



**DULCE VASCO
MARCIZAR**

**A PRESENÇA DO MITO EM *A CHUVA PASMADA* DE
MIA COUTO**



**DULCE VASCO
MARCIZAR**

**A PRESENÇA DO MITO EM *A CHUVA PASMADA* DE
MIA COUTO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Língua, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Doutora Ana Margarida Ramos, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedicatória

À memória da minha mãe.

O júri

Presidente

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutor Nobre Roque dos Santos
Reitor da Universidade de Zambeze (Unizambeze)

Prof.^a Doutora Sara Raquel Duarte Reis da Silva
Professora Auxiliar do Instituto de Educação da Universidade de Minho (arguente)

Prof.^a Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

Agradecimentos

À minha orientadora, pela paciência e pela atenção que teve comigo ao longo do trabalho, mesmo pela demora, ela nunca desistiu em me apoiar.

Ao meu marido e aos meus filhos, que souberam compreender as minhas constantes ausências e pelo apoio moral, pela paciência e sobretudo pelo ânimo que me transmitiram na consecução deste trabalho.

E, finalmente, a todos aqueles que me apoiaram neste percurso acadêmico.

Palavras-chave**Mito, literatura infanto-juvenil, Mia Couto, *A Chuva Pasmada*****Resumo**

A escrita de Mia Couto cria um novo universo, um novo saber, oriundo da aglutinação ou fusão de dois mundos culturais diferentes. Assim, em *A Chuva Pasmada*, cria-se um novo universo mitológico, distinto daquele a que pertencem os dois grupos culturais presentes na narrativa. Trata-se, em nosso entender, não do resgate simples e linear de valores culturais em risco de se perderem, mas sim de preencher, através do discurso literário, uma lacuna no conhecimento dos saberes autóctones, resultante do silenciamento imposto às culturas africanas.

Keywords

Myth, children's and young adult's literature, Mia Couto, *A Chuva Pasmada*

Abstract

The writing of Mia Couto creates a new universe, a new knowledge, originated by the fusion of two different cultural worlds. In *A Chuva Pasmada*, the author creates a new mythological universe, distinct from that to which belong the two cultural groups present in the narrative. This is, in our view, not a simple and linear redemption of cultural values at risk of being lost, but a way, through literary discourse, to fill a gap in the knowledge of indigenous cultures resulting from silence imposed on African cultures.

Índice

Introdução	9
Capítulo I	10
GÉNESE E EVOLUÇÃO DA LITERATURA INFANTO-JUVENIL	10
1. A génese e a evolução da literatura infanto-juvenil.....	10
2. A Literatura Infanto-juvenil na África lusófona	12
Capítulo 2.....	14
REVISÃO DO CONCEITO DE MITO	14
1. Conceito	14
2. Do mito a mitologia	15
3. A mitologia africana	15
4. O mito e a literatura	16
5. Mia Couto e o realismo maravilhoso	19
Capítulo 3.....	22
A PRESENÇA DO MITO EM A <i>CHUVA PASMADA</i>	22
1. Os elementos paratextuais.	22
1.1. O Título.....	23
1.2. Primeira epígrafe	24
1.3. Segunda epígrafe	25
2. A presença do insólito em <i>A Chuva Pasmada</i>	25
3. O papel do velho na transmissão do saber cultural.....	29
4. O Papel das Personagens	36
5. O estatuto de mito atribuído aos insólitos de <i>A Chuva Pasmada</i>	39
6. O papel do mito em <i>A Chuva Pasmada</i>	47
Conclusões	48
BIBLIOGRAFIA	49
WEBGRAFIA.....	49

Introdução

A literatura de Mia Couto é caracterizada por abordar um universo mitológico, numa tentativa de resgatar e preservar os saberes populares e ancestrais ameaçados pelos sistemas sociopolíticos que vigoram na nação moçambicana e que, deliberadamente ou não, votam os valores e saberes culturais tradicionais e ancestrais ao desaparecimento.

Neste trabalho, tentaremos reflectir sobre a presença do mito na produção literária do autor, mais especificamente na novela *A Chuva Pasmada*. Pretendemos fazer o levantamento dos elementos insólitos mais significativos que configuram a narrativa, uma vez que ela se encontra repleta de motivos ligados ao sobrenatural, criando um universo especial de articulação entre o real e o fantástico, tão característico do autor.

É nosso objectivo tentar perceber se, efectivamente, estes elementos insólitos recriam e reproduzem o rico mosaico cultural e tradicional das sociedades moçambicanas ou se se trata de uma tentativa de colmatar o vazio provocado pelo silenciamento da cultura milenar tradicional africana, através de uma escrita repleta de imaginação e reinvenção cultural resultante do processo de aculturação ocorrido nos povos africanos, em geral, e no moçambicano, em especial.

A metodologia a ser usada neste estudo será de cariz descritivo, decorrente da análise da obra literária à luz de um suporte teórico que reflecte sobre a literatura infanto-juvenil, universo onde se insere a narrativa *A Chuva Pasmada*. Assim, procedemos a uma reflexão sobre esse sistema literário, dando relevo às suas vertentes estética, lúdica e didáctica. Esta última merecerá particular destaque, dada a sua dimensão na obra em referência. Faremos, ainda, uma revisitação da teoria sobre o mito e, posteriormente, a análise dos elementos insólitos presentes na novela *A Chuva Pasmada*, de Mia Couto.

Em termos estruturais, o trabalho divide-se em três capítulos. No primeiro capítulo, faremos uma breve revisão bibliográfica sobre a literatura infanto-juvenil, no segundo capítulo, estudaremos as questões ligadas ao mito e, no último, procederemos a análise detalhada da obra *A Chuva Pasmada*.

Capítulo I

GÉNESE E EVOLUÇÃO DA LITERATURA INFANTO-JUVENIL

1. A génese e a evolução da literatura infanto-juvenil

Segundo Cristina Madaleno de Oliveira, a literatura infanto-juvenil tem a sua génese

Na novelística popular medieval que tem a sua origem na Índia. "Ela é constituída como género" durante o século XVII, época em que as mudanças na estrutura da sociedade desencadearam repercussões no âmbito artístico. (Oliveira, 10/9/2012).

Ainda na perspectiva da autora, o aparecimento deste universo literário está relacionado com a ascensão da burguesia que, por sua vez, impulsionou o desenvolvimento da pedagogia em virtude da qual surge uma nova concepção da infância, considerando a criança não como um adulto em miniatura, mas sim como um indivíduo em crescimento, com a sua autonomia e especificidade.

Como podemos perceber, a literatura infanto-juvenil nasce, assim, ligada à pedagogia, como afirma Alves quando refere que:

Os primeiros livros para crianças surgem somente no final do século XVII escritos por professores e pedagogos. Estavam directamente relacionados a uma função utilitário-pedagógica e, por isso, foram sempre considerados uma forma literária menor. (Alves, 10/9/2012)

No que se refere à função mais utilitária da literatura infanto-juvenil, importa referir que existe um debate que discute reflexões oriundas de distintos pontos de vista. Questões como a própria designação da literatura infanto-juvenil, incidindo, sobretudo, no adjectivo infanto-juvenil, até ao objectivo ou a função educativa à qual surge associada, são alguns dos motivos da polémica.

No entanto, seja qual for a teoria, é difícil prescindir totalmente da dimensão pedagógica da literatura infanto-juvenil, tal como é difícil encontrar uma obra infanto-juvenil que não tenha, implícita ou explicitamente, essa função, sobretudo se a entendermos em sentido amplo, concluindo também que toda a literatura é formativa.

Porém, muitos críticos contemporâneos consideram desprestigiante essa função, posição que não subscrevemos aqui. Talvez ela decorra da interpretação que é feita dessa função pedagógica, diminuindo a qualidade estética, em particular a literária, das

obras, destinadas ao exclusivo doutrinamento dos leitores. Neste caso, se as características da função pedagógica se definem exclusivamente pelos valores explícitos que o livro deve transmitir à criança, numa leitura mediada por um pedagogo responsável pelo deciframento desses valores, efectivamente essa função é lacunar.

Mas, em contrapartida, se os valores são implícitos, subjacentes ao processo de leitura e às qualidades estéticas e lúdicas do texto, e a sua apropriação resulta da identificação da criança com o universo recriado e da adesão à mensagem veiculada, decorrente das características do texto, consideramos a função pedagógica relevante e pertinente.

Por outro lado, E. F. Costa (10.09.12) apresenta várias reflexões sobre o conceito de literatura infanto-juvenil, a maioria desvalorizando a função pedagógica dessa literatura. Uma dessas reflexões é atribuída a Carlos Drummond de Andrade, quando afirma:

O género literário infantil tem, a meu ver, a existência duvidosa. Haverá música infantil? Pintura infantil? A partir de que ponto uma obra literária deixa de se constituir alimento para o espírito da criança ou jovem e se dirige ao espírito adulto?

Ora, numa perspectiva pragmática, achamos que sim, que existe literatura infanto-juvenil e a sua principal característica é ter exactamente a combinação articulada das dimensões estética e pedagógica. Entendendo o leitor infantil como um leitor em formação e em desenvolvimento, a literatura infantil procura, sem perder a sua qualidade estética, comunicar com ele, buscando recriar mundos que ele reconheça e com os quais se identifique. Assim, literatura infantil é, primeiro que tudo, literatura. Depois, é também literatura que tem em vista um destinatário específico, determinado por uma faixa etária, com características particulares com o qual é preciso estabelecer comunicação. Assim, é relevante que se tenham em consideração as especificidades da infância, nomeadamente as que envolvem o crescimento progressivo, físico e psicológico, da criança. A dimensão lúdica, no sentido em que proporciona entretenimento e prazer ao leitor é outro aspecto que não pode ser desvalorizado.

Ainda a propósito da dimensão moral da literatura para a infância, Maria Celestina Fernandes afirma que:

Quando se trata de literatura para adultos, em princípio, cada um é livre de escrever o que quer e como quer, bom ou mau, ficando a apreciação crítica ao critério do leitor. Mas quando se trata de escrever para crianças é diferente, quem escreve tem a obrigação de produzir o melhor. É uma escrita que requer maior cuidado e atenção – linguagem e ilustração fantasiosa e imaginativa para cativar, bastante perspicácia na

elaboração do texto e na forma singela como devem ser abordadas as questões penosas, de maneira que a criança continue a imaginar e a sonhar e consiga perceber que pelo caminho da vida existe também dor, mas que por trás da dor é possível ver florescer alguma coisa de belo. (Fernandes, 06.11.13)

Entendida enquanto sistema literário paralelo ao da literatura institucionalizada, a literatura infanto-juvenil é ainda alvo de divisões, tendo em conta a competência leitora dos seus destinatários (e o seu desenvolvimento cognitivo e emocional, por exemplo, nomeadamente em termos de capacidade de abstracção ou de espírito crítico), em infantil e juvenil, mas também as referências e até os gostos. Já os vários modos literários e os respectivos géneros poderão encontrar-se em ambos os subsistemas.

2. A Literatura Infanto-juvenil na África lusófona

Em geral, a literatura infanto-juvenil, no continente africano, especialmente nos países de expressão portuguesa, encontra-se ainda numa fase incipiente. Como se sabe, durante muito tempo, as preocupações sociais, motivadas pelo contexto histórico-social, ocuparam maioritariamente a produção literária nestes países, deixando marginal a produção dedicada aos mais novos que, apesar de se ir afirmando lentamente, tem sobretudo publicação externa, nomeadamente em Portugal.

