dando-lhe as roupas de Evaristo.

Outra personagem plana é Filomeninha, do conto “A menina do futuro torcido”, a menina cujo destino é decidido pelo pai que a faz sofrer terrivelmente, na mira de poder ganhar bastante dinheiro com ela na actividade de contorcionista, “apresentada e noticiada pelas estradas de muito longe”²³¹. Esta menina não tem voz nesta história, apesar de ser o seu futuro que está a ser decidido: de facto, só temos conhecimento das suas intervenções através do discurso indirecto, tornando esta personagem mais distante

²²⁸ *Ibidem*, pp. 71-74, pp. 87- 90, respectivamente.

²²⁹ Mia Couto, *Vozes Anotadas*, *op.cit.*, p. 31.

²³⁰ *Ibidem*, p. 35.

²³¹ *Ibidem*, p.146.

de nós e do seu próprio futuro²³². Estas opções narrativas são pertinentes, pois enfatizam a nula importância afectiva e a função económica que a menina tem para o pai.

Em “A princesa russa”, Nádia acompanha o seu marido na demanda pelo ouro, mas, ao contrário dele, a princesa era sensível ao sofrimento alheio e, por isso, pede que a levem a ver as condições em que vivem os seus criados²³³. Chocada, mas incapaz de se impor perante o marido, ela vive infeliz e escolhe morrer. Acaba por conseguir fazer renascer no seu marido alguns sentimentos de carinho, quando este a encontra morta. Este personagem é particularmente importante, uma vez que a sua situação testemunha não só uma realidade das mulheres brancas, também elas submissas e solitárias, embora ricas, como também expõe a situação dos assimilados²³⁴, pela voz do narrador, relatando uma *estória* assente numa situação real:

(...) Bastou correr fama que em Manica havia ouro e anunciar-se que para o transportar se construiria uma linha férrea, para logo aparecerem libras, às dezenas de milhar, abrindo lojas, estabelecendo carreiras de navegação a vapor, montando serviços de transportes terrestres, ensaiando indústrias, vendendo aguardente, tentando explorar por mil formas não tanto o ouro, como os próprios exploradores do futuro ouro(...) António Ennes, Moçambique, Relatório Apresentado ao Governo, Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1946, pp 27-30 (Couto, 2002: 75).

A princesa, embora apresente características tipificadas, assume uma vida própria e um destino trágico que se enquadra mais no domínio da ficção do que da realidade tipificada. Ou seja, ela não é uma personagem-tipo, no entendimento que temos das princesas: alheadas dos problemas dos seus súbditos, egoístas e fúteis.

Em “O arrotto de Dona Elisa”, a “matrona”²³⁵ comia sobejamente aos sábados para se cumprir o ritual do arrotto, perante uma assistência que se deslocava

²³² Para compreender este processo narratológico de construção das personagens que se prende com o discurso, leia-se Cristina da Costa Vieira, *A Construção da personagem Romanesca*, op. cit., s.v. “Gestão do discurso das personagens”, p. 306.

²³³ Mia Couto, *Cada Homem é Uma Raça*, op.cit., p. 81.

²³⁴ “A assimilação, enquanto suporte ideológico da política colonial, pode ser definido, em traços gerais, como um conjunto de acções sistemáticas ditas de transmissão de cultura e de civilização ao povo colonizado, levando-o a abandonar os seus valores culturais originais e a assumir uma postura mais conforme com os valores europeus, para daí gozar do direito à plena cidadania portuguesa”, Ana Mafalda Leite, “Tópicos para uma história da literatura moçambicana”, in Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses, (org. de), *Moçambique das Palavras Escritas*, op.cit., p.57.

²³⁵ Mia Couto, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, op.cit., p. 51.

propositadamente e pagava entrada²³⁶ para o inesquecível espectáculo. No final o mistério é desvendado: "Dona Elisa, afinal, não era caso de ciências. (...) Seu único fenómeno era amor, a ausenciada paixão."²³⁷ Personagem caracterizada por poucos detalhes, acaba por surpreender, mas porque não lhe tinha sido dada até então a oportunidade de clarificar os supostos poderes especiais que detinha.

Finalmente, neste rol de personagens planas, destacamos Eulália, do conto "Peixe para Eulália"²³⁸, pelo seu carácter sonhador e crente nas capacidades estranhas de Sinhorito. Com efeito, ela é, desde o início, a única a acreditar nas fantasias daquele homem singular, tomado como louco, e, no final, ela continua a acreditar nas suas capacidades e embarca na viagem do sonho e da ilusão, onde realidade e fantasia se voltam a entrecruzar.

4.3. Personagens-tipo

Como já referimos em momentos anteriores, as personagens-tipo podem surpreender pela sua conduta, sendo, pois, modeladas, mas remetem sempre para estruturas sociais conhecidas e reconhecíveis pelo leitor²³⁹. Estas personagens são, na obra contística de Mia Couto, particularmente importantes, pelo menos no universo do feminino, pois remetem para estruturas sociais e familiares, traçam um retrato da diversidade moçambicana e ajudam a compreender o lugar da mulher no mundo. São as personagens femininas tipificadas que abundam nestas *estórias* e lhes conferem autenticidade ou ficcionalidade, sendo que a fronteira entre estas duas vertentes é bastante ténue na oratura moçambicana.

Feita que está a distinção possível entre personagens modeladas, planas e tipo, passemos à exemplificação das últimas e à clarificação da sua função nos contos de Mia

²³⁶ Neste contexto do insólito explorado por outras personagens, masculinas, temos de fazer o paralelo com o conto "As lágrimas de Diamantina", pois neles as personagens femininas surgem com funções idênticas, aliadas às crenças locais e à exploração masculina a que estão sujeitas.

²³⁷ Mia Couto, *Na Berma de nenhuma Estrada e outros contos*, op.cit., p. 54.

²³⁸ Mia Couto, *O Fio das Missangas*, op.cit., p.143.

²³⁹ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, op.cit., p. 159. De acordo com a ensaísta "Por personagem-tipo entendemos (...) a personagem reconhecível num paradigma que lhe é exterior e conhecido do público. (...) A topicalização produz uma tipificação, e esta não significa, necessariamente, a criação de uma personagem plana. A topicalização apenas remete a personagem para outras personagens da *traditio*; não implica mantê-la inalterável até ao fim da narrativa (...)

Couto. Mais uma vez, e por se tratar de um *corpus* de trabalho bastante alargado, iremos proceder à escolha de algumas personagens paradigmáticas para a nossa argumentação.

Na sua primeira colectânea de contos, *Vozes Anotecidas* (1986), Mia Couto explora de forma mais evidente a presença da mulher enquanto esposa e mãe, pois dos doze contos que a compõem apenas num²⁴⁰ não intervêm personagens femininas, e em dez, a mulher aparece na sua função de esposa, quase sempre submissa²⁴¹, como a “velha”²⁴² do conto “A fogueira”²⁴³ que obedece ao marido mesmo quando este lhe diz que está a cavar a sepultura para ela, não se atrevendo a pôr em causa aquele sentimento de protecção exagerado, uma vez que no final é ele quem morre primeiro, estamos então perante uma personagem-tipo e plana. Também no conto “Os pássaros de Deus”²⁴⁴, a mulher surge tipificada no seu papel de esposa e de mãe, mas curiosamente esta submissão termina quando ela, tal como Dona Epifânia em “De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro”²⁴⁵ e Júlia de “Saúde, o Lata de Água”²⁴⁶, percebe que o seu papel de esposa está a sobrepor-se ao papel de mãe, ou seja, a violência e o laxismo dos maridos fazem com que estas mulheres tomem a decisão ousada de abandonarem o lar. Estas serão personagens com alguns rasgos de redondas ou modeladas.

No livro de contos *Cada Homem é Uma Raça* (1990), ainda escrito durante a guerra civil que assolou Moçambique (1976 – 1992), as personagens femininas estão presentes em todos os contos. Sempre em contexto familiar, são na maior parte das histórias tipificadas como esposas e mães. Deste universo feminino destacam-se duas mulheres brancas²⁴⁷ que, embora de classe social superior, também obedecem a este padrão de comportamentos femininos ligados à submissão e à ausência de vontade própria.

²⁴⁰ O conto “A história dos aparecidos” não integra nenhuma personagem feminina.

²⁴¹ A excepção a esta submissão é a *estória* “As baleias de Quissico”, em que apenas existe a referência à “tia Justina” que possui uma banca no bazar.

²⁴² A ausência de nome próprio atribuído à personagem funciona como factor de tipificação da mesma, privando-a de um dos factores mais importantes da identificação individual de qualquer ser humano.

²⁴³ Mia Couto, *Vozes Anotecidas*, *op.cit.*, pp. 21-30.

²⁴⁴ *Ibidem*, pp. 55-64.

²⁴⁵ *Ibidem*, pp. 65-82.

²⁴⁶ *Ibidem*, pp. 97-106.

²⁴⁷ *Idem*, *Cada Homem é Uma Raça*, *op.cit.*, “O embondeiro que sonhava pássaros”, pp. 59-72, e “A princesa russa”, pp.73- 92.

Uma exceção nesta galeria de personagens-tipo é a mulher que surge ao narrador em sonho, no conto “Mulher de mim”. Com efeito, esta “deusa”²⁴⁸, como ele lhe chama, faz despertar nele a sua parte feminina, a sua capacidade de renascer através do amor e do carinho de uma mulher, reconhecendo-lhe uma certa capacidade regeneradora quando tudo já parece ter chegado ao fim. Trata-se também de uma personagem-tipo à qual associamos a mulher esperada por Xidaqwa, no conto “O bebedor do tempo”, que remete para o endeusamento da mulher que, não raras vezes, caminha lado a lado com a sua diabolização, principalmente numa sociedade patriarcal como é a moçambicana²⁴⁹.

Já depois de terminada a guerra civil, Mia Couto surge com um novo livro de vinte e seis contos, *Estórias Abensonhadas* (1994), em que a presença feminina só não se verifica em quatro histórias²⁵⁰. Como é compreensível, o tema da guerra e a ironia associada à política estão presentes em alguns contos, como “As flores de Novidade”, “O cego Estrelinho”, “Chuva: a abensonhada”, “O cachimbo de Felizbento”, “O poente da bandeira”, “Jorojão vai embalando lembranças”, “No rio, além da curva”, “O abraço da serpente”, “A guerra dos palhaços”, “O bebedor do tempo” e “O adeus da sombra”²⁵¹. Nestes contos, é frequente a personagem feminina surgir como voz de esperança numa pátria em reconstrução²⁵². Na sua qualidade de mãe, cabe à mulher continuar a lutar pela vida e conduzir a família rumo à esperança. A velha Tristereza, no conto “Chuva: a abensonhada”, tinha encarado a seca como “recado dos espíritos” e porque finalmente em Moçambique a guerra está a parar”, “as chuvas podem

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 127.

²⁴⁹ “Las diosas son imagenes arquetípicas de hembras humanas, tales como las vem los hombres. La distribución de características deseables entre un número de mujeres más bien que su concentración en un solo ser es apropiada a una sociedad patriarcal. El dicho de Demóstenes, en el siglo IV a. C. expresa el ideal entre los mortales: «Tenemos heteras para nuestro placer, concubinas para servirnos y esposas para el cuidado de nuestra descendência» in Sarah B. Pomeroy, *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid, Akal Ediciones, 1999., p. 22.

²⁵⁰ São os contos “Jorojão vai embalando lembranças”, pp. 81-86, “No rio além da curva”, pp.95-102, “Noventa e três”, pp. 75-80 e “A guerra dos palhaços”, pp.133-138 .

²⁵¹ *Mia Couto, Estórias Abensonhadas, op.cit.*, pp. 19-26, pp. 27-34, pp. 57-62, pp. 63-68, pp. 69-74, pp. 63-68, pp. 69-74, pp. 81-86, pp. 95-102, pp. 103-108, pp. 133-138, pp. 151-156, pp. 173-180, respectivamente.

²⁵² *Ibidem*, prefácio, p. 7, Mia Couto escreve: “Estes textos me surgiram entre as margens da mágoa e da esperança.”

recomeçar.²⁵³ Com efeito, o optimismo da “velha”²⁵⁴ contrasta com o cepticismo do narrador; ela acredita que a guerra terminou e que a chuva irá lavar a terra e as gentes, apagar os vestígios da guerra:

Ela acredita que acabou o tempo de sofrer, nossa terra se está lavando do passado.

Eu tenho dúvidas, preciso olhar a rua. (Couto 2003: 61).

O mesmo otimismo já não transparece no conto que surge logo a seguir nesta colectânea, “O cachimbo de Felizbento”, pois para “a esposa não existe dúvida: em baixo de Moçambique, Felizbento vai fumando em paz o seu velho cachimbo. Enquanto espera a maiúscula e definitiva Paz.”²⁵⁵ Neste conto também a esposa surge tipificada e age de forma previsível ao longo do conto.

Contos do Nascer da Terra (1997) inclui apenas quatro contos, em trinta e cinco, em que não existem personagens femininas. Os temas centram-se no tempo sagrado das origens, nos acontecimentos essenciais da vida da comunidade e na aproximação à oralidade, como fonte de saber ancestral. As mulheres fazem parte destas temáticas. Assim, salientamos “A Gorda Indiana”²⁵⁶, Modari, que, pela sua extrema gordura, é comparada a uma baleia e vivia agarrada ao comando do televisor, até ao dia em que um viajero da Índia se apaixonou por ela, e ambos se entregaram aos prazeres do amor. Mas, insolitamente, ela começa a emagrecer à medida que o sexo entre os dois vai aumentando, até que ela desaparece e fica apenas a “caixinha do controlo remoto”²⁵⁷. De facto, ela representa uma sociedade de consumo moçambicana que surgiu no período de paz e que não consegue estabelecer os seus próprios limites, levando ao extremo o consumo de bens que dantes lhe estavam vedados.

A este propósito, num texto intitulado “Asa da Letra”, Mia Couto afirma, referindo-se a umas palmeiras que foram plantadas em Maputo para embelezar a cidade aquando da Cimeira da União Africana:

“A morte destas palmeiras interessa, sobretudo, como sintoma de um relaxamento que atingiu Moçambique. A folhagem seca dessas palmeiras é uma espécie de bandeira hasteada desse abandalhamento. Não se trata, afinal, de uma simples morte de umas tantas árvores. Não tarda a que Maputo receba um outro evento internacional.

²⁵³ *Ibidem*, p. 60.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 59.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 68.

²⁵⁶ *Idem*, *Contos Do Nascer da Terra, op.cit.*, pp. 31-36.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 36.

Compraremos outros adereços para a cidade. Uns para embelezar de raiz, outros para maquilhar as olheiras de Maputo. Dessa vez, porém, compremos palmeiras de plástico. Ou plastifiquemos estas, já falecidas, depois de lhe passarmos uma demão de tinta verde. Ou, se calhar, nem disso precisaremos: à velocidade com que espaços que deviam ser verdes estão sendo ocupados por placards e anúncios publicitários não necessitaremos de mais nada. Aliás, qualquer dia, Maputo nem precisa de vista para o mar. Esta cidade que sempre foi uma varanda virada para o Índico está prescindindo dessa beleza. Locais cuja beleza advinha da paisagem estão sendo sistematicamente sendo ocupados por publicidade de tabaco, bebidas alcoólicas e bugigangas diversas. Um dia destes, nem necessitaremos de ter mais cidade. Trocamos a urbe por propaganda de mercadorias. Depois, queixamo-nos da globalização.” In <http://www.colegioaofrancisco.com.br/alfa/mia-couto/plastificar-a-cidade-mia-couto.php>. (consultado em 15/03/2009).

Outra personagem-tipo que assume um aspecto caricatural é a Senhora Dona Francisca Júlia Sacramento, do conto “A carteira de Crocodilo”. A esposa do governador-geral gostava de exibir “a carteirinha que o marido lhe trouxera das outras Áfricas”²⁵⁸ nos salões onde decorriam as sessões beneficentes e filantrópicas, típicas de um estatuto social elevado e de uma caridade hipócrita inscrita num modelo colonialista próprio do antes 25 de Abril. Curiosamente, acaba engolida pelo crocodilo que lhe sai da carteira no momento em que ela a abre. Final fantástico e hilariante para uma personagem apresentada em breves traços.

Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos (2001) é uma compilação de trinta e oito narrativas breves essencialmente sobre o quotidiano moçambicano, sendo que apenas uma não regista a presença de personagens femininas²⁵⁹. Nestas *estórias*, torna-se mais evidente a presença de um universo fantástico que se mistura com a realidade. É o caso do conto “Isaura, para sempre dentro de mim”²⁶⁰, em que a personagem feminina surge endeusada pelo próprio narrador-personagem, fazendo-o reviver momentos do tempo colonial, quando ambos eram empregados domésticos dos brancos: “Ambos miúdos, em idade mais de brincar”²⁶¹. Com efeito, a menina era vítima das investidas do patrão, mas não se atrevia a procurar ajuda, pois ninguém a podia ajudar. Apenas ele, o narrador, ouvia os seus desabafos, enquanto passeavam os

²⁵⁸ *Ibidem*, p.101.

²⁵⁹ *Ibidem*, “O assalto”, pp. 129-132..

²⁶⁰ *Idem*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, *op.cit.*, p. 39.

²⁶¹ *Ibidem*.

cães, impotente perante uma situação em que se sente abandonado até por Deus. Passados vinte anos ela regressa para lhe “desarrumar a tarde” e se desvanecer no peito do narrador, como um cigarro.

No conto “A bênção” surgem duas personagens-tipo que representam dois mundos distintos, mas que vivem lado a lado durante o período colonial. O narrador inicia o discurso dizendo “Passou-se nos tempos dos portugueses”²⁶² e passa a apresentar as personagens: “a patroa”, Dona Clementina e a “negra Marcelinda”. A primeira invejava os poderes do colo da criada para calar o menino que chorava ininterruptamente, enquanto a segunda se dedicava a embalá-lo e a aplicar nele algumas das suas crenças. Estas crenças são encaradas como feitiçarias pela patroa que a despede. Contudo, a “portuguesa” viu-se obrigada a aceitar de volta a Marcelinda, pois só ela era capaz de acalmar o menino. No fim, ambas se unem num sentimento comum de maternidade, provando que as questões de diferença de cor, de cultura e o racismo se ultrapassam rapidamente quando valores mais profundos e universais se impõem. Elas são, afinal, o símbolo de uma união entre dois povos: Portugal e Moçambique. Concluimos que a Dona Clementinha altera o seu comportamento e foge à concepção plana quando aceita o amor maternal de Marcelinda e a sua cultura como forma de apaziguamento do choro do menino.

Por último, *O Fio das Missangas* (2004) apresenta cinco contos em que não surgem personagens femininas²⁶³, num total de vinte e nove. Neste livro, voltamos a encontrar temáticas já abordadas anteriormente, personagens-tipo desalinhas com a realidade vigente: as irmãs oprimidas pelo pai e que sonham com uma paixão em “As três irmãs”; a esposa maternal em “O adiado avô”; a pobre e sonhadora esposa em “Meia culpa, meia própria culpa”; a jovem grávida em “Mana Celulina, a esferográvida”; a menina gorda em “O nome gordo de Isidorangela”; a virgem louca em “Maria Pedra no cruzar dos caminhos”²⁶⁴. Todas elas são “definidas linearmente por um traço”²⁶⁵, sendo representações de tipos sociais.

²⁶² *Ibidem*, p. 55.

²⁶³ Os contos “O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial”, pp. 83-86; “O peixe e o homem”, pp. 97-100; A carta de Ronaldinho”, pp. 101-104; “O dono do cão do homem”, pp. 105-108 e “Uma questão de honra”, pp. 137-142.

²⁶⁴ Mia Couto, *O Fio das Missangas*, *op.cit.*, pp. 11-16, pp. 35-40, pp. 41-46, pp. 57-60, pp. 61-66, pp. 87-90, respectivamente.

²⁶⁵ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, *op.cit.*, p. 677.

A mundivivência feminina pode ser encarada como um factor predominante na obra contística de Mia Couto, evidenciada desde logo pelo número de personagens femininas, mas também pelos múltiplos percursos de vida que é possível resgatar de memórias, de solilóquios ou de narrações mais ou menos fantásticas, mais ou menos verosímeis. Afinal, é a partir destas diferentes trajectórias que conseguimos penetrar mais nitidamente no universo absolutamente machista em que transita a maior parte das personagens.

“Pela realidade africana, as mulheres têm um papel dominante naquilo que é construção, criação de redes sociais, de um sentimento de futuro. Os homens têm um papel dispendioso, são eles que gastam. Há uma ordem machista, sobretudo no meio rural.” (Couto, *Jornal Folha de São Paulo*, in <http://html.editorial-caminho.pt/>).

CAPÍTULO III – A PERSONAGEM FEMININA, A FAMÍLIA E O AMOR

Na libertação das mulheres negras nós não queremos ser iguais aos homens, da mesma maneira que na libertação negra não se lutava para se ser igual ao homem branco. Nós lutamos é pelo direito de sermos diferentes e a não sermos punidos por esse facto. (Margaret Wright, *I want the right to be black and me*)

1. Prolegómenos

Com a entrada das mulheres no mundo do trabalho e todas as lutas travadas a favor da igualdade, seria de esperar que a discriminação sexual já tivesse desaparecido. No entanto, apesar de décadas de lutas feministas, verificamos que o acesso das mulheres a posições de liderança ainda é bastante limitado e mantém padrões de desigualdade relativamente aos homens. Assim, continua a haver para a mulher as chamadas “barreiras de vidro”²⁶⁶ que dificultam o seu acesso a posições de topo e de liderança, nomeadamente os estereótipos, as expectativas diferenciadas em função do sexo, as motivações, os constrangimentos familiares e os constrangimentos relacionados com as organizações do trabalho. Em suma, existe efetivamente um nível restrito de participação das mulheres em processos de tomada de decisão e na assunção de posições de autoridade. Lígia Amâncio afirma:

A realidade actual indica (...) que a mudança estrutural representada pela entrada das mulheres de diferentes classes sociais nos diversos sectores do mundo do trabalho, não é suficiente para alterar a função da mulher na família, nem dá necessariamente origem a uma mudança na sua condição social (*apud* Padilha 2007: 21).

A condição feminina resulta de uma História que não lhe foi favorável²⁶⁷, pois sempre foi encarada como Outro, por mais que se procure uma razão para tal, a verdade

²⁶⁶ Eunice Macedo, Waldecíria Costa, Conceição Nogueira, Helena Costa Araújo, “Por outras formas de ser e estar: mulheres, participação e tomada de decisão”, in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha, (org. de), *A Mulher em África, op. cit.*, p. 23.

²⁶⁷ Para uma panorâmica geral dessa história no Ocidente cf. a obra de referência *Histoire des Femmes en Occident*, em cinco volumes, org. de Georges Duby e Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991.

é que a sua dependência não é consequência de um acontecimento ou de uma evolução.²⁶⁸

Assim, encontramos fundamentos para esta condição de inferioridade em Platão, quando este agradecia aos deuses ter nascido livre e não escravo, assim como homem e não mulher; já Aristóteles afirmava “A fêmea é fêmea em virtude de certa carência de qualidades”²⁶⁹. Na Bíblia, são evidentes as referências à subjugação feminina em relação ao homem, começando pelo mito da criação, pois de acordo com o *Livro do Génesis*, Deus criou o homem e, só depois:

Da costela que retirara ao homem, o Senhor Deus fez a mulher e conduziu-a até ao homem. (*Génesis* 18-25).

Mas recuando até à mitologia na Antiguidade Clássica encontramos raízes para esta construção de arquétipos:

Una mujer totalmente realizada tiende a engendrar ansiedad en el macho inseguro. Incapaz de poder com una multiplicidad de poderes condensados en una sola mujer, el hombre, desde la antigüedad al presente, ha visto a la mujer solo en uno o outro papel. Como corolário a esta ansiedad, las mujeres vírgenes eran consideradas útiles y beneficiosas, mientras que a las sexualmente maduras como Hera se las juzgaba destructivas e dañosas. El hecho de que la mujer moderna se encuentre frustrada al verse compelida a elegir entre ser una Atenea – una intelectual assexuada – una Afrodita – un frívolo objeto sexual – o una respetable esposa y madre como Hera, muestra que las diosas griegas fueron arquétipos de la existência femenina. (Pomeroy 1999: 22).

Para algumas investigadoras como Judith Butler e Donna Haraway, a mulher africana é duplamente marginalizada devido a questões de género e de raça, ainda que ela tenha papel ativo na construção da identidade nacional e cultural de um país jovem, ainda em fase de consolidação, após quinhentos anos de colonialismo e de dezasseis anos de guerra civil. Contudo, também esta reconstrução do país se encontra restrita e sujeita ao poder hegemónico masculino²⁷⁰.

²⁶⁸ Cf. Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*, Vol I, Lisboa, Bertrand, 1987, pp. 12-18.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 12.

²⁷⁰ Cf. Deolinda M. Adão, MA, “Novos espaços do feminino: uma leitura de *Ventos do Apocalipse* de Paulina Chiziane, in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha, (org. de), *A Mulher em África*, op. cit p. 199.

Com efeito, mesmo no período anterior à guerra a posição desvantajosa da mulher existia sob a cobertura dos preconceitos culturais e até defendidos em alguns círculos intelectuais. Na literatura, as personagens femininas de origem rural eram apresentadas como mulheres ideais, submissas, casadas e fiéis ao clã, por outro lado, as urbanas eram consideradas agressivas, depravadas, imorais e manipuladoras devido a ideias mais inovadoras relacionadas com a emancipação feminina.²⁷¹

A tradição e costumes do povo, a questão da raça e a questão de género contribuem para a sujeição da mulher em África, como afirma Ogundipr-Leslie:

The heritage of tradition...is the second mountain on the African woman's back is built of structures and attitudes inherited from indigenous history and sociological realities. African women are weighed down by superstructural forms deriving from the pre-colonial past. In most African societies, whether patrilineal or matrilineal, gender hierarchy, male supremacy or sex asymmetry (or whatever term we choose to use) was known and taken for granted... Men are still dominant in private and public life. The ideology that men are naturally superior to women in essence and in all areas, affects the modern day organisation of social structures. This ideology prolongs the attitudes of negative discrimination against women... The backwardness of the African woman is the third mountain on her back, men the fourth; race, the fifth and herself, the sixth. (*apud* Padilha 2007: 412).

Vejamos agora em que medida os contos de Mia Couto refletem ou não essa realidade discriminatória ainda hoje subsistente em Moçambique.

2. As esposas e as mães

É visível nos contos de Mia Couto o papel importantíssimo da personagem feminina enquanto preservadora do núcleo familiar e garante de uma estabilidade quase sempre desestabilizada pela figura masculina, como já afirmámos. De facto, na obra em estudo, a personagem masculina surge, muitas vezes, associada ao vício do álcool, completamente demitido da sua função de sustentar a família, incapaz de criar os filhos, passando os dias à conversa na mesa do café ou em lugares de reputação duvidosa. Tomemos como exemplo a personagem do conto “De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro”, da coletânea *Vozes Anoitecidas*. O goês todas as tardes se vestia a rigor e era conduzido de bicicleta pelo seu empregado até à cantina onde se

²⁷¹ Cf. *Ibidem* Shirlei Campos Victorino, “A geografia da guerra em *Ventos do Apocalipse* de Paulina Chiziane”, p. 357.

afogava no uísque, até que um dia a mulher decide partir, e mesmo perante aquele abandono ele vai na “impossível cruzada de resgatar a esposa perdida”²⁷², mas ainda lembra o criado que tem de voltar antes das cinco horas para ir à cantina do Meneses. Num outro conto, “Na esteira do Parto”, da coletânea *Estórias Abensonhadas*, a figura masculina demite-se não só da sua condição de marido, como também da de pai, na medida em que Diamantino permanece indiferente ao sofrimento da mulher durante o trabalho de parto, bebendo sem parar, e afirmando que “partos são assunto de mulheres”²⁷³. Muitas outras personagens masculinas servem o mesmo propósito: demonstrar que partem de uma situação vantajosa no casamento atribuindo à esposa um papel secundário e de mera servidora dos seus desejos e necessidades, com tarefas bem delimitadas.