Quanto à sua génese, pode falar-se de Manuel Rui, em Angola, com a obra *A Caixa* (1977), Maria Cremilde Martins Alves de Lima, com uma extensa produção infanto-juvenil, desde *O Balão Vermelho* (1985). Em Cabo Verde, pode falar-se de Dina Salústio que, com o pseudónimo de Bernardina Oliveira, publicou uma antologia de 35 contos intitulada *Mornas Eram as Noites* (1998), *A Estrelinha Tlin-tlim* (1998), ou podem ainda incluir-se os casos de João Lopes Filho e Luísa Queirós com as obras *Vamos Conhecer Cabo Verde* (1998) e *Saaraci: O Último Gafanhoto do Deserto* (1998), respectivamente. Em Moçambique, o fenómeno da produção literária para a infância é praticamente inexpressivo, tal como dá conta a equipa de redacção do jornal *A Verdade*: “A literatura infantil em Moçambique é ainda incipiente e encarada como de pouco valor, de tal sorte que muitos escritores enveredam pela literatura adulta.” (*A Verdade*: 06.11.13)

É nos últimos anos que começa existir uma tímida publicação literária com características próximas das da literatura infanto-juvenil, de autoria de José Craveirinha:

O Macaco Macaquinho O Macaco Macacão e outros contos, publicado em Lisboa, em 2005, e uma significativa produção de Mia Couto, onde se integram as obras *Mar me Quer* (1997), *O Gato e o Escuro* (2001) *A Chuva Pasmada* (2004), entre outras, sendo a mais recente *O Menino no Sapatinho*, de Dezembro de 2013.

Entretanto, a definição desta literatura como infanto-juvenil pode ser polémica, visto que existem certas características que nos remetem a uma literatura adulta, como o tipo de linguagem utilizada e alguns conteúdos abordados, que são sobretudo de pendor adulto. Aliás, o próprio processo de edição de alguns textos, partilhados entre diferentes tipos de leitores e livros, também inibe uma classificação linear. Alguns temas, como as alusões de infidelidade e de adultério podem surpreender os leitores mais tradicionais, ainda presos a concepções da literatura infantil que a definem sempre como cor-de-rosa, positiva e mostrando apenas o melhor lado das pessoas e da existência. Em *Mar me quer*, por exemplo, as personagens são todas adultas. Luarmina ruma um passado inglório e Zeca Perpétuo está muito doente. Estas personagens, aparentemente, não mantêm afinidades com o universo infantil. A inclusão deste volume nessa categoria decorreu não da leitura do texto mas da presença de elementos paratextuais, como a capa dura e as ilustrações, habitualmente conotados com a edição infantil, tratando-se, por isso, de uma narrativa para adultos com ilustrações e não de uma narrativa infantil.

Contrariamente, *O Gato e o Escuro* e *O Menino no Sapatinho* apresentam características típicas da literatura infanto-juvenil. Ainda assim, nestes contos, são abordados temas que não deixam de surpreender o leitor, uma vez que estão repletos de alegorias e metáforas cuja leitura não se destina apenas ao universo infantil.

Em *O Gato e o Escuro*, as personagens são o gato, o escuro e a gata. O enredo decorre da desobediência do gato à mãe, tendo transposto a fronteira entre o dia e o escuro, de onde, pelo medo, se viu transformado em escuro. Ao passo que, em *O Menino no Sapatinho*, encontramos como personagens a mãe, o pai bêbedo e o próprio menino. A história refere-se a um menininho que nascera pequenino e cuja mãe adaptara o sapato do pai para seu berço.

Capítulo 2

REVISÃO DO CONCEITO DE MITO

1. Conceito

Segundo Rocha, “o mito é uma narrativa; é um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem as suas contradições, exprimem os seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se reflectir sobre a existência, o cosmos, as situações de ‘estar no mundo’ ou as relações sociais” (Rocha, 10.03.13).

Como se pode concluir pela definição seleccionada, o mito é um repertório colectivo de uma sociedade, geralmente transmitido de geração em geração, por via oral.

Entendendo a oralidade como a via privilegiada para a transmissão do saber mítico das gerações velhas para as novas, Lévi Strauss, reflectindo sobre a abordagem do pensamento primitivo de Malinowski e de Lévy Bruhl, sublinha que “o pensamento dos povos sem escrita é (ou pode ser, em muitas circunstâncias), por um lado, um pensamento desinteressado” (Strauss, 1978: 18), revelando que o mito é essencialmente um saber dos povos sem escrita, erradamente designados povos primitivos ou selvagens. Nas grandes civilizações, como a greco-latina, a egípcia e a inca, nas quais dominavam a escrita e um desenvolvimento técnico científico admiráveis, desenvolveu-se simultaneamente uma mitologia que, até hoje, tem constituído motivo de manifestações artísticas diversificadas, entre elas, o cinema, a pintura e a literatura.

Para além disso, revela também a importância da oralidade como via de transmissão cultural e literária, garantindo, deste modo, a sua manutenção e actualização na memória da sociedade ao longo das gerações. Entretanto, embora o mito tenha origens muito antigas e a oralidade tenha assumido o protagonismo na sua transmissão, ele foi evoluindo, acompanhando a evolução da humanidade. Deste modo, obras como *Teogonia*, de Hesíodo, a *Natureza dos Deuses III*, de Cícero, ou *Timeu*, de Platão, advogam que não é só por via oral que o mito é veiculado, já que essas obras, universalmente valorizadas, especialmente pelo seu valor artístico, perpetuam uma tradição mitológica que, por ter sido, durante muito tempo, oralizada, circula em diferentes versões. Lévi Strauss refuta o posicionamento reducionista a que é votado o

mito pelos dois autores acima apresentados (Malinowski e Lévy Bruhl): o de estar determinado “inteiramente pelas necessidades básicas da vida” (Strauss, 1978: 18), nomeadamente a necessidade de sobrevivência – alimentação, protecção e manutenção da espécie, na concepção de Malinowski, sendo esta uma concepção utilitarista e funcional, por outro lado, a concepção de Lévy Bruhl que defende que o pensamento “primitivo” “é completamente determinado pelas representações místicas e emocionais” (*ibid*: 18).

2. Do mito a mitologia

Vários autores que se debruçaram sobre o conceito de mito têm utilizado os termos mito e mitologia como sinónimos. Eduardo Lourenço, aquando da divulgação do primeiro volume de *Mitos e Lendas da Grécia Antiga*, de Marília P. Futre Pinheiro, na editora Livros, apresenta o seguinte conceito da mitologia: “uma mitologia é a expressão de um inconsciente cultural. A sua primeira expressão em forma de imagem. A mais original também [...]” (Lourenço, *in* Pinheiro, s/d: 2). Este conceito pode ser confundido com o conceito de mito, já que a definição anteriormente apresentada pode ser aplicável a mito.

O vocábulo é de origem grega e é formado por aglutinação de *mithos* + *loghia* de *logos*. Portanto, mitologia não pode ser um conjunto de mitos mas um tratado sobre mitos. Assim, uma recolha aleatória de um conjunto de narrativas lendárias de uma sociedade não pode ser apelidada de mitologia. Para que um conjunto de mitos ascenda ao estatuto de mitologia é preciso que exista uma unidade nesse conjunto de mitos de maneira a que o mesmo forme um universo coeso e consistente, mesmo se, por vezes, contraditório, de deuses, espíritos, leis e até mesmo histórias envolvendo essas entidades e em alguns casos envolvendo seres humanos, animais, elementos naturais, como montanhas, rios, árvores, etc.

3. A mitologia africana

Uma mitologia que, efectivamente, merece menção no sentido em que apresenta uma estruturação consistente com uma cosmogonia bem desenvolvida e que, em

consequência, oferece uma interpretação possível de todos os fenómenos naturais e em função da qual floriu uma sociedade bem estruturada, permitindo a emergência de vários campos científicos, em África, é a mitologia egípcia.

Assim, a mitologia egípcia ocupa um lugar de relevo em todo o continente. Tendo florescido nas orlas do mar Mediterrâneo, berço da maior parte das civilizações, terá provavelmente incorporado na sua estrutura vários elementos das culturas de povos com quem os egípcios desenvolviam trocas comerciais, no mar Mediterrâneo e no rio Nilo.

Com a excepção da mitologia egípcia, é difícil falar da outra mitologia em África. Com efeito, a hipótese segundo a qual a civilização egípcia teve as suas raízes na própria África, e não necessariamente por influência da mesopotâmia, é considerada por Arnoldo Walter Doberstein como uma hipótese Pan-africana (Doberstein, 2010: 1).

De facto, William McNeill, citado pelo autor, refere-se à importação da irrigação, do arado, entre outros avanços civilizacionais, para o Egipto provindos “do fundo do Golfo Pérsico” (*ibid*: 19). Assim, em vez de se falar de mitologia africana, achamos conveniente que se fale de mitos africanos. E, nesta perspectiva, sendo o continente um mosaico de diversidade cultural, é, ao mesmo tempo, um mosaico de formas diversificadas de visão de mundo, de tal sorte que é difícil falar, de forma holística, dos mitos que configuram todo universo mítico do continente, não sendo este o nosso propósito. Nesta medida, restringir-nos-emos à abordagem dos mitos inscritos na obra *A Chuva Pasmada*, tentando enquadrá-los nas culturas moçambicanas, às quais parecem pertencer. Entretanto, antes desta abordagem mais específica do livro de Mia Couto, importa reflectir um pouco sobre a relação existente entre o mito e a literatura.

4. O mito e a literatura

Monfardini dá conta da oposição e, por conseguinte, do afastamento gradual do mito em relação ao pensamento lógico, ao *logos* e à história (Monfardini, 2005: 50).

Na perspectiva da autora, o que ditou esta oposição foi o surgimento da escrita que instaura um novo tipo de pensamento, um pensamento que exige

Uma postura mais séria e crítica do leitor, a mensagem falada supõe uma relação de prazer: o narrador (que fala) busca encantar o ouvinte, ao passo que o orador (que escreve) busca convencer o leitor da verdade por ele veiculada. Estabelece-se, assim, a distinção entre *mythos* e *logos*, sendo o primeiro localizado na ordem do fascinante, do

fabuloso, do maravilhoso, e o segundo na ordem do verdadeiro e do inteligível (*Ibid:* 51).

No que concerne ao afastamento do *mythos* em relação à História, a autora, citando Vernant, indica a longevidade do mito, referindo que o *mythos* aponta para uma realidade longínqua e, portanto, não apreensível pelo homem. Ao passo que “a história abarca o passado mais recente, que pode ser testemunhado e que tem uma existência real no tempo humano. Também aqui o mito se insere no âmbito do fabuloso, ao contrário da História, que se pretende verdadeira” (*Ibid:* 51). Tendo-se afastado do *logos* que integra, na sua generalidade, todas as ciências e a filosofia, e afastando-se ainda da História, “é no campo da literatura que o mito vai encontrar abrigo e é aí que terá continuidade” (*Ibid:* 51).

No entanto, o afastamento do *mythos* em relação ao *logos* e à História leva, ao mesmo tempo, à redução do seu poder mágico e fundador, passando a assumir, especialmente na literatura, novas funções ligadas à explicação do imaginário. Com efeito, Monfardini, citando Carl Jung, refere-se à “existência de um imaginário colectivo, onde repousam as imagens arquetípicas, que seriam imagens primordiais de carácter estável, universal e inato” (*Ibid:* 54). E é, portanto, na literatura, ainda com auxílio da psicanálise, que se “revela a permanência do pensamento mítico” (*Ibid:* 54). Ainda na perspectiva da autora, “o tratamento mítico de um tema pressupõe [...] sempre um conflito existencial” (*Ibid:* 55), já que o mito antigo, para além de ser relato sobre a criação, era também resposta a problemas existenciais. A autora aponta obras como *O Processo*, de Franz Kafka, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, cujo eixo estruturante é a reflexão sobre a condição do homem no mundo.