Contudo, parece-nos também importante revelar algumas das exceções a este retrato na obra contística de Mia Couto. Por exemplo, em *O Fio das Missangas*, no conto “Peixe para Eulália”, Senhorito vai subir às nuvens e passado algum tempo “peixes, aos cardumes, resvalaram dos céus”²⁷⁴, podendo deste modo salvar a vida da sua amada, que, no entanto, não é sua esposa, o que nos poderá levar a concluir que se trata de uma fase de enamoramento e de sedução, pelo que a relação é um pouco diferente do casamento institucional e reconhecido socialmente. Num outro conto, “A fogueira”, em *Vozes Anoitecidas*, o marido pretende proteger a mulher até ao limite das suas forças, pelo que decide abrir a cova que será a sua sepultura. Perante tal resolução, ela responde-lhe, “comovida”²⁷⁵, que ele é um bom marido e que ela teve muita sorte em o encontrar.

Como já dissemos, os papéis atribuídos às mulheres no casamento resultam de vários fatores que se entrecruzaram ao longo da História, mas sem dúvida que o que levou à marginalização da mulher e enfraqueceu o seu estatuto e autonomia social foi ao mesmo tempo fornecendo aos homens a educação que lhes permitia ascender socialmente.²⁷⁶

²⁷² Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, *op. cit.*, p. 82.

²⁷³ *Idem*, *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, p. 38.

²⁷⁴ *Idem*, *O Fio das Missangas*, *op. cit.*, p. 148.

²⁷⁵ *Idem*, *Vozes Anoitecidas*, *op. cit.*, p. 24.

²⁷⁶ Manuela Borges, “Educação e género: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau, in Inocência Mata e Laura Padilha, (org. de), *A Mulher em África*, *op. cit.*, pp. 73-88.

Com efeito, a ideologia da mulher passiva, esposa e mãe, dependente economicamente do pai ou marido,

tinha como modelo a concepção europeia da divisão sexual do trabalho, em que o homem ocupa a esfera pública e produtiva, enquanto a mulher faz o trabalho doméstico e reprodutivo na esfera privada. No entanto, essa concepção da divisão sexual do trabalho e dos papéis de mulher, esposa e mãe, veiculada pelos agentes coloniais, desconheceu a preexistência de um modelo de relações de género e que as mulheres desenvolviam importantes papéis produtivos e reprodutivos, simultaneamente nas esferas pública e privada. (*apud* Mata e Padilha 2007: 77).

A costura e os bordados faziam partes das atividades femininas na época do Estado Novo, pois “incentivavam-se as mulheres a valorizar-se, a serem mais prendadas, proporcionando-lhes cursos de bordados e corte.”²⁷⁷ Muito provavelmente estas artes de labores foram introduzidas na sociedade moçambicana pelas famílias portuguesas, especialmente as mulheres, que se fixaram naquelas terras, sendo também ensinadas às raparigas que recebem uma educação formal, uma réplica da educação portuguesa.²⁷⁸ A Dona Lucinha, do conto “Francolina e Lucinha”, é uma mulher resignada que “acerta agulha e pano, em infinita costura”²⁷⁹. Estes labores não são propriamente uma profissão, mas sim uma ocupação e um prolongamento das atividades domésticas tipicamente femininas.

A presença de personagens femininas brancas nos contos em estudo revela alguns pontos de contacto entre a condição das mulheres brancas e das mulheres negras, mas também algumas divergências. Com efeito, a imposição de um modelo assente na autoridade do homem constitui um momento importante na divulgação da ideologia do Estado Novo, quer em Portugal quer nas colónias. É o próprio Oliveira Salazar quem afirma:

A autoridade do pai e o respeito dos filhos, a honra e pudor da mulher – cujo trabalho fora do lar deverá ser evitado -, o amor à Pátria, eis outros tantos valores tradicionais que necessitam da família para se imporem na sociedade. A família será, por isso, a garantia da moral, consistência e coesão do todo social. (Reis 1236-1958: 721).

²⁷⁷ Adélia Mineiro, *Valores e Ensino no Estado Novo*, Lisboa, Ed. Sílabo, 2007, p.105

²⁷⁸ Manuela Borges, *Educação e Género: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau*, in Inocência Mata e Laura Padilha (org. de), *A Mulher em África, op. cit.*, p. 77

²⁷⁹ Mia Couto, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos, op. cit.*, p. 47

A legislação da República Portuguesa previa igualmente o estabelecimento da hierarquia dentro da família, no Código Civil de 1966, no capítulo IX, Artigo 1674º :

O marido é o chefe de família, competindo-lhe nessa qualidade representá-la e decidir em todos os actos da vida conjugal comum, sem prejuízo do disposto nos artigos subsequentes.” (*Apud* Mineiro 2007: 98).

E ainda no Artigo 1677.º, no ponto 1:

Pertence à mulher, durante a vida em comum, o governo doméstico, conforme os usos e condições dos cônjuges. (*Apud* Mineiro 2007: 101).

Como tal, facilmente compreendemos as personagens femininas do conto “O embondeiro que sonhava pássaros”, do livro *Cada Homem é Uma Raça*, que viviam “nos bairros dos brancos”²⁸⁰. De facto, elas encaram com alguma brandura a passagem do passarinho pelo bairro, enquanto os maridos se reúnem no clube, tentando encontrar uma forma de acabar com as visitas dele, mas de forma a que não “ofendesse a vista das senhoras”²⁸¹. Uma outra personagem que assume a atitude passiva e obediente de esposa é Nádia do conto “A Princesa Russa”, do mesmo livro. Assim, ela tinha chegado àquela terra acompanhando o marido na demanda do ouro, mas “vivía fechada na sua tristeza”²⁸² e “prisioneira da casa”²⁸³, pois o marido não queria que ela saísse, apesar de nem reparar na sua presença dentro de casa. Mas o narrador homodiegético acrescenta ainda:

Não batia nela. Porrada não é coisa para príncipe. Pancada ou morte eles não executam, encomendam os outros. (Couto 2002: 83).

Mas um dia a princesa não obedeceu. Quando soube do desastre da mina, em que morreram muitos trabalhadores, ela esperou pelo marido e começou a partir os objetos de valor, dançando em cima deles. Este é um acto de rebeldia em que a personagem feminina expõe o seu sofrimento e decide acabar com a submissão a que

²⁸⁰ Mia Couto, *Cada Homem é Uma Raça*, *op. cit.*, p. 63.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 65

²⁸² *Ibidem*, p. 79.

²⁸³ *Ibidem*, p. 82.

esteve sempre sujeita: primeiro como filha, depois como esposa e, no final, como mãe²⁸⁴.

O conto “Na terceira pessoa” adquire uma importância vital na forma como devemos encarar a condição feminina e os seus reflexos na obra contística de Mia Couto. Dona Salima vai ameaçando o marido com uma catana todas as noites, quando ele chegava “a masculinas horas da noite”²⁸⁵. Esta mulher acusava “o cansaço das mulheres todas de todos os tempos”. Até que uma noite ele viu “a veloz catana de encontro a seu corpo”²⁸⁶ e a partir de então ela passeava tranquilamente pela vizinhança, pois “carente de esposos, nunca ela foi tanto pessoa.” É de realçar a adjetivação anteposta “masculinas” na passagem supracitada, enfatizando pela via retórica o privilégio exclusivo masculino a serões noturnos, encarados, pois, como inacessíveis ou interditos às mulheres.

A insubmissão da personagem feminina também pode acontecer de uma outra forma. No conto “Francolinho e Lucinha”, em *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, Dona Lucinha despreza o marido desde a hora em que ele a rapta para casar com ela e sempre que ele lhe pergunta se gosta dele, ela responde que não. Na verdade, ela nunca “lhe entregou ternura, nem adocicou palavra. Sempre distante, desacontecida.”²⁸⁷

A função maternal da esposa está frequentemente presente na obra contística de Mia Couto. É a voz da mulher que tenta impedir o velho Jossias de beber todo o *ngovo* e assim comprometer a sobrevivência de toda a aldeia, pois não restaria nenhuma aguardente para ofertar aos defuntos a quem “pediam a licença da chuva”²⁸⁸. Acontece também com Rosalinda, na história “Rosalinda, a nenhuma”, que ajeitava o marido antes de ele ir ter com outras mulheres, pois não queria que elas “pensassem que ele não

²⁸⁴ Em Psicologia, atribui-se a denominação de “resiliência” à capacidade de cada indivíduo se auto-restabelecer, de resistir às adversidades, de procurar ajuda e não se entregar a situações que o fragilizam e deixam vulnerável. In Luís Rodrigues, *Psicologia B, 12º ano*, Lisboa, Plátano Ed., p. 201.

²⁸⁵ Mia Couto, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, op. cit., 165.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 167.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 48

²⁸⁸ *Idem*, *Vozes Anotecidas*, op. cit., p. 124. Esta associação da bebida ao funeral também acontece na literatura cabo-verdiana, e isso está, por exemplo refletido no romance *As Memórias de Um Espírito*, de Germano Almeida, Lisboa, Caminho, 2001, p. 76, em que o narrador descreve o consumo de grogue e outras bebidas no enterro do protagonista. Chega mesmo a fazer referência a uma tradição de Santo Antão de nunca oferecer o grogue a partir de uma garrafa cheia, mas sim já encetada.

cumpria cuidados de esposa”²⁸⁹. A velha do conto “O cachimbo de Felizbento” tentou chamar o marido à razão e impedi-lo de tentar desenterrar todos as árvores para as levar com ele, obrigado a fugir por causa da guerra, mas “ficava à janela como um relógio parado”²⁹⁰. Até que resolveu adotar uma outra estratégia: a sedução. Mas inutilmente, ele estava determinado na sua tarefa, e ela não conseguiu demovê-lo. Também é a personagem feminina quem cuida do marido na doença: em “O despertar de Jaimão”, da coletânea *Contos do Nascer da Terra*, Elvira limpa o sangue que o marido solta através da tosse, pois só a mulher deve mexer em sangue, aludindo à maternidade associada à condição de mulher²⁹¹. Mas onde podemos constatar de forma explícita a comparação que se estabelece entre a função de esposa e de mãe é no conto “O adiado avô”, de *O Fio das Missangas*. A rudeza do avô que se nega a exercer esta nova função na sua vida só é destruída e desmascarada através da ternura da sua esposa Dona Amadalenia. Só passado algum tempo ela percebe que a rejeição dele em relação ao neto era causada pelo ciúme, é que ele “queria, afinal, ser sua única atenção”²⁹².

A violência doméstica é um tema recorrente nos contos de Mia Couto. Assim, a mulher limita-se a sofrer de forma contida e silenciosa a violência exercida pelo marido e assume os maus tratos como fator inerente ao próprio casamento. Como afirma o próprio autor numa intervenção intitulada “Sete Sapatos Sujos”²⁹³, 40% dos crimes resultam da agressão doméstica contra as mulheres, sendo ainda mais incisivo nesta matéria numa outra intervenção pública, quando diz:

A nossa sociedade vive em permanente e generalizado estado de violência contra a mulher. Essa violência é silenciosa (eu preferia dizer que é silenciada) por razões de um alargado compadrio machista. Os níveis de agressão doméstica são enormes, os casos de violação são inadmissíveis, a violência contra as mulheres idosas acusadas de feitiçaria e, por isso, punidas e estigmatizadas. E há mais se quisermos ilustrar este estado de agressão silenciosa e sistemática contra as mulheres: acima de 21 por cento das mulheres casam-se com idades inferiores a 15 anos (em certas províncias esse número é quase de 60 por cento). Este é o ciclo da vida de uma menina que nunca chega a ser mulher. Este ciclo reproduz-se de modo a que uma menina que devia ainda ser filha é já mãe de uma menina que ficará impedida de exercer a sua

²⁸⁹ *Idem, Cada Homem é Uma Raça, op. cit.*, p. 53.

²⁹⁰ *Idem, Estórias Abensonhadas, op. cit.*, p. 66.

²⁹¹ *Idem, Contos do Nascer da Terra, op. cit.*, pp. 171-177.

²⁹² *Idem, O Fio das Missangas, op. cit.*, p. 39.

²⁹³ *Idem, “Sete sapatos sujos”, in e se Obama fosse africano? e outras interinvenções*, Lisboa, Caminho, 2009, p. 43.

feminilidade. Cinquenta e cinco por cento das meninas com idades até aos 18 anos já se tornaram mães. Cinquenta e seis por cento desses partos prematuros ocorrem sem apoio de parteiras preparadas. Por todas estas e outras razões, as mulheres dos 15 aos 24 anos são duas vezes mais susceptíveis de serem contaminadas pela SIDA do que os rapazes. Estes números todos sugerem uma mutilação nacional, um estado permanente de guerra contra nós mesmos. (Couto 2009: 146).

Em 2008, numa comunicação apresentada no Segundo Fórum Humanista, em Maputo, Mia Couto volta a referir-se à violência doméstica como uma forma silenciosa de violência, acusando a própria Assembleia da República de ainda não ter aprovado a lei que a penaliza²⁹⁴ e volta a bordar o tema num debate, no mesmo ano, a propósito da imoralidade que “mora”²⁹⁵ dentro da sociedade moçambicana. Como tal, concluímos que esta é uma preocupação constante do autor e como tal compreendemos a frequência com que o tema é abordado nos seus contos.

No conto “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?”, da coletânea *Vozes Anoitecidas*, a violência assume contornos chocantes para o leitor, pois o marido confessa ter pensado que a sua mulher era uma *nóii*, isto é, mulher-animal, tal como o cunhado pensara da esposa, e decide entornar sobre ela uma panela de água a ferver, a fim de confirmar a proveniência do seu grito que lhe diria se ela também era uma mulher-animal, tal como ele e o cunhado concluíram acerca da irmã de Carlota. Mas ela ficou “chorando sem soltar barulho”, e ele continuou à espera que ela acordasse até que compreendeu que morreria “pela lágrima dela que parara nos olhos”²⁹⁶. Ainda na mesma obra, no conto “Saíde, o Lata de Água”, a personagem masculina finge bater todas as noites na sua mulher, que há muito o havia deixado, para manter o respeito dos vizinhos, contando com a cumplicidade do “chefe do quarteirão”²⁹⁷. Isto é revelador de um dado novo: a violência sobre a personagem feminina reflete não apenas as frustrações masculinas escondidas dentro de muitos, mas também uma afirmação de masculinidade para os vizinhos. A violência sobre a personagem feminina também se pode exercer de uma forma mais invulgar, como sucede no conto “Patanhoca, o cobreiro apaixonado”. Mississe, vive encurralada na sua própria casa, pois todas as noites o Patanhoca solta as cobras no seu quintal, impedindo-a de sair e prendendo-a

²⁹⁴ *Ibidem*, “As Outras Violências”, p. 149.

²⁹⁵ *Ibidem*, “Despir a Voz”, p. 181.

²⁹⁶ *Idem*, *Vozes Anoitecidas*, *op. cit.*, pp. 88-89, respetivamente.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 105.

para sempre “para não fugir com outros homens”²⁹⁸, mesmo depois de ter provocado a morte aos filhos de ambos numa noite em que bêbedo, deixou que as cobras atacassem as crianças. Atente-se à ironia subjacente ao título, uma vez que o carácter apaixonado do cobreiro ou é doentio ou é negado pela sua atitude diária.

A mulher moçambicana, e não só, vítima de violência doméstica, é-o também, muitas vezes, pelo alcoolismo do homem. E isso reflete-se nos contos de Mia Couto, como vimos neste último. Podemos igualmente constatá-lo no conto “Rosalinda, a nenhuma”, da obra *Cada Homem é Uma Raça*. A personagem feminina recorda a sua vida de casada e o juramento de fidelidade do marido “às garrafas”²⁹⁹, pois quando chegava a casa, já tarde, a conversa começava, e Rosalinda já sabia:

aquela era conversa prévia dos murros, prefácio de porrada. Mal que surgisse o fundo da garrafa, as palavras davam lugar à pontapesaria. Depois ele saía, farto de ser marido, cansado de ser gente. (Couto 2002: 53).

Hortência, em “O calcanhar de Virigílio”, da coletânea *Estórias Abensonhadas*, recorda as noites em que ia resgatar o marido no regresso da cervejaria e apenas lhe restavam os maus tratos a que “ela se acostumara”³⁰⁰, apesar de ele viver às custas dela, é a resignação da mulher face ao poder hegemónico do homem a quem nem ousa desobedecer. Efetivamente, a masculinidade surge associada à ociosidade e ao consumo excessivo de álcool, na obra contística em estudo. No livro *Cada Homem é Uma Raça*, no conto “O pescador cego”, a personagem feminina pede ao marido que lhe bata, pois assim ele continuaria a ser “exclusivo proprietário das suas sofrências”³⁰¹, manifestando total submissão e espírito sofredor com resignação de esposa dedicada.

A ausência de amor no casamento e a imagem da mulher mal-amada é frequente. Efetivamente, a personagem feminina sente o casamento como uma obrigação e um dever a cumprir em que os afetos há muito deixaram de existir, tal como sucede no conto “O perfume”, de *Estórias Abensonhadas*, em que Glória esperara tanto por um gesto de amor que até “já esquecera o que esperava”³⁰². Curioso é o provérbio invertido empregue pelo narrador: “Entre marido e mulher o tempo metera a colher”³⁰³, pois fora

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 164.

²⁹⁹ *Idem*, *Cada Homem é Uma Raça*, *op. cit.*, p. 52.

³⁰⁰ *Idem*, *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, p.52.

³⁰¹ *Idem*, *Cada Homem é Uma Raça*, *op. cit.*, p. 101.

³⁰² *Idem*, *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, p. 43.

³⁰³ *Ibidem*.

o tempo que esmorecera a vida do casal; já nenhum esperava nada do casamento. Mas um dia ele aparece com um vestido e a surpresa dela é tal, perante um ato carinhoso, que não sabe o que fazer com ele, pois o ciúme dele tinha impedido que durante muito tempo ela ousasse parecer bonita. Aliás, este sentimento é também o motivo da reflexão de Abubar Aboobacar, no conto “O abraço da serpente”, quando encontra a boina azul e se deixa invadir por aquele sentimento que “lhe crescia no todo corpo como um fermento deixado em forno”³⁰⁴ e surge a visão de uma cobra com os olhos de Sulima, ao que o narrador acrescenta que a serpente nasceu junto com a alma humana, “a cobra é feita de enganos, tal igual a mulher”³⁰⁵, relacionando a mulher com a serpente, numa aproximação ao mito de Adão e Eva. O sentimento de ciúme e de posse em relação à mulher faz com que o homem a encare como sua propriedade e desenvolva desconfianças, algumas vezes totalmente infundadas, mas que podem conduzir a situações particularmente difíceis, como acontece no conto “A confissão de Tãobela”, do livro *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*. Como já dissemos, esta personagem viveu durante anos isolada do mundo, numa montanha, onde era vigiada pelo marido. Até o canto ele lhe proibiu, pois a voz não lhe parecia humana. Finalmente, ela conseguiu com as suas palavras fazer “desabar o coração do moço no alçapão do nada”³⁰⁶, e assim libertar-se do recolhimento a que fora obrigada.

No entanto, o amor no casamento também pode ser motivo para uma *estória*, como em “Ave e nave”, da coletânea atrás mencionada. O narrador conta, com ternura, o motivo da sua paixão pela mulher: os “pés pequenitos”³⁰⁷. Recorda o amor entre os dois e vive como se a presença dela estivesse no quarto de ambos, no momento em que ele ia dormir. Também na narrativa breve “A gorda indiana”, a personagem feminina é amada por um homem que passa por ali, também ele vindo da Índia, e que passa a cuidar dela como se fosse seu enfermeiro, revelando-lhe:

- Você tem tanta mulher dentro de si que eu, para ser polígamo, nem precisava de mais nenhuma outra. (Couto 2006: 34).

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 107.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Idem*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, *op. cit.*, p. 178.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 171.

Estes casos de amor correspondido e de respeito mútuo são, no entanto, raríssimos nos contos de Mia Couto, o que é revelador de uma realidade sociológica grave da mulher moçambicana média.

A poligamia é também uma problemática importante dentro do casamento, pois existe ainda atualmente na sociedade moçambicana aquilo a que a escritora Paulina Chiziane chamou “poligamia escondida”. Ela afirma no seu livro *Niketche: uma história de poligamia*:

Porque hoje, de facto, é o que se diz: A poligamia mudou de vestido. Porque esses homens todos têm quatro, cinco; dez mulheres em qualquer canto por aí. Têm filhos com duas, três, quatro mulheres todas juntas. São filhos que, porque crescem numa sociedade de monogamia, não se podem reconhecer. São crianças fruto de uma situação como a que vivemos hoje, uma situação de adultério. Mas numa sociedade de poligamia já não acontece isso, as coisas são mais abertas. A situação de adultério que vivemos hoje é muito pior que a poligamia. (*Apud* Mata e Padilha 2007: 320).

A questão do adultério e da aceitação do mesmo como um direito do homem no casamento surge em vários contos, mas de forma mais direta no conto “Na tal noite”, em *O Fio das Missangas*, Mariazinha espera a visita anual do “episódico esposo”³⁰⁸, no dia vinte e cinco, e mima-o com todos os petiscos que ele mais aprecia, mantendo a postura de esposa submissa, cuidadosa e assegurando ao marido a sua fidelidade, pese embora o facto de este estar ausente durante todo o ano e nem lhe mandar a mesada para ela e para os filhos³⁰⁹. Mesmo assim, ela ainda lhe diz que ele pode trazer os outros filhos, assim como a outra mulher³¹⁰.

Todavia, a mulher nos contos de Mia Couto, também pode adotar uma outra atitude perante a bigamia ou mesmo a poligamia. Assim, podemos constatar através da leitura do conto “A outra”, em *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*: a esposa Laura, inicialmente não consente em ser trocada por uma amante, nem mesmo quando descobre que a amante é uma árvore, mas finalmente decide arrancá-la pela raiz e levá-la para junto dela, adotando uma postura resignada. Assim, “árvore e mulher parece que trocam confidências por entre a janela. E vivem assim os três, a mulher, o marido e a

³⁰⁸ *Idem*, *O Fio das Missangas*, *op. cit.*, p. 47.

³⁰⁹ *Cf. Ibidem*, p. 50.

³¹⁰ *Cf. Ibidem*, p. 51.

amante. Todos debaixo da mesma copa.”³¹¹ Neste caso, a amante passa a fazer parte da família, pois mantendo-a por perto, Laura pode controlá-la.

Em muitos dos contos de Mia Couto já analisados, as esposas surgem quase como uma continuidade do desempenho de mães: elas são dedicadas, preocupadas, capazes dos mais belos gestos de amor e abnegação, mas colocam acima dos interesses dos maridos, os dos filhos. É o que constatamos na leitura do conto “Os pássaros de Deus”, em *Vozes Anoitecidas*, quando a mulher, “depois de muito ameaçar, abandonou o lar, levando com ela todos os filhos”³¹², pois estava em causa o sustento da prole e a sua sobrevivência. O mesmo sucede quando Salima tenta convencer o marido a deixá-la ir pescar para terem o que comer, eles e os filhos, no conto “O pescador cego”, em *Cada Homem é Uma Raça*. Mas o orgulho do marido é mais forte do que a própria fome, pois não “perdera o seu macho estatuto”³¹³, e ele decide incendiar o próprio barco para impedir que ela vá pescar, pois esta era uma tarefa que lhe cumpria a ele efetuar e na impossibilidade de o fazer, preferia morrer. Então, ela comunica-lhe a “sua decisão de partir, levar os filhos para nunca mais”³¹⁴ e assim desempenha o seu papel de protetora e de guardiã dos descendentes.

A mãe que cuida sozinha dos seus filhos, sem haver referência à figura masculina, também é recorrente na obra em estudo. Por exemplo, no conto “O adeus da sombra”, a asma da filha roubava o sossego à mãe e, por isso, ela “maltratava o sono”³¹⁵ durante noites inteiras, administrando-lhe todos os incensos e rezando para que ele melhorasse. A compreensão de mãe e a sua preocupação com a saúde do filho surge novamente no conto do mesmo livro, “O coração do menino e o menino do coração”³¹⁶, quando a mãe conduz o filho ao hospital e se recusa a deixá-lo para fazer exames, pois ele entrara com ela e haveria de sair com ela. No conto “O moço não mental”, o narrador afirma:

É-se mãe ainda que deixando de ser. Toda a mãe é vitalícia. (Couto 2001: 45).

³¹¹ *Idem, Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos, op. cit., p. 70.*

³¹² *Idem, Vozes Anoitecidas, op. cit., p. 62.*

³¹³ *Idem, Cada Homem é Uma Raça, op. cit., p. 100.*

³¹⁴ *Ibidem.*

³¹⁵ *Idem, Estórias Abensonhadas, op. cit., p. 175.*

³¹⁶ *Ibidem, pp. 239-243.*

A dependência dos filhos em relação à mãe e o alheamento do homem ao cuidado dos filhos parece assim ser constante nos contos de Mia Couto e reflete uma realidade moçambicana ligada a tradições e papéis que o seguinte ditado moçambicano plasmou:

A verdadeira desgraça é a ausência da mãe. (Costa p. 119)

A mãe do Marcito sofria com o atraso do menino e, numa manhã, decide deixá-lo na escola, pois “se cansara de recobrir o atraso do moço”³¹⁷. Antecipa através do pensamento todo o processo de abandono, mas no momento em que se despede do filho, à porta da escola, reencontra-se no seu papel de mãe e desiste do seu projeto de o abandonar.

É comovente o conto “O menino no sapatinho”, do livro *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, em que a ternura e o amor da mãe se sobrepõem a todos os obstáculos, enfrentando os azedumes do marido e a sua incompreensão perante a condição do menino. Ela protege-o e aproxima-se dele como se pertencesse a uma “outra dimensão”³¹⁸, comparando-o a Jesus.

A maternidade é transversal às questões de raça e pode ser motivo de união e não de separação entre negros e brancos. É o que podemos confirmar no conto “A bênção”, pois inicialmente o menino é o motivo de separação da patroa Dona Clementinha e da negra Marcelinda, já que estas mulheres tinham concepções diferentes de educação de uma criança e formas diferentes de encararem a doença, sendo a criada acusada de exercer feitiçarias sobre o menino. No final, ultrapassado o medo do desconhecido, “as mãos de ambas, em simétrica maternidade, circundaram o corpo da criança”³¹⁹.

A mãe compreensiva surge também no conto “Os amores de Alminha”, em que a mãe é informada pela diretora que a filha anda a faltar à escola. Ela regressa a casa, preocupada, pois

Assunto de menina diz respeito à mãe. Assunto de rapaz também. Assunto de mãe não diz respeito a ninguém. (...) A menina se tornara incumbência de sua mãe. Noite e dia, ela sozinha se ocupava. (...) Só ela se levantava, atravessando a noite com cadência de estrela. (Couto 2001: 133).

³¹⁷ *Idem, Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos, op. cit., p. 45.*

³¹⁸ *Ibidem, p. 14.*

³¹⁹ *Ibidem, p. 61.*

Afinal, o motivo da sua ausência nos bancos da escola era o amor que ela tinha encontrado num cisne do parque, o que a mãe compreende, e respeita de forma inequívoca, uma vez que ela nunca sentiu esse amor.

No entanto, noutros momentos a submissão da personagem feminina perante o marido é atravessada por uma incapacidade de reagir e de proteger os próprios filhos, tal como acontece no conto “A menina de futuro torcido” em que a mãe assiste, sem intervir, à violência das “ginásticas”³²⁰ infligidas pelo pai à menina que ele queria tornar contorcionista, para assim ter garantido o sustento da família.

O papel de mãe é abordado de formas diferentes nos contos de Mia Couto, pois também percebemos que, por vezes, a progenitora já se encontra separada dos seus descendentes, aparentemente esquecida por eles. Contudo eles não são esquecidos por ela, como sucede no conto “A fogueira”, de *Vozes Anoitecidas*. Nessa narrativa, a velha tem um belo sonho:

Sonhou dali para muito longe: vieram os filhos, os mortos e os vivos, a machamba encheu-se de produtos, os olhos a escorregarem no verde. O velho estava no centro, gravatado, contando as histórias, mentira quase todas. Estavam ali todos, os filhos e os netos. Estava a li a vida a continuar-se, grávida de promessas. Naquela roda feliz todos acreditavam na verdade dos velhos, todos tinham sempre razão, nenhuma mãe abria a sua carne para a morte. (Couto 2002: 28).

Através do excerto compreendemos a ambição da personagem feminina que se traduz no sonho oposto à realidade da miséria, da solidão e do abandono em que ela vive, mas nesse sonho ela não se demite do seu papel de mãe.

Em Moçambique, a maternidade é uma condição inerente à função de esposa, pois a ela cabe a perpetuação das gerações e a descendência direta da família. Contudo, este papel nem sempre lhe confere um estatuto acrescido no seio da família; pelo contrário, por vezes esvazia-a de sentido em si mesma, conferindo-lhe apenas esta função maternal, obrigando-a a permanecer na esfera do privado. No conto “Saíde, o Lata de Água”, da coletânea *Vozes Anoitecidas*, Júlia é aconselhada pelo marido a dormir com outros homens, na tentativa de engravidar. Embora fosse ele quem não podia ter filhos, dizia que “ela não lhe dava filhos”³²¹, era a ela que era atribuída a responsabilidade, pois ter filhos “é um documento exigido pelos respeitos”. Depois de ter casado com ela contra a vontade dos que diziam que “estava muito usada” e que ele

³²⁰ *Idem*, *Vozes Anoitecidas*, *op. cit.*, p. 146.

³²¹ *Ibidem*, p. 101.

“devia escolher uma intacta, para ser estreada com seu corpo”³²², numa clara alusão à importância da virgindade feminina. Como dizia Simone de Beauvoir:

É, porém, de uma maneira mais imediata que a virgindade da mulher é exigida quando o homem encara a esposa como sua propriedade pessoal. Primeiramente a ideia de posse é sempre impossível de se realizar positivamente; na verdade nunca se tem nada nem ninguém; tenta-se por isso realizá-la de modo negativo; a maneira mais segura de afirmar a posse de um bem é impedir que outros a usem. E, depois, nada se afigura mais desejável ao homem do que o que nunca pertenceu a outro ser humano; a conquista apresenta-se, então, como um acontecimento único e absoluto. (Beauvoir 1987: 226).

A questão da maternidade em moças jovens, ainda meninas, também surge nos contos de Mia Couto, como por exemplo em “Os mastros de Paralém”. Já transcrevemos aqui, aliás, a afirmação de Mia Couto em intervenção pública alertando para o problema dos elevadíssimos índices de maternidade na adolescência em Moçambique³²³. A personagem Chiquinha “superava a idade, corpo adiantado”³²⁴, era também curiosa e desobediente e um dia aparece grávida. Foi assistida no parto “pelas velhas mulheres das redondezas”, pois, como diz o provérbio,: “onde vives o fumo, aí estão os homens; onde choram os bebês, aí estão as mulheres”, assumindo uma vez mais o parto como tarefa da exclusiva responsabilidade das mulheres³²⁵.

É de notar, ainda, que a figura materna é exercida nos contos de Mia Couto por outras personagens que não a mãe. Assim, no conto “Cataratas do céu”, em *Contos do Nascer da Terra*, a tia assume as funções de mãe para com o sobrinho. Ela compreende os seus silêncios e o sofrimento causado pela guerra, porque ela “entendia de feridas e sofrências”³²⁶. Também as avós desempenham um papel importante na educação dos netos. No conto “A avó, a cidade e o semáforo”, o neto é obrigado a levar consigo a sua avó Nzdimá, quando vai à cidade, pois ela entende que é a única capaz de o proteger de todos os males e de cuidar dele³²⁷. Num outro conto, “A adivinha”, a cumplicidade entre

³²² *Ibidem*, p. 100

³²³ A este propósito, os moçambicanos têm o provérbio: “O matrimónio é inimigo da saúde”, in Elisa Maria Lopes da Costa, (org. de), *Ditos e Reditos, Provérbios da Lusofonia*, Lisboa, Paulinas, p. 111.

³²⁴ *Idem*, *Cada Homem é Uma Raça*, *op. cit.*, p. 167.

³²⁵ Outro conto em que o parto é encarado como tarefa exclusiva das mulheres é “Na esteira de um parto”, in *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, pp. 35-40.

³²⁶ *Idem*, *Contos do Nascer da Terra*, *op. cit.*, p. 230.

³²⁷ *Idem*, *O Fio da Missangas*, *op. cit.*, pp. 127-131.

a avó e a neta é motivo de preocupação para os pais, pois as duas partilhavam sonhos e enigmas que eles não entendiam. Quando a avó Ermelinda adoece, a menina enche-se de saudades da avó, pois, como afirma o narrador: “A gente sente nostalgia é de uma vida que nunca tivemos.”³²⁸

3. As filhas

A educação das filhas foi sempre uma preocupação acrescida em todas as sociedades, pois educar uma filha implica, quase sempre, o estabelecimento de regras diferentes das que se adotam na educação dos rapazes e ainda cuidados acrescidos, pois existe uma reputação a manter. Durante o Estado Novo, em Portugal, a educação era encarada como sendo uma matéria muito importante na manutenção da estratificação social, bem como na propagação da ideologia salazarista. Assim,

as mulheres eram educadas no respeito pelos valores tradicionais, afastadas da vida pública e política para, futuramente, desempenharem um papel (papéis) de mães e domésticas, bem determinado pela ideologia dominante. (Mineiro 2007: 109).

No entanto, esta ideologia remonta a tempos históricos bem anteriores ao Estado Novo, pois já na Idade Média a mulher era educada com funções bem específicas associadas ao casamento e, até aos 25 anos ela precisava de autorização para escolher o marido, sob pena de ser deserdada. Elas aprendiam as tarefas domésticas e os seus momentos de lazer eram preenchidos com as idas às romarias, a feiras ou a bailes onde muitas vezes aproveitavam para namorar,³²⁹ como facilmente podemos perceber através da leitura de algumas Cantigas de Amigo³³⁰. No século XVII, Alexandre de Gusmão propõe o recato e a clausura como técnicas de educação da rapariga e D. Francisco Manuel de Mello reconhece a fragilidade social das mulheres, quando afirma, a propósito do casamento, na famosa *Carta de Guia de Casados*:

³²⁸ *Idem, Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos, op. cit.*, p. 157.

³²⁹ Maria José Ferro Tavares, “A mulher e a sua condição na Idade Média portuguesa: da legislação à realidade”, in Maria Beatriz Nizza da Silva e Anne Cova, (org. de), *Estudos sobre Mulheres*, Lisboa, Universidade Aberta, Col. de Estudos Pós-Graduados, Centro de Estudos das Migrações e das Relações Internacionais.

³³⁰ Exemplos destas composições medievais são as cantigas “Pois nossas madres van a San Simon” de Pêro de Viviães e “Bailemos nós já todas três, ai amigas” de Airas Nunes in Mário Fiúza, *Textos Literários Medievais*, Porto Editora, 1976, pp. 53 – 71, respetivamente.

Nas filhas he grandíssimo perigo; porque havendo trazido a vaidade humana, humas leis, (certo tiranas), contra a honra, partes e virtude, e só em favor do interesse; sucede ordinário que nas casas illustres e grandes, donde há muitas filhas, apenas pode haver dote com que casar huma como convém. Ficão logo as outras condenadas a perderem por força a liberdade, e haverem de tomar estado que não desejão, e violentissimo sofrem. (Mello: 124).

Foram estas as fórmulas que estiveram durante séculos subjacentes à educação das filhas, embora os movimentos emancipatórios femininos do século XX tivessem proporcionado alterações substanciais na educação e na forma de encarar a mulher, principalmente no mundo ocidental. As culturas africanas, neste particular, constituem muitas vezes universos paralelos. Assim, ser filha na sociedade rural moçambicana atual ainda significa ter de cuidar da família, ajudar nas tarefas domésticas e ter o futuro hipotecado, na medida em que será o pai ou o irmão a decidir sobre o seu casamento com um outro homem, muitas vezes bastante mais velho do que a mulher ou mesmo um desconhecido. Trata-se de um contrato em que ambas as partes transacionam a mulher como se de um bem material se tratasse. O *lobolo* assemelha-se bastante ao dote de que fala D. Francisco Manuel de Mello, no texto acima citado, pois trata-se do um pagamento de um dote da família da noiva pelo casamento³³¹.

No conto “As três irmãs”, de *O Fio das Missangas*, as personagens femininas Gilda, Florinda e Evelina tinham o futuro traçado pelo pai: serem filhas. A primeira seria poetisa, mas quanto mais “ela versejava, menos a vida nela versava”³³²; a segunda era a receitista, estava destinada à culinária; a terceira era bordadeira e em “seu ponto não tinha fim”³³³. A mesma situação de submissão da filha em relação ao poder paternal sucede no conto “A saia almarrotada”. A voz feminina toma conta da narração e inicia um lamento que se prende com a sua condição: “Nasci para a cozinha, pano e pranto”³³⁴. Única filha mulher, a sua educação esteve a cargo do pai e de um tio que a quiseram “casta e guardada”³³⁵, pois ele teria de tratar deles quando a velhice chegasse. Nunca tivera o direito de sonhar nem de se divertir como as outras moças da aldeia,

³³¹ Robson Dutra, “Niketche e os vários passos de uma dança”, in Inocência Mata e Laura Padilha,(org. de), *A Mulher em África, op , cit.*, p. 314.

³³² Mia Couto, *O Fio das Missangas, op. cit.*, p. 11.

³³³ *Ibidem*, p. 13.

³³⁴ *Ibidem*, p. 31.

³³⁵ *Ibidem*, p. 32.

muito menos de se sentir amada por um homem. Sempre primou pela obediência ao pai, e num gesto arrepiante de insubordinação, decidiu pegar fogo a ela mesma no dia em que o pai lhe ordenou que queimasse a saia que o tio lhe oferecera secretamente. Há, curiosamente, um romance sul-americano na vertente do realismo mágico que trata com semelhante dramatismo a situação da filha mais nova que é destinada, em moldes semelhantes, a tratar da mãe na velhice, numa situação agora de opressão no feminino, trata-se do romance de Laura Esquivel, *Como Água para Chocolate*.³³⁶

No entanto, podemos ressaltar algumas figuras paternas nos contos de Mia Couto que se preocupam em proteger os filhos e assumem papéis parentais que nos parecem mais adequados às suas funções. Com efeito, na narrativa “Prenda de anos”, do livro *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, o pai revela toda a sua dedicação e o seu amor pela filha a quem presenteia com objetos pouco comuns, como “pena de corvo, casca de arbusto, fragmento de chão”³³⁷, comprovando que “o que se dá, quando se ama, não se compra”³³⁸. De igual modo, no conto “O fazedor de luzes” a voz feminina da narradora na primeira pessoa recorda as estórias que o pai lhe contava quando olhavam a noite e o modo como ele evitava falar acerca da mãe da menina, que morrera no parto. Esta é uma relação de amor e carinho entre pai e filha, assente na fantasia da morte materializada numa estrela.

A preocupação paterna em proporcionar o mínimo de condições de vida aos filhos também acontece em vários contos de Mia Couto, especialmente quando a mãe já morreu e o pai se vê na incumbência de cuidar dos filhos. No conto “Os mastros de Paralém”, inserido na coletânea *Cada Homem é Uma Raça*, “Chiquinha superava a idade, corpo adiantado”³³⁹ enquanto o pai assistia a este crescimento com algum pesar. Ele tenta impedir os filhos de conhecerem o mundo que está para além da montanha, mas a menina é mais curiosa e isso levá-la-á a enveredar por vertentes proibidas. Quando ela aparece grávida, o pai preocupa-se de imediato em saber quem é o progenitor, mas a menina não revela. Só mais tarde o irmão conta toda a verdade ao pai: era o patrão. “O tamanho daquela verdade não cabia em si”³⁴⁰ e o pai compreende que a obediência lhe trouxe a desonra da própria filha que, por sua vez, confessa ao irmão ter

³³⁶ Laura Esquivel, *Como água para Chocolate*, Porto, asa, 1996

³³⁷ Mia Couto, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, op. cit., p. 169

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Idem*, *Cada Homem é Uma Raça*, op. cit., p. 167.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 181.

provocado o patrão, pois assim ela pensava poder sair da miséria em que vivia. Deste modo, a gravidez da filha expõe um aspeto particularmente sensível nas relações entre colonos e colonizados: os abusos dos homens brancos sobre as mulheres negras, numa relação assente no tropicalismo e na chamada “coisificação” da mulher, que colocava a sexualidade ao serviço dos desígnios do colonizador³⁴¹. Contudo, o tema da gravidez inesperada que impõe ao progenitor a obrigação de repor a honra e o respeito da família pode assumir outros contornos, como acontece no conto “Maria Celulina, a esferográvida”, em *O Fio das Missangas*, uma vez que no final da história compreendemos que se trata de um caso de incesto e o filho que Celulina acaricia na “sua redondura”³⁴² é fruto dessa paixão proibida.

No conto “Prenda de Anos”, do livro *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, o pai revela toda a sua dedicação e o seu amor pela filha a quem presenteia com objetos pouco comuns, como “pena de corvo, casca de arbusto, fragmento de chão”³⁴³, comprovando que “o que se dá, quando se ama, não se compra”³⁴⁴. De igual modo, no conto “O fazedor de luzes” a voz feminina da narradora na primeira pessoa recorda as *estórias* que o pai lhe contava quando olhavam a noite e o modo como ele evitava falar acerca da mãe da menina, que morrera no parto. Esta é uma relação de amor e carinho entre pai e filha, assente na fantasia da morte materializada numa estrela.

Finalmente, a filha “dos cantineiros portugueses”³⁴⁵, no conto “A filha da solidão”, moça comedida, é forçada a manter-se afastada dos negros, o que a impede de conviver com gente da sua idade. Por isso ela sonha através da leitura de fotonovelas uma vida de carinho e de prazer. Quando ela adoce de tristeza, eles mandam chamar a médica veterinária para os ajudar, pois aquele era um lugar recôndito. A menina confunde-a com um homem e então decidem que ela irá todas as noites visitá-la, disfarçada de homem para tentar curá-la da doença. E o inesperado acontece: a menina engravida. Os pais, enfurecidos, partem em busca da médica veterinária, pois julgam ter sido ela a autora do feito. Mas o narrador desvenda o mistério quando diz, no final:

³⁴¹ Cf. Alberto Oliveira Pinto, “O colonialismo e a “coisificação” da mulher no cancionário de Luanda, na tradição oral angolana e na literatura colonial portuguesa, in Laura Padilha e Inocência Mata, (org. de), *Mulher em África, op. cit.*, pp. 35-49.

³⁴² Mia Couto, *O Fio das Missangas, op. cit.*, p. 60.

³⁴³ *Idem*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos, op. cit.*, p. 169.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ *Idem*, *Contos do nascer da Terra, op. cit.*, p. 45.

Na janela, Meninita ainda espreitou a poeira da estrada iluminada pela lua. Subiu ao quarto, abriu a revista das velhas fotos. Vencida pelo sono se ajeitou no colchão em rodilha de lençóis. Antes de adormecer, apertou a mão negra que despontava no branco das roupas. (Couto 2006: 49).

4. As viúvas

A viuvez comporta inúmeras transformações para a vida da mulher moçambicana, tal como acontece em sociedades mais marcadamente patriarcais, pois a morte do marido obriga à reformulação dos papéis assumidos dentro da família. Uma das tradições moçambicanas associadas à morte do marido é o *kutchinga*, assim, uma semana depois do enterro do marido, os parentes invadem a sua casa e tomam posse dos bens por ele acumulados ao longo da vida, o que inclui a sua mulher, que é levada ao *levirato*, isto é, a dormir com o irmão mais velho do marido, a fim de manter a unidade do clã.³⁴⁶

Embora este ritual não esteja presente na obra contística de Mia Couto, um outro é retratado no conto “O último aviso do corvo falador”, em *Vozes Anoitecidas*, quando o Zuzé Parara pergunta a Dona Candida se cumpriu todas as cerimónias da tradição para afastar a morte do primeiro marido e ela lhe responde que cumpriu todas, apesar de ela ser mulata, mas visto que ele “era preto”³⁴⁷ e a família lhe tinha pedido. Assim, ela afirma que se foi lavar ao rio e que depois lhe cortaram as virilhas com um vidro para verificarem se ela se dava bem com ele; rasgou toda a roupa, como lhe disseram. Nesta *estória*, concluímos que a tradição e o ritual da viuvez nada dizem acerca dos sentimentos da viúva, pois apesar de ter exercido todos os preceitos, ela mostra-se preocupada é por não poder desfrutar inteiramente do seu novo casamento, pois ela era “recém-viúva, já ex-viúva”, tinha casado pouco tempo depois da morte do primeiro marido, “não queria guardar a vida dela” e o seu corpo “ainda estava para ser mexido, podia até ser mãe”³⁴⁸.

Uma vez que o casamento representa, na maioria das vezes, uma prisão e uma sujeição constante ao poder do homem, não admira que a viuvez seja encarada como uma forma de libertação como acontece no conto “O cesto”, de *O Fio das Missangas*.

³⁴⁶ Cf. Robson Dutra, “Niketche e os vários passos de uma dança”, in Inocência Mata e Laura Padilha, (org. de), *A Mulher em África*, op. cit., p. 313.

³⁴⁷ Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, op. cit., p. 36.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 35.

Antecipando a morte do marido, a narradora reflete sobre a sua vida e, resignadamente, conclui que com o marido no hospital, em estado vegetativo, ela já não é corrigida por ele nem enxovalhada, já pode rir alto e sentir-se mulher. Anseia pela morte do marido para poder exercer a sua feminilidade, chega mesmo a ensaiar a morte dele. Contudo, quando recebe a notícia da sua morte, contra as suas próprias expectativas, ela sente “o desabar do relâmpago sem chão onde tombar”³⁴⁹ e desata num pranto que a leva até casa, onde rasga o vestido preto, ao mesmo tempo que olha para o cesto que habitualmente levava até ao hospital, um olhar que faz compreender que esta mulher sente a inutilidade da sua vida no momento em que deixa de ter a quem servir. Mas a libertação também pode ser inteiramente assumida, como acontece na *estória* “Amor à última vista”, em *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, em que Dona Faulhinha mantém “uma conveniente lágrima” enquanto veste o seu “obituado marido”. Na verdade, “ela se nutria de ódio por seu esposo, supremo mulherengo, mestre das malandragens”³⁵⁰. Entretanto, um estranho acontecimento ocorre: o seu marido começa a falar com ela e lhe pede para não morrer, como era seu aparente desejo, pois precisa que ela continue a cuidar dele, mesmo depois de morto. É então que ela lhe responde que não quer ser viúva dele, pois isso ainda lhe traria mais obrigações do que tivera enquanto esposa, por isso ela prefere morrer.

Com efeito, uma vida de submissão que acaba subitamente também pode levar muitas destas personagens femininas a sentirem-se perdidas, incapazes de tomarem decisões ou de darem um novo rumo à sua vida, libertas da escravidão do casamento. Tal situação é visível no conto “O calcanhar de Virgílio”, no livro *Estórias Abensonhadas*, pois Hortêncina decide gastar todo o seu dinheiro no caixão do marido, ela “que nem de casa era dona”³⁵¹ e que fora vítima dos maus-tratos dele. E na hora de pagar o serviço ao carpinteiro, ela cede aos seus avanços, pois estava “vazia, a mágoa lhe roubara o razoável senso”³⁵². Envolve-se com o carpinteiro que a trata como o marido a tratara sempre, pois sente-se incapaz de viver na solidão, acabando por se entregar também à bebida. Numa noite em que vai ao cemitério levar cervejas ao defunto, ela acaba por cair numa valeta e morrer, sem que ninguém a auxilie, na mais completa solidão e tristeza.

³⁴⁹ *Idem, O Fio das Missangas, op. cit.*, p. 26

³⁵⁰ *Idem, Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos, op. cit.*, pp. 75-76, respetivamente.

³⁵¹ *Idem, Estórias Abensonhadas, op. cit.*, p. 52.

³⁵² *Ibidem*, p. 53.

Apesar de libertas da sua servidão, as personagens femininas viúvas continuam a recordar os seus maridos, velando-os, visitando-os no cemitério, acabando, muitas vezes por tomarem a palavra como nunca o tinham ousado fazer.

Mas a viuvez da mulher também pode assumir uma crítica política na obra contística de Mia Couto, como acontece no conto “A viúva nacional”, de *Contos do Nascer da Terra*, quando o “Doutor”³⁵³ decidiu promover o defunto da velha Donalena a Herói da Revolução, numa promoção tardia do marxismo-leninismo. Assim, convencem a viúva que o marido morreu “em plenos sacrifícios pela revolução”³⁵⁴ e ela, que até só ia ao cemitério porque também queria ter algum morto por quem chorar, acaba por ser a “última dama”³⁵⁵.

O modo como a personagem feminina encara a morte do marido também revela algum humor associado à crítica social. No conto “Enterro televisivo”, a viúva Estrelua pede para enterrarem o marido juntamente com o televisor, mandando mesmo colocar a antena na campa após a cerimónia, de modo a captar o sinal. Ao mesmo tempo, ela vai perguntando por diversas pessoas que ninguém conhece porque são personagens de telenovelas a que o casal assistia “noite após noite”³⁵⁶, pois como ela própria responde aos filhos e netos: “esses ao menos nos visitam. Porque a vocês nunca mais os vimos.”³⁵⁷

Também na história “Fosforescências”, Dona Amarguinha solta improperios contra o seu defunto marido, aludindo a “poucas-vergonhices”³⁵⁸ que ele andava fazendo e que se materializavam em fosforescências. Mas um dia, para surpresa do narrador, ela é levada para o hospital em acessos de loucura, chamando pelo marido, ele entra em casa dela e depara-se com fosforescências que se exalavam da cama da velha como se ela e o defunto “ainda cumprissem conjugalidades”³⁵⁹.

Em suma, a viuvez da personagem feminina surge abordada numa dupla perspectiva: por um lado, representa a libertação e a independência da esposa em relação a todas as obrigações do casamento, por outro lado, revela o lado mais vulnerável das

³⁵³ *Idem*, *Contos do Nascer da Terra*, *op. cit.*, p. 195.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 194.

³⁵⁶ *Idem*, *O Fio das Missangas*, *op. cit.*, p. 125.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ *Idem*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, *op. cit.*, p. 26.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 27.

mulheres que, não estando acostumadas a impor a sua voz nem a tomar opções suas, se veem confrontadas com uma situação de solidão e de fragilidade. A este propósito, apraz lembrar as palavras de Simone de Beauvoir:

O homem que constitui a mulher como um Outro encontrará nela profundas cumplicidades. Assim, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque muitas vezes, se compraz no papel de Outro. (Beauvoir 1987: 18)

5. As profissões

A participação da mulher moçambicana na vida do país revela uma situação de opressão e de marginalização que vem desde tempos coloniais, muitas vezes legitimada por textos jornalísticos, como os publicados no “Brado Africano”, que defendiam para a mulher uma situação de mãe ou menina, advogando para a mulher urbana uma formação profissional e técnica, mas que tinha como papel central o de mãe, em casa. Apesar de nesse jornal participarem mulheres que denunciavam a exploração de que eram vítimas, sendo elas professoras, enfermeiras, empregadas de escritório e de comércio³⁶⁰.

Apenas depois da independência de Moçambique foi evidente a delineação de uma estratégia que incluísse a mulher em todos os sectores da vida pública, retirando-a da esfera exclusiva do privado. Neste sentido, teve um papel importante a FRELIMO e a OMM (Organização da Mulher Moçambicana), na medida em que criaram condições para a elaboração de variadíssimos documentos e de projectos ligados à investigação no domínio da condição da mulher neste país³⁶¹.

No que respeita às personagens femininas dos contos de Mia Couto e a sua participação na vida activa, passamos a enumerar as profissões que elas desempenham: vendedeira, cozinheira, enfermeira, faroleira, costureira e bordadeira, cantadeira, empregada dos correios. Na verdade, as mulheres que desempenham as tarefas domésticas, como acartar lenha, carregar a água, limpar e cozinhar, são em número bastante superior àquelas que trabalham fora de casa.

³⁶⁰ Cf. Olga Iglésias, “Na entrada do novo milénio em África, que perspectivas para a mulher moçambicana?”, in Inocência Mata e Laura Padilha, (org. de), *A Mulher em África, op. cit.*, pp. 135-154.

³⁶¹ Cf. *Ibidem*.

No conto “Maria Pedra no cruzar dos caminhos”, do último livro de contos de Mia Couto, o narrador refere essas tarefas como habituais para a filha: “ No resto cumpria os afazeres: casa para limpar, fonte para aguar, bosque para lenhar”³⁶², assim como sucede no conto do mesmo livro “Na tal noite”, em que Mariazinha segue o esposo enquanto ele “engrossa as vistas pela sala”³⁶³, verificando se está tudo no lugar. Também no conto “O pescador cego”, da coletânea *Cada Homem é Uma Raça*, o homem se admira da força que a mulher alcança para realizar as suas obrigações “Nem se entendia que força ela tirava de si mesma quando erguia bem alto o pau do pilão.”³⁶⁴ Mas acrescenta com um provérbio capaz de sintetizar a força anímica que rege a personagem feminina: “ Mas não se mede a árvore pelo tamanho da sombra.”³⁶⁵ Com efeito, à mulher cabem todas as tarefas e ela não questiona o seu cumprimento, apenas faz. À mulher competem os trabalhos da casa e da família, como acontece com as três irmãs do conto com o mesmo nome, em que uma é “receitista”, a outra é “bordadeira” e a outra é “rimeira”³⁶⁶. Curiosamente, o pai já espera que uma filha saiba escrever poesia, o que pressupõe que seja alfabetizada e, caso único nesta obra, aponta para a arte da escrita. No caso da “cantadeira”, esta surge como ocupação que esta mulher assume na esperança de ver voltar “um certo homem”³⁶⁷, esta é a forma que ela encontra para o convocar, não para ganhar dinheiro, até porque acaba por ser alvo de troça geral todas as noites.

A costura e os bordados faziam parte das atividades femininas da época do Estado Novo, pois “incentivavam-se as mulheres a valorizar-se, a serem mais prendadas, proporcionando-lhes cursos de bordados e corte”³⁶⁸. Muito provavelmente estas artes de labores foram introduzidas na sociedade moçambicana pelas famílias portuguesas, especialmente as mulheres, que se fixaram naquelas terras, sendo também ensinadas às raparigas que recebem uma educação formal, uma réplica da educação

³⁶² Mia Couto, *O Fio das Missangas*, op. cit., p. 88.

³⁶³ *Ibidem*, p. 48.

³⁶⁴ *Idem*, *Cada Homem é Uma Raça*, op. cit., 99.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ *Idem*, *O Fio das Missangas*, op. cit., pp. 11 – 13.

³⁶⁷ *Idem*, *Na Berma de nenhuma Estrada e outros contos*, op. cit., p. 109.

³⁶⁸ Adélia Mineiro, *Valores e Ensino do Estado Novo*, op. cit., p. 105.

portuguesa³⁶⁹. A Dona Lucinha, do conto “Francolino e Lucinha”, é uma mulher resignada que “acerta agulha e pano, em infinita costura”³⁷⁰, estes labores não são propriamente uma profissão, mas sim uma ocupação e um prolongamento das atividades domésticas tipicamente femininas.

Raras são as personagens femininas que surgem como detentoras de instrução, e quando tal acontece a referência faz-se apenas à escola, provavelmente o ensino primário. Por exemplo, Maria Alminha, no conto “Os amores de Maria Alminha”, começou a faltar à escola e a “directora mandou chamar a mãe”³⁷¹. Assim, temos a menina que vai à escola e temos também uma personagem feminina no cargo de diretora. Para além desta profissão que pressupõe uma instrução superior da parte da personagem feminina, apenas encontramos uma outra que apresenta a mesma exigência – a enfermeira no conto “Falas do velho Tuga”, do livro *Contos do Nascer da Terra*. O narrador autodiegético, homem branco, confessa a sua obsessão por uma enfermeira negra por quem se apaixonou e exprime numa metáfora o derrube do preconceito racial que nele existia:

A primeira mulher negra que me tocava era uma criatura meiga, seus braços estendiam uma ponte que vencia os mais escuros abismos. (Couto 2006: 109).

De acordo com estudos recentes, a taxa de analfabetismo em Moçambique continua a ser superior para a população feminina³⁷², não se tendo ainda registado uma verdadeira igualdade entre os rapazes e as raparigas que vão à escola³⁷³. Assim sendo, o universo dos contos em estudo reflete uma realidade social. No entanto, esta não é

³⁶⁹ Manuela Borges, Educação e Género: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau, in Inocência Mata e Laura Padilha, (org. de), *A Mulher em África*, op. cit., p. 77.

³⁷⁰ Mia Couto, *Na Berma de nenhuma Estrada e outros contos*, op. cit., p. 47.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 133.