Para além dessas obras, Monfardini concentra os seus estudos baseando-se em dois estudiosos que se dedicaram à análise da presença do mito na literatura contemporânea. São eles Mielietinsky, com a obra *A Poética do Mito*, e Todorov, com a obra *O Fantástico*.

Quanto a Mielietinsky, a autora parte da afirmação do autor de que “a literatura está geneticamente relacionada com a mitologia” (Mielietinsky *apud* Monfardini, *ibid:* 55). Assim, refere-se à tentativa de “desmitologização” da literatura ocorrida a partir do século XVIII, com o abandono dos temas clássicos e tradicionais. Como consequência dessa tentativa, “surgem duas novas formas de relação com a mitologia: a primeira

assenta sobre a concepção antropocêntrica, que dá origem ao novo mito Burguês”, e a segunda apoia-se na tentativa de criação de uma nova mitologia que traduza a identidade entre a natureza e o espírito humano. Essas duas formas de relação com a mitologia verificam-se, respectivamente, nas correntes realista e romântica (*Ibid: 56*). A representação mitológica do romantismo oscila, segundo a autora, entre o fantástico e o misticismo, “acompanhados frequentemente pelo humor e pela ironia; a utilização dos processos do pensamento infantil; a intercalação de relatos de carácter mitológico, etc.” (*Ibid: 56*). Outras características peculiares do mitologismo presentes no romance contemporâneo, ainda segundo a mesma autora, são “a síntese de diversas tradições mitológicas, a infinita repetição dos heróis no espaço e no tempo e a representação da dualidade de mundos (oposição entre cotidiano e fantástico)” (*Ibid: 56*).

Monfardini sublinha, no entanto, que “a poética da mitologização não representa um retorno espontâneo e intuitivo ao pensamento mito-poético, mas se funda numa atitude intelectual e filosófica, baseada no profundo conhecimento da cultura antiga, da história, das religiões e das teorias científicas contemporâneas” (*Ibid: 57*).

Para além das duas formas de mitologização da poética que são o fantástico e o misticismo, Mielietinsky acrescenta ainda o realismo mágico, no qual, segundo Monfardini, “o mitologismo aparece na relação dos motivos crítico-sociais com os da tradição folclórico-mitológica local” (*Ibid: 57*). Esta é a modalidade recorrente na literatura latino-americana e afro-asiática, “cuja situação histórico-cultural possibilita a coexistência e a interpenetração, que as vezes chega à síntese orgânica de elementos de historicismo e mitologismo, realismo social e folclore autêntico” (Mielietinsky *apud* Monfardini, 2005: 57).

Em síntese, a poética do mito de Mielietinsky prevê três formas de realização do mito na literatura contemporânea: realização fantástica, mística e realismo maravilhoso.

A semelhança de Mielietinsky, Todorov também define três níveis de realização do mito na literatura contemporânea, nomeadamente o fantástico, o maravilhoso e o estranho, sendo ténues as fronteiras que estabelecem entre si. O fantástico acontece quando “há uma indecisão acerca da natureza de um acontecimento” (*Ibid: 57*), ao passo que, no maravilhoso, não há dúvidas de que o acontecimento é “sobrenatural, regido por leis estranhas às do mundo que conhecemos” (*ibid*). Por seu turno, o estranho acontece quando o acontecimento é explicável à luz das leis do mundo real. Ainda na

perspectiva de Monfardini, “o fantástico teria a função de possibilitar a livre expressão de temas considerados tabus, os quais aparecem transvestidos numa roupagem sobrenatural” (*ibid*: 58).

5. Mia Couto e o realismo maravilhoso

Pinho apresenta vários conceitos de real mágico, sublinhando a falta de consensos entre os críticos sobre este conceito. Esta atitude da crítica literária hispano-americana levou a que “diversas obras fossem catalogadas como mágico-realistas, levando a um esvaziamento conceptual do real mágico” (Pinho, 2010: 43).

O real maravilhoso surge em consequência do desgaste do real mágico, uma tendência que nasceu ligada à pintura após a primeira guerra mundial e que denunciava a crueldade da vida e as injustiças sociais. Esta corrente, ao transpor fronteiras para a América Latina, sofreu um processo de esvaziamento conceptual, o que levou à sua substituição pelo termo real maravilhoso. O real maravilhoso, segundo Pinho, “aparece, pela primeira vez, referido no prólogo da obra *El Reino de Este Mundo* de Alejo Carpentier” (*ibid*: 44). Este novo conceito pretende, na perspectiva da autora, reflectir a realidade histórico-cultural do continente latino-americano “opondo-se à história do velho continente europeu” (*ibid*: 45).

Sobre esta tendência, refere que:

Toda a cultura está envolta num ambiente único, exótico e maravilhoso. As ruínas dos palácios e fortalezas imponentes, resistentes ao tempo e à natureza, aliadas aos factos históricos, produziram no autor um encantamento que o levou a afirmar que o maravilhoso está presente em toda a América Latina, este não sendo uma característica exclusiva de Haiti (*ibid*: 45).

Nesta medida, o real maravilhoso “está intimamente influenciado pelas crenças culturais, religiosas, pela fé na força humana e pelo miraculoso” (*ibid*: 46).

Após o surgimento deste novo conceito, demorou muito tempo para a sua aplicação na crítica literária latino-americana devido à “inexistência de comunicação entre os autores e os críticos latino-americanas” (*ibid*: 50), prevalecendo, neste contexto, o uso indiscriminado, mas também tímido, do conceito de real mágico.

É, entretanto, com Carpentier que se distinguem os dois conceitos e se aponta o real maravilhoso como o mais adequado à realidade latino-americana. Pinho, citando

Carpentier, refere que os autores mágico-realistas obtêm os elementos maravilhosos “de forma artificial e sem a crença em algo superior, tal como a fé e, não é, por isso, possível demonstrar o maravilhoso presente na realidade” (*ibid*:51). Sublinha, nesta aceção, a importância da fé, que possibilita identificar o maravilhoso presente nas coisas reais.

Do real maravilhoso, surge, com Irlemar Champini, o conceito realismo maravilhoso que, para Pinho, “vem perturbar a esfera da crítica literária” (*ibid*: 53). Esta abordagem do realismo maravilhoso introduz uma nova característica que não fora abordada por Carpentier, e que tem a ver com o facto de, na representação do maravilhoso, este não contradizer o natural. Além disso, a verosimilhança da representação do maravilhoso depende da reprodução do real.

Champini delimita as diferenças existentes entre os conceitos de realismo maravilhoso, realismo mágico e o fantástico. O realismo mágico corresponde à “representação, nas obras, de elementos insólitos existentes no real, ao passo que o fantástico suscita, no leitor, hipóteses possíveis, sacudindo as normas culturais sem lhe oferecer nada de concreto, criando, assim, a incerteza” (*ibid*: 68). Enquanto, no realismo maravilhoso, na perspectiva de Pinho, “o insólito deixa de ser algo estranho para se tornar parte integrante do real, isto é, da realidade do maravilhoso, [assiste-se a] um deslumbramento da figuração do sistema do leitor; este não se questiona acerca dos acontecimentos insólitos dado que estes fazem parte da realidade. O medo e a dúvida deixam de ter lugar no consciente do leitor, para dar lugar a aceitação de um estado extranatural de encantamento” (*ibid*: 68).

Existem similaridades histórico-culturais entre a América Latina e os países africanos de língua portuguesa, nomeadamente o contexto racial, em resultado da miscigenação perpetrada pela colonização; o contexto económico, com a instabilidade financeira e a má gestão dos colonizadores; o contexto cultural, com a presença viva das culturas tradicionais, a imposição da língua que caracterizou tanto a América Latina, especialmente o Brasil, tal como os países africanos de língua portuguesa, concretamente Moçambique (Pinho, 2010: 73).

Estes factores levam à aproximação dos escritores dos dois continentes, “tendo alguns autores latino-americanos influenciado a produção literária africana de expressão portuguesa, sobretudo os autores brasileiros” (*ibid*: 74). Falando concretamente de Mia

Couto, Pinho refere que “também Mia Couto teve influências de dois autores brasileiros, nomeadamente, Jorge Amado e Guimarães Rosa. O autor sentiu-se seduzido com a forma como, nas suas obras, Jorge Amado transmitia a sua cultura e o seu País” (*ibid*: 74).

Tendo estas influências sido assumidas pelo autor, pelas similaridades apresentadas, nomeadamente as relativas à “manipulação” da língua por parte dos autores brasileiros, foi-lhe mais fácil libertar-se dos constrangimentos impostos pela norma do português europeu, sentindo-se livre para aproximar a língua da realidade da terra, colaborando na construção de uma identidade cultural particular e distintiva.

Pinho, ao inscrever o primeiro romance de Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, nos paradigmas literários do realismo maravilhoso, sublinha a importância das influências brasileiras no escritor moçambicano:

Apesar de ser difícil para nós situar a produção de Mia Couto no panorama literário, devido à amálgama de géneros narrativos e à presença da tradição oral nas suas obras, atrevemo-nos a inseri-lo na tendência do realismo maravilhoso, dado que pretende difundir a imaginação cultural moçambicana naquilo que escreve (*ibid*: 93).

Fazendo uma leitura holística da produção literária de Mia Couto, a autora chegou à conclusão de que ela apresenta “um universo de mitos, rituais sagrados, histórias, lendas, provérbios e alegorias, envoltos num misticismo cultural e numa língua habitualmente trabalhada, que visam seduzir o leitor desde o início ao fim da sua leitura” (*ibid*: 93).

Ainda na perspectiva de Pinho, a aplicação do realismo maravilhoso à obra Mia Couto tem por objectivo resgatar a cultura ancestral moçambicana para que, embora não de forma inflexível, ela esteja presente e assuma um protagonismo na modernização do país, “de forma que os moçambicanos tomem a consciência da sua riqueza cultural ancestral e afirmem a sua moçambicanidade” (*ibid*: 93).

Com efeito, é essa a linha temática em que se inscreve quase a totalidade da produção literária de Mia Couto, destacando-se nesse universo a obra *Varanda do Frangipani* onde, com o propósito de encontrar o autor do assassinio do director de um asilo, se cruzam e se entrecruzam mitos, magias e realidade.

Capítulo 3

A PRESENÇA DO MITO EM A *CHUVA PASMADA*

1. Os elementos paratextuais.

A edição sobre a qual recai o nosso estudo de *A Chuva Pasmada* foi publicada em 2004, na Editorial Caminho. Para além da componente linguística, o livro apresenta ainda ilustrações da autoria de Danuta Wojciechowska, numa ligação interdisciplinar de duas artes, literatura e pintura.