³⁷² “Nas áreas urbanas, o rendimento do agregado familiar e a idade da criança também jogam papel importante na decisão sobre o ingresso à escola primária, enquanto que nas áreas rurais, o sexo da criança é o mais importante (há maior ingresso de rapazes do que de raparigas).”, Ashu Handa, Farizana Omar, Maimuna Ibraimo, in *Pobreza e Bem-Estar em Moçambique: 1996-97*. Artigo publicado em <http://www.ifpri.org/portug/pubs/books/ch5.pdf>. (consultado em 28/05/09).

³⁷³ No Relatório do Desenvolvimento Humano, o rácio entre raparigas e rapazes que vão à escola era de 0, 77, no ensino primário e de 0, 79 no ensino secundário, em 2000/01. Dados estatísticos retirados do artigo de Olga Iglésias, “Na entrada de um novo milénio em África, que perspectivas para a mulher moçambicana?”, in Inocência Mata e Laura Padilha, (org. de), *A Mulher em África*, op. cit., p.148.

apenas uma questão africana, pois o grau de instrução da população feminina mundial foi durante muitos séculos inferior ao da população masculina:

A crer no relatório apresentado pela UNESCO em 1985, aquando da conferência de Nairobi que encerrou o decénio para as mulheres das Nações Unidas, fica a saber-se que, tomadas todas as outras variáveis em consideração, no decurso dos anos 1960-70 o número de homens analfabetos no mundo aumentou oito milhões enquanto o número de mulheres aumentou 40 milhões. (Joaquim 2008: 17)

Como já referimos, as profissões desempenhadas pelas personagens femininas da obra estudada são bastante tipificadas, pois associam-se ao tradicional papel da mulher – esposa e mãe -, elas são vendedoras no bazar ou numa qualquer banca, como Vivalma, do conto “Os negros olhos de Vivalma”, que “saía de manhã para o serviço de sentar no bazar, em banca rente ao chão”³⁷⁴. Ou são proprietárias, como Dona Amarguinha que “não se retirava da penumbra, da loja que herdara do marido”³⁷⁵, no conto “Fosforecências” e Mississe, do conto “Patanhoca, o cobreiro apaixonado”, “dona da cantina da Muchartazinha”³⁷⁶. Esta profissão de lojista é a única que se conhece a personagens femininas brancas, como a referência aos “cantineiros portugueses”³⁷⁷ na história “A Filha da solidão”, de *Contos do Nascer da Terra*.

A cozinheira do conto “A viagem da cozinheira lagrimosa”, a “negra Felizminha”³⁷⁸, é empregada do sargento branco e com as lágrimas tempera os cozinhados. Assim, cumprindo os seus deveres de empregada doméstica, ela vai ajudando o sargento a recompor-se dos ferimentos de guerra e, no final, os dois partem em busca da terra dos coqueiros, que é a terra de Felizminha.

Quanto à empregada dos Correios, ela é Eulália, do conto “Peixe para Eulália”, a única a credita nos sonhos de Senhorito, apesar de este ser apelidado de “louco”³⁷⁹.

As parteiras, embora não constituam propriamente um grupo profissional, pois não se trata de uma atividade remunerada, podem ser encaradas como um grupo cuja função é ajudar as outras mulheres a dar à luz, pois a elas compete serem mães e depois

³⁷⁴ *Idem, Contos do Nascer da Terra, op. cit.*, p. 141.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 25.

³⁷⁶ *Idem, Vozes Anoitecidas, op. cit.*, p. 155.

³⁷⁷ *Idem, Contos do Nascer da Terra, op. cit.*, p. 45.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 20.

³⁷⁹ *Idem, O Fio das missangas, op. cit.*, p. 146.

avós e, como tal, adquirem um saber “de experiências feito”³⁸⁰ que só elas podem ter, pela condição maternal. No conto “Os mastros de Paralém”, a Chiquinha é “assistida pelas velhas mulheres das redondezas”³⁸¹, levando o pai da menina a lembrar um velho ditado: “onde vires o fumo, aí estão os homens; onde choram os bebés, aí estão as mulheres.”³⁸² Neste ditado, estão clarificadas as funções sociais dos dois géneros: os homens convivendo, em momentos de lazer; as mulheres, em casa, cuidando dos filhos.

Quanto às carpideiras, são apenas personagens figurantes nos contos de Mia Couto, como em “O calcanhar de Virgílio”, em que as tias choram a morte do marido de Hortênsia, mas sem molho de alma”³⁸³; ou no conto “Os machos lacrimosos”, quando num retrato caricaturado daqueles homens que mudaram tão radicalmente o seu comportamento, um deles propõe “substituir as profissionais carpideiras dos velórios”³⁸⁴. Mas relativamente a este grupo social, já nos pronunciámos anteriormente.

6. O desvio à norma - a transexualidade, a homossexualidade e a prostituição

As questões de género são, como já vimos, sobretudo construções sociais baseadas no sexo biológico, sendo que a elaboração do conceito de género tem subjacentes construções culturais, sociais e históricas sobre os papéis, comportamentos e atributos associados à identidade masculina e feminina. Assim,

a assimetria sexual não é uma condição necessária, mas uma construção cultural e como tal variável e sujeita à mudança. As identidades sexuais e as relações entre homens e mulheres são elaboradas diversamente pelas sociedades e, mesmo se o discurso geral dos actores sociais frequentemente está desactualizado em relação às realidades em mutação não deixa, por esse facto, de funcionar como um quadro de referência nas situações quotidianas, constituindo uma ideologia latente veiculada pela enculturação (...) que, em todas as situações, inclusive as de mudança, conforma as mentalidades, identidades e práticas. (*Apud* Mata e Padilha 2007: 75).

As questões de género são postas em causa pelo próprio Mia Couto em intervenções várias, como a que realizou nas celebrações do escritor Ibsen, em Maputo:

³⁸⁰ Expressão utilizada por Camões em *Os Lusíadas*, no Canto IV, est. 94, a propósito da fala do Velho do Restelo.

³⁸¹ *Idem*, *Cada Homem é Uma Raça*, *op. cit.*, p. 174.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ *Idem*, *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, p. 53.

³⁸⁴ *Idem*, *O Fio das Missangas*, *op. cit.*, p. 111.

Os estivadores estavam dispostos a declarar o seu apoio à Mulher. Mas não estavam disponíveis a viajar para o seu lado feminino. E recusaram pensarem-se renascidos sob uma outra pele, dentro de um outro género. (...) É preciso aceitar que a maior parte das diferenças foi inventada e que o Outro (o outro sexo, a outra raça, a outra etnia) existe sempre dentro de nós. (...) Falo da disponibilidade de viajarmos para aquilo que entendemos como sendo a alma dos outros. A capacidade de visitarmos, em nós, aquilo que pode ser chamado a alma feminina mesmo que não saibamos exactamente o que isso é, mesmo que desconheçamos onde começa e acaba a fronteira entre o masculino e o feminino. (Couto 2009: 143).

Este surgimento do Outro ocorre no conto “A princesa russa”, de *Cada Homem é Uma Raça*, no final, quando o narrador confessa ao padre que quando vai caminhar na antiga mina dos russos e olha as suas próprias pegadas vê “duas pegadas diferentes”, embora ambas lhe pertençam, “de pé masculino” e “de mulher”³⁸⁵, sendo que a segunda pertence à princesa russa que caminha sempre ao seu lado esquerdo. A descoberta do seu lado feminino, *anima*³⁸⁶, corresponde ao encontro do chefe dos criados consigo mesmo proporcionado pela personagem feminina. No conto “Mulher de Mim”, do mesmo livro, o narrador acaba sendo tomado pela imagem feminina que o visita todas as noites, na sua solidão:

– Não percebes? Eu venho procurar lugar em ti.

Explicou suas razões: só ela guardava a eterna gestação das fontes. Sem eu ser ela, eu me incompletava, feito só na arrogância das metades. Nela eu encontrava não mulher que fosse minha mas a mulher de mim, essa que, me acenderia em cada lua. (...) E assim deitado, todo eu, escutei meus passos que se afastavam. Não seguiam em solitária marcha mas junto de outros de feminino deslize (Couto 2002: 128).

Na coletânea de contos *Estórias Abensonhadas*, a questão dos géneros é abordada de modos distintos, subvertendo as expectativas sobre os papéis de género. Em “Sapatos de tacão alto” a subversão ocorre ligada aos estereótipos no universo do vestuário, com efeito o narrador autodiegético, um rapaz jovem, conta-nos a história da sua paixão pela amante secreta do vizinho, cuja existência ele só conhece pelo som dos

³⁸⁵ *Idem, Cada Homem é Uma Raça, op. cit., p. 92.*

³⁸⁶ “L’ánima est la personnification de toutes les tendances psychologiques féminines de la psyché de l’homme, comme par exemple les sentiments et les humeurs vagues, les intuitions prophétiques, la sensibilité à l’irrationnel, la capacité d’amour personnel, le sentiment de nature, et enfin, mais non de dès moindres, les relations avec l’inconscient.”, in C.G. Jung, *L’Homme et ses Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 177.

seus sapatos de salto alto a andar pela casa. Na verdade, o vizinho Paulão é o símbolo da masculinidade, “homem graúdo, barbalhudo, voz de trovoadas”, “trabalhava nos pesados guindastes, em rudes alturas”³⁸⁷, chegando mesmo a ser comparado a um “galo de hasteada crista, cobridor de vastas capoeiras”³⁸⁸, apesar desta descrição, o narrador deixa entrever uma parte ligada à *anima*, ele era “afável, de maneiras e requintes”³⁸⁹. A sua masculinidade não é posta em causa, pois até as roupas de mulheres que se vêem a secar no estendal do quintal, assinalam a presença noturna de uma amante, o que também é confirmado através do barulho dos tacões. O mundo do narrador desfaz-se no dia em que ele espreita para casa do vizinho e reconhece-o travestido de mulher. De facto, o travesti desafia o que significa ser mulher e ser homem. Ele/Ela não é uma coisa nem outra, sendo ambas simultaneamente. A temática do travestismo volta a ser abordada no conto “A filha da solidão”, quando a veterinária instiga Pacheco a ultrapassar as suas classificações de género, ao fazê-lo fundir o masculino e o feminino no mesmo insulto irracional que lhe dirige: “eu mato o cabrão da doutora!”³⁹⁰.

O estereótipo da masculinidade associada a determinadas profissões, como a do soldado, a do comandante ou a do manobrador de guindastes será, provavelmente, uma forma de comprovar que a construção de modelos sociais assenta muito mais em questões culturais e educacionais do que em questões biológicas ou naturais, ou seja, mais uma vez sexo e género não são a mesma coisa nem estão definitivamente interligados. Por isso, no conto “O amante do comandante”, perante a estupefação dos nativos, os portugueses pedem um homem para prestar serviços de amor ao comandante. Como não tinham a certeza se tinham percebido bem, pois esta era uma situação estranha para eles, decidem mandar-lhe Josinda, que era “pouco feminina” e “passava por homem”³⁹¹, uma espécie de “mulher-quase-homem”³⁹². De volta à ilha, Josinda está perturbada e recusa-se a visitar novamente o comandante que, desesperado de amor, parte pela savana “à procura de seu amante de uma noite só”. A figura desta

³⁸⁷ Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, p. 111.

³⁸⁸ *Ibidem.*

³⁸⁹ *Ibidem.*

³⁹⁰ *Idem*, *Contos do nascer da Terra*, *op. cit.*, p. 48.

³⁹¹ *Idem*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, *op. cit.*, p. 124.

³⁹² *Ibidem*, p. 125.

personagem feminina e a dificuldade que os nativos sentem em a definir enquanto mulher ou homem remete para o mito de Andrógino³⁹³.

Os estereótipos relacionados com a sexualidade são desconstruídos no conto “Joãotónio, no enquanto”, ainda em *Estórias Abensonhadas*. O soldado começa por apresentar-se com toda a sua masculinidade e virilidade no que diz respeito ao encontro com mulheres, que ele encara como batalhas, mas na verdade ele tem medo delas, porque elas têm ideias que ele e os outros homens não entendem, por isso as temem na sua superioridade. É assim que ele introduz a sua história com Maria Zeitona, sua mulher “fria, calafregida”³⁹⁴, que não correspondia aos seus carinhos nem reagia aos seus jogos de sedução, o que o levou a tomar a resolução drástica de a entregar a uma prostituta. Assim ela aprenderia as “viragens de núpcias”³⁹⁵ num “pronto-a-despir”³⁹⁶. Passadas semanas, Zeitoninha regressou “com jeitos de homem”³⁹⁷, não só “no momento dos namoros”, mas sempre e em qualquer circunstância³⁹⁸. Com efeito, ela assume o papel tradicionalmente atribuído ao homem nos encontros amorosos e, como diz o narrador, o pior é que ele até gosta desta mudança de papéis, esta nova condição e afirma “nos amores sexuais não há macho nem fêmea.”³⁹⁹

³⁹³ Falar de androginia remete para Platão (429 a.C-347 a.C), que, em *O Banquete* (189c – 193e), falando da génese da natureza humana, afirma, na voz de Aristófanes: “Havia, a princípio, três espécies de homens e não duas, como actualmente: macho e fêmea. O terceiro género era formado dos dois primeiros. Extinta a espécie, só o nome lhe sobreviveu. Chamavam-se Andróginos, porque pelo aspecto e pelo nome lembravam o macho e a fêmea” (p. 39). Esses seres não são filhos do Sol, como os homens, tampouco da Terra, como o são as mulheres, mas filhos da Lua, que participa da natureza de ambos. Os andróginos, na versão platónica que fixou o mito literário, escalaram o Olimpo para fazerem guerra aos deuses, receberam de Zeus um cruel castigo, amargando, através de um raio, uma separação irreversível dos corpos. Platonicamente falando, cada ser humano é apenas a metade, como uma folha dividida em duas. A androginia refere, sempre, a coexistência, em uma mesma pessoa, de aspectos exteriores próprios de ambos os sexos. Cf. <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/androginia.htm>. (consultado em 24/05/09).

³⁹⁴ Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, p. 124.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 125.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ “La personnification masculine de l’inconscient chez la femme, l’animus (...) Quand une femme se met à prêcher une telle conviction d’une voix forte, instante, masculine, ou qu’elle cherche à l’imposer par des scènes violentes, on y reconnaît aisément la masculinité souterraine.”, in C. G. Jung, *L’Homme et ses Symboles*, *op. cit.*, p. 189.

³⁹⁹ Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, p. 126.

Relativamente à homossexualidade, não era aceite durante o colonialismo, mas continuou a não ser bem aceite após a independência, sendo esta situação bastante visível na relutância com que a personagem masculina aceita a transformação de Ezequiela em homem, no conto “Ezequiela, a humanidade”. Com efeito, até lhe agradava a situação de ser “o polígamo mais monógamo do mundo”⁴⁰⁰, mas saiu de casa, “sem armas nem bagagens”⁴⁰¹, pois temia ceder à tentação com a sua mulher transformada em si mesmo. Depois regressou, doente, e embora ela continuasse “em fase de macho”⁴⁰², ele abandonou-se às carícias dela, transgredindo os seus próprios princípios de masculinidade. Este tema da homossexualidade surge de forma explícita e surpreendente também no conto “As três irmãs”, quando as três filhas observam o pai enfrentando o forasteiro que tinha despertado nelas tamanha agitação. Subitamente “o mundo desaba em visão”⁴⁰³, quando “o braço ríspido de Rosaldo puxou o corpo do jovem. (...) E os dois homens se beijaram, terna e eternamente”⁴⁰⁴, despertando nas jovens o desejo de vingança para com o pai que as impedia de serem mulheres, enquanto ele revelava naquele momento a transgressão total aos seus próprios princípios de condição atribuída pelo género e quase apadrinhada pelo narrador, na utilização dupla dos advérbios de modo.

Nos contos de Mia Couto, a prostituição, enquanto forma de transgressão dos modelos sociais vigentes também surge como tema mencionado. Como referimos anteriormente, no conto “Joãotónio, no enquanto”, o marido procura Maria Mercante para ensinar Maria Zeitona a ser esposa por inteiro e assim salvar o casamento de ambos, a “mestra” era “a mais famosa bacanaleira, mulher bastante inata nas artes de deitar”⁴⁰⁵ e aproveita a conversa com o narrador para expor a sua teoria sobre a Virgem Maria. Assim, esta personagem acaba sendo ridicularizada, não pelo ofício em que é mestra, mas pelo despropósito da sua conversa, enfatizado pelo uso de ditados e expressões aforísticas invertidas: “Deitar fora o prato e ficar com o arrotto? (...) sexo à primeira vista”⁴⁰⁶.

⁴⁰⁰ *Idem, Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos, op. cit.*, p. 100.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 101.

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ *Idem, O Fio das Missangas, op. cit.*, p. 14.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁰⁵ *Idem, Estórias Abensonhadas*, p. 125.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 125.

Por outro lado, o homem branco recorria às prostitutas negras, reconhecendo-lhes um duplo estatuto de inferioridade: eram prostitutas e eram negras. Na verdade, o homem português que ia sozinho para África queria voltar à terra natal um dia mais tarde ou então aspirava a que a sua família fosse juntar-se a ele. Assim a mulher negra, para eles, eram companheiras, de quem por vezes tinham filhos (os mulatos), mas que não hesitavam em abandonar na hora de regressarem à pátria⁴⁰⁷. Outras vezes, substituíam as relações afetuosas, recorrendo aos préstimos das prostitutas, como no conto “Prostituição auditiva”, inserido no livro de contos *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, em que o militar português gostava de ouvir a prostituta falar, mas, curiosamente, não queria os seus préstimos sexuais, apenas ouvir a sua pronúncia, pois dizia:

Vocês, as pretas, não são como as nossas mulheres. (...) Vocês falam com o sangue.
(Couto 2001: 71).

De facto, ele recusava-se a tocar em “pretas”, pois fora educado assim, nem tão pouco lhes revelava o seu nome: “Branco que frequenta as negras não leva sobrenome”⁴⁰⁸. A distância entre o militar e a prostituta dilui-se no momento em que ele descobre que ambos partilham a dor da perda de um amigo, a ela mataram uma colega, numa breve alusão à violência a que tantas vezes estas mulheres estão sujeitas, a ele mataram um companheiro de armas, numa alusão às atrocidades da guerra colonial. Por fim, ambos se unem num ato de amor que em nada se assemelha a um ato sexual pago, como era suposto acontecer. A solidão das mulheres prostitutas é sugerida no conto do mesmo livro “A multiplicação dos filhos”, a personagem da prostituta, a quem o narrador chama de “mulher de ninguém”, revela um comportamento digno quando repele Mulando, depois de ele, indiretamente, a acusar de imoralidades e de pecadora, pedindo-lhe que finja não ter “pecados” nem “maus-olhados”⁴⁰⁹, o que nos remete para a intervenção de Mia Couto, já citada, em que ele denuncia os maus-tratos infligidos às mulheres acusadas de bruxarias. A violência a que estão sujeitas surge mencionada no conto “Velho com jardim nas traseiras do tempo”, em *Contos do Nascer da Terra*, quando o velho mendigo confia ao narrador:

⁴⁰⁷ Cf. Inocência Mata e Laura Padilha, (org. de), *A Mulher em África*, op. cit., p. 38.

⁴⁰⁸ Mia Couto, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, op. cit., p. 73.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 91.

Do outro lado da avenida estão as putas. As prostiputas, como ele chama. Conhece-as todas pelos nomes. Quando não têm clientes elas se adentram pelo jardim e sentam junto dele, Vladimiro lhes conta suas aldrabices e elas tomam a baboseira dele por cantos de embalar. Às vezes, escuta as nocturnas meninhas gritar. Alguém lhes bate. O velho, impotente, se afunda entre os braços, interdito aos pedidos de socorro enquanto pede contas a Deus. (Couto 2006: 74).

O emprego do eufemismo “nocturnas meninhas”, assim como do diminutivo, exprimem o carinho e a complacência do velho para com aquelas que são abandonadas pelo próprio Deus., pois também ele é marginalizado e esquecido por uma sociedade que vai progredindo e esquecendo os mais velhos e os mais frágeis.

Em suma, se a oposição homem/mulher se justifica a partir do biológico, a diferença masculino/feminino tem uma carga cultural muito forte, prendendo-se com um imaginário, com uma ideologia, com representações que determinam nitidamente aquilo que é característico de homens e aquilo que cabe às mulheres, identificando-se com as normas dominantes (embora variadas) das diferentes sociedades. A obra contística de Mia Couto põe em causa essas representações sociais e desperta o leitor para uma realidade ficcionada que permite fazer uma leitura crítica em particular da sociedade moçambicana rural, mas também progredir para um domínio universal da condição feminina.

CAPÍTULO IV: A PERSONAGEM FEMININA E O UNIVERSO CULTURAL

“ A exclusão das mulheres da cidade das letras é sintomática da nossa exclusão da cidadania, em sentido lato. “

Rosi Braidotti, *Variações sobre Sexo e Gênero*

1. Prolegómenos

A palavra *cultura* traduz diretamente o termo latino *cultura* que, por sua vez, deriva do verbo *colere*, ou seja, cultivar. Metaforicamente, designa o cultivo duma arte ou duma técnica, isto é, o cultivo que o homem faz de si mesmo. Assim, a cultura surge essencialmente como uma qualidade do indivíduo e como uma provisão de conhecimentos por ele adquiridos e acumulados por diversos meios. No grego, o conceito que pode traduzir o termo latino cultura é *paideia*, que consistia num elevado ideal de humanidade a realizar, através dum processo educativo, no interior da comunidade. Atualmente, cultura refere-se à coletividade humana e significa todo o conjunto das criações da humanidade ao longo da sua História. Como dizia Lévi-Strauss, as culturas não se distinguem umas das outras por serem melhores ou piores, mais ou menos avançadas, mas sim por estarem assentes em diferentes estruturas, por se referirem a diferentes categorias mais ou menos conscientes em torno das quais se constroem.⁴¹⁰

2. A oratura

Numa sociedade em que a palavra é considerada força vital, o poder da oralidade adquire uma importância relevante em diversos domínios da vida. Através da oralidade, os mais velhos passavam ensinamentos e conselhos aos mais novos, tal como aconteceu na sociedade portuguesa até ao aparecimento das tecnologias que vieram substituir os contadores de histórias. Assim, na sociedade rural moçambicana estabeleceu-se uma cadeia de tradição oral composta por provérbios, adivinhas, lendas e *estórias*.

⁴¹⁰ Cf. J. M. Barbosa, M. J. Vaz Pinto, L. Ribeiro dos Santos, A. da Silva Marques, *Filosofia*, vol II, Lisboa, Ministério da Educação e Ciência, 1980, pp. 157-160.

Estas fórmulas orais constituem testemunhos dos modos de pensar e de viver africanos. Para além de que proporcionam uma dimensão poética da realidade que agrada profundamente ao escritor Mia Couto. Ele próprio afirma:

A oralidade tem outros mecanismos de funcionamento mental. Há processos que são diversos, mais disponíveis e abertos. Não estão à espera de ser normalizados. Há uma dimensão poética do mundo que passa bem na oralidade. O recurso à metáfora ou à fábula, por exemplo, para dizer qualquer coisa, mesmo quando se discutem assuntos sérios, como economia ou finanças. Se calhar isso vai perder-se. (Couto 2008)

O livro *Vozes Anoitecidas* criou polémica por “criar uma linguagem simuladora da oralidade, eloquência e ingenuidade populares, mas requintadamente construída, como língua literária própria.”⁴¹¹, na opinião de Pires Laranjeira. O surgimento de contadores de *estórias* é bastante relevante no que respeita ao género masculino e bastante reduzido entre o género feminino. Com efeito, pela tradição que liga as mulheres ao espaço caseiro e à educação dos filhos seria de esperar que houvesse mais mulheres contadoras de *estórias*, em vez disso, encontramos muitos narradores cuja voz é claramente a de um homem. Pensamos que uma parte da explicação para esta ocorrência pode encontrar-se na “Lenda de Namarói”:

Aproveitei a doença para receber esta sabedoria: o que vou contar me foi passado em sonho pelos antepassados. Não fosse isso nunca eu poderia falar. Sou mulher, preciso autorização para ter palavra. Estou contando coisas que nunca soube. (Couto 2003: 141).

A partir desta intervenção da personagem-narrador no feminino, podemos concluir que o facto de o uso da palavra estar vedado à mulher poderá ter impedido que esta tornasse públicas as *estórias* do seu conhecimento. Por outro lado, ao homem cabia a tarefa de impor os valores em sociedade e em família e se tal era feito através das *estórias* contadas em momentos de lazer, seria natural que fosse ele a usar da palavra. Assim, a mulher enquanto produtora de cultura no domínio da transmissão oral de valores patenteia-se em contos onde a personagem feminina conta *estórias* que encerram uma moralidade ou uma lição de vida. Na lenda atrás mencionada, trata-se de um mito da criação que dá como certo um mundo inicial apenas de mulheres, em que

⁴¹¹ Pires Laranjeira, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, p. 313.

elas se reproduziam sem necessidade de recorrerem aos homens. Por vergonha da sua inferioridade, eles “decidiram transitar de lugar”⁴¹² e isolarem-se, separando-se das suas criadoras. Este distanciamento constitui uma regressão, pois os homens tornam-se incivilizados, incapazes de cozinhar a própria carne que comem. Assim, a “inveja uterina” leva-os a experimentarem rituais iniciáticos como a circuncisão, numa tentativa desesperada de se igualarem à mulher no momento do corte umbilical, depois de darem à luz. Esta lenda foi transmitida ao próprio autor pelo padre Elia Ciscato, que por sua vez a ouviu de uma mulher do régulo de Namarói, na província da Zambézia⁴¹³.

No conto “Pranto de coqueiro”, em *Estórias Abensonhas*, é uma *mamana* – nome com que se designam as mulheres casadas no sul da Moçambique – que adverte o narrador para os perigos de comer bolos feitos de coco verde, cozinhados com *lenho* que devia ter sido deixado no cimo do coqueiro até amadurecer, o que não aconteceu porque “com a guerra, tinham vindo os de-fora, mais crentes em dinheiro que no respeito dos mandamentos”⁴¹⁴. E acrescenta:

- Pois lhe digo: minha filha comprou um cesto de lenho lá nos bairros. Trouxe o cesto na cabeça até aqui. Quando ela quis tirar o cesto não conseguiu. A coisa parecia estar pregada, todos fizemos a força e não saiu. Só houve um remédio: a moça voltou ao lugar da venda e devolveu os cocos no vendedor. Ouviu? E já no presente o senhor que me ponha mais ouvido. Nem diga que não ouviu falar no caso da vizinha Jacinta? Não? Lhe acrescento, senhor: a cuja Jacinta se pôs a ralar um coco e foi vendo que nunca mais esgotava a polpa. No lugar de uma panela ela encheu as dezenas delas até que o medo lhe mandou parar. Deitou tudo aquilo no chão e chamou as galinhas para comerem. Então, sucedeu o que nem posso bem contar: as galinhetas se transconverteram em planta, pena em folha, pata em tronco, bico em flor. Todas, sucessivamente, uma por uma. (Couto 2003: 92).

Ainda na mesma coletânea de contos, na narrativa “Chuva: a abensonhada”, a velha Tristereza é detentora de um saber antigo e transmissora da sabedoria popular que

⁴¹² Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, p. 142.

⁴¹³ A esta província associa-se frequentemente a tradição do *prazo*, que eram pedaços de terra arrendados pela coroa portuguesa por três gerações, e que se transmitiam de mãe para filha, uma estratégia que o poder colonial usou para promover o povoamento europeu na região. Embora os prazos possam parecer uma atribuição de poderes às mulheres, na verdade quem controlava estas terras eram os pais ou os maridos. Cf. Phillip Rothwell, “Os jogos de género em três contos de Mia Couto”, in Margarida Ribeiro e Maria Paula Meneses (org. de), *Moçambique das Palavras Escritas*, *op. cit.*, pp. 116-117.

⁴¹⁴ Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, p. 91.

explica as cheias, as secas, pois “a água sabe quantos grãos tem a areia. Para cada grão ela faz uma gota. Tal igual a mãe que tricota o agasalho de um ausente filho.”⁴¹⁵

A mulher velha surge associada ao saber das coisas antigas que os novos desprezam, mas que fascina as crianças na sua ingenuidade e na sua capacidade de fantasiar sem questionar acerca da verosimilhança dos acontecimentos. Mimirosa, do conto “A adivinha”, aceita os desafios da avó e tenta decifrar os enigmas que ela lhe coloca, pois ambas reconhecem neste exercício algo muito mais importante do que as matérias da escola. A avó dizia que “se aprende mais é fora da escola, no calor da família, em redondezas dos afetos.”⁴¹⁶ como tal, os pais tentavam demovê-la de visitar a avó, porque ela não era, na opinião deles, uma boa influência. Mas a menina “gazetava os deveres”⁴¹⁷ e esperava ansiosamente pelo “momento da adivinhação”⁴¹⁸, um jogo com o qual ela ia compreendendo o mundo. Quando a avó está prestes a morrer, a menina ainda lhe entrega a solução para uma adivinha que se transforma de forma fantástica no objeto da resposta: o mar.

Ana Mafalda Leite considera que :

Mediador, o contista repõe na língua a “anima” necessária à vivificação dessa linguagem ouvida. (Vértice 1993: 58).

É neste sentido que o contista Mia Couto se apropria das *estórias* que lhe são contadas e que ele reconhece como parte viva da cultura moçambicana, elemento fundamental de uma cultura que não se pode perder, sob pena de com ela se perderem os valores de uma sociedade em transformação, onde as diferenças se misturam numa mescla rica em diversidade que urge preservar.

Inclusive a maneira como eu escrevo nasce desta condição de que este é um país dominado pela oralidade, um país que conta histórias através da via da oralidade. E hoje eu me sinto assim, eu não tenho nenhum território, neste aspecto de quando algo me fascina. Por exemplo, eu leio Guimarães Rosa, eu leio 50 vezes a mesma página, porque aquela escrita me atira para fora da escrita, me empurra para fora da página, porque me acendem vozes dos contadores de histórias da minha infância. (JL 2008).

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 60

⁴¹⁶ *Idem*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, *op. cit.*, pp. 155-156.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 156.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

3. Escolarização

Como já dissemos, à mulher estão destinadas inúmeras tarefas no domínio da domesticidade, mas poucas a transpõem para o domínio público ou para as artes, quaisquer que elas sejam.

No conto “As três irmãs”, da coletânea *O Fio das Missangas*, o pai destina para uma das filhas a função de “rimeira”⁴¹⁹, ou seja, ele já espera que uma filha saiba escrever poesia, o que pressupõe que seja alfabetizada e, caso único nesta obra, aponta para a arte da escrita. Contudo, entenda-se que “rimeira” não será bem o mesmo que ser poetisa, mas apenas ser capaz de jogar com as rimas, numa aceção mais lúdica da língua. No caso da “cantadeira”, esta surge como ocupação que a personagem feminina assume na esperança de ver voltar “um certo homem”⁴²⁰. Esta é a forma que ela encontra para o convocar, não para ganhar dinheiro, até porque acaba por ser alvo de troça geral todas as noites.

Na obra contística de Mia Couto, raras são as personagens femininas que surgem como detentoras de instrução, e quando tal acontece a referência faz-se apenas à escola, provavelmente o ensino primário. Por exemplo, Maria Alminha, no conto “Os amores de Maria Alminha”, começou a faltar à escola, e a “directora mandou chamar a mãe”⁴²¹. Assim, temos a menina que vai à escola e temos também uma personagem feminina no cargo de diretora. Para além desta profissão, que pressupõe uma instrução superior da parte da personagem feminina, apenas encontramos uma outra que apresenta a mesma exigência – a enfermeira no conto “Falas do velho Tuga”, do livro *Contos do Nascer da Terra*. O narrador autodiegético, homem branco, confessa a sua obsessão por uma enfermeira negra por quem se apaixonou e exprime numa metáfora o derrube do preconceito racial que nele existia:

A primeira mulher negra que me tocava era uma criatura meiga, seus braços estendiam uma ponte que venciam os mais escuros abismos. (Couto 2006: 109).

Ora, de acordo com estudos recentes, a taxa de analfabetismo em Moçambique continua a ser superior para a população feminina⁴²², não se tendo ainda registado uma

⁴¹⁹ *Idem*, *O Fio das Missangas*, *op. cit.*, p.11.

⁴²⁰ *Idem*, *Na Berma de nenhuma Estrada e outros contos*, *op. cit.*, p. 109.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 133.

⁴²² Cf. Ashu Handa, Farizana Omar e Maimuna Ibraimo, in *Pobreza e Bem-Estar em Moçambique: 1996-97* (artigo publicado em <http://www.ifpri.org/portug/pubs/books/ch5.pdf>. e consultado em 28/05/09):

verdadeira igualdade entre os rapazes e as raparigas que vão à escola⁴²³. Assim sendo, o universo dos contos em estudo reflete uma realidade social. No entanto, esta não é apenas uma questão africana, pois o grau de instrução da população feminina mundial foi durante muitos séculos inferior ao da população masculina:

A crer no relatório apresentado pela UNESCO em 1985, aquando da conferência de Nairobi que encerrou o decénio para as mulheres das Nações Unidas, fica a saber-se que, tomadas todas as outras variáveis em consideração, no decurso dos anos 1960-70 o número de homens analfabetos no mundo aumentou oito milhões enquanto o número de mulheres aumentou 40 milhões. (Joaquim 2008: 17).

“Nas áreas urbanas, o rendimento do agregado familiar e a idade da criança também jogam papel importante na decisão sobre o ingresso à escola primária, enquanto que nas áreas rurais, o sexo da criança é o mais importante (há maior ingresso de rapazes do que de raparigas)”.

⁴²³ No Relatório do Desenvolvimento Humano, o rácio entre raparigas e rapazes que vão à escola era de 0, 77, no ensino primário e de 0, 79 no ensino secundário, em 2000/01. Estes dados estatísticos foram retirados do artigo de Olga Iglésias, “Na entrada de um novo milénio em África, que perspectivas para a mulher moçambicana?”, in Inocência Mata e Laura Padilha (org. de), *A Mulher em África, op. cit.*, p.148.

CAPÍTULO V – A PERSONAGEM FEMININA: AS CRENÇAS E O SOBRENATURAL

1. Prolegómenos

Ser religioso significa muitas coisas para pessoas diferentes, sendo que essas ideias se contradizem, com frequência, umas às outras. Enquanto uns associam a religião a Deus como fonte e objetivo da vida, outros encaram-na como uma organização institucional que fomenta o cumprimento de rituais; uns associam-na ao amor ao próximo, outros à discriminação e à excomunhão; uns associam-na à superstição, outros à perseguição; uns associam-na à vida depois da morte, outros a objetivos puramente terrenos; uns associam-na à oração, outros ao combate, outros à criação artística.

Deste modo, falar de religião é aludir a uma pluralidade de aspetos: à vivência religiosa da fé, ao fenómeno religioso, às instituições religiosas, ao sagrado, aos símbolos que o representam, a regras morais, a dogmas, a interpretações do mundo e da vida, a livros sagrados, à revelação, a sacerdotes, a eremitas, a chefes tribais, etc. Só depois de reconhecida a pluralidade religiosa se poderá avaliar criticamente o valor e o significado da dimensão religiosa do ser humano. Desde o Iluminismo setecentista, dos filósofos como Montesquieu⁴²⁴ ou Voltaire, a civilização ocidental associa a esta atitude crítica a tolerância religiosa:

“Tolerância” pela qual se entende o respeito por pessoas com convicções diferentes das nossas, constitui uma palavra-chave no estudo de outras religiões. Mas não precisa de significar, necessariamente, que as diferenças e contradições desapareçam, ou que seja indiferente aquilo em que se acredita, ou que de todo se acredite nalguma coisa. Uma atitude tolerante é perfeitamente compatível com a crença firme e com a tentativa de converter os outros. Mas é incompatível com a troca de outros pontos de vista, ou com ameaças e força. (Gaarder 2002: 17).

Diz-se que as religiões surgiram quando o homem começou a encarar os animais, as plantas, os rios, as montanhas, o Sol, a Lua e as estrelas como detentores de espíritos que os animavam – esta tendência foi denominada animismo por E. B. Tylor (1832 – 1917). Com a expansão das ideias darwinistas, o mesmo autor considerou que o desenvolvimento religioso progrediu, primeiro para o politeísmo e depois para o

⁴²⁴ Veja-se como exemplo elucidativo, o romance epistolar *Cartas Persas*, (1721) de Montesquieu.

monoteísmo, acompanhando assim a evolução cultural e tecnológica. Actualmente, esta explicação é refutada, pois ela implicaria considerar como mais atrasados os povos tribais que ainda praticam as chamadas religiões animistas⁴²⁵.

No caso africano, os rituais e os mitos ancestrais contribuíram para estabelecer o papel das mulheres e dos homens nestas sociedades. Por exemplo, nas cerimónias de iniciação, cada género reforça o lugar ocupado na estratificação social⁴²⁶. No que diz respeito aos mitos da criação, estes existem em todas as religiões, pois estas sentem necessidade de fornecer às pessoas uma explicação global da existência⁴²⁷.

Por outro lado, a *oratura* tem um espaço reservado na literatura africana, como já foi referido em capítulos anteriores. Não será por acaso que se afirma que “ao morrer um ancião em África, morre com ele uma biblioteca, morre com ele muita sabedoria”⁴²⁸. Exemplo da presença destes tempos ancestrais é a lenda que explica as origens da poligamia, recontada no capítulo dois do nosso trabalho. Mas também não podemos esquecer que para a existência da poligamia em Moçambique deverá ter contribuído a herança muçulmana anterior à ocupação portuguesa⁴²⁹. Ou seja, mito e religião aliam-se na construção de um modo de vida, particularmente importante para as mulheres moçambicanas, uma vez que com a chegada do Cristianismo também este regime de vida conjugal foi alterado, estabelecendo-se novos paradigmas familiares.⁴³⁰

A propósito da legitimidade das crenças, Mia Couto afirma, em entrevista:

Quando se reconhece a diferença a primeira tentativa é folclorizá-la. Basta ver a maneira como se reduzem os componentes religiosos da africanidade a um

⁴²⁵ Cf. Jostein Gaarder, *O Livro das Religiões*, Lisboa, Ed. Presença, 2002, pp. 17-18.

⁴²⁶ Cf. Inocência Mata e Laura Calvacante Padilha, (org. de), *A Mulher em África*, *op.cit.*, p. 9.

⁴²⁷ Vejam-se, neste particular, os trabalhos de Edgar Morin e de Claude Levi-Strauss, antropólogos e etnólogos que fizeram o levantamento e o estudo de inúmeros mitos da criação em vários pontos do mundo.

⁴²⁸ Susana Rodrigues Pavão, “Nzinga, uma lenda, uma história: a resistência africana ao colonialismo português”, in Inocência Mata e Laura Calvacante Padilha, (org. de), *A Mulher em África*, (org. de), *op.cit.*, p.156.

⁴²⁹ *Ibidem*, Robson Dutra, “Niketcehe e os vários passos de uma dança”, p. 311.

⁴³⁰ Diz Silva Cunha em *Aspectos dos Movimentos Associativos na África Negra*, vol. I, Lisboa, Ministério do Ultramar, Centro de Estudos Políticos e Sociais, 1958: “Em consequência do contacto com o Europeu, foram-se formando sociedades novas, com o mesmo carácter mágico-religiosos, mas que já são produto da nova situação social criada pelo encontro das culturas europeia e africana. Estas sociedades conservam a forma das sociedades místico-religiosas primitivas, mas são de conteúdo inteiramente novo, apresentando-se predominantemente com o carácter da reacção contra a situação colonial.”

pensamento mágico, com umas cerimónias, sem se entender que se trata de um sistema integrado e filosófico. Se calhar não devem ser chamadas religiões, são percepções totais do mundo. Não é possível compreender Moçambique sem o perceber. Tal como não é possível perceber Portugal sem conhecer o catolicismo, no qual, segundo um estudo recente, a grande maioria dos portugueses reconhece a sua identidade, mesmo que nem todos sejam católicos. (Couto 2008).

2. Crenças, credices e religião: os conceitos

Numa primeira abordagem ao tema, podemos definir crença como convicção, um estado mental mais associado à opinião do que ao conhecimento, ainda que vivido como sentimento de certeza ou de firmeza sobre o significado de algo. Efectivamente, o crente tem ideias definidas sobre temas como a humanidade e o universo surgiram, sobre a divindade e sobre o significado da vida, sobre o que está para além do terreno, da ciência e abrange rituais diversos⁴³¹. Quando conseguimos estabelecer um certo distanciamento e atitude crítica em relação ao fenómeno sobrenatural, classificamo-lo de supersticioso⁴³², termo este que Éloise Mozzani classifica da seguinte forma em *Le Livre des Superstitions*:

mode de pensée et d'appréhension, instinctif, irrationnel, du monde et de ses mystères, qui nie le hasard et la coincidence et suppose l'existence d'une force magique régissant la Nature (*apud* Vieira 2002: 255).

É no domínio do supersticioso que encontramos a credice, muitas vezes relacionada com as plantas, animais, acontecimentos meteorológicos, enfim, tudo o que nos rodeia. As credices e as superstições tanto em pessoas das esferas populares, como em camadas mais elevadas da sociedade, se podem ser consequência do medo, também podem ser fruto de crenças tradicionais, muitas das quais com raízes milenares.

As culturas africanas não se sustentam nem na tradição greco-latina nem na judaico-cristã; algumas das crenças ancestrais perdem-se no tempo, e a sua origem permanece oculta, sendo tais crenças apenas transmitidas pela tradição oral. O animismo, do latim *animus*, que significa 'espírito', subsiste na sociedade africana, e assenta na crença de que a natureza está povoada de espíritos, ocupando os espíritos dos

⁴³¹ Cf. Cristina Vieira, *O Universo Feminino n'A Esmeralda Partida de Fernando Campos*, *op. cit.*, p. 255.

⁴³² *Ibidem*, p. 255.

mortos um lugar privilegiado. Mas paralelamente a estas crenças ancestrais, vão caminhando outras crenças religiosas, particularmente a católica e a muçulmana.⁴³³

Assim, entenda-se por religião a definição de C. P. Tiele (1830 – 1902):
Definimos por religião a relação entre o homem e o poder sobre-humano em que ele acredita ou do qual se sente dependente. Esta relação é expressa através de emoções especiais (confiança, medo), de conceitos (crença) e de actos (culto e ética). (*apud* Gaarder 2002: 19).

Deste modo, a função das crenças, qualquer que seja, permanece atual, uma vez que “quando uma pessoa sofre demasiado, chega a hora de ir buscar ajuda, se não num outro homem, de Deus.”⁴³⁴

2.1. Crenças e credices e a personagem feminina de Mia Couto

O universo feminino surge fortemente ligado ao sobrenatural na obra contística de Mia Couto, embora não de modo exclusivo, uma vez que também existem personagens masculinas cujas crenças ou faculdades sobrenaturais se evidenciam. Por exemplo, no conto “O caçador de ausências”, do livro *O Fio das Missangas*, o narrador aceita que os outros atribuam a um milagre o facto de ele não ter sido atacado pelo leopardo, enquanto apenas ele conhece o verdadeiro motivo para tal acontecimento⁴³⁵. Ainda na mesma coletânea, no conto “Uma questão de honra”, os dois compadres jogam todos os dias às damas, num ritual que os mantém vivos, até que um dia, ao chegarem ao bar, reparam que “as peças tinham mudado de posição”⁴³⁶. Procuram uma explicação e deparam-se com um juiz que lhes fala em “fenómenos paranormais”⁴³⁷, expressão que ambos desconheciam, e face à incapacidade do juiz em lhes justificar, de acordo com os conhecimentos de ambos, o sucedido, uma tragédia acaba por acontecer: a morte de Quintério e a solidão infundável de Esmerado Fabião. Este final trágico traduz a incapacidade de um mundo mais evoluído e mais letrado compreender o mundo

⁴³³ Cf. Jostein Gaarder, *O Livro das Religiões*, *op. cit.*, p. 99.

⁴³⁴ Cf. Ebenezer Adedeji, “A problematização do amor e casamento na literatura africana escrita pela mulher” in Inocência Mata e Laura C. Padilha, (org. de), *A Mulher em África*, *op. cit.*, p. 415.

⁴³⁵ Mia Couto, *O Fio das Missangas*, *op. cit.*, pp. 119 - 122.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 138.

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 139.

ancestral e rural moçambicano, levando ao inevitável desaparecimento deste último⁴³⁸. Ou ainda uma outra personagem masculina, Justinho Salomão, que procura o padre e o feiticeiro para o ajudarem a encontrar uma “garantia de lealdade” da sua esposa enquanto ele se encontrasse ausente. Mas nenhum foi capaz de o fazer: o padre respondeu-lhe com frases enigmáticas que ele não compreendeu e que lhe ataçaram ainda mais os seus receios; quanto ao feiticeiro, optou por aplicar os seus feitiços à casa, pois a vontade das mulheres estava acima dos seus poderes⁴³⁹. Não podemos deixar de referir a duplicidade existente nesta personagem que procura o padre e o feiticeiro para resolver os seus problemas, o que aliás é justificado pelo narrador: “Heresia bater nos ambos lados da porta? Se um mortal tem mais que um deus-pai não pode ter mais que uma crença?”⁴⁴⁰

O confronto entre o mundo africano e o mundo ocidental, no que respeita a crenças e a falta de respeito dos últimos pelos primeiros, é uma consequência da colonização e do sentimento de superioridade do colonizador sobre o colonizado. A personagem Marcelinda, do conto “A bênção”, contrasta com a sua patroa, D. Clementinha, no modo como cuida do menino, acabando por resultar numa situação extrema de expulsão da criada, quando a senhora descobre “um fio de algodão amarrando o ventre do menino”⁴⁴¹ para curar da tosse. Assim, o que é encarado inicialmente pela família dos portugueses como “pernicioso amuleto”, termina na condição de “fio abençoador”⁴⁴², pois consegue apaziguar os choros do menino, e os feitiços acabam por ser aceites pela família, revelando uma aceitação das crenças e das tradições moçambicanas por parte daqueles que, por falta de entendimento e de respeito, as desprezavam conferindo-lhes um estatuto de inferioridade. Neste caso, vive-se um momento inverso ao que é habitual: os colonizadores rendem-se ao saber dos colonizados.⁴⁴³

⁴³⁸ Cf. Jostein Gaarder, *O Livro das Religiões*, op. cit., p. 99. De acordo com este autor, “A estrutura da aldeia tradicional está a desaparecer da África moderna, e com ela o alicerce das velhas religiões, que se baseava na vida familiar e tribal.”

⁴³⁹ Cf. Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*, op. cit., p. 94.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 94.

⁴⁴¹ *Idem*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, op. cit., p. 57.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 60.

⁴⁴³ No artigo “Bordejando a margem”, de Laura Calvacante Padilha, in Inocência Mata e Laura C. Padilha, (org. de), *A Mulher em África*, op. cit., p. 471, a ensaísta afirma que “o ocidente e seus valores,

A personagem feminina é, por vezes, associada à feitiçaria, assumindo ela própria poderes sobrenaturais, pelo menos no entendimento que dela têm os homens. É o que acontece no conto “Governados pelos mortos”, em que o “descamponês”⁴⁴⁴ responde ao seu interlocutor que a sua mulher é sua “patrã”, mas ele não pode “intimizar”⁴⁴⁵ com ela ou, como diz a tradição, acabará enfeitiçado. Esta é uma realidade que transcende a lógica ocidental, pois nela está presente uma outra conceção da vida e da organização social. É Mia Couto quem afirma, em entrevista a Marilene Felinto:

O poder que têm os chefes tradicionais, embora eu não goste do termo, “chefes tradicionais” no poder rural continua presente. Este é um país rural, um país dominado pela oralidade, é um país em que a governação moderna só administra uma faixa, um verniz. De resto, é governado por outras forças, por outras lógicas. Esses chefes tradicionais têm o poder que têm porque lhes foi conferida esta tarefa de gerir a sua terra, e pelos deuses, eles são simples instrumentos dos deuses para administrar a terra. Quando tu tiras um indivíduo do seu lugar, ele perde esse poder. Portanto, o assunto se torna imediatamente político também, torna-se um assunto de poder. E por isso não podes mexer nesses mecanismos de qualquer maneira. (<http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/mia-couto/mia-couto-e-o-exercicio-da-humildade.php>)

Ao contrário, a personagem feminina enquanto sujeito eleito e respeitado como condutor do próprio elemento sobrenatural também acontece na obra contística de Mia Couto, como por exemplo no conto “O arrotto de Dona Elisa”, em que a credice se associa a uma visão humorística da revelação, já que a mesma é feita em dia marcado e através de um “poderosíssimo arrotto”⁴⁴⁶, mas o próprio narrador apresenta, através de um provérbio, uma possível explicação para esta personagem e o aproveitamento que a família retira dos supostos poderes: “A miséria dá a chávena, a necessidade põe a colher.”⁴⁴⁷

Mas é o próprio autor quem critica através dos seus contos os excessos de credice e da superstição, especialmente no que respeita à condição feminina no seio da

através do doutrinação e da civilidade, ou em nome deles, souberam jogar o jogo da transformação, fazendo dos bárbaros e selvagens, em sua forçada tradução, seres mais palatáveis, porém jamais iguais.”

⁴⁴⁴ Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*, op. cit., p. 115.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 117.

⁴⁴⁶ *Idem*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, op. cit., p. 52.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 51.

família. Assim acontece no conto “Afiml, Carlota Gentina não chegou de voar?”, em que o narrador-personagem, marido que confessa perante o advogado que matou uma mulher que não existia e narra a história do seu cunhado que, perante um grito estranho da sua mulher no momento que a queima com brasas, se interroga sobre a sua proveniência: “Uma nóii?”⁴⁴⁸. A relação mulher/feiticeira estabelece-se uma vez mais no universo masculino, incapaz de compreender os mistérios do universo feminino, e a crueldade surge como forma de abordagem a este mundo supostamente sobrenatural. Perante a incapacidade da sua mulher de verbalizar a dor, o narrador interpreta-a como sinal de feitiço e assiste à morte dela, experimentando gestos loucos e desesperados na tentativa de a fazer reagir. O mesmo olhar crítico podemos vislumbrar no conto “Patanhoca, o cobreiro apaixonado”, pois aquilo que era visto pelo povo como “xicuemo dos chinas”⁴⁴⁹, era afinal a tristeza de uma mulher que se via encarcerada na sua própria casa, vigiada pelas cobras que o Patanhoca todas as noites soltava no seu quintal.

Outras vezes são as próprias mulheres que recorrem aos feiticeiros, na esperança de verem os seus problemas conjugais resolvidos. Em Moçambique, como em toda a África, alguns curandeiros são também adivinhos, utilizando as suas técnicas para fazer diagnósticos, para aconselhar ou para aplacar a ira dos deuses⁴⁵⁰. A mulher de Rungo Alberto acredita que o seu homem está a ser vítima de maldição, “serviço encomendado dos aléns”, até porque por aqueles lados “se vivia muito oralmente”⁴⁵¹ e decide ela própria consultar um feiticeiro. Neste conto surge associado o tema da guerra e a esperança na paz, terá sido obra do feiticeiro?

“Anabela, anabelíssima”⁴⁵² é uma rapariga “atiradiça”⁴⁵³ que recorre ao feiticeiro, depois de ter conversado com o enfermeiro que a aconselha a procurar a cura do seu mal na tradição. Nesta curta conversa dois mundos entram em aparente conflito: o mundo da feitiçaria e o mundo da religião. Mas a resolução deste conflito fica por conta do próprio enfermeiro. É então que tomamos contacto com algum vocabulário

⁴⁴⁸ *Idem, Vozes Anoitecidas, op. cit.*, p. 87.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 156.

⁴⁵⁰ Jostein Gaarder, *O Livro das Religiões, op. cit.*, p. 105.

⁴⁵¹ Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra* p. 169.

⁴⁵² *Idem, Cada Homem é uma Raça, op. cit.*, p. 109.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 110.

deste mundo da credence: “mau-olhado”⁴⁵⁴, “poeiras do fogo, cinzas de osso de leão”⁴⁵⁵. Tudo isto seria administrado por uma feiticeira “várias vezes internacional”, “uma “velha”⁴⁵⁶, como acontece em outros contos de Mia Couto.

Na narrativa “O último aviso do corvo falador”, inserida na colectânea *Vozes Anoitecidas*, a “mulata”⁴⁵⁷ Dona Cândida consulta o Zuzé Paraza e o seu corvo para pôr fim às maldições de Evaristo, o primeiro marido, que não a deixava ser feliz com o segundo, Suliname, pois este era frequentemente acometido por “estranhos ataques”, sempre que “preparavam namoros”. O Zuzé questiona-a sobre os rituais, “as cerimónias da tradição”⁴⁵⁸ que se realizam a seguir à morte do marido ao que ela responde que cumpriu todas:

Fui ao rio lavar-me da morte dele. Levaram-me as viúvas, banharam comigo. Tiraram um vidro e cortaram-me aqui, nas virilhas. Disseram que era ali que o meu marido dormia. (Couto 2002: 37).

Neste caso, o feiticeiro propõe à personagem feminina outras formas de espantar os espíritos, dando voz ao corvo, e ela acede a todas, mesmo parecendo-lhe desajustadas, mesmo pondo em risco a própria vida, pois com a maldição do espírito do seu primeiro marido é que ela não pode continuar a conviver.

Em África, o culto dos antepassados envolve uma interação entre os vivos e os mortos, pois os vivos retiram força e auxílio dos seus ancestrais, mas ao mesmo tempo os mortos estão dependentes das oferendas e dos sacrifícios dos seus descendentes e familiares. Tomemos em consideração, a este propósito, as palavras de um estudioso que viveu na época colonial:

A selva africana é habitada por inúmeros espíritos. Dividem-se em classes, como teremos ocasião de observar. A origem deste mundo deve procurar-se, supomos, na sobrevivência da alma, como independente do corpo. (...) Parece que há almas que sobrevivem indefinidamente: as das pessoas gradas e importantes. As outras, pelo contrário, ao fim de certo tempo, mergulham numa espécie de torpor ou sono, equivalente ao não-ser. (Rego 1961: 293).

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 114.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ *Idem*, *Vozes Anoitecidas*, op. cit., p. 35.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 36.

A presença dos “sábios”⁴⁵⁹ no conto “Raízes” vem comprovar o saber ancestral do “mais velho”, que consegue resolver o problema do homem que não se despegava da terra, tendo a presença destes sido sugerida pela mulher, depois de esgotados todos os recursos mais terrenos. Este conto constitui uma bela alegoria da criação poética, ao mesmo tempo que tenta explicar a origem de uma expressão popular, “andar com a cabeça na lua”⁴⁶⁰.

As crenças estão, como já referimos, relacionadas de forma mais evidente com o elemento mais velho da família, muitas vezes a avó, pois é ela quem conhece melhor a realidade, quem protege a sua prole das injustiças, uma vez que lhe cabe a função de guardiã dos sonhos e defensora dos saberes ancestrais. É o que se verifica no conto “O poente da bandeira”, uma vez que a personagem feminina crê “que o miúdo tem intimidades com o mundo de lá”⁴⁶¹ e ajuda o neto na sua tarefa dolorosa de se cortar para conseguir a comunicação com o sobrenatural. A crueza do mundo materialista, associado a questões políticas, contrasta com a sensibilidade emanada do mundo espiritualista, representado na avó, pois perante a morte violenta do menino, o narrador escolhe um final profundamente poético e comovente:

A árvore estava já morta, ainda houve o dito. Poucos riam. A crença estava com a avó, sua outra versão, o tronco se desmanchara, líquido, devido à morte daquela criança. Vingança contra as injustiças praticadas contra a vida. De se acreditar estavam apenas aquelas duas mortes, uma contra a outra. A palmeira sumiu mas para sempre ficara a sua ausência. Quem passe por aquele lugar escuta ainda o murmúrio das suas folhagens. A palmeira que não está conforta a sombra de um menino, sombra que persiste no sol de qualquer hora. (Couto 2003: 73).

A associação da avó às crenças antigas e ao espiritismo também se revela na narrativa breve “A avó, a cidade e o semáforo”, quando ela questiona o neto sobre que espíritos guardam a casa para onde ele vai, na cidade. De acordo com as tradições do mundo rural, quando permanecemos vestidos “somos visitados pelas valoyi e ficamos à disposição dos seus intentos.”⁴⁶²

Outras vezes, a crença popular tem um nome, uma denominação específica, como acontece em “Nas águas do tempo”. A mãe ralha com o neto e com o avô por se

⁴⁵⁹ *Idem, Contos do Nascer da Terra*, p. 182.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 182.