A Chuva Pasmada não constitui, neste aspecto, uma obra ímpar no cruzamento destas duas áreas artísticas, uma vez que a ilustração é um elemento paratextual de elevada frequência nas publicações para o público mais jovem. Praticamente desde a sua génese, as publicações destinadas a crianças incluíram imagens, com distintas funções, mediando o processo de leitura e de interpretação do texto, complementando-o e enriquecendo-o com pormenores e até outros níveis de leitura, em resultado da apropriação que o ilustrador, enquanto leitor, realiza do texto que recria visualmente. Entretanto, o carácter singular desta publicação reside no tipo de imagens usadas para a ilustração do conteúdo linguístico. As imagens presentes neste livro são de elevado valor artístico, complementando e acrescentando informação ao conteúdo linguístico. Resulta, contudo, que se revela mais difícil compreender a linguagem pictórica presente nesta obra do que a mensagem linguística, sendo que a interpretação terá de resultar da interligação entre as duas linguagens, potenciando-se mutuamente.

Neste trabalho vamos centrar-nos na análise do texto linguístico, visto que o estudo da mensagem pictórica não ser habitualmente realizado pelos estudos literários, área em que se pretende enquadrar o presente trabalho. Teremos em conta, contudo, sempre que possível, os contributos desta componente, na medida em que afectam a relação do leitor com o livro e com o texto, pelos inúmeros elementos que lhe adicionam.

Para além do título, como elemento paratextual, temos duas citações que nos parecem ser paratextos significativos para a criação de expectativas de leitura. A primeira epígrafe é um dito de uma das personagens do texto, o avô. A segunda é um dístico de Neruda, extraído da obra *Crepusculario*. Existem, ainda, os paratextos relacionados com informações editoriais, geralmente classificados como ficha técnica

(identificação do autor e da ilustradora, da editora e outra informação bibliográfica complementar). No fim do texto encontramos o índice dos capítulos e depois a informação biobibliográfica relativa aos autores: escritor e ilustradora.

1.1. O título

O título estabelece, com o texto, uma relação coerente, visto que todo o enredo gira em torno da chuva pasmada e, por extensão, refere-se à “pasmaceira” que também caracteriza cada uma das personagens da narrativa, já que, segundo Alves, “[A *Chuva Pasmada*] faz com que, cada personagem, cheio de segredos e tristezas, fale de seus problemas dentro e fora de si mesma” (Alves, 2011: 2).

É a chuva pasmada, ou seja, a chuva suspensa no ar, que constitui o motivo de toda a narrativa. Primeiro, este fenómeno é encarado pela comunidade como inusitado. E o narrador, ao mesmo tempo personagem do texto, identifica-se com a chuva:

Meus pais sempre me tinham chamado de pasmado. Diziam que eu era lento no fazer, demorado no pensar [...]. Pois ali estava a chuva, essa chamada e reclamada por todos e, afinal, tão pasmadinha como eu. (Couto, 2004: 7)

Mas a estranheza que a chuva causa nos primeiros instantes não constitui motivo de tristeza até que o patriarca, o avô, imponha o silêncio e mobilize a consciência dos restantes membros da família:

Meus pais chamaram àquilo um «chuvilho». E riram-se, divertidos com a palavra. Até que o braço do avô se ergueu:
- Não riam alto, que a chuva está é dormindo... (Couto, 2004: 6)

É depois deste apelo à consciência que a persistência do fenómeno causa espanto e preocupação, o que leva à procura das suas causas. Esta busca permite a identificação do posicionamento sociocultural de cada personagem, sendo que é o narrador (e não o avô) quem funciona como elo das diferentes manifestações culturais, como defende Alves: “O avô, que representa o elo entre as pessoas da família, detentor dos saberes culturais e das crenças do povo, é o ancestral que também representa a autoridade” (Alves, 2011: 3).

O avô simboliza a autoridade e é, ao mesmo tempo, o representante do poder e do saber ancestral. As hipóteses que o avô sugere são todas fundadas no saber ancestral, tal como se pode confirmar através dos exemplos seleccionados:

- Não riam alto, que a chuva está é dormindo... (Couto, 2004: 6)

- Deve ser feitiço – sugeriu o avô. (*ibid*: 9)
 - A chuva não cai sabe porque? É para lhe mostrar o que é ficar solteira! (*ibid*: 18)
- Você não entende? Essa água que está suspensa, essa água não é nenhuma chuva.
- Como não?
 - Essa água é Ntoweni. É ela que se mudou para o céu. E, portanto, agora acabou conversa.
- Me ajude a empurrar o barco... (*ibid*: 67)

As outras personagens têm visões diferentes das do avô. A mãe apresenta uma hipótese, mais ou menos científica, considerando que são os fumos da fábrica a causa da indecisão da chuva (Couto, 2004: 9). A tia opta por uma hipótese religiosa, já que, em seu entender, se trata de castigo de Deus pelos pecados que ela cometeu (Couto, 2004: 17).

As hipóteses do pai identificam-se com as do avô, o que permite constatar a existência, numa mesma família, de três formas diferentes de olhar o mundo. Será, contudo, o narrador que vai estabelecer a unidade entre essas três visões. Ao situar-se num espaço que lhe confere um estatuto neutral dentro do grupo familiar, é transformado, pelos restantes membros, em repositório das suas convicções. O avô dirige-se a todos em gritarias e as suas falas são geralmente encaradas como manifestação de loucura. Contudo, quando se dirige ao narrador, fá-lo numa voz suave e procura transmitir um saber cultural que o narrador, como o seu melhor ouvinte, vai assimilando de forma progressiva. A tia também tem no rapaz o seu confidente. A mãe elege-o para a acompanhar à fábrica para reclamar contra os fumos. É, ainda, com o rapaz que o pai vai ao rio rezar, confirmando, assim, a função aglutinadora que ele ocupa dentro da família e da própria história.

1.2. Primeira epígrafe

Como já referimos, a primeira epígrafe é um provérbio dito pelo avô:

*Ante o frio, faz com o coração o contrário do que fazes com o corpo: despe-o.
Quando mais nu, mais ele encontrará o único agasalho possível – um outro coração.*

Esta epígrafe parece caracterizar as relações conflituosas das personagens que protagonizam a narrativa. Há um conflito velado, entre a tia e a mãe, como também

existe cisão entre a mãe e o pai, e entre a mãe e o filho. Estes conflitos são causados pelos segredos e traumas que cada uma das personagens guarda no seu coração. É, portanto, a falta de abertura e de diálogo que alimenta esses conflitos. Assim, o provérbio parece explicar esta realidade familiar, tentando desfazer essas tensões latentes. A abertura, neste contexto, pode permitir ultrapassar os desentendimentos e restabelecer a harmonia perdida.

1.3. Segunda epígrafe

A segunda epígrafe foi retirada da obra *Crepusculário*, de Neruda:

*Quero saltar para água
Para cair no céu.*

Este dístico parece destinar-se a uma personagem específica, a avó. Na visão do avô, há uma confusão das noções espaciais, misturando água/rio e céu. No seu ponto de vista, estes dois espaços identificam-se e, nesta medida, a viagem final que o avô faz tem como objectivo o encontro com a sua Ntoweni, que o veio buscar sob a forma da Chuva Pasmada. Ao longo do texto são vários os segmentos que dão conta da identificação destes dois espaços:

Que tinha visto um peixe subindo nos céus, imitando um pássaro. (Couto, 2004: 24)

Pois eu vi o compadre Mauriciano subir de barco para apanhar fruta. (*ibid*: 30)

- Meu neto, me ajude a levar este barco até ao rio.

[...]

- É Ntoweni que me está a chamar.

Eu queria ficar um bocadinho mais, saborear um tempinho. Mas agora é já momento de eu ir, vamos empurrar o concho...

[...]

- Essa água é Ntoweni. É ela que se mudou para o céu. E, pronto, agora acabou conversa. Me ajude a empurrar o barco... (Couto, 2004: 67)

Como se compreende, especialmente através do último exemplo, o avô refere-se ao facto de a sua mulher se ter mudado para o céu, sendo agora necessário que ele vá ao seu encontro, uma vez que ela o chama, através do barco sobre o rio. Neste sentido, vai atirar-se no rio para cair no céu, onde ele crê estar Ntoweni.

2. A presença do insólito em *A Chuva Pasmada*

O mito constitui um elemento central na expressão literária de Mia Couto. Secco já o afirmara ao referir que:

Mitos, ritos e sonhos são caminhos ficcionais trilhados pelas narrativas de Mia Couto que enveredam pelos labirintos e ruínas da memória colectiva moçambicana, como uma forma encontrada para resistir à morte das tradições causada por destruições advindas das guerras. (Secco, 2006: 72)

A novela *A Chuva Pasmada* constitui mais um exemplo da presença do mito, do sonho e de ritos, aqui genericamente designados como insólitos por se situarem num universo alheio a princípios lógicos, racionais e físicos, geralmente com ligação ao metafísico e ao psicanalítico. Neste texto, o insólito ocupa quase toda a narrativa, desde as primeiras às últimas linhas do texto.

Não iremos, contudo, identificar e enumerar exaustivamente todas as manifestações do insólito, preferindo analisar as mais significativas, sobretudo no que diz respeito à sua ligação com a cultura popular ou ao resultado da combinação entre realidade e mito, dando conta do contributo da literatura para recriação e reinvenção destes elementos.

O livro narra a história de uma família que, perante um fenómeno estranho, uma chuva suspensa no ar, que não queria cair, levanta várias hipóteses de explicação do insólito e das causas para a indecisão da chuva. A primeira tem a ver com os fumos da fábrica, a segunda com os pecados da última filha do avô e a terceira, e última, que parece ser a verdadeira, está associada à relação do avô e da avó defunta, uma vez que, ao embarcar na canoa, sobre o leito seco do rio, fez com que a chuva caísse.

A história é narrada numa perspectiva homodiegética. O narrador é, ao mesmo tempo, uma personagem que participa da história, embora não se trate da personagem principal. O estatuto de personagem principal, nesta história, pode ser atribuído à avó defunta, Ntoweni, que, para além de ser a única cujo nome é revelado no texto, a sua alegada descida metamorfoseada de chuva pasmada precipita e desencadeia toda a narrativa, levando à auto-indagação de cada personagem que integra a narrativa e conseqüente revelação dos conflitos interiores de cada uma. A outra personagem que partilha o protagonismo da narrativa e que, por isso, tem relevo de personagem principal é o avô, visto que é a sua partida que precipita a queda da chuva e a resolução do problema. As restantes personagens são referidas pela forma de tratamento tradicional na família, identificando os laços que as unem ao narrador, como avô, mãe, pai, tia,

aspecto que aproxima o texto da prática cultural oral africana. Quando aparecem outras personagens que não fazem parte do círculo familiar Ntoweni, os seus nomes também não são referidos, sendo tratadas apenas como menino branco, um da nossa raça, patrão branco.

O registo da narrativa *A Chuva Pasmada* distingue-se pelo seu cariz fantástico-mitológico. Como vimos, a história central aproxima-se do universo mítico, uma vez que a chuva pasmada incorpora a avó Ntoweni que veio buscar o marido. O próprio avô apercebe-se da relação existente entre a chuva e a esposa falecida, como revela ao neto: “- mas a culpa é dela. A culpa é de Ntoweni. Diga uma coisa, meu neto: tenho culpa de não ter morrido? Tenho culpa porventura?” (Couto, 2004: 49).