⁴⁶¹ *Idem, Estórias Abensonhadas, op. cit.*, p. 71.

⁴⁶² *Idem, O Fio das Missangas, op. cit.*, p. 128.

embrenharem “rio abaixo”, pois temia as “ameaças” do lago; depois graceja, dizendo: “- Ao menos vissem o namuwetxo moha! Ainda ganhávamos vantagem de uma boa sorte”⁴⁶³. O narrador explica, então, que este era um fantasma da sua infância, que aparecia à noite, “feito só de metades: um olho, uma perna, um braço.” Todos o procuravam, mas só o seu avô dizia ter “entrevisto com o tal semifulano”⁴⁶⁴. Neste caso, a superstição aliada à credence popular é assumida pelo próprio narrador e pela mãe, uma vez que encaram com algum sentido de humor esta criatura, só o avô, o mais velho, quer fazer passar a mensagem da verdadeira existência do fantasma.

Na narrativa intitulada “A lenda da noiva e do forasteiro”, as *estórias* contadas pelos mais velhos estão repletas de fantasias e de crenças ancestrais e era à noite que, “no regaço da fogueira, se juntavam os sussurros”⁴⁶⁵, e todos tentavam encontrar explicações para os misteriosos desaparecimentos do aldeões. Era então que os mais velhos falavam de antigas maldições e previam grandes desgraças, a menos que alguém enfrentasse o misterioso homem e o seu cão, a quem atribuíam a origem de todos os males. Como o caçador Chimaliro regressou derrotado da suposta investida contra o homem, a aldeia começou a diminuir e as previsões eram terríficas:

haveria de vir a noite mais longa, tão extensa que os viventes esqueceriam a cor das madrugadas. O escuro demoraria tanto que os galos enlouqueceriam e as estrelas tombariam de cansaço. (Couto 2002: 137).

Então, o velho Nyalombe decidiu que a bela Jauharia seria entregue ao forasteiro para lhe dar todo o amor de que fosse capaz e assim salvar a aldeia. A atitude da moça foi de resignação perante o seu destino, apenas com o seu noivo Nyambi as gentes pareciam estar preocupadas, de tal modo que também lhe aplicaram um feitiço e prometeram-lhe “tantas mulheres quantas pode ter um galo”⁴⁶⁶. Mas o rapaz continuava inconsolável com o destino escolhido para a sua noiva e depois de ela partir esperou-a durante algum tempo, até que decidiu ir resgatá-la, mas quando a encontrou ela contou-lhe a história do homem que ele acabara de matar e a quem ela já amava: “ encontrar um lugar distante, ilha terrestre e proteger a solidão daquele sítio, pelejando a chegada do

⁴⁶³ *Idem, Contos do Nascer da Terra, op. cit., p.15.*

⁴⁶⁴ *Ibidem, p. 15.*

⁴⁶⁵ *Idem, Cada Homem é Uma Raça, op. cit.,p. 135.*

⁴⁶⁶ *Ibidem, p.139.*

tempo.”⁴⁶⁷ Afinal, o que todos julgavam ser uma maldição era apenas uma luta contra a destruição da ancestralidade moçambicana e a tentativa de preservar o mundo rural.

A participação das mulheres nas tradições acontece, outras vezes, de forma tão submissa como acontece na vida familiar ou social. Efetivamente, no conto, já mencionado, “No rio, além da curva”, o narrador relata uma tradição associada à caça do hipopótamo, cujo êxito depende da permanência da mulher em clausura, ficando a “guardar a fogueirinha”, pois acreditava-se que assim se “prendia a alma do bicho, impedindo o paquiderme de fugir do seu espaço fatal.”⁴⁶⁸ O mesmo papel secundário desempenhado nas tradições assumem as personagens femininas no conto “De como o velho Jossias foi salvo das águas”. Aí, estas estão associadas às tarefas domésticas, mais concretamente ao ato de cozinhar: “As mulheres preparam a aguardente de milho, o ngovo.”⁴⁶⁹

A utilização da sabedoria popular na cura de maleitas não é exclusiva das gentes africanas; no entanto, talvez devido à riqueza em recursos naturais, ela constitui um bem precioso de que as mulheres, em particular, não abdicam, mesmo quando têm ao seu alcance as medicinas convencionais. Podemos encontrar esta realidade retratada no conto “O adeus da sombra”, quando a mãe, desesperada, implora a ajuda do narrador-personagem para tentar encontrar uma cura para a asma que não deixa a sua filha respirar. Ela já tinha recorrido a quase tudo, “essências”, “incensos”, “bênçãos”, mas a filha continuava no seu sofrimento desde que o namorado partira, “esfumado em nada”⁴⁷⁰. Nem o médico lhe valera, e, por isso, ela pede-lhe uma “determinada planta, coisa miraculosa”. É então que surge a curandeira Nãozinha de Jesus, e o narrador acredita na sua “ciência” e no poder das suas “plantas curadoiras” para vencer a morte. A conversa entre ambos revela-nos um narrador que é *alter ego* do autor, pois ambos detêm o ofício de andar pelas “selvas”, estudando as plantas e conversando com os habitantes autóctones. Curiosamente, neste conto aborda-se o flagelo da SIDA, procedendo o narrador a um trocadilho deveras irónico “síndrome da humanodeficiência adquirida”, afirmando que “proliferam as ciências desumanas e os cientistas ocultos”⁴⁷¹,

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 144.

⁴⁶⁸ *Idem*, *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁶⁹ *Idem*, *Vozes Anoitecidas*, p. 122.

⁴⁷⁰ *Idem*, *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 177.

numa sociedade que vai esquecendo as suas “antigas sabedorias”⁴⁷² e devastando as riquezas naturais do mundo rural. Por esta razão, ele não consegue encontrar a planta que lhe foi pedida, “os vendedeiros” tinham-na levado toda para a cidade, num claro atropelo ao mundo da curandeira, esquecida no meio do mato, por entre as suas ervas e plantas medicinais.

2.2. As crenças animistas e a personagem feminina de Mia Couto

É frequente encontrarmos nos contos de Mia Couto personagens que se relacionam amiúde com o mundo do sobrenatural, para quem a crença nos elementos da natureza faz parte da vida diária e é inquestionável. Estamos, é claro, a falar de religiões animistas. No conto “A última chuva do prisioneiro”, a mãe do narrador inspirava o rapé e “espirrava, soltando distraídos demónios”⁴⁷³, depois insistia para que ele apanhasse chuva, pois “acreditava que a chuva é água de lavar alma”⁴⁷⁴. É curioso verificarmos que a água da chuva⁴⁷⁵ é muitas vezes associada a elementos benéficos nos contos deste autor, o que não é de estranhar, uma vez que Moçambique é um país frequentemente assolado por secas e, por isso, os seus habitantes veem neste elemento um bem precioso. Aliás, o narrador autodiegético afirma “Chuva era sinal dos deuses, sua escassa e rara oferta.”⁴⁷⁶. É através dela que ele comunica com a sua mãe e se liberta da prisão construída pelos portugueses. Com efeito, também no conto “Chuva: a abensonhada” a Tia Tristereza considera que “a chuva não é assunto de clima mas recado dos espíritos”⁴⁷⁷ e, uma vez que a guerra está a parar, em Moçambique, as chuvas podem recomeçar, sendo que a chuva só está a acontecer “devido das rezas, cerimónias oferecidas aos antepassados”⁴⁷⁸. A chuva como consequência de rezas ou da invocação de espíritos por parte da personagem feminina é também sugerida em “O

⁴⁷² *Ibidem*, p. 178.

⁴⁷³ *Idem*, *Contos do Nascer da Terra*, *op. cit.*, p.28.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁷⁵ De acordo com o *Dicionário dos Símbolos*, *op. cit.*, s. v. “Água”, pp. 41-46, a água é fonte de vida, de purificação, centro de regenerescência. A água é também fonte de fecundação da terra e dos seus habitantes, assim como da alma; é símbolo das energias inconscientes, dos poderes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas. A água da chuva reforça a ideia de agente fecundador do solo, mas também de símbolo das influências terrestres recebidas pela terra.

⁴⁷⁶ Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁷⁷ *Idem*, *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 60.

homem cadente”, pois a moça “ rezava para que chovesse” e, como diz o narrador: “Que a moça tivesse invocado os certos espíritos ou fosse capricho das forças naturais: a verdade é que, no instante, começou a chover.”⁴⁷⁹

Em todos estes exemplos notámos distanciamento das personagens em relação à religião institucionalmente bem organizada e rigidamente hierarquizada, algo a que Mia Couto se refere em entrevista ao jornal brasileiro *O Globo*:

Existe na religiosidade africana algo que me satisfaz que é a ausência de instituição, o distanciamento do próprio. Essa ideia de um Deus que se distancia da sua própria obra e não pede devoção ou submissão às criaturas atrai-me. Como diz um personagem desta história: os meus deuses não me pedem que reze. Pedem-me que fale com Eles. (<http://html.editorial-caminho.pt/>).

2.3. O catolicismo e a personagem feminina

Estudos realizados recentemente à população de Moçambique dizem-nos que a religião católica é a que tem mais crentes (23,8%). As pessoas sem religião quase compartilham o primeiro lugar, com 23,1%. É possível que uma parte destas pessoas pratique, de facto, alguma religião não organizada como, por exemplo, crenças animistas. Em terceiro lugar estão os muçulmanos (17,8%) e, quase ao mesmo nível, os que praticam a religião sião ou zione⁴⁸⁰ (17,5%). O domínio da religião católica ocorre tanto nas áreas urbanas como nas rurais. Entretanto, 25,4% das pessoas da área rural declararam-se sem religião. Por fim, a religião sionista tem maior representação na área urbana, enquanto a percentagem de muçulmanos é similar em ambas as áreas.⁴⁸¹

A religião católica foi introduzida pelos portugueses no século XVI. Contudo, a difusão do cristianismo em Moçambique foi sempre muito difícil, dada a permanente falta de missionários. Apenas a partir do século XIX, a Igreja Católica inicia uma acção mais sistemática, quer no campo da evangelização, quer no campo educativo. Para tal,

⁴⁷⁹ *Idem, O Fio das Missangas, op. cit.*, p.19

⁴⁸⁰ As igrejas sionistas resultam da secessão de missões protestantes e repudiam o ensino recebido nas missões, procurando fazer a síntese do cristianismo com as religiões tradicionais, adoptando destas os rituais, embora transformando-os sob a inspiração de uma crença cristã, repudiam a chefia tradicional, combatem os feiticeiros, adivinhos ou mágicos, de modelo tradicional, transferindo as suas funções para o profeta ou chefe da igreja. Cf. Silva Cunha, *Aspectos dos Movimentos Associativos na África Negra*, vol. I, Lisboa, Ministério do Ultramar, Centro de Estudos Políticos e Sociais, 1958, pp. 33-34.

⁴⁸¹ Cf. http://www.ine.gov.mz/censos_dir/recenseamento_geral/estudos_analise/religiao, resultados publicados pelo Instituto Nacional de Estatística.

fundou-se em Portugal o seminário de Cernache do Bonjardim destinado a formar sacerdotes seculares para África e para o Oriente, tendo-se promovido a ida também de outros missionários religiosos de diversos institutos (franciscanos, jesuítas, padres do Espírito Santo, salesianos, etc.). Depois da Implantação da República em Portugal (1910), esta ação decaiu bastante. Os republicanos eram ativos combatentes do catolicismo, e não tardaram em restringir a ação da Igreja, nomeadamente no campo educativo. Os jesuítas foram expulsos da região do Zambézia. Com a ditadura (1926), as relações entre o Estado e a Igreja melhoraram, o que possibilitou o desenvolvimento da missão em África e a consolidação da sua organização.⁴⁸²

A ação nacionalizadora e civilizadora de Portugal Continental a cargo das missões centralizava-se no empenho de divulgação e implantação da Língua Portuguesa a par da evangelização. O ensino em Moçambique foi delineado de forma a atender a trans(formação)do homem bantu, tendo como alvo o nascimento de uma nova identidade luso-moçambicana. O processo de aculturação sustentado pelo ensino da Língua Portuguesa estava fortemente marcado por um modelo pedagógico gerador de segregações raciais e sociais. As cartilhas do período colonial apresentam um pensamento pedagógico português suficiente para promover os valores sociais e morais idealizados pela classe dominante e aplicados às classes dominadas. Alguns estudos feitos na época colonial revelam a visão da supremacia do cristianismo sobre as crenças indígenas como podemos constatar pela afirmação:

Procuraremos sobretudo ideias claras que nos permitam compreender a etnorreligiosidade negra, como manifestação de verdadeira humanidade, esquecida ou separada das verdadeiras fontes místicas. Basear-nos-emos, principalmente, na observação do que se passa no Cristianismo católico, pois é nele que a natureza humana encontra resposta cabal a todos os seus anseios, mesmo àqueles que, à primeira vista, podem parecer algo inferiores, mas que mais criteriosamente examinados, se revelam fazer parte integrante da natureza humana. (Rego 1961: 255).

Após a Independência de Moçambique, em 1975, a Igreja Católica foi combatida pelo novo governo moçambicano, sendo nacionalizadas a maior parte das suas escolas e outras instalações. O pretexto foi as suas alegadas ligações ao colonialismo português. A devolução destes recursos só começou a fazer-se depois do Acordo de Paz (1992), que pôs fim a uma longa guerra civil.

⁴⁸² Cf. <http://lusotopia.no.sapo.pt/indexMCRelicoes.html>.

Atualmente, o catolicismo está disseminado por todo o país, como tal não nos foi difícil encontrar nos contos de Mia Couto a presença de aspetos ligados à religião católica. Por exemplo, os rituais associados aos funerais assemelham-se aos dos católicos, como acontece em “A Rosa Caramela”, no livro de contos *Cada Homem é Uma Raça*, em que o tio do narrador aluga uns sapatos pretos para ir ao funeral do enfermeiro que se matou, sendo que no cemitério a multidão pisa os “canteiros”⁴⁸³, assim como refere o padre que fazia as rezas, e o luto da Rosa. Todos estes elementos fazem parte dos rituais católicos ligados à morte. Também o cemitério surge referenciado no conto “Rosalinda, a nenhuma”, da mesma obra, como local de visita obrigatória das viúvas.

O retrato estereotipado do padre surge no conto “O ex-futuro padre e a sua pré-viúva”: a personagem é Benjamim Katikeze, que desde miúdo “se dedicara a ausências, paralelo ao céu”, definhava na catequese, entre santos e incensos” e assim “seguia mais alto que as almas”⁴⁸⁴. Contudo, viu os seus intentos religiosos transtornados por causa de “Anabela, anabelíssima”⁴⁸⁵ que não descansou enquanto não casou com ele, forçado pelo “sogro em véspera de tomada de posse”⁴⁸⁶. Quando confrontado com o facto de o moço querer seguir a vida de padre, aquele não hesitou e respondeu:” - É seminarista? E depois? Conheço-lhes: são os piores.”⁴⁸⁷ Mas o dia-a-dia não se revelou fácil para nenhum deles, pois ele continuava “virginoso, só dava ocupação às rótulas, nos sucessivos joelhamentos” enquanto ela só queria “bailações, distractividades”⁴⁸⁸. Esta personagem feminina acaba por ridicularizar o voto de castidade exercido pelos padres católicos, pois trata-se de algo que vai contra a própria natureza humana e a necessidade do exercício da sexualidade.

Por outro lado, o padre missionário, tão próximo da realidade moçambicana, aparece no conto “O padre surdo”, quando o narrador decide fingir-se padre e assim fugir a um desgosto de amor. Nesta sua atividade, em Vila Nenhuma, ele conquistou a confiança dos camponeses, apesar de a surdez o levar a rezar as missas mais estranhas,

⁴⁸³ *Mia Couto, Cada Homem é Uma Raça, op.cit.*, p. 21.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 109.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p.110.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 111.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 112.

continuando uma mentira cruel. Só a aparição da “moça”⁴⁸⁹ o fez mudar de ideias e o levou a confessar todas as suas mentiras, num ato de conversão proporcionado não por Deus, mas pela personagem feminina.

A hipocrisia na prática religiosa dos brancos colonos é fortemente criticada no conto “O novo padre”. Para o engenheiro, a chegada do novo padre não fazia adivinhar nada de novo, pois aquele era um fim de mundo onde “até os padres não resistiam à luxúria que os trópicos suscitavam”⁴⁹⁰. Assim, apesar de se revelar profundamente racista e desrespeitador dos mais elementares preceitos cristãos, ele mantém a sua obrigação de ir à igreja, encarando esse momento como um momento de provocação às senhoras brancas que o observavam. Durante a confissão somos confrontados com a narração crua de um acto de violação e de total submissão do Negro face ao Branco, de desrespeito total pela integridade humana e feminina, em particular, de altivez perante a humildade e apenas a aparição de um padre negro e missionário consegue repor a justiça no final da história, condenando o engenheiro à maldição do inferno.

As orações também surgem mencionadas no conto “Na esteira do parto”, na colectânea *Estórias Abensonhadas*, quando as personagens acompanham o sofrimento de Tudinha que, prestes a dar à luz, trocava as rezas, “o padre-maria e a ave-nossa”⁴⁹¹. Mas no fim, é a tradição que acaba por superar a oração: Tudinha confessa que Ananias era o pai da criança, pois para salvar a situação, ela teve de confessar o pecado, divulgando o nome do autêntico pai da criança, uma vez que “parto que se prolonga significa traição da mulher.”⁴⁹² A oração católica da Avé-Maria é deturpada no conto “Os negros olhos de Vivalma”, quando o narrador exprime a profunda desgraça da personagem:

Este foi o destino de Vivalma, mulher entre as mulheres, cheia de desgraça, nem o Senhor punha oração nela. (Couto 2006: 141).

A pastiche da oração mariana torna mais patética a diferença entre o prestígio que a oração confere à mulher, ou pelo menos, a uma mulher em particular, paradigma de todas as mulheres cristãs, e a verdadeira situação económico-social da mulher africana.

⁴⁸⁹ *Idem*, *Estórias Abensonhadas*, *op.cit.*, p. 163.

⁴⁹⁰ *Idem*, *O Fio das Missangas*, *op.cit.*, p. 91.

⁴⁹¹ *Idem*, *Estórias Abensonhadas*, *op.cit.*, p. 38.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 39.

A mesma atitude de incompreensão face aos preceitos da religião católica, podemos encontrar no conto “A última chuva do prisioneiro”, em *Contos do Nascer da Terra*. O prisioneiro tenta aliviar o sofrimento e a solidão rezando a uma fotografia de uma mulher branca, uma “Nossa Senhora dos Qualqueres”⁴⁹³, mas os pedidos não lhe surgiam, pois aquele não era um ritual que fizesse sentido para ele. A imposição da religião católica é também mencionada no conto do mesmo livro, “A menina, as aves e o sangue”, quando a mãe afirma que a única coisa que sabe contar são os padre-nossos que “mandam rezar na confissão”⁴⁹⁴.

O pecado é um conceito essencialmente religioso que descreve aquilo que viola as intenções de Deus para a vida humana. O pecado original é aquele que acompanha todo o ser humano desde que nasce, constituindo um desejo inato de ir contra os desígnios de Deus, pelo menos é assim que o anunciam os homens da Igreja. Quanto aos pecados mortais, esses estão definidos e assinalados pelos religiosos, é normalmente aceite pelos católicos que sem arrependimento ou confissão, os pecados mortais condenam a alma humana ao fogo eterno do inferno.⁴⁹⁵ Curiosamente, o narrador brinda-nos com uma subversão da expressão religiosa e chama “pecado imortal” à possibilidade de Zeitoninha aprender com uma prostituta “a enrodilhar lençóis”⁴⁹⁶.

Mas a catequese e os ensinamentos da religião católica revelam-se, por vezes, bem assimilados e enraizados nas personagens femininas de Mia Couto, como acontece com Rosanita, no conto “O general infanciado”, pois o narrador afirma que ela “havia sido formada em credo e cruz, um terço da vida no terço. Mal saída da catequese ela catecasou-se.”⁴⁹⁷. O jogo de palavras e o emprego do neologismo fazem o leitor compreender que a Igreja Católica difundia o tradicionalismo que mantinha os papéis de género bem delimitados no seio da família moçambicana, principalmente se essa família tinha um certo estatuto social, como era o caso desta. Assim, Rosanita é educada na religião católica para se casar quando adulta, e ela assimila sem contestar essa função.

⁴⁹³ *Idem, Contos do Nascer da Terra, op.cit.*, p. 29.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 40.

⁴⁹⁵ Eram sete os pecados mortais: avareza, gula, soberba, orgulho, inveja, luxúria, preguiça, mas foram recentemente acrescentados mais três, o consumo de drogas, a poluição e a desigualdade social, atribuindo uma dimensão mais social do que individual à questão.

⁴⁹⁶ *Mia Couto, Estórias Abensonhadas, op.cit.*, p. 125.

⁴⁹⁷ *Idem, Contos do Nascer da Terra, op.cit.*, p. 161.

O espaço especialmente dedicado à devoção religiosa no mundo do catolicismo é a Igreja e é lá que as personagens femininas encontram consolo, como acontece com a personagem feminina do conto “O menino no sapatinho”, do livro *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, que recorre a dois géneros de crenças: aos espíritos e às orações a Deus⁴⁹⁸. A própria comparação do seu menino a Jesus Cristo faz adivinhar a morte dolorosa e o sofrimento de quem nasce diferente e, por isso, não é aceite nem pelo próprio pai. Só a mãe foi capaz de o amar e de acreditar que ele tinha sido levado por Jesus, porque só as mães são capazes de “não enxergar nunca a curva onde o escuro faz extinguir o mundo.”⁴⁹⁹

A igreja também é o lugar de eleição da mãe no conto “Inundação”, no livro *O Fio das Missangas*: ela vai ao templo ao Domingo e com o “seu magro joelho”⁵⁰⁰ cumprimenta a terra, com esta sinédoque⁵⁰¹, o narrador constrói uma imagem da mulher devota que mantém a esperança viva nela e na família, estabelecendo uma fronteira ténue entre o real e a fantasia, entre a crença religiosa e a espiritualidade.

Na narrativa breve “A velha engolida pela pedra”, o narrador admite visitar as igrejas não por questões de fé, mas antes por serem lugares de “tranquilidade” e “cheios de sombras sossegadas”⁵⁰². Numa dessas visitas, ele encontra uma velha que o chama e lhe pede que a ajude a levantar-se, pois “já estava ficando pedra”⁵⁰³. Como a porta se fechou, os dois tiveram de passar a noite na igreja e foi quando o narrador soube das intenções da beata: pedir a Deus que a transformasse em pássaro para que pudesse subir aos céus após a sua morte, pois já não tinha forças para fazer tal viagem sozinha. Ao outro dia, fantásticamente, o narrador teve a “repentina visão”⁵⁰⁴ de uma ave que lhe sorriu e disse:

que fazes? Me despedes? Não, eu não vou a nenhum lado. Foi mentira esse pedido que eu fiz a Deus. Aldrabei-lhe bem. Eu não quero subir para lá, para as eternidades. Eu quero ser pássaro é para voar a vida. Eu quero é viajar neste mundo. E este mundo, meu filho, é coisa para não se deixar por nada desse mundo.” (Couto 2003: 150).

⁴⁹⁸ *Idem, Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos, op.cit., pp. 13 e 14.*

⁴⁹⁹ *Ibidem, p. 16.*

⁵⁰⁰ *Idem, O Fio das Missangas, op.cit., p. 29.*

⁵⁰¹ Sinédoque de joelho: respeito e submissão; o joelho em terra é sinal de humildade que vem desde as cerimónias medievais de vassalagem.

⁵⁰² Mia Couto, *Estórias Abensonhadas, op.cit., p. 147.*

⁵⁰³ *Ibidem, p. 148.*

⁵⁰⁴ *Ibidem, p. 150.*

Caso único o da narrativa breve de Mia Couto, uma personagem consegue enganar a Deus, e essa exceção é atribuída a uma personagem feminina. Contudo, essa intenção de enganar a Deus não é característica apenas desta personagem, também Dona Faulhinha, em “Amor à primeira vista”, revelou a mesma intenção, pedindo a morte numa oração ao “Senhor dos céus”⁵⁰⁵, enquanto velava o seu falecido marido. Mas, tomando parte num episódio digno do fantástico em que a narrativa de Mia Couto se insere, a mulher enceta um diálogo com o falecido onde lhe confessa ter mentido a Deus no seu pedido de morrer para cuidar dele, o que ela queria mesmo era livrar-se de todos os deveres que a prendiam a ele, incluindo as suas obrigações de viúva.

⁵⁰⁵ *Idem, Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos, op.cit., p. 77.*

CAPÍTULO VI - A PERSONAGEM FEMININA E O FANTÁSTICO

“Mas eu trato o facto verídico como se ele pudesse também ser da ordem do ficcional. (...) Uma das mais belas funções da escrita é o convite a transgredir fronteiras. Algo se torna verdadeiro apenas porque o dizemos com saber poético.”

(Mia Couto, em entrevista ao jornal *O Globo*)

1. Conceptualização – o fantástico

Antes de iniciarmos a análise do fantástico nas personagens femininas dos contos de Mia Couto, convém proceder a uma breve definição de fantástico, assim como de dois termos aparentados, ainda que dissemelhantes, o estranho e o maravilhoso.

O fantástico deve diferenciar-se do maravilhoso e do estranho. Assim, todos eles pertencem à ficção narrativa e exigem a presença de um elemento sobrenatural, isto é tudo o que transcende o natural, mas enquanto o maravilhoso implica a aceitação do sobrenatural no mundo do real ficcionado na narrativa⁵⁰⁶, mesmo se em contradição com as leis da natureza, o estranho revela-se quando o elemento sobrenatural é explicado de acordo com leis racionais⁵⁰⁷. Quanto ao fantástico, este contempla três aspetos: a hesitação do leitor em explicar os acontecimentos evocados através duma razão natural e racional ou sobrenatural, o alargamento dessa hesitação a uma personagem e a recusa em atribuir uma interpretação alegórica ou poética ao fenómeno.⁵⁰⁸ A ambiguidade, a hesitação, o mistério, o inexplicável, o inadmissível, devem fazer parte do fantástico, mas este não se opõe ao verosímil, pois o que está em causa é a sua possibilidade dentro da coerência interna da obra. No fantástico, a permanência da ambiguidade até ao final da narrativa constitui uma diferenciação em relação ao estranho e ao maravilhoso.

⁵⁰⁶ Cf. Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte, col. “Horizonte Universitário”, 1980, pp. 34-35.

⁵⁰⁷ Cf. Cristina Maria da Costa Vieira, *O Universo Feminino n’A Esmeralda Perdida de Fernando Campos*, op. cit., pp. 255-256.

⁵⁰⁸ Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 37-38.

Ainda sobre o fantástico, alguns autores como Henriqueta Maria Gonçalves, efetuam uma distinção do fantástico em subgéneros⁵⁰⁹: o estranho puro, fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso e maravilhoso-puro. Ao primeiro dizem respeito acontecimentos insólitos que podem explicar-se pelas leis do racional; ao segundo, correspondem os acontecimentos que parecem sobrenaturais, mas têm uma explicação racional; no terceiro situam-se os acontecimentos fantásticos que são aceites como sobrenaturais; no último, inserem-se os acontecimentos sobrenaturais que não causam qualquer estranheza, pois o que está em causa é a natureza desses acontecimentos.

O texto fantástico deve conter personagens e eventos que detenham um certo grau de plausibilidade para poderem ser aceites pelo leitor, pois embora não tenha de ser real, o mundo do fantástico deve conter alguma verosimilhança, numa procura constante de credibilidade para os factos narrados e para as personagens criadas. Trata-se de uma espécie de “falsidade verosímil”⁵¹⁰.

Uma vez que só a verdade corresponde inteiramente ao real, o verosímil limita-se a apresentar a correspondência, uma adequação ao real, podendo confundir-se com a verdade, pelo menos no que genericamente se entende por plausível, altamente provável.⁵¹¹ Com efeito, são vários os processos favoráveis ao verosímil, sendo de uso frequente o recurso ao testemunho de certas personagens caracterizadas pelo seu prestígio, figuras respeitáveis pela idade, pela sabedoria ou pelo estatuto social⁵¹². No caso dos contos de Mia Couto, é evidente que a voz dos velhos se sobrepõe a todas as outras, numa clara alusão à figura do ancião que detém todo um saber ancestral que urge recuperar.⁵¹³ Mas há também a voz do narrador que se confunde com a voz do autor, contando *estórias*⁵¹⁴ que ele próprio ouviu contar ou então relatando factos insólitos que foram notícia de jornal⁵¹⁵, usualmente denominado de narrador-personagem:

Dado que o sujeito da enunciação mais conveniente à ficção fantástica e mais usual nela faz parte da própria narrativa como figura interveniente na acção, torna-se

⁵⁰⁹ Cf. António Martins, *O Fantástico nos Contos de Mia Couto*, Porto, Papiro, p. 50, 2008

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 57.