E mais:

- Volte imediatamente à ponte! E fale isto a sua tia: diga-lhe que eu sei tudo. Sempre soube tudo.
- [...]
- Ela que volte para casa. Sua tia não tem culpa nenhuma.
- E lhe diga assim: que pedra contra pedra só pode dar fogo. (Couto, *ibid*: 52)

Estes exemplos permitem concluir que o avô percebeu que aquela chuva pasmada era a solicitação para a sua longa viagem ao encontro da sua amada, na outra margem da chuva e do rio, metaforicamente, da própria vida. Para além do avô, o pai também já acreditava que a razão da indecisão daquela chuva era não o fumo da fábrica, mas sim o rio. O rio, neste contexto, simboliza os espíritos das defuntas Ntowenis sepultadas na floresta sagrada, na margem do rio Guazi, como prova este diálogo:

- Mas você, cunhado, por que é que recusa falar com alguém lá na fábrica?
- Eu sei com quem vou falar.
- Com quem?
- Com o rio. Vou falar é com o rio. (Couto, *ibid*: 32)

Assim, também a mãe suspeitava de razões sobrenaturais, embora teimasse em dizer que os fumos da fábrica eram a causa daquela desgraça:

- Nunca mais ninguém amarrará ninguém nesta casa! [...]
- Mas sem corda, ele vai-se, mulher: à mínima brisa, ele levanta. Você, depois, vai buscá-lo em cima da árvore?
- Vai ver que desatando-o a ele, estaremos a desamarrar a chuva.
- Vai ver (*ibid*: 47).

Só a tia, dada ao fanatismo religioso católico e ingénuo, atribui a si mesma e aos seus pecados a culpa da suspensão da chuva. Essa auto-culpabilidade indicia, no fundo, a crença num Deus mais próximo dos espíritos alvo de culto nas religiões tradicionais.

Para além questão central da intriga, ligada à suspensão da chuva, outros mitos, lendas e fantasias surgem dispersos na narrativa, que se vai tecendo e entrelaçando com a imaginação, criando imagens fantásticas. Assim, os aspectos fantástico-mitológicos começam logo na primeira página: “- Não riam alto, que a chuva está é dormindo” (Couto, 2004: 6), ou, ainda, “Ninguém se recorda de um tal acontecimento. Poderíamos estar sofrendo maldição.” (*ibid.*).

Ao longo do texto, vamos encontrar outros mitos e lendas que se inscrevem na história principal, como acontece com o assunto das chuvas, considerado como sendo da competência dos deuses e daí a existência dos sanvuras, os donos da chuva, que falam com os espíritos para que estes libertem as águas que moram nos céus (Couto, 2004: 9), ou a própria existência de estações, já que a mulher, por falta de seu cumprimento, fica proibida de pillar e entrar na cozinha (*ibid.*: 18). Outros elementos insólitos prendem-se também com a existência de uma mão invisível que sufocava o lugarejo (*ibid.*: 24); a existência de um pilão, debaixo da terra, que os deuses pilam para descascar o tempo (*ibid.*: 37); a “noctivagância” dos espíritos que sopram as cortinas, levantam as pálpebras dos vivos e insuflam os sonhos (*ibid.*: 35); o balançar das pernas que embala o filho do diabo (*ibid.*: 35); ou a existência de um arbusto que afasta os relâmpagos e traz bons olhados (*ibid.*: 56).

Para além dos segmentos textuais que nos apresentam várias crenças mitológicas, temos ainda, encaixada na história principal, a lenda da criação do rio Guazi. Segundo a versão dos homens, a primeira Ntoweni, face ao problema da falta de água, deslocou-se ao reino vizinho a fim de a solicitar. O imperador desse reino, tendo-se apaixonado por ela, pediu-a em casamento e, depois de a ter possuído, ameaçou-a de morte caso ela fugisse. Ela, contudo, desobedeceu à ordem do monarca e fugiu com o pote de água. Perto da sua terra, acabou por ser alvejada no peito por uma azagaia e dos restos do pote desenrolou-se uma cobra prateada que se transformou em rio.

Para além dos mitos e lendas, estão presentes metáforas e expressões fantásticas, entre outros aspectos, que evocam a tradição oral:

A chuva é uma mulher. Uma dessas viúvas de vaidade envergonhada: tem um vestido de sete cores mas só o veste nos dias em que sai com o sol (*ibid.*: 7);

- O que podemos é falar com o senhor Padre.
- Esse também não é o caminho – disse o avô. – Somos pobres, não temos anjos nem santos (*ibid.*: 11);

Mas ela prosseguiu chuveirando terras pelos ares (*ibid*: 16);

Não tardaria que, da terrinha suspensa, brotasse lateralmente umas verduras (*ibid*).

Vocês não entendem? O que se está a passar é uma inundação sem chão, um castigo de Deus! O chão encharcado de poeira, tudo tão sedento: aquilo era a moeda e sua outra face. Enchente e seca escassez e excesso, tudo num mesmo regaço (*ibid*: 7);

Só eu, no imediato instante, olhei pela janela e vi barcos percorrendo os ares, ancorando nos ramos altos. A água deitando-se no céu: um azul vertendo em outro azul. (*ibid*: 30).

Estas e tantas outras expressões presentes na novela levam-nos a crer tratar-se de uma escrita fantástico-mítica, o que significa que encontramos na obra elementos que nos remetem para um mundo sobrenatural e outros que apenas deixam a dúvida sobre a verosimilhança desses factos.

3. O papel do velho na transmissão do saber cultural

Na tradição cultural africana, o idoso assume um papel fundamental na transmissão do saber cultural. Aliás, Guto Paschoal reitera que “a figura do velho tem uma função vital para a sobrevivência da cultura nas sociedades tribais do mundo todo” (Paschoal, 02.09.13). O Padre Toninho Nunes Pime defende o valor do velho na comunicação do saber cultural africano, citando o poeta Maliano Hampate Bah: “quando morre um africano idoso, é como que se queimasse uma biblioteca” (Pime, 02.09.2013).

Na perspectiva de Pime, o idoso “conhece bem a tradição dos antepassados [...]. Todos, do maior ao menor, escutam bem o que ele diz e a sua autoridade nunca é contestada e nem há indícios de acusações de ser um ditador ou ultrapassado, já que o que ele diz vem dos antepassados” (*ibid*).

Ora, todos estes argumentos sublinham a importância que o idoso revela como guardião e transmissor da cultura. Subjacente ao relevo concedido às gerações mais velhas está também a posição de respeito e de submissão que as novas gerações devem manter perante os mais velhos. Também é tarefa dos mais jovens ir adquirindo o saber que vai sendo transmitido através de histórias e lendas contadas. Essas histórias apresentam as crenças e a moral dos antepassados e permitem a sua perpetuação na sociedade. Segundo Paschoal, “em muitos casos, os anciãos actuam como conselheiros e curandeiros, conhecedores de remédios das ervas” (*ibid*).

Na obra de Mia Couto, o velho assume um papel fundamental, surgindo geralmente representado como o detentor do saber cultural ancestral, assumindo a responsabilidade da sua transmissão às gerações mais novas. Em *Terra Sonâmbula*, por exemplo, vemos o velho Tuahir a cuidar de forma zelosa do miúdo Mwidinda quando este tinha perdido todas as possibilidades de sobreviver num campo de refugiados. Vemos, ainda, em *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*, o avô que só pode morrer depois de ter a certeza de que o neto Mariano assumiu a responsabilidade de resgatar o saber cultural para o bem da sua sociedade. Em *A Chuva Pasmada*, encontramos o mesmo fio condutor, na medida em que o avô empreende grande esforço para transmitir o saber ancestral ao neto. Em todas estas obras, contudo, parece prevalecer a ideia de que a incompreensão caracteriza a relação entre o velho e as gerações novas.

Em *Terra Sonâmbula*, esta incompreensão é apresentada de forma ténue, sendo, no final, rebatida através do restabelecimento de uma convivência harmoniosa entre Tuahir e Mwidinda, sublinhando a necessidade de complementaridade que se deve estabelecer entre o velho e o novo. Nos livros subsequentes, a incompreensão acentua-se e desenham-se panoramas de separação total entre o velho e os novos. Em *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*, por exemplo, esboçam-se vários tipos de comportamento das gerações mais novas em resultado do divórcio ocorrido entre os novos saberes e os ancestrais, representados pelo velho em estado vegetativo.

Tanto em *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* como em *A Chuva Pasmada*, é o neto que aponta para o restabelecimento da harmonia entretanto perdida. As gerações subsequentes à do avô são cegas e surdas, estão obcecadas por realidades contextuais de que foram vítimas ou de que foram protagonistas, ficando a cargo das crianças, talvez pela pureza e inocência que as caracterizam, a recuperação do diálogo intergeracional:

- Escute bem, sobrinho. Só há um lugar de fazer milagres: é aqui!
Eu que não emprestasse ouvidos aos restantes, crédulos em espíritos e mezinhas. Que isso não era de civilizado. Sobretudo, eu não desse crédito ao avô, ele era o mais dado aos ancestrais. (Couto, 2004: 19)

Assim sendo, o saber dos mais velhos surge, na opinião dessas gerações, como uma nota destoante, uma ideia deslocada do seu contexto, um delírio ou loucura. São, portanto, os netos, livres de todos os preconceitos, que escutam os avós, muitas vezes

sem os entenderem completamente, mas impressionados pelos seus discursos que os embalam e os fazem viajar através dos tempos até ao momento das origens. É o fascínio das histórias fantásticas, dos falares enigmáticos, proverbiais e lúdicos que caracterizam o processo de transmissão oral do saber ancestral que estabelece o elo entre o avô e o neto.

No caso de *A Chuva Pasmada*, o velho, apesar da sua luta afincada contra a voz que o estimula para a realização desse processo de transmissão, encontra no neto o seu único ouvinte fiel. A comunhão entre ambos também decorre da proximidade física, já que ambas as personagens estão aparentemente sem responsabilidades sociais ou familiares, passam o tempo entregues a si mesmas e acabam por passar juntas longos períodos de tempo de convivência mútua. As restantes personagens, preocupadas com os afazeres quotidianos, não valorizam os discursos do avô, definidos como simples delírio senil:

Naquela espasmaceira, já não havia alma para riso. Suspiros se juntaram, incrédulos. Só eu, no imediato instante, olhei pela janela e vi barcos percorrendo os ares, ancorando nos ramos altos. A água deitando-se no céu: um azul vertendo em outro azul. (Couto, 2004: 30)

A família revela-se dividida no que diz respeito ao reconhecimento das competências do avô. A filha mais nova, por exemplo, já não acredita no poder dos antepassados, devido à sua conversão ao catolicismo: “quando chegámos, ela apontou a cruz no telhado da igreja: - Escute bem, sobrinho. Só há um lugar de fazer milagres: é aqui!” (*ibid*: 19). Por outro lado, o discurso do avô apresenta, de facto, sinais de crise de razão, vislumbrando coisas que só o neto consegue “ver” pela fertilidade da imaginação infantil, como acontece com o peixe subindo nos céus (cf. Couto, 2004: 24). Situação semelhante ocorre com o compadre Mauriciano, subindo de barco para apanhar fruta, sendo que, desta vez, quem acredita é novamente o neto que, olhando pela janela, vê “barcos percorrendo os ares, ancorados nos ramos altos” (*ibid*: 30).

Contudo, o problema de demência não parece afectar apenas os velhos, já que todas as personagens da narrativa revelam problemas. Veja-se o caso do neto, cuja apropriação do mundo, transmitido principalmente pelo avô e pelo pai, resulta numa sucessão de mistérios incompreensíveis que, pela sua recorrência e naturalidade, são encarados como normais, como acontece com as ordens do pai para que varra a Chuva Pasmada com pás e vassoura. A mãe, por seu turno, faz chover a terra no céu, e a tia,

sentindo-se culpada pela suspensão da chuva, martiriza-se e decide abandonar-se na ponte.

A desvalorização do saber ancestral do velho não impede que o mesmo domine a vida da família, uma espécie de matriz que ordena o mundo. Vejam-se os seguintes exemplos que provam a relevância dessa cosmovisão: a existência da floresta sagrada onde são enterrados os mortos da família, a vida da lenda Ntoweni, as orações devotas do pai, a partida ritualística do avô e a consequente queda da chuva. A convivência de distintos valores, culturas, religiões e até mundivisões parece apontar para a pluralidade social e cultural que caracteriza o povo moçambicano, em cujo universo encontramos diversas crenças e culturas. Assim, no contexto da narrativa em estudo, teríamos, por um lado, o avô, representando a parte conservadora e tradicional que, paulatinamente, vai perdendo o seu vigor, e, por outro lado, a tia, que representa a modernidade, mas que, também, se mostra frágil por se caracterizar por uma assimilação ingénuo e acrítica dessa cultura universal, muitas vezes sobreposta à tradicional. Entre estes dois pólos encontramos o pai, mais dado ao conservadorismo, mas que, muitas vezes, é atraído pela novidade, o que lhe confere uma postura frágil e insegura, marcada pela instabilidade entre dois mundos que não compreende. A mãe, à semelhança do pai, também hesita entre esses dois mundos, preferindo, contudo, pela novidade, pela modernidade, a contemporaneidade.

Para além de assumir o papel de transmissor do saber cultural ancestral, a presença do velho na produção romanesca de Mia Couto representa, também, um protesto contra o silenciamento a que as culturas autóctones estão votadas, segundo afirma Carmen Lúcia Secco, ao defender que os seus textos

Fundam uma semiose libertadora, cuja acção, por intermédio de representações oníricas, faz aflorar o imaginário cultural popular que foi censurado tanto no período colonial, como nos primeiros anos após a libertação, quando a orientação marxista ortodoxa do governo da revolução proibia, de modo geral, as manifestações religiosas (Secco, 2006: 72)

O protesto, neste contexto, é representado pela força do discurso que o velho pretende fazer, impondo-se aos gritos, tal como vemos em *A Chuva Pasmada*:

O avô falou como sempre: aos gritos. A voz, rouca, inundou os cantos da casa:

- Eu vi, eu vi! (Couto, 2004: 24)

O protesto é ainda representado por uma postura autoritária do velho. Este fenómeno é verificável em quase todas as obras cuja galeria de personagens integra. Em *A Chuva Pasmada*, essa postura está, por exemplo, patente nesta passagem:

E riram-se, divertidos com a palavra. Até que o braço do avô se ergueu:
- Não riam alto, que a chuva está a dormir... (Couto, 2004: 6)

E ainda que o velho reclame o papel de transmissor do saber ancestral, e o consequente resgate do esquecimento através da sua perpetuação pelas gerações novas, ele tem consciência da incompreensão, cegueira e surdez que as caracteriza. A este propósito, Santos afirma que “A literatura africana tem uma tradição importante: sempre revelar uma literatura de luta entre o velho e novo.” (Santos, 2010:245)

Nesta medida, o velho vai adoptar duas posturas. A primeira fá-lo recorrer às gerações mais novas, representadas pelos netos, pelos motivos descritos anteriormente ligados à perpetuação cultural, buscando a “proximidade entre o guardião das tradições e o aprendiz da modernidade” (Saraiva, s/d: 4). A outra postura tem a ver com o recurso à loucura ou, melhor dizendo, à demência senil, para que tudo o que diz se confunda, seja parte de um universo obscuro, sendo difícil de filtrar o que está ligado ao saber ancestral e o que se pode considerar produto da doença e da fragilidade da idade.

A confirmar esta ideia, vejamos algumas afirmações do avô em *A Chuva Pasmada*:

- Não riam alto, que a chuva está a dormir... (Couto, 2004: 6)

- A chuva não cai sabe porquê? É para lhe mostrar o que é ficar solteira! (Couto, 2004: 18)

- Pare de balançar as pernas!

- Porquê?

- Não sabe que é assim que se embala o filho de diabo? (Couto, 2004: 35)

- Pescar é um modo de ser peixe nas águas do tempo (Couto, 2004: 35)

Neste contexto, é difícil saber se o silêncio recomendado pelo velho, pelo facto de a chuva estar a dormir, é produto do saber da tradição ancestral. Veja-se que, nas tradições bantu, localizadas em quase todo o país, não parece existir uma prática que sugira que a chuva durma e, por isso, não cai, podendo tratar-se, simplesmente, de um fenómeno ficcional criado literariamente com o objectivo de questionar as práticas e as

crenças, mas também as relações intergeracionais e interculturais no contexto familiar moçambicano. O fenómeno da não queda da chuva no tempo em que ela é esperada é, em quase todas as culturas do país, interpretada como tendo sido amarrada. E os autores dessa prática, a de amarrar a chuva, são identificados, de acordo com cada cultura, com feiticeiros, divindades e espíritos que, geralmente, são representados por animais. No centro e sul do país, esta prática é atribuída a um espírito que se identifica com a jibóia. No norte, frequentemente, a amarra da chuva é atribuída a feiticeiros e curandeiros, resultando quer de causas nobres, quer causas obscuras e egoístas. Trata-se de causas nobres quando se destina ao benefício da comunidade, por exemplo, quando é feita no tempo da circuncisão dos rapazes, ritual realizado em acampamentos abertos, próximos do rio, durante o período da cicatrização que dura, no mínimo, três semanas, no máximo, cinco. Durante este período, a chuva é amarrada para não complicar o processo de cicatrização, evitando molhar os circuncidados e as respectivas feridas. Neste contexto particular, o processo de amarrar a chuva é autorizado, e até participado, pelas autoridades tradicionais do local e pode ser feito parcialmente, fazendo com que não chova apenas nas regiões próximas ao acampamento. Em relação às causas obscuras, trata-se de actos praticados por feiticeiros mal intencionados, com o objectivo de prejudicar os camponeses que já lavraram seus campos de cultivo e procederam às sementeiras. Nestes casos, o ritual tem como consequência o facto de a semente torrar e não germinar, o que provoca grandes prejuízos na produtividade. O mesmo acontece quando o feiticeiro estiver atrasado na lavoura dos seus campos. Neste contexto, a chuva não cai até que seus campos sejam na totalidade lavrados e semeados. Parece que os feiticeiros são bons astrónomos. Geralmente, na noite em que termina a sementeira começa a chover. Por isso, acredita-se que ele amarra a chuva. No norte do país, existe ainda um verbo que designa, ao mesmo tempo, o estado de dormir e o processo de chover – *orupa*. Este verbo, na língua macua, aplicado a seres animados, significa dormir. Contudo, uma vez aplicado à chuva, significa chover e não suspender-se, como faz crer o avô.

É frequente ouvir-se, entre os aprendizes incipientes do português, produções como “A chuva está a dormir”, “Ontem dormiu muita chuva”. Trata-se, como se pode compreender, de uma tradução literal da língua macua. Os falantes não querem afirmar

que a chuva ficou suspensa, mas sim, pelo contrário, que caiu muita chuva ou choveu torrencialmente.

A segunda hipótese apontada pelo avô para a não queda da chuva tem a ver com o facto de a filha mais nova não estar casada. Isto significa que quando a pessoa não se casa tem como castigo a não queda da chuva ou outro fenómeno natural. A noção de solteiro não parece caber na consciência popular. Aliás, o autor afirma que o fracasso amoroso é uma doença curável, de maneira que ninguém nasce para ficar solteiro. Mas isso não significa que, havendo alguém que permaneça solteiro, tal acontecimento seja motivo de castigo da sociedade mediante a ocorrência de fenómenos naturais adversos.

A terceira afirmação refere-se ao embalo do diabo. Trata-se de uma afirmação que permite várias leituras. A primeira é a revisitação de conceitos como espíritos maus ou feitiços/maus-olhados. Nas culturas bantu, a noção do diabo não existe. O que existe são espíritos bons e espíritos maus e, geralmente, ambos resultam de antepassados da mesma etnia ou grupo clânico. Os primeiros, os espíritos bons, souberam viver e, após a morte, transfiguraram-se em espíritos bons, protectores da família. Os espíritos maus, por seu turno, não tiveram uma vida condigna e, por isso, após a morte, tornaram-se espíritos maus. Neste contexto, a ideia do filho do diabo, ou mesmo do diabo, é praticamente inexistente nas culturas autóctones e ancestrais. Para além disso, nessas culturas, os espíritos, sejam bons ou maus, não procriam, não existindo o conceito de “filhos de espíritos”. Os espíritos podem encarnar numa criança recém-nascida, mas não nascer como espírito entre os humanos. Nesta medida, pode pensar-se que esta alusão decorre de uma importação cultural ocidental. Com efeito, os termos diabo, demónio e Satanás, assim como as suas variações, são típicos da cultura e tradição ocidentais. A Europa pré-cristã, que se guiava pela cosmogonia greco-latina, tinha em Hades o deus dos lugares inferiores e, por conseguinte, o deus das almas penadas. A tradição foi parcialmente integrada pela era cristã que associou belzebu ao príncipe do inferno, espaço onde as almas penadas recebem o castigo merecido. Diabo, Demónio e Satanás são, assim, os vários nomes do príncipe do inferno. Esta alusão literária presente no texto não residiria, em nosso entender, da tradição africana, mas de uma apropriação, possivelmente desfigurada, da tradição milenar ocidental, revestida por uma capa de etno-africanismo, mas também de reinvenção própria do universo ficcional.

Como podemos perceber, é muito difícil concluir se os falares do velho são, efectivamente, produto de uma tradição milenar africana, ou são fruto de delírios senis, visto que o insólito que caracteriza o seu discurso decorre da mistura de elementos de culturas diferentes, muitas vezes esvaziados dos seus sentidos originais ou preenchidos com novos sentidos. Assim, as alusões parecem estranhas a ambas as culturas, sublinhando a sua originalidade, que resulta de fusões de materiais de distintas origens, construindo uma nova realidade mágica que não tem ligação directa (ou pelo menos unívoca) nem com as tradições ancestrais africanas, como têm afirmado a maioria dos críticos de Mia Couto, nem com as tradições ocidentais.

4. O Papel das Personagens

Uma das características centrais das narrativas de Mia Couto, mesmo das mais extensas, é o número reduzido das personagens em torno das quais gira a intriga. A novela *A Chuva Pasmada* não foge à regra. Assim, é possível identificar três grupos de personagens: um constituído pelas personagens que pretendem conservar as tradições ancestrais, nomeadamente pelo Avô e Pai; outro que integra as personagens que, mesmo de forma distorcida, assimilaram a cultura do colonizador, como a Tia e a Mãe; e, finalmente, a personagem que estabelece a ligação entre os dois grupos, o neto. Toda a narrativa se tece em torno dos traumas internos e externos que envolvem estas cinco personagens. As restantes são figurantes, tal como o menino branco, os meninos, o patrão branco e o patrão negro.