⁵¹¹ Cf. Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, op. cit., pp. 47-48 e Aristóteles, *Poética*, op. cit., Livro IX, 1451b-1452a.

⁵¹² *Ibidem*, pp. 53-54.

⁵¹³ Mia Couto, “Falas do velho Tuga”, in *Contos do Nascer da Terra*, op. cit., pp. 105-112.

⁵¹⁴ *Idem*, Pranto de coqueiro, in *Estórias Abensonhadas*, op. cit., pp. 87-93.

⁵¹⁵ *Ibidem*, “O abraço da serpente”, pp. 103-108.

testemunho presencial do acontecimento insólito ou conhece-o pelo menos com razoável precisão. (Furtado 1980: 56)

Menos frequente é a voz da mulher, mas que também surge como voz de autoridade, embora na sua função de contadora de *estórias*⁵¹⁶.

No que respeita às personagens, elas estão muitas vezes condicionadas por um papel semelhante ao do narratário. Isto é, constituem um modo de propor e tornar aceitável o irreal. Deste facto resulta também a sua caracterização estereotipada e a sua relutância em aceitar o sobrenatural, pelo menos numa primeira fase, já que esta resistência à subversão do real não pode ser permanente. Assim, cabe-lhe contribuir para a ambiguidade do texto, quer através das ações, quer através dos diálogos. Frequentemente estas são dotadas de uma configuração próxima das características das tradições orais, como é o caso de inúmeras personagens que povoam os contos de Mia Couto, tais como Ofélia, do conto “Ofélia e a eternidade”⁵¹⁷, Ezequiela de “Ezequiela, a humanidade”⁵¹⁸ ou Maria Sombrinha no conto “O não-desaparecimento de Maria Sombrinha”⁵¹⁹, estes são apenas alguns exemplos em que as personagens femininas contribuem para a construção do fantástico nos contos, apesar de não serem estas narrativas breves passíveis de serem classificadas de fantásticas, pelo menos no que se entende tradicionalmente por narrativa fantástica.

Com efeito, podemos reconhecer nos contos de Mia Couto algumas características da narrativa fantástica, como a existência de personagens ou de acontecimentos meta-empíricos que emergem de realidades aparentemente normais⁵²⁰, a verosimilhança que torna essa fenomenologia aceitável ao narratário⁵²¹, a explicação parcelar dos fenómenos insólitos⁵²², assim como a presença de personagens que acentuam a ambiguidade dos acontecimentos.⁵²³

⁵¹⁶ *Ibidem*, “Lenda de Namarói”, pp. 139-144.

⁵¹⁷ *Idem*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, op. cit., pp. 17-20.

⁵¹⁸ *Ibidem*, pp. 99-102.

⁵¹⁹ *Idem*, *Contos do nascer da Terra*, op. cit., pp. 11-16.

⁵²⁰ *Idem*, “A velha engolida pela pedra”, in *Estórias Abensonhadas*, op. cit., pp. 145-150.

⁵²¹ *Ibidem*, “O adeus da sombra”, pp. 173 – 180.

⁵²² *Idem*, “A palmeira de Nguézi”, in *Contos do Nascer da Terra*, op. cit., pp. 221-226.

⁵²³ Cf. Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, op. cit., pp. 132-133.

1.1. O fantástico, o realismo mágico e o real maravilhoso

Ao falarmos de fantástico, não podemos deixar de mencionar o realismo mágico e o real maravilhoso como contributos fortes e peculiares para a implementação do fantástico na literatura, sendo influências incontestáveis no domínio das literaturas africanas.

A expressão “realismo mágico” teve origem na Europa, nos anos 20, do século transacto, e radica no conceito do real maravilhoso, do cubano Alejo Carpentier (1904 – 1980)⁵²⁴, mas expandiu-se sobremaneira para a América Latina onde adquiriu uma dimensão sobejamente importante, com nomes como José Luís Borges ou Gabriel García Márquez. Trata-se de uma forma artística de expressar o sobrenatural, mas integrado no quotidiano normal das personagens, como se este fosse verosímil para as personagens e admissível para os leitores, sendo, por isso, diferente do maravilhoso do conto popular. Este movimento estético revela uma relação próxima entre o real e o fantástico, entre o mito e a realidade.⁵²⁵

Alguns autores sul-americanos tentaram criar uma nova denominação para este movimento que, segundo eles, adquiriu uma forma de expressão algo diferente na América do Sul, seria o real maravilhoso. Para tentarmos compreender esta diferença, tenhamos em conta as palavras de Wojciech Charchalis:

El realismo mágico, al contrario de lo real maravilloso, es un término estético y no ontológico, lo que forma la diferencia principal entre los dos conceptos. En cuanto en lo real maravilloso el autor busca en la realidad objetiva elementos increíbles, sorprendentes que parecen absolutamente improbables para el lector implícito, el realismo mágico es una forma de representar la realidad con el empleo de los elementos sobrenaturales que tienen función de un mero recurso estético. En consecuencia, estos elementos parecen admisibles en el contexto de la realidad increíble en el mundo real de la obra. Por esa razón el mecanismo de funcionamiento de los dos recursos es completamente opuesto. Lo real maravilloso, según la definición de A. Carpentier, se basa en un convencimiento de que la realidad es ontológicamente maravillosa, o en otras palabras, lo real maravilloso es el surrealismo

⁵²⁴ Cf. Carlos Fuentes, *Gabo Memórias da Memória*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2003, p. 23. A propósito de Gabriel García Márquez“, afirma (...) na Cuba de Alejo Carpentier e no seu conceito do real maravilhoso (...)”.

⁵²⁵ A propósito do mito, leia-se Sarah B. Pomeroy, *Diosas, rameras, esposas y esclavas*, *op.cit.*, p. 15: “Los mitos no son mentiras, lo que ocurre es que a menudo los ombres intentan imponer un orden simbólico en el universo. (...) los mitos del pasado moldean las actitudes de generaciones sucesivas y más sofisticadas y preservan la continuidad del orden social”.

que se puede encontrar en la realidad de América Latina. (...) Para el realismo mágico no tiene que existir la realidad ontológicamente mágica, surrealista o maravillosa, sino que los hechos maravillosos (creados, inventados por el autor) se sitúan en la realidad absolutamente objetiva. Por eso, podemos decir que el realismo mágico es una mezcla de lo real con lo sobrenatural (o más bien con lo imaginario y fictício). Siendo así, el realismo mágico presenta hechos inventados que parecen reales y, por otra parte, lo real maravilloso presenta hechos que siendo reales parecen inventados.⁵²⁶

Influenciado pelas escritas sul-americanas, não é difícil descortinarmos na obra de Mia Couto características do realismo mágico: a criação de uma realidade fictícia, do maravilhoso, partindo das leis naturais; a influência do religioso e da crença; a consciência mítica que leva a aceitar como normal, o mágico, o lendário e o inverosímil; a denúncia social. Uma vez que não é nosso objetivo analisar a diferença entre realismo mágico e real maravilhoso, apontamos apenas como exemplos claros do primeiro o conto “O último aviso do corvo falador”⁵²⁷ e do segundo termo os contos “O dia em que explodiu Mabata-bata”⁵²⁸, “Os pássaros de Deus”⁵²⁹, “Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?”⁵³⁰ e “Patanhoca, o cobreiro apaixonado”⁵³¹.

Na opinião de alguns autores, a escrita de Mia Couto aproxima-se do realismo mágico, na medida em que “expressa a consciência da realidade populacional, através do uso do maravilhoso. Descreve o quotidiano do povo envolto em misticismo, tradições, emoções, lutas, esperanças e simbolismos”⁵³².

Esta escrita fantástica, mágica e realista tem grande aceitação no continente africano, tal como na América do Sul, talvez porque os leitores autóctones têm maior facilidade em aceitar o mágico, o insólito, oscilando muitas vezes entre a explicação racional e a sobrenatural, uma vez que esta faz parte das suas crenças que têm sido transmitidas de geração em geração e que inundam os contos de Mia Couto. Aliás, este escritor “ intenta crear una perfecta amalgama de cultura occidental y culturas africanas,

⁵²⁶ Wojciech Charchalis, “Lo real maravilloso americano de Mia Couto”, *IV Congreso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Évora, Universidade de Évora Estudos Literários/Estudos Culturais, Maio 2001, pp. 5 e 6 (<http://www.eventos.uevora.pt/comparada>).

⁵²⁷ Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, *op. cit.*, p. 31.

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 45.

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 55.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 83.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 153.

⁵³² António Martins, *O Fantástico nos Contos de Mia Couto*, *op. cit.*, p. 73.

no preocupándose por la explicación de los hechos inverosímiles o míticos; trata ambas culturas como completamente comprensibles para el lector.”⁵³³

2. O fantástico em Mia Couto

O processo cultural de onde emerge a literatura africana, e moçambicana em particular, tem grande parte das suas raízes imersas no mito, vivido diariamente, presente na visão religiosa que liga o homem à terra ou ao transcendente, pois “demasiadamente profana a realidade é investida da sacralidade dos mitos”⁵³⁴. Com efeito, num país martirizado pela guerra e pela fome, a realidade é transfigurada por um conjunto de personagens e de acontecimentos inesperados, repondo a esperança num novo tempo.

Assim, a modalidade fantástica está presente em todos os contos de Mia Couto como recurso estético e ideológico. A criação de universos fantásticos ou tendencialmente fantásticos é uma forma de rutura e de concretização de um caminho próprio; é também uma maneira encontrada pelo autor de subverter os valores políticos, sociais e morais de Moçambique, transgredindo a realidade consensual, fazendo uso de um modo privilegiado que é a narração de *estórias*, isto é, a (re)produção de contos.

Como já dissemos, a literatura do período pós-independência aproximou-se de um certo estatuto *engagé*, documentalista e realista. Neste contexto, Mia Couto sente a necessidade de pôr em causa estas temáticas, sente a urgência de denunciar uma realidade contrária aos ideais revolucionários, e talvez por isso opta pela índole fantástica nos seus contos:

O fantástico de Mia Couto dá a ler em filigrana realidades históricas e sociais complexas, representando afinal, um desencantamento político. (Afonso 20004: 359)

Com efeito, nos contos deste autor, verifica-se uma aglutinação entre o real e o fantástico, sem que se perca de vista o primeiro. Veja-se o exemplo do conto “O chão, o colchão e a colchoa”⁵³⁵. Maria Amendoinha “parecia a Eva sem maçã”⁵³⁶ até que encontrou Xavier, homem arrogante que não respeita as tradições. Assim, ele resolve comprar um colchão, pois ele não é de dormir no chão. Maria Amendoinha perde a

⁵³³ Wojciech Charchalis, “Lo real maravilloso americano de Mia Couto”, *op. cit.*, p. 4.

⁵³⁴ Ana Mafalda Leite, “A sagração do profano. Reflexões sobre a escrita de três autores moçambicanos: Mia Couto, Rui Knofli e José Craveirinha, *in Vértice*, Julho-Agosto 1993, p. 38.

⁵³⁵ Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*, *op. cit.*, p. 213.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 216.

virgindade antes do casamento, e os dois, para evitar o falatório, decidem casar-se. Mas passado pouco tempo ele revela-se igual a tantos outros, violento para com a mulher. É então que o insólito começa a acontecer, sendo ela a primeira a ouvir os ruídos vindos do colchão. Ele não acredita nas fantasias da mulher, e ela acaba por ser levada pela família para não continuar a ser alvo da pancadaria do marido. É então que o fantástico se materializa e o colchão se transforma na “mulher em que sonhava”⁵³⁷, o irreal suprime o real no momento em que ele é engolido pelo próprio colchão, ou seja, pela figura feminina que tanto desprezara.

Outro exemplo em que as personagens femininas possuem atributos próprios e realizam feitos extraordinários é o conto “As flores de Novidade”⁵³⁸, uma vez que a menina se transforma em flor e é sugada pela terra da mina que soterrou o seu pai, devido aos bombardeamentos. Numa clara alusão aos horrores da guerra, esta personagem consegue transmitir uma mensagem de amor e de solidariedade, só conseguida através do recurso ao fantástico.

Embora a fantasia supere o real, no que diz respeito ao efeito-surpresa e ao sentimento de incredulidade que pode, numa primeira leitura, promover no leitor, a verdade é que o contrário também pode acontecer, principalmente num país como Moçambique, em que as situações vividas estão muito longe das experimentadas por qualquer europeu. É neste contexto que devemos ler e entender o conto “Rosita”⁵³⁹, história de uma menina que nasceu no cimo de uma árvore durante as cheias que assolaram Moçambique, em 2000. Este acontecimento insólito foi real e noticiado por todo o mundo, semeando a comoção, ao mesmo tempo que transmitia uma mensagem de esperança na vida humana.

Por fim, não podemos deixar de relembrar o conto “Peixe para Eulália”⁵⁴⁰, pelo final surpreendente que acaba por reabilitar a imagem da personagem feminina, única capaz de compreender a loucura de Sinhorito e sempre acreditando nas suas fantasias.

O fantástico deve, portanto, ser encarado de acordo com o contexto em que surge, neste caso de acordo com a cosmovisão africana. É o próprio autor quem afirma:

O escritor moçambicano trabalha num mundo repleto de mitos, fantasmas e crenças.

Há uma certa pressa em classificar tudo isso como obscurantismo e calcular que, num

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 218.

⁵³⁸ *Idem*, *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, p. 19.

⁵³⁹ *Idem*, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, *op. cit.*, p.179.

⁵⁴⁰ *Idem*, *O Fio das Missangas*, *op. cit.*, p. 143.

futuro próximo, toda a gente pensará segundo padrões racionalistas de acordo com os moldes europeus do chamado sentido prático da realidade. Eu penso que o nosso combate contra a ignorância possa ser feito sem esmagar a individualidade do nosso mundo imaginário. De qualquer modo, as nossas circunstâncias históricas e sociais tornam difícil impor a fronteira clássica entre realismo e fantasia. (*apud* Martins 2008: 141).

2.1. O sonho

Um fator importante na aproximação da obra de Mia Couto ao realismo mágico e, conseqüentemente, ao universo do fantástico é o sonho. De acordo com Maria Fernanda Afonso:

O mundo criado por Mia Couto tem necessidade de sonhar, porque é o sonho que dá um novo sentido à vida. Assim, sonho e realidade enriquecem-se e iluminam-se um ao outro, constituindo (...) um mundo empiricamente injustificável, mas coerente à escala espiritual. (*apud* Martins 2008: 124)

Por essa razão, lemos com particular atenção o conto “A fogueira”, da coletânea *Vozes Anoitecidas*, em que uma velha sonha com um mundo perdido, o mundo ancestral em que todos estavam vivos, quando os velhos contavam histórias aos mais novos e eram respeitados, a fome não existia e a vida estava ali “grávida de promessas”⁵⁴¹. A velha sonha com uma realidade que contrasta vivamente com a verdade, numa tentativa de suplantar a própria morte. Por vezes é através dos sonhos que se revelam os medos e ansiedades das personagens, como é o caso de Anabela, do conto “O ex-futuro padre e sua pré-viúva”, do livro *Cada Homem é Uma Raça*, que sonha noites seguidas um pesadelo em que se vê envelhecer, ao mesmo tempo que anseia por despertar no marido o desejo sexual⁵⁴².

Outra função do sonho é a possibilidade de dar às personagens femininas a fantasia de uma vida que não é a sua, uma vida com amor e com carinho. É o que sucede com Armantina em “Gaiola de moscas”, que sonha com um beijo, mas o marido responde que “Beijo é coisa de branco, quem se importa.”⁵⁴³ (Couto 2006: 148), deixando-a frustrada e fazendo com que ela se refugie no sonho, uma vez que não compartilha as loucuras dele. Por isso, quando chega à aldeia o Pinta-Boca, ela não

⁵⁴¹ *Idem*, *Vozes Anoitecidas*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁴² *Idem*, *Cada Homem é Uma Raça*, *op. cit.*, p. 105

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 148.

hesita em satisfazer o seu anseio e paga para pintar os lábios: “Sentada no improvisado banco Armantina deu largas ao sonho”⁵⁴⁴.

Em suma, o onírico é uma componente fundamental na construção das personagens femininas nos contos em estudo, pois numa realidade tantas vezes adversa, ele surge como forma de evasão e de garantia de esperança, criando mundos possíveis menos trágicos do que a realidade. Se atentarmos ao próprio título do livro *Estórias Abensonhadas*, compreendemos que esta é uma dimensão que transmite uma parte fundamental da obra do autor: estas são *estórias* que trazem inerente uma componente onírica, muitas vezes impossível de distinguir da realidade.

Como diz Joana Daniela Martins Vilaça de Faria:

O sonho é o fundamento da essência. É através dele que a nossa efemeridade é combatida e ultrapassada. Assim, a imaginação, a espiritualidade, a esperança, a quimera, em suma, a nossa capacidade de sonhar permite-nos alcançar a imortalidade. (*apud* Martins 2008: 124).

2.2. A metamorfose feminina

A metamorfose⁵⁴⁵, um termo com amplo uso em áreas tão diversas como a biologia e a literatura, mas que Mia Couto, biólogo e escritor, a ambas domina. No que diz respeito à literatura, a metamorfose conhece tradições bíblicas, mitológicas e até modernas. Este é um elemento supra real que ocorre frequentemente nos contos de Mia Couto, aliás sendo estes uma extensão do domínio da *oratura*, onde fábulas e histórias do maravilhoso se entrecruzam, as transformações físicas ou psíquicas adquirem

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 150 e 151.

⁵⁴⁵ Em biologia, metamorfose ou “alormofia” (do grego metamórphosis) é uma mudança na forma e na estrutura do corpo (tecidos, órgãos), bem como um crescimento e uma diferenciação, dos estados juvenis ou larvares de muitos animais, como os insectos e anfíbios (batráquios), até chegarem ao estado adulto. Na literatura, a metamorfose assume um outro papel. No Antigo Testamento, Adão surge da metamorfose de um pedaço de barro e Eva é fruto da metamorfose de uma das costelas de Adão. Na mitologia grega, Zeus metamorfoseava-se em touro branco, em cisne, em ser humano; Filémon, em carvalho; Alfeu, em rio. Na literatura moderna, o caso paradigmático é *A Metamorfose* de Kafka, 1915, história de um homem, Gregor, que uma manhã acorda transformado em insecto, levando esta transmutação à mudança dos papéis familiares assumidos em sua casa até então. Para além da transformação física, há a registar sobretudo uma alteração de comportamentos, atitudes, sentimentos e opiniões.

sentidos próprios e simbólicos ou enigmáticos. Deste modo, atentemos à questão da metamorfose das personagens nos contos de Mia Couto.

A metamorfose mais frequente na obra em estudo é a transmutação de mulheres em animais, aves especialmente. Em “Mulher de mim”, da coletânea *Cada Homem é uma Raça*, a personagem feminina surge como um sonho ou um fantasma, com leves traços de ave: “Avemente, se ninhou em meu peito.”⁵⁴⁶ A frase patenteia um claro jogo de metáforas e de neologismos, que sugerem a leveza da figura feminina e a forma como esta tomou conta da existência do narrador.

De forma mais evidente, assistimos à transmutação de uma velha em pássaro no conto “A velha engolida pela pedra”, do livro *Estórias Abensonhadas*. Trata-se de uma personagem particularmente interessante pela sua capacidade de enganar não só o narrador, mas sobretudo a fantástica maneira que ela encontrou para ludibriar o poder divino: fazendo uso da sua debilidade e avançada idade, pediu para ser transformada em ave e assim chegar mais facilmente ao céu. Surpreendentemente, no final, escapa-se ao próprio Deus e decide “voar a vida”, pois “viajar é neste mundo” e “este mundo (...) é coisa para não se deixar por nada desse mundo.”⁵⁴⁷ Trata-se de uma estratégia simbólica de libertação do ser humano relativamente às condições do poder divino. Deste modo, a mulher e o ser humano assumem a sua vontade de viver a vida terrena, pois é essa que merece ser vivida.

A associação das mulheres às aves pode ser entendida também de forma diversa, isto é, sem recorrer à metamorfose. No conto “A menina, as aves e o sangue”, as aves surgem no sonho da menina cujo coração não bate, mas ao acordar, a mãe encontra uma pena que não consegue apanhar. Torna-se no segredo de ambas, tão insólito quanto o facto de a menina não ter batimento cardíaco, mas continuar viva é igualmente simbólico na medida em que esta estranheza apenas é respeitada e compreendida pelas gentes da aldeia, de tal modo que ao “fim da tarde, as duas, mãe e filha, passeiam pela praça e os velhos descobrem a cabeça em sinal de respeito.”⁵⁴⁸

No conto “Bartolominha e o pelicano”, da obra *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, a personagem feminina associa-se ao pelicano com quem comparte a

⁵⁴⁶ Mia Couto, *Cada Homem é uma Raça*, op. cit., p. 124.

⁵⁴⁷ *Idem*, *Estórias Abensonhadas*, op. cit., p. 150.

⁵⁴⁸ *Idem*, *Contos do Nascer da Terra*, op. cit., pp. 41 e 42.

sua tarefa de faroleira da ilha; é uma ave “mais doméstica que familiar”⁵⁴⁹ e, no final, a avó desaparece “revoando como se dançasse na fugaz intermitência do farol”.⁵⁵⁰

A transformação também pode operar-se apenas ao nível dos comportamentos, como acontece em “O último voo do tucano”, em *Contos do Nascer da Terra*, quando a mulher grávida decide dar à luz o seu filho abandonando toda a sua humanidade e aproximando-se do comportamento animal. Assim ela realizou todos os procedimentos comuns à *tucana*, ajudada pelo marido, até ao momento do parto. Mas é quando o leitor ainda se surpreende mais, ficando na dúvida: terá aquela mulher dado à luz um pássaro ou uma criança morta?⁵⁵¹

A fim de compreendermos melhor esta transformação parcial ou total da mulher em ave, não será de todo despropositado verificarmos a simbologia da ave. Assim, diz o *Dicionário dos Símbolos*:

O voo das aves predispõe-nas, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra. (...) De uma forma mais geral ainda, as aves simbolizam os estados espirituais, os anjos, os estados superiores do ser. (...) a ave é uma imagem muito frequente na arte africana, principalmente nas máscaras. A ave simboliza a força e a vida; muitas vezes é o símbolo da fecundidade.⁵⁵²

Por fim, a metamorfose feminina associada à raça felina surge no conto “O caçador de ausências”, do livro *O Fio das Missangas*, em que Florininha reaparece perante o narrador, no corpo de um leopardo, mas mantendo a expressividade dos seus olhos, assumindo um claro fator de identificação da mulher amada na sua conceção de sedutora inesquecível⁵⁵³. Também neste caso, é pertinente a leitura simbólica desta criatura: “O leopardo é símbolo da altivez (...) É também um animal caçador. (...) Simboliza a ferocidade, ao mesmo tempo que a habilidade e a força.”⁵⁵⁴ A personagem feminina transformada em leopardo insurge a sua ferocidade e força contra o inimigo do seu ex-amante, salvando-o da morte e revelando-se inofensiva para ele.

Noutros contos, a personagem feminina desaparece de forma fantástica. É o que acontece no conto “A Gorda Indiana”, da coletânea *Contos do Nascer da Terra*, pois

⁵⁴⁹ *Idem, Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos, op. cit., p. 22.*

⁵⁵⁰ *Ibidem, p. 24.*

⁵⁵¹ *Idem, Contos do Nascer da Terra, op. cit., p. 59.*

⁵⁵² Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, op. cit., s.v. “Aves”, pp. 99 - 101

⁵⁵³ Mia Couto, *O Fio das Missangas, op. cit., p. 119.*

⁵⁵⁴ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos, op. cit., s. v. “Leopardo”, p. 405.*

Modari extingue-se no final do conto, de forma insólita, numa clara mensagem do autor em que a crítica surge aliada ao humor. Presa ao comando da televisão, ela não dispensa o mesmo nem nas horas dedicadas ao amor, pois a televisão funcionava também como momento de evasão e de sonho: “Nos botões do controlo remoto ela se apoderava do mundo, tudo tão fácil, bastava um toque para mudar de sonho (...) afinal, o destino está ao alcance de um dedo.”⁵⁵⁵

No conto “Ezequiela, a humanidade”, em *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, a mulher transmuda-se constantemente: no aspeto, no corpo, na raça e no sexo. Trata-se de uma mudança que causa estranheza ao marido, mas apenas no início. Depois ele acostuma-se e acaba por aceitar esta transfiguração como uma peculiaridade que define a sua mulher; trata-se de uma marca de identidade que se coaduna com a mudança da mesma, colocando em causa todas as certezas e paradigmas assumidos.

Como tal, torna-se difícil definir um padrão rígido e universal que permita traçar uma fronteira entre o fantástico e o real, o que é característico do realismo mágico. Contudo, é inegável que Mia Couto serve-se da narrativa fantástica para transgredir, subverter o dia-a-dia, numa clara opção pelo fantástico, pelo inexplicável, pelo insólito como forma de explicar o inexplicável, de denunciar e reconstruir um mundo que ele encara como um mundo possível, naquela que constitui uma realidade dura, relacionada com a guerra, a violência doméstica, a seca, entre outras.

2.3. O destino final

Numa outra dimensão do fantástico, Mia Couto aborda não raras vezes a temática da morte e da destruição. A este facto não deverão ser alheias todas as condicionantes sociais e políticas e até naturais que têm tornado a vida em Moçambique particularmente difícil. Como ele próprio afirma:

a morte é uma espécie de passagem, de transição: os mortos ficam presentes depois. É o que se passa em África, a morte é simplesmente uma mudança de estado: os mortos não são arrumados em lugar inacessível, eles ficam presentes no nosso seio. (...) Também é preciso dizer que Moçambique é um país em que a morte hoje é frequente. Não é possível separar qualquer ficção que se faça hoje em Moçambique da morte. Nos dez últimos anos aquela guerra fez um milhão de mortos, directa ou indirectamente. Isso forçosamente tem que transparecer na literatura. (Laban 1992: 1026).

⁵⁵⁵ Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*, op. cit., p. 31.

No conto “A fogueira”, em *Vozes Anoitecidas*, o homem vive a obsessão da morte da mulher e cava-lhe a própria sepultura, numa atitude paternalista, mas também reveladora da importância da cerimónia e do lugar que se deve dar aos mortos, sinal de um fim que acaba por se impor primeiro a ele próprio. Ironia do destino? A verdade é que é ele quem morre primeiro, pese embora toda a convicção do homem em convencer a mulher a morrer para aproveitar a cova feita por ele⁵⁵⁶.

A morte volta a ser tema em “O viúvo”, da coletânea *Contos do Nascer da Terra*. Desta feita, o “goês Jesuzinho da Graça”⁵⁵⁷ era um homem discreto que trabalhava como chefe dos serviços funerários da Câmara Municipal, mas ao confrontar-se com a morte da esposa Vitorinha despediu-se da vida e dedicou-se à bebida. A partir de então substituiu Vitorinha pelo seu empregado. Numa noite, pediu ao Piquinino que lhe cortasse as unhas para ir para junto dela; só na manhã seguinte deram com o rapaz ajoelhado junto à poltrona do patrão que se tinha desvanecido “como fumo de incenso”⁵⁵⁸.

De forma humorística, a morte também pode ser ultrapassada. É o que acontece no conto “A carteira de crocodilo”⁵⁵⁹, da mesma coletânea, quando da carteira da Senhora Dona Francisca Júlia Sacramento emergiu “a dentição triangulosa, língua amarela no breu da boca”⁵⁶⁰ de um crocodilo que engoliu a “malograda”⁵⁶¹. De modo semelhante, a morte aparece parodiada no conto “A viúva nacional”⁵⁶². Desta feita, as razões são políticas. Os exageros da revolução e os actos de fanatismo levam à súbita elevação do marido de Donalena a herói; no entanto, esta situação não a convence, pois continua na sua demanda por todas as campas no cemitério: “Seu marido estava enterrado em todas as campas e em cada uma também.”⁵⁶³

Muitas das situações e personagens insólitas dos contos de Mia Couto derivam da sua visão trágica e pessimista do mundo, que, no entanto, reaparece posteriormente com algum humor e com um fundo de esperança que assenta na dimensão fantasiosa da

⁵⁵⁶ *Idem*, *Vozes Anoitecidas*, pp. 21-30.