Como já referimos anteriormente, verifica-se a ausência de nomes próprios das personagens, identificadas exclusivamente com recurso aos respectivos graus de parentesco. As únicas excepções são as Ntownenis, ambas falecidas, a quem é atribuído nome. A explicação para este facto por estar ligada à sacralização do nome. Com efeito, o nome, nas culturas bantu, tem um cariz sagrado, o que impede a sua banalização, sendo que, no seio destas culturas, a designação das pessoas baseia-se nos títulos e nos graus de parentesco, ou até nas alcunhas. Outra explicação possível pode ter a ver com a matriz oral que domina a narrativa, sendo as relações de parentesco determinantes para a intensidade da narrativa que, praticamente, não tem existência fora desse grupo familiar. Como referimos, nesse contexto familiar, as personagens assumem uma posição de acordo com a sua postura face à cultura ancestral, defendendo a sua

preservação ou afastando-se dela. Dentro do grupo dos “guardiões” das tradições, pai e avô situam-se em níveis de actuação diferentes. O avô corresponde ao guardião das tradições, tendo igualmente a obrigação de transmitir essa cultura e o seu saber às gerações novas. O pai, por sua vez, não revela o mesmo entusiasmo pela tradição, entendendo-a como uma espécie de última alternativa, derradeiro recurso, para quando todas as esperanças estiverem esgotadas:

- Mas você, cunhado, porque é que recusa falar com alguém lá da fábrica?
- Eu sei com quem vou falar.
- Com quem?
- Com o rio. Vou falar é com o rio. (Couto, 2004: 32)

A assunção da cultura ancestral pelo pai parece dever-se, também, às constantes desilusões sofridas e ao conseqüente abandono progressivo da existência. Ex-mineiro, assistiu várias vezes ao soterramento dos seus companheiros e foi perdendo progressivamente a vontade de viver. A valorização da cultura e tradições ancestrais que realiza não decorre da estima que sente por elas, mas do facto de procurar, nesse universo, um refúgio para o desencanto que sente perante a sua existência:

- Porquê tanta preguiça, marido?
- Eu não durmo por preguiça. Eu durmo de tristeza. (Couto, 2004: 18).

Veja-se, ainda, um outro exemplo:

- Sua mãe quer que eu faça dessas coisas que criam alma na pessoa. Só que ela não entende: se eu estou vivo é porque não tenho alma nenhuma.
E agora, olhando – o sob aquele estilhaçado luar, me pareceu que meu pai não era se não poeira entre poeiras de luar. Sua alma ficara sepultada entre longínquos minérios. (Couto, 2004: 18)

O segundo grupo, do qual fazem parte a tia e a mãe, cortou, “completamente” as ligações com a cultura ancestral. A tia é a pessoa que exprime mais relutância relativamente a este divórcio com as culturas ancestrais, como pode ler-se neste excerto:

- A gente cimenta a casa, não pode mais ficar de alma ao relento, fazendo altar em ramos de árvore. (Couto, 2004: 19)

A assimilação da cultura alienígena, contudo, revela-se imperfeita, já que a tia se apropria da religião cristã sem compreender exactamente o que diz: “- Pai nosso cristais no céu, santo e ficado seja o vosso nome” (Couto, 2004: 20). Embora a tia não saiba o que diz nas suas orações, ela empenha-se forte e ingenuamente nessa nova doutrina, revelando, dessa forma, reminiscências da crença religiosa tradicional, já que a postura

que adopta é semelhante às crenças em espíritos bons e maus, à presença de um Deus mau, que castiga o pecador com pragas, tal como acontece nas religiões tradicionais.

Em relação à mãe, ela deambula entre a cultura ancestral africana e a cultura ocidental, embora a sua aproximação a esta última também resulte de um processo de apropriação muito pessoal e singular. Neste contexto, a mãe avança com uma explicação de cariz mais ou menos racional em relação à indecisão da queda da chuva:

- Não – disse a mãe. – São fumos que vêm de nova fábrica.
- Fumos? Pode ser, sim, isto só aconteceu depois dessa maldita fumaça...
- São esses fumos que estão atrapalhar a chuva. A água fica pesada, já não aguenta ser nuvem... (Couto, 2004: 19)

Como se pode verificar, a argumentação da mãe é lógica e aparentemente científica, associando diferentes fenómenos numa articulação próxima da de causa e efeito. Contudo, objectivamente, a explicação tem problemas, uma vez que a associação do dióxido de carbono com as moléculas da água não causa o efeito testemunhado pelas personagens, revelando que, ainda que o método pareça razoável, a solução não funciona. Há, portanto, aqui, mais evidências de problemas ao nível da assimilação da cultura ocidental. Por outro lado, a mãe avança outra hipótese de pendur tradicional, ancestral, segundo a qual a acção de desatar o velho teria como consequência a de desamarrar a chuva (cf. Couto, 2004: 47). Ora esta associação é reveladora da hesitação da mãe entre as duas culturas, sem se enraizar verdadeiramente em nenhuma delas, relevando o seu processo pessoal de construção da sua identidade cultural ao integrar, nas suas crenças, elementos culturais de culturas diferentes. Para além da crença do “desamarrar da chuva”, a mãe tinha outras práticas míticas, como deixar as roupas afundar para descobrir com quem o marido a traía. Tais práticas revelam que a personagem recorre alternadamente às várias culturas que a contextualizam, de acordo com as necessidades que sente e as respostas que procura. Fica patente, através do comportamento das duas personagens, a ideia de fusão ou de intersecção de elementos culturais diferentes na forma como as personagens interagem com o mundo e compreendem a sua organização.

O terceiro grupo, representado pelo neto, constitui-se como o intermediário entre as duas gerações que se desentenderam por causa dos condicionamentos histórico-políticos que lhes impuseram formas diferentes, praticamente opostas, de entender o mundo. A centralidade do rapaz também decorre do facto de todas as personagens

essenciais da narrativa serem nomeadas com o grau de parentesco que têm em relação a ele. Simbolizando o futuro, ainda aberto e em hipótese, é no rapaz que se depositam todas as expectativas. É também ao neto que cabe a difícil tarefa de gestão de conflitos e de pacificação familiar, procurando harmonizar as relações conturbadas existentes entre os seus pais, o avô e a filha mais nova, entre as duas irmãs, entre o avô e os restantes membros. Enquanto confidente atento de todas, observador vigilante da realidade que o cerca, cabe-lhe crescer e construir a sua identidade com base num processo selectivo que decorre de várias influências e saberes diferentes.

5. O estatuto de mito atribuído aos insólitos de *A Chuva Pasmada*

Grande parte de críticos literários de Mia Couto tem sido unânime em afirmar que a sua produção literária se baseia no resgate de mitos, lendas e saberes ancestrais da sua cultura, votados ao desaparecimento. Neste ponto, pretendemos demonstrar que a produção de Mia Couto assenta na criação do mito, com base na integração de elementos provenientes de culturas diferentes que convivem harmoniosa e/ou conflitualmente no universo de criação literária do escritor.

Neste contexto a sua produção não se inscreve em nenhum universo cultural específico, mas aglutina vários códigos, levando à criação de um universo mítico novo, tal como acontece com as palavras. A confirmar este ponto, vamos analisar os insólitos que fazem parte da obra *A Chuva Pasmada*, tentando verificar a sua proveniência cultural. Não pretendemos, com isso, aprisionar a criação literária numa perspectiva antropológica, uma vez que se trata da leitura de obra de ficção, mas sim rebater as leituras que tendem inscrever o fenómeno literário miacoutiano numa perspectiva etno-cultural exclusiva.

Ao analisarmos três dos vários insólitos incluídos em *A Chuva Pasmada* concluímos que eles resultam quer de delírios causados pela demência senil, quer de combinações de elementos de culturas diferentes, fundando, neste contexto, uma nova mitologia que não se inscreve, linearmente, nem na cultura ancestral africana, nem na cultura ocidental. Assim, procuraremos revisitar alguns elementos insólitos da narrativa, com vista à reflexão sobre a possibilidade de eles configurarem o universo mítico africano numa perspectiva de resgate e conservação das culturas ancestrais.

Os insólitos que vamos analisar neste ponto são: a existência dos sanvuras, os donos da chuva (Couto, 2004: 9); a existência de um mão invisível que fustiga o lugar (*ibid*: 24); a personificação/divinização do rio (*ibid*: 32); a existência de deuses debaixo da terra que pilam, descascando o tempo (*ibid*: 33); as visitas nocturnas dos defuntos (*ibid*: 34); e a existência de arbustos que afastam relâmpagos e trazem bons-olhados (*ibid*: 56).

A existência de sanvuras, os donos da Chuva, apresenta dois níveis de estranheza. O primeiro está relacionado com a ambiguidade que o segmento textual veicula:

Assunto da chuva é da competência dos deuses. É por isso que existem os sanvuras, os donos da chuva. São eles que falam com os espíritos para que estes libertem as águas que moram nos céus (*ibid*: 9).

Trata-se de uma ambiguidade semântica, veiculada pelos termos deuses e sanvuras. Parece que estes epítetos se aplicam às mesmas entidades, ou seja, se os sanvuras são os donos da chuva, então, eles são os tais deuses. Mas, ao mesmo tempo, parece que os sanvuras não detêm o poder pleno sobre as chuvas, dependem do arbítrio dos espíritos, sem o qual a chuva não cai. Há aqui uma contradição que nos permite ressignificar o epíteto sanvura, que, neste contexto, talvez signifique o sacerdote ou ancião encarregado de dirigir as preces da chuva aos espíritos. Aquele que dirige orações, contudo, não pode ser o dono da chuva, e é aqui que reside a segunda ambiguidade, que designamos como pragmática, porque o proprietário não pode depender de outrem para fazer uso do seu bem.

Guilherme Basílio, numa pesquisa ligada ao estudo do currículo local implementado nas escolas moçambicanas, descreve uma cerimónia tradicional ligada à prece da chuva, da saúde e da eliminação da praga de gafanhotos. Na sua descrição, Basílio não fala de existência de sacerdote especializado no pedido da chuva, referindo-se antes a uma floresta sagrada, onde são realizados todos os cultos aos antepassados, com três objectivos:

1) pedido de chuva: a cerimónia de pedido de chuva chamada chivevene é dirigida por líderes tradicionais e uma anciã, 2) pedido de saúde: esta cerimónia realiza-se nos períodos de grande enfermidade ou calamidades naturais, exemplo, a praga de gafanhotos que destrói as culturas de milho, mandioca, etc. 3) Agradecimento pela boa colheita e saúde na região: essa cerimónia de culto é denominada, na zona sul do País, por Kuphalha (Basílio, 2012: 82).

Como podemos ver, o culto aqui descrito pertence à zona sul do País, tratando-se, no entanto, de uma prática difundida por todo o território. Na zona sul, como o texto revela, as preces são dirigidas aos “deuses”. O termo utiliza-se entre aspas porque as religiões tradicionais africanas, especialmente as do ramo bantu, não são politeístas, integram uma noção de Deus criador onipotente e espíritos geralmente constituídos pelos antepassados que, em vida, foram influentes socialmente.

Na zona centro e sul, a falta de chuva é atribuída à serpente que a prende. Para que seja libertada, realizam-se cerimónias tradicionais que são orientadas pela autoridade tradicional mais influente na área. Acredita-se que a jibóia é o símbolo sensível de um dos antepassados. Existem três animais com os quais os mortos se identificam, de acordo com as suas acções em vida: os impertinentes e malfeitores identificam-se com a hiena, e a presença deste animal é vista como um mau agouro os valentes, corajosos, e que sacrificam a sua vida para o bem da sociedade; os poderosos, grandes chefes políticos, identificam-se com o leão, símbolo de valentia e de poder; os bons, os que dedicam a sua vida a actividades de caridade, destinadas ao bem-estar social, identificam-se com a jibóia.

Estes três animais vivem numa floresta específica, a floresta sagrada. De todos eles, o mais venerado é a jibóia, símbolo de fecundidade e fertilidade dos solos e da mulher, da abundância e do bem-estar. O leão é especialmente venerado em tempo de guerra, pedindo-se que interceda junto de Deus para a protecção dos territórios dos guerreiros, porque simboliza a soberania e a força. A hiena nunca é venerada, aliás, a sua presença é prenúncio de desgraça, que pode ser individual, quando for vista por indivíduos, ou pode ser colectiva, quando a pessoa tem alguma responsabilidade social, por exemplo, como chefe militar, autoridade tradicional, etc.

Estes animais, contudo, nunca ascendem ao estatuto de deuses, nem são espíritos, correspondendo antes à representação sensível, o símbolo da presença dos espíritos. Pode fazer-se uma analogia com as representações de Jesus na religião católica romana, uma vez que a figura divina pode assumir o símbolo de peixe, cordeiro ou serpente sobre uma haste. Tal facto não significa que o peixe, o cordeiro ou a serpente sejam divindades. A crença tradicional também defende que quando algum dos espíritos não estiver satisfeito com um acto social, a sua ira repercute-se em acções

concretas do animal que o representa. Assim, por exemplo, a ira dos antepassados identificados com o leão pode materializar-se no ataque de leões a pessoas; a ira dos antepassados associados à jibóia manifesta-se no facto de a jibóia se deitar de barriga para cima, transmitindo a mensagem de que nesse ano não haverá chuva, dado o descontentamento dos antepassados. As cerimónias que se realizam para aplacar a ira dos espíritos são, na sua generalidade, sacrifícios, nomeadamente de alimentos de origem vegetal, animais e bebidas que se depositam junto da árvore sagrada, considerada a residência dos espíritos. No caso da jibóia, que se presume ter amarrado a chuva, a cerimónia é feita junto a um embondeiro, tido como a sua morada. Geralmente, depois da cerimónia, às vezes no mesmo dia, chove.

O atributo deus refere-se, nas línguas bantu, a uma entidade metafísica que se responsabiliza pela criação dos mundos sobrenatural e natural. A sua purificação tem um pressuposto histórico, tendo surgido no período da expansão de povos vindos do oriente (árabes) e do ocidente (Europa) com experiência de religiões ou culturas que adoravam vários deuses. Ainda assim, o processo linguístico que decorreu para a transposição do singular da palavra deus para o plural foi incorrecto, como se pode ver através do exemplo de duas línguas:

Língua	Nome		Morfemas		Tradução dos temas
	Singular	Plural	Singular	Plural	
Ximaconde	Munu	Vanu	mu	va	Pessoa/Pessoas
	Nungu	Vanungu	nu	va+(nu)	Deus/Deuses
Emakhua	Muthu	Atthu	mu	a	Pessoa/Pessoas
	Muluku	Amuluku	mu	a+(mu)	Deus/Deuses

Como podemos ver, a formação do plural da palavra *munu* requer a substituição do morfema do singular “*mu*” pelo morfema do plural “*va*”, tal como acontece, também, em *mutthu*. Em *Nungu* e *Muluku*, o processo de substituição dos morfemas indicadores de número geram palavras estranhas à língua. Com efeito, na língua ximaconde não existe a palavra *vangu*, nem em emakhua a palavra *aluku*. Isto não significa que os morfemas “*nu*” em *nungo* e “*mu*” em *muluku* não sejam indicadores do singular, porque na realidade são. A impossibilidade da sua substituição pelo morfema do plural reside

no facto de, nessas línguas, não existir uma possibilidade de existência de vários deuses, portanto, o conceito de deus, nas línguas bantu, arrasta consigo a noção de unicidade e singularidade. Nessa medida, não foi possível formar o plural de deus na maioria das línguas do sul e do centro. Vejamos o exemplo em xinyungue:

Língua	Nome		Morfema		Tradução
	Singular	Plural	Singular	Plural	
Xinyungue	Munthu	Wanthu	mu	wa	Pessoa/Pessoas
	Mulungu	—	mu	—	Deus
	Wamulungu	—	mu	—	De Deus

O morfema que indica plural em munthu, associado à palavra Nungu, altera o seu valor semântico de morfema de número para morfema determinativo, não fazendo o plural de Deus.

Assim, pode concluir-se que o insólito da existência de donos da chuva e de deuses presente em Mia Couto (2004: 9) corresponde, mais uma vez, à associação de elementos de várias culturas que não se inscrevem de forma exclusiva no acervo mitológico da cultura moçambicana.

Outro insólito, que nos propusemos analisar, tem a ver com o entendimento de uma das personagens da existência de uma mão invisível que fustiga o lugarejo (*ibid*: 24). O conceito “mão invisível” é um conceito oriundo da economia. O termo foi usado pela primeira vez por Adam Smith, na obra *A Riqueza das Nações*, editada pela primeira vez em Londres em 1776 (Nunes, 2007).

Segundo o conceito de Smith, a interacção dos indivíduos resulta numa determinada ordem, ou seja, os homens agem segundo os seus próprios interesses, todos se ajudam mutuamente, como se houvesse uma força natural que determinasse essa ordem. É essa força ordenadora, que resulta da necessidade individual de satisfação de interesses próprios e que, em consequência, leva à ajuda interactiva de todos os indivíduos e da sociedade em geral, que Smith designou de “mão invisível”. Este conceito não é aplicável quando a interacção dos indivíduos resulta no prejuízo da sociedade ou de parte dela. Quando tal acontece, diz-se também que a mão invisível não exerceu o seu papel de promover o bem para toda a sociedade (*ibid*). Ao nível antropológico, não parece existir, nas culturas bantu de Moçambique, uma crença na existência de uma mão invisível que promova o bem social das comunidades através de

interacção dos indivíduos, ou que, ao invés, a prejudique. O que existe são espíritos que podem castigar uma comunidade, como represália de práticas pouco abonatórias ou simplesmente espíritos maus que sentem prazer com o sofrimento dos homens. Neste insólito, mais uma vez, estamos perante uma associação de elementos provenientes de culturas diferentes e não uma crença típica das culturas bantu.

O terceiro insólito, que pretendemos analisar, é a divinização do rio. Está relacionado com a lenda de Ntoweni (*ibid*: 38), segundo a qual foi a primeira Ntoweni que fez nascer o rio quando fugiu com o pote cheio de água do soberano do reino vizinho e, quando o pote se partiu, desenrolou-se uma serpente prateada que se transformou no rio Guazi. A sacralização dos espaços fluviais é uma prática comum nas culturas bantu e muitas cerimónias religiosas são aí realizadas. Um exemplo concreto é a cerimónia de combate à praga de gafanhotos apresentada por Basílio em artigo publicado na revista *Educação e Fronteiras on-line*, que passamos a transcrever:

Quando acontece uma praga de gafanhotos, o régulo organiza um ritual segundo o qual [...] um grupo de mulheres acompanhado pela sobrinha do régulo recolhe alguns gafanhotos e levam-nos ao rio Motaze. Ao longo da caminhada, elas vão cantando e insultando. No percurso, as mulheres não podem se cruzar com homem, sob pena de este ser violado. Uma vez deitados os gafanhotos de amostra no rio (...) a praga desaparece (Basílio, 2012: 83).

A divinização do rio, no entanto, não o faz ascender ao estatuto de um deus, espírito, ou outra entidade com a qual se pode dialogar. A divinização do rio justifica-se na perspectiva de ser um lugar habitado pelos espíritos e, nessa medida, trata-se de um lugar sagrado. Ao lado do rio, é também sacralizada a água corrente. Em determinadas circunstâncias, serve para lavar e purificar as pessoas. Relativamente às preces de chuva, este rito não se realiza no rio, mas antes na floresta sagrada. Neste contexto, pode aceitar-se que o insólito, recriado livremente, apresenta um saber que tem semelhanças com os mitos autóctones da cultura bantu.

O quarto insólito refere-se à existência de deuses, debaixo da terra, que pilam, descascando o tempo. No que se refere à residência dos deuses, importa referir que, nas culturas bantu, Deus reside no Céu. No entanto, os espíritos, apesar de terem acesso aos domínios de Deus, têm lugares específicos onde passam a maior parte do tempo, como as montanhas e florestas. É por esta razão que grande parte de lugares sagrados coincide com as florestas ou os montes. No norte do País, em Nampula, encontramos, como lugares sagrados, as grutas do monte Namúli, onde se presume ter sido o lugar onde

foram criados os primeiros homens e mulheres, e as grutas do monte Eráti, residência de vários espíritos poderosos. Nestas culturas, não existe crença na existência da residência divina debaixo da terra. Aliás, quando a pessoa morre, acredita-se que o corpo se separa da alma ou do espírito. Este vai juntar-se aos espíritos dos antepassados, enquanto o corpo se vai deteriorar e integrar-se na terra, local associado à sua origem. Em relação à actividade de pilar, está claro que os espíritos não pilam, muito menos Deus. Para além de não pilarem, a noção de tempo nas culturas bantu é um tanto difusa. Trata-se, a nosso ver, de uma metáfora para sugerir a passagem do tempo, associando-a a uma actividade comum, a de pilar cereais. Rodrigues sublinha a relatividade da noção de tempo presente em várias sociedades do universo e, entre elas, destaca os Nuer, povo que habita as margens do Nilo. Segundo este autor, esta sociedade não tem

palavras para designar o que chamamos de tempo. Os seus pontos de referência temporal são actividades sociais concretas, não parâmetros genéricos e autónomos a que tais actividades devam estar subordinadas. Esse povo não conhece unidades abstractas como horas ou minutos, codificando o tempo com base na sucessão das inúmeras actividades práticas e concretas relacionadas ao gado, a mais relevante das suas ocupações económicas (Rodrigues, 2002: 19).

À semelhança do que acontece com os Nuer, nas culturas bantu também existe uma relatividade em relação ao conceito de tempo. Na perspectiva de Rodrigues, “nas línguas de cultura bantu, de um modo geral, não existem substantivos para se referir ao que chamamos de tempo” (*ibid*). Avança, ainda, que “o importante é o tempo disso ou daquilo, deste ou daquele ancestral, propício a esta ou aquela actividade” (*ibid*), já que “O tempo entre os bantu é sempre localizado, marcado e individuado pelos acontecimentos” (*ibid*).

A partir desta análise pode chegar-se à conclusão de que o pilar do tempo pode ser lido metaforicamente como um marcador simbólico da sua passagem, ainda que esta actividade, em particular, não surja associada aos saberes ancestrais das culturas bantu. Isto significa que, mais uma vez, não se trata da recuperação de um mito tradicional, mas uma combinação de elementos resultantes de culturas diferentes e que não fazem parte da cultura típica das comunidades bantu existentes em Moçambique.

O quinto insólito a analisar é a possibilidade de os defuntos visitarem os vivos no período nocturno.

- A avó de sua avó também se chamava Ntoweni.
As duas estão enterradas aqui, uma juntinho da outra.
Dizem que elas, de noite, saem juntas. Sopram as cortinas,
levantam as nossas pálpebras e nos insuflam os sonhos.
E então que, por breves instantes, se vislumbram duas luas
cruzando o céus. (Couto, 2004: 34)

Perante a possibilidade aqui levantada, é possível fazer uma análise tendo em conta duas perspectivas: uma mitológica e outra onírica. Em relação a esta última, não há dúvida de que, através de associações psicanalíticas, é possível projectar imagens, associando vários elementos percebidos conscientemente pela mente. Em relação à perspectiva mitológica, acredita-se que os antepassados visitam os vivos para os proteger ou avisar, por exemplo. Nesta medida, este insólito pode inscrever-se nos saberes ancestrais das culturas bantu.

O último insólito que pretendemos analisar é a existência de arbustos que afastam