⁵⁵⁷ *Idem*, *Contos do Nascer da Terra*, op. cit., p. 79.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 83.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 99.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 102.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² *Ibidem*, p. 191.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 196.

própria morte, uma vez que esta nem sempre sugere o fim. Deste modo, ele reafirma a sua esperança na capacidade do povo moçambicano em superar as dificuldades e em se auto regenerar, partindo das crenças das tradições ancestrais rumo a uma universalidade ainda por conquistar. Como ele próprio afirma:

Nem tudo se explica, para que se compreenda melhor. Para ver a gente precisa transparência, mas se tudo fosse transparente todos seríamos cegos. (Couto 2006: 223).

Talvez por este motivo nos deparamos com um narrador que aceita todos os acontecimentos insólitos, todas as estranhezas das personagens sem as questionar, numa espécie de solidariedade e de convivência face à irrealidade que inunda a realidade. A este propósito, diz-nos Wojcieh Carchalis:

Se trata sobre todo de la “oralidad” del texto, o del narrador. El narrador - en la mayoría de los casos anónimo - participa en los acontecimientos descritos, los comenta, empleando el mismo lenguaje que utilizan todos los demás. Así mismo, el narrador posee los mismos valores que los protagonistas. En fin, es un protagonista más, pero diferenciado de los otros por el hecho de poseer también “la voz”. Por eso, el narrador no duda, no argumenta, no se admira con los acontecimientos ni enunciaciones que tienen su raíz en la mitología o religión de los protagonistas y que para el lector occidental resultan, como mínimo, exóticos y, frecuentemente, insólitos. No obstante, la falta de dudas por parte del narrador (autor) hace aceptables todos los acontecimientos mágicos, insólitos, improbables o absurdos. (Carchalis 2001: 7).

2.4. A linguagem e a fantasia

Um outro fator relacionado com a oralidade e que surge associado ao elemento fantástico na obra contística do autor é a poetização da linguagem e da imagem da realidade descrita, provocada por comentários mitológicos ou mesmo poéticos. O que confere ao texto uma beleza estética ímpar, assim como a possibilidade fantasiosa e surpreendente dos acontecimentos que se tornam absolutamente banais e quotidianos na obra.

Tomemos como exemplo alguns recursos estilísticos, como a hipérbole⁵⁶⁴, pois trata-se de um elemento de retórica sobejamente empregue por Mia Couto. Por

⁵⁶⁴ Cf. Olegário Paz, António Moniz, *Dicionário Breve de Termos Literários*, Lisboa, Ed. Presença, 1997, p. 108. Do grego *Hypérbole*, pelo latim *Hyperbole-*, excesso, esta figura de retórica consiste no recurso a palavras ou expressões que exageram de forma desmedida a realidade ou realidades a que se referem.

exemplo, no conto “A gorda indiana”, a personagem feminina é caracterizada de forma exagerada, fazendo sobressair a sua gordura “planetária”, de tal forma que ela “não tinha levante nem assento”⁵⁶⁵. Ou então a hipérbole associada à metáfora⁵⁶⁶, num claro jogo de ironia e de crítica à inveja das senhoras do conto “A carteira de crocodilo”, pois ao verem a Senhora Dona Francisca Júlia Sarmiento com uma carteirinha de pele de crocodilo, oferecida pelo marido, “a bílis lhes escorria pelos olhos”. Ou seja, a metáfora de inveja na “bílis” é exagerada pela forma verbal “escorria”.

Na narrativa “Fosforescências”, de *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, a viúva mantém as “conjugalidades” com o seu falecido marido e no fim, da almofada, “irrompia um algodãozinho miúdo que depois foi crescendo e se tornou bastante infinito como se ansiasse habitar os além-céus” e depois “foram subindo, condecorando os céus com as mais luzentes nuvens que jamais por ali esvoaram”⁵⁶⁷, a metáfora se alia à hipérbole e também à comparação⁵⁶⁸ num jogo poético de grande beleza e sensibilidade.

Quanto à zeugma⁵⁶⁹, é um recurso que irrompe em momentos de crítica social, política ou de construção do fantástico. No conto “O menino no sapatinho”, o fantástico aparece logo pela descrição hiperbolizada do menino, através do uso de diminutivos: “Era uma vez o menino pequenito, minimozito que todos os seus dedos eram mindinhos”⁵⁷⁰. Mas mais adiante é o sarcasmo de cariz social e religioso que sobressai “Ela sabia que os anjos da guarda estão a preços que os pobres nem ousam.” A zeugma

⁵⁶⁵ Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*, op. cit., p. 33.

⁵⁶⁶ Cf. Olegário Paz e António Moniz, *Dicionário Breve de Termos Literários*, op.cit., p. 137. Do grego *Metáphora*, pelo latim *Metaphora*-, esta figura da criação poética consiste em transpor para outra o significado de uma palavra ou expressão, quer através de uma comparação implícita, quer pelo estabelecimento de uma relação de identidade.

⁵⁶⁷ Mia Couto, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, op. cit., p. 28.

⁵⁶⁸ Cf. Olegário Paz e António Moniz, *Dicionário Breve de Termos Literários*, op.cit., p. 46. Do latim *comparatione*-, este recurso é utilizado para realçar ou explicitar ideias, consiste no estabelecimento de relações de semelhança entre duas realidades diferentes, sendo que por vezes resulta em imagens de belo efeito estético.

⁵⁶⁹ Cf. Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/PUF, 2e édition, 2004, s. v. “Zeugma”, p. 1407-1408.”Ce mot grec qui signifie *joug* s’applique métaphoriquement à des cas où deux éléments parallèles sont joint par un élément commun placé sur ceux comme le joug sur deux boeufs (...) Le zeugma sémantique associe deux mots pris l’un au sens propre et l’autre au sens figuré, ou un terme concret et un terme abstrait. Ainsi le Booz de Victor Hugo est “Vêtu de probité candide et le lin blanc.”

⁵⁷⁰ Mia Couto, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, op. cit., p.13.

surge na associação do concreto do material “preços” ao abstrato “anjos da guarda. Assim, a mãe continua à espera que o menino cresça até ao dia em que ele desaparece ela quer acredita que ele foi levado por Jesus, embora ao leitor surja a dúvida se não terá sido o pai a matá-lo. Deste modo, Mia Couto utiliza a zeugma num contexto que acentua a contradição entre a aparência e a realidade.

A alegoria⁵⁷¹, por se associar a outras figuras de retórica, como a metáfora e a símile, costuma abarcar uma extensão textual invulgar, abarcando, por vezes, uma obra literária. A sua ligação ao fantástico foi feita pelo próprio Todorov, que afirma:

se aquilo que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, sendo, portanto, preciso tomar as palavras não no sentido literal, mas noutra sentido que não se refira a nada de sobrenatural já não há lugar para o fantástico. Existe pois uma gama de subgéneros literários, entre o fantástico (o qual pertence ao tipo de textos que devem ser lidos no sentido literal) e o alegórico: o carácter explícito da indicação e a desapareição do primeiro sentido. (*apud* Martins 2008: 163).

No conto “Bartolominha e o pelicano”⁵⁷², a avó Bartolominha é uma personagem alegórica que representa a ancestralidade moçambicana, a qual se recusa a abandonar; a velha em “A velha engolida pela pedra”⁵⁷³ representa toda a humanidade,

⁵⁷¹ Cf. Olegário Paz e António Moniz, *Dicionário Breve de Termos Literários*, *op.cit.*, p. 14. Do grego “allegória”, pelo latim *allegoria*. É uma figura de retórica pela qual uma figura concreta representa uma ideia, um conceito, uma abstracção. O uso da alegoria perde-se na noite dos tempos, confundindo-se com o uso das figuras míticas e dos mitos. Assim, o Amor era figurado por Éros ou Cupido e sua mãe por Afrodite ou Vénus e o instinto bélico ou guerreiro por Ares ou Marte. Forças instintivas ou naturais, o Bem e o Mal, as Virtudes e os Vícios tendem, assim, a ser figurados ou alegorizados. A Bíblia também utiliza uma linguagem alegórica, apresentando as figuras angélicas como símbolos do Bem e os Demónios como representação sensível do Mal. A literatura medieval, designadamente no teatro, é marcadamente alegórica, recebendo Gil Vicente o tesouro inestimável dessa herança cultural, como se patenteia na maioria dos seus autos. De modo análogo, o Barroco, servindo-se de uma profusão de símbolos, privilegiou a linguagem alegórica, como vemos no *Sermão de Santo António*, de Padre António Vieira. O mesmo se diga da importância da alegoria em outras correntes estéticas, como o Romantismo, o Simbolismo ou, mesmo, o Modernismo e o Surrealismo. As artes plásticas têm como recurso fundamental a linguagem alegórica. A título de exemplo, lembremos, no palácio de Queluz, os azulejos que figuram os continentes do Globo ou as estátuas das virtudes humanas ou morais no átrio do palácio da Ajuda. A arte popular vive essencialmente da representação alegórica, visível nos desfiles carnavalescos, nas danças e no teatro.

⁵⁷² Mia Couto, *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos*, *op. cit.*, pp. 21 – 24.

⁵⁷³ *Idem*, *Estórias Abensonhadas*, *op. cit.*, 145 – 150.

assim como Modari em “A gorda indiana”⁵⁷⁴ ou Ezequiela em “Ezequiela, a humanidade”⁵⁷⁵. Em suma, podemos concluir que a alegoria funciona como uma forma de o autor despertar o leitor para uma realidade social, desde que este esteja disposto a descobrir o sentido oculto das palavras e a encontrar um caminho em que a justiça se sobreponha ao caos.

Para terminar, transcrevemos as palavras de José Craveirinha a propósito de *Vozes Anotecidas* de Mia Couto:

Indo afoitamente remexer as tradicionais raízes do Mito, o narrador concebe uma tessitura humano-social adequada a determinados lugares e respectivos quotidianos. (...) Em jeito de aforismo, Mia Couto remete-nos para enredos e tramas cuja lógica se mede não poucas vezes pelo absurdo, por um irrealismo, conflitantes situações; pelo drama, o pesadelo, a angústia e a tragédia. No entanto – e importa salientar – fiel ao clima. O mesmo clima. Um dado clima. (Couto 2002: 9-10).

⁵⁷⁴ *Idem, Contos do Nascer da Terra, op.cit.*, pp. 31 – 36.

⁵⁷⁵ *Idem, Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos, op.cit.*, pp. 99 – 102.

CONCLUSÃO

Chegou ao fim esta nossa viagem pelo universo feminino dos contos de Mia Couto. No entanto, este trabalho não se esgota aqui. A abordagem que fizemos permitiu-nos compreender um pouco melhor a construção das personagens femininas tendo como ponto de partida a própria condição da mulher moçambicana, em especial da mulher que vive em meios rurais, mas não nos trouxe todas as respostas, nem no domínio da realidade nem no da ficção, porque de personagens se trata e não de pessoas, o objeto deste nosso trabalho.

A preferência de Mia Couto pelo conto entende-se na medida em que este subgénero reúne características capazes de salientar a magia da *oratura* moçambicana, tais como a brevidade, a possibilidade de caracterizar profundamente as personagens, ainda que com breves pinceladas, a passagem de um testemunho que encerre uma mensagem perceptível a todos os leitores, bem como a possibilidade de tornar o fantástico numa opção literária totalmente conseguida.

No que diz respeito à mundivivência feminina, ela é absolutamente dominante na tessitura da narrativa, evidenciada pelo extenso número de personagens femininas. O universo feminino das mulheres que percorrem os vários contos desenvolve-se a partir da urdidura de percursos femininos diversos, que partilham um traço comum: a extraordinária força de que estão investidas, qualquer que seja a função que lhes é atribuída pela entidade narrativa. Na verdade, elas são detentoras de uma responsabilidade maior, pois na família como na vida privada, elas carregam um pesado legado que lhes foi deixado pelas suas antecessoras. São vítimas de uma tradição que as relegou para segundo plano durante séculos, formalizada durante o período colonial, em especial durante o Estado Novo, atribuindo-lhes papéis que não eram tradicionalmente por elas desempenhados. Não obstante esta condição, por vezes, elas ousam ser, ousam desobedecer e defender aquilo em que acreditam.

Não sendo agentes, na maior parte das vezes, da cultura em que estão inseridas, elas encontram nestas *estórias* um universo que as compreende e as mostra ao mundo na sua verdadeira essência: são mães extremosas, capazes de todos os sacrifícios para proteger a sua prole; são esposas dedicadas e preocupadas que recebem em troca muito pouco amor, mas bastante sofrimento e opressão; são seres humanos a quem foi retirado o direito a intervir e a participar na vida pública do seu país. Contudo, também são as personagens femininas quem se torna elemento denunciador, ou seja, dentro de uma

estrutura patriarcal, elas apropriam-se da voz e utilizam-na para construir a sua própria identidade, bem como para denunciar e rejeitar o poder patriarcal.

A busca de temáticas e de particularidades linguísticas nas fontes orais da tradição moçambicana é uma opção deste autor, como o é de outros escritores moçambicanos, opção esta que se revela particularmente interessante, pois assim se preservam mitos e se desfazem muitos outros, assim se constrói a identidade de um povo e de um país, assim se reinventa a escrita e assim se reinventa o mundo. Aliás, é essa reinvenção do mundo que o autor preconiza quando ergue uma voz denunciadora capaz de centrar a atenção do leitor nas realidades criadas em cada estória, porque ninguém fica indiferente ao sofrimento, à morte ou à solidão

A tradicional matriarca moçambicana é quem nutre, sustenta, protege, orienta e governa, física e moralmente, a família, o clã, a nação; é uma mulher possuidora de uma resistência, paciência e força mística capaz de transformar as difíceis conjunturas da própria vida e das famílias e comunidades em que se insere; contudo, ela é mulher de carne e osso, como tal, é carente, é solitária e vulnerável. O consolo encontra-o muitas vezes na crença religiosa de carácter animista ou institucional, como a religião católica, como tão bem podemos observar nas personagens dos contos de Mia Couto.

A busca de inspiração e de temáticas, bem como de particularidades linguísticas, nas fontes orais da tradição moçambicana, é uma opção deste autor, como o é de outros escritores moçambicanos, opção esta que se revela particularmente interessante, pois assim se preservam mitos e se desfazem muitos outros, assim se constrói a identidade de um povo e de um país, assim se reinventa a escrita e assim se reinventa o mundo. Aliás, é essa reinvenção do mundo que o autor preconiza quando ergue uma voz denunciadora capaz de centrar a atenção do leitor nas realidades criadas em cada *estória*, porque ninguém fica indiferente ao sofrimento, à morte ou à solidão.

A tradicional matriarca moçambicana é quem nutre, sustenta, protege, orienta e governa, física e moralmente, a família, o clã, a nação; é uma mulher possuidora de uma resistência, a paciência e força mística capaz de transformar as difíceis conjunturas da própria vida e das famílias e comunidades em que se insere; contudo, ela é mulher de carne e osso, como tal, é carente, é solitária e vulnerável. O consolo encontra-o muitas vezes na crença religiosa de carácter animista ou institucional, como a religião católica, como tão bem podemos observar em múltiplas personagens dos contos de Mia Couto. De facto, o sobrenatural e o real coabitam de forma natural no universo feminino, e também no masculino, sem provocar interrogações ou perplexidade. São regras de

credibilidade e de coerência distintas das que o pensamento europeu aprova em geral, o visível e o invisível, a vida e a morte estão sempre associadas nas mentes moçambicanas.

O olhar singular de Mia Couto sobre o quotidiano concreto oscila entre o fantástico e o realismo mágico, a realidade ultrapassa os limites da ficção, numa recusa categórica dos limites do mundo tal como ele aparece e uma vontade clara da sua reconstrução. No contexto da realidade feminina, o fantástico assume uma identidade própria, submetido a uma outra lógica de pensamento que não a ocidental, mas cuja finalidade se coaduna com a busca de uma nova ordem social para estas personagens ou talvez de um regresso à ordem espiritual do mundo onde elas sejam amadas e respeitadas.

Na obra contística do escritor moçambicano Mia Couto não está apenas em causa a condição da mulher moçambicana, mas sim de todas as mulheres de todos os tempos. Trata-se de direitos universais, começando pela dignidade da vida humana, sacrificados por guerras e destruições, conduzidos por preconceitos e superstições, limitados por leis e tradições, que efetivamente não contribuem para o desenvolvimento humano nem para a melhoria das condições de vida no mundo. Por isso, urge redirecionar a ação humana no sentido do esbatimento de todos estes impedimentos da verdadeira evolução. A escrita, agora e sempre, é um meio privilegiado para conduzir essa ação.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

- ALMEIDA, Germano, *As Memórias de Um Espírito*, Lisboa, Caminho, col. “Uma terra sem amos”, 2001.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Histórias da Terra e do Mar*, Lisboa, Texto Editora, 1995.
- COELHO, Trindade, *Os Meus Amores*, Porto, Paisagem Editora, s/d.
- COUTO, Mia, *Vozes Anoitecidas*, Lisboa, Caminho, Col. “Uma terra sem amos”, 1987.
Cada Homem é uma Raça, Lisboa, Caminho, Col. “Uma terra sem amos”, 1990.
Estórias Abensonhadas, Lisboa, Caminho, Col. “Outras margens”, 1991.
Contos do Nascer da Terra, Lisboa, Caminho, Col. “uma terra sem amos”, 1997.
Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos, Lisboa, Caminho, Col. “Uma terra sem amos”, 2001.
O Fio das Missangas, Lisboa, Caminho, Col. “Outras Margens”, 2004.
Venenos de Deus Remédios do Diabo, Lisboa, Caminho, Col. “Outras margens”, 2008.
e se Obama fosse africano? E outras interinvenções, Lisboa, Caminho, Col. “Outras margens”, 2009.
- ESQUIVEL, Laura, *Como Água para Chocolate*, Porto, Edições Asa, 1996.
- FERREIRA, Vergílio, *Contos*, Lisboa, Bertrand, 1997.
- MELLO, D. Francisco Manuel de, *Carta de Guia de Casados*, Lisboa, Ocidente, s/d.
- QUEIRÓS, Eça de, *Contos*, Lisboa, Livros do Brasil, 2002.
- QUEIRÓS, Eça de, *Contos Escolhidos*, sel. e introd. de Maria das Graças Moreira de Sá, Lisboa, Ulisseia, col. “Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses”, 2ª ed, 1990.
- QUEIRÓS, Eça de, *Prosas Bárbaras*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.
- TORGA, Miguel, *Novos Contos da Montanha*, Coimbra, Ed. de Autor, s/d.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- ANDRADE, Mário Pinto, “Uma nova poesia nasceu em África”, in Pires Laranjeira, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995, pp. 25-30

- CHARCHALIS, Wojciech, “Lo real maravilloso americano de Mia Couto”, *IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Évora, Universidade de Évora Estudos Literários/ Estudos Culturais, 2001 (ed. on-line).
- COUTO, Mia, entrevista ao *Jornal Folha de São Paulo*, 08-06-2006 (ed. on-line).
- COUTO, Mia, entrevista ao *Jornal O Globo*, 08-06-2008 (ed. on-line).
- DUARTE, Luís Ricardo, entrevista a Mia Couto, “(Des)encontro de Culturas”, *JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 18 de Junho de 2008 (ed. on-line).
- LEITE, Ana Mafalda, “ A sagração do profano Reflexões sobre a escrita de três autores moçambicanos: Mia Couto, Rui Knofli e José Craveirinha”, in *Vértice II*, 55, Lisboa, Caminho, Julho-Agosto 1993, pp. 37-41.
- LABAN, Michel, “Entrevista com Mia Couto”, *Moçambique Encontro com Escritores*, vol. III, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992, pp. 995-1041.
- LUÍS, Sara Belo, entrevista na revista *VISÃO*, nº 480, 16 Mai. 2002 (ed. on-line).
- MARTINS, António, *O Fantástico nos Contos de Mia Couto, Potencialidades de Leitura nos Contos de Mia Couto*, Porto, Papiro Editora, 2008.
- MARTINS, Celina, *O Entrelaçar das Vozes Mestiças. Análise das Práticas de Alteridade na Ficção de Édouard Glissant e Mia Couto*, Lisboa, Principia, 2006.
- RIBEIRO, Margarida Calafate e MENESES, Maria Paula (org. de), “Cartografias Literárias Incertas”, *Moçambique das Palavras Escritas*, Porto, Edições Afrontamento, 2008, pp. 9-18.
- ROTHWELL, Phillip, “Os jogos de Género em Três Contos de Mia Couto”, in Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses (org. de), *Moçambique das Palavras Escritas*, Porto, Edições Afrontamento, 2008, pp. 111-128.
- SAÚTE, Nelson, “A reinvenção da língua portuguesa”, in *Vértice II*, 55, Lisboa, Caminho, Julho-Agosto 1993, 75-76.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ADÃO, Deolinda, “Novos espaços no feminino: uma leitura de *Ventos do Apocalipse*, Paulina Chiziane”, in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (org.de), *A Mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, pp. 199-208.
- AFONSO, Maria Fernanda, *O Conto Moçambicano Escritas Pós-Coloniais*, Lisboa, Caminho, “Col. Estudos Africanos”, 2004.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 5ª ed., 1998.
- BARBOSA, J. M., PINTO, M. J. Vaz, SANTOS, L. Ribeiro dos e MARQUES, A. da Silva, *Filosofia II*, Lisboa, Ministério da Educação e Ciência, 1980.
- BONHEIM, Helmut, *The Narrative Modes. Techniques of the short story*, D. S. Brewer, 1982.

- BEAUVOIR, Simone de, *O Segundo Sexo*, vol I, Lisboa, Bertrand, 1987.
- Bíblia Sagrada Contendo o Velho e o Novo Testamento*, Lisboa, Sociedade Bíblica, 1968.
- BORGES, Manuela, “Educação e género: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau”, in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (org.de), *A Mulher em África .Vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, pp. 73-88.
- BUTLER, Judith, “Variações sobre sexo e género. Beauvoir, Witting e Foucault”, in Ana Isabel Crespo, Ana Monteiro-Ferreira, Anabela Galhardo Couto, Isabel Cruz, Teresa Joaquim (org. de), *Variações sobre Sexo e Género*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, pp. 154-172.
- CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994.
- COELHO, Jacinto do Prado (org. de), *Dicionário de Literatura*, vol. I, Porto, Figueirinhas, 1989.
- COSTA, Elisa Maria Lopes da (org. de), *Ditos e Reditos, Provérbios da Lusofonia*, Lisboa, Edições Paulinas, 2005.
- CUNHA, Silva, *Aspectos dos Movimentos Associativos na África Negra*, vol. I, Lisboa, Ministério do Ultramar, Centro de Estudos Políticos e Sociais, 1958.
- DUBY, Georges e PERROT Michelle (org. de), *Histoire des Femmes en Occident*, Paris, Plon, 1991.
- DUTRA, Robson, “Niketche e os vários passos de uma dança”, in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (org. de), *A Mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, pp. 309-316.
- ELLIS, John M., *The Theory Of Literary Criticism: A Logical Analysis*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1974.
- Estudos Sobre a Etnologia do Ultramar Português*, volume II, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1961.
- FIÚZA, Mário, *Textos Literários Medievais*, Porto, Porto Editora, 1976.
- FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*, New York, Hartcourt, Brace & World, 1955.
- FUENTES, Carlos, *Gabo Memórias da Memória*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003.
- FURTADO, Filipe, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte, col. “Horizonte Universitário”, 1980.
- GAARDER, Jostein, *O Livro das Religiões*, Lisboa, Editorial Presença, 2002.
- GRABO, Carl H., *The Art of The Short Story*, New York – Chicago – Boston, Charles Scribner’s Sons, 1913.
- IGLÉSIAS, Olga, “Na entrada do novo milénio em África: que perspectivas para a mulher moçambicana?”, in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (org.de), *A Mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, pp. 135-154.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

- JOAQUIM, Teresa, “Introdução – Variações sobre Sexo e Género”, Ana Isabel Crespo, Ana Monteiro-Ferreira, Anabela Galhardo Couto, Isabel Cruz e Teresa Joaquim (org. de), *Variações sobre Sexo e Género*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, pp. 5-14.
- JUNG, C.G., *L’Homme et ses Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964.
- LARANJEIRA, Pires, *De Letra em Riste, Identidade, Autonomia e outras Questões na Literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Porto, Edições Afrontamento, 1992.
- LARANJEIRA, Pires, *Negritude Africana de Língua Portuguesa, Textos de Apoio (1947-1963)*, Letras Africanas, Braga, Angelus Novus, 2000.
- MACEDO, Eunice e outros, “Por outras formas de Ser e Estar: mulheres, participação e tomada de decisão”, in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (org.de), *A Mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, p.21-34.
- MACHADO, Vanda, “Oxum: mãe do mundo e nascente da ancestralidade”, in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (org. de), *A Mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, p. 578.
- MATA, Inocência e PADILHA, Laura Cavalcante (org.de), “Introdução”, *A Mulher em África Vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, pp. 13-20.
- MINEIRO, Adélia, *Valores e Ensino do Estado Novo*, Lisboa, Edições Sílabo, 2007.
- MOISÉS, Massaud, *A Criação Literária. Introdução à Problemática da Literatura*, São Paulo, Edições Melhoramentos, 8ª ed., 1977.
- MOURÃO-FERREIRA, David, “Prefácio”, *Os Amantes & Outros Contos*, Lisboa, Presença, 1998.
- NOA, Francisco, “Literatura Moçambicana: os trilhos e as margens”, in Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses (org. de), *Moçambique das Palavras Escritas*, Porto, Edições Afrontamento, 2008, p. 39.
- PAVÃO, Suzana Rodrigues, “Nzinga uma lenda, uma história – a resistência africana ao colonialismo português”, in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (org. de), *A Mulher em África Vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, pp. 155-168.
- PAZ, Olegário e MONIZ, António, *Dicionário Breve de Termos Literários*, Lisboa, Editorial Presença, 1997.
- PINTO, Alberto Oliveira, “O colonialismo e a “coisificação” da mulher no cancionário de Luanda, na tradição oral angolana e na literatura colonial portuguesa”, in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (org.de),” Introdução”, *A Mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, pp. 35-50.
- PLATÃO, *A República*, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 8ª edição, 1996.

- POMEROY, Sarah B., *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas Mujeres en la Antigüedad Clásica*, Madrid, Akal Ediciones, 1999.
- PROPP, Vladimir, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.
- REIS, Carlos, “A produção cultural entre a norma e a ruptura”, in *Portugal Contemporâneo*, vol. 2 (1926-1958), Lisboa, Edições Alfa, 1990, pp. 585-594.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1990.
- REX, John, “A oralidade escrita, ou a voz continuadora da matriarca africana em Lília Momplé e Ama Atta Aidoo”, in Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha (org.de), *A Mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, pp. 441-468.
- SCOTT, Joan Wallach, “Género: uma categoria útil de análise histórica”, Ana Isabel Crespo, Ana Monteiro-Ferreira, Anabela Galhardo Couto, Isabel Cruz, Teresa Joaquim (org. de), *Variações sobre Sexo e Género*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, pp. 49-77.
- SEARLE, John, “The logical status of fictional discourse”, *New Literary History*, VI, 1975.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da, e COVA, Anne (org. de) *Estudos sobre Mulheres*, Lisboa, Universidade Aberta, 1998, pp.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 4ª ed., 1982.
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/PUF, 2e édition, 2004.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, “The notion of literature”, *New Literary History*, V, I, 1973.
- VIEIRA, Cristina da Costa, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Lisboa, Colibri, 2008.
- VIEIRA, Cristina da Costa, *O Universo Feminino n ‘ A Esmeralda Partida de Fernando Campos*, Lisboa, Difel, 2002.

WEBGRAFIA

<http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/>

<http://html.editorial-caminho.pt/>

<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/>

<http://www.ifpri.org/portug/pubs/books/ch5.pdf>.

http://www.ine.gov.mz/censos_dir/recenseamento_geral/estudos_analise/religiao

<http://lusotopia.no.sapo.pt/indexMCRelicoes.html>

<http://www.revistabula.com/colunas/541/Mia-Couto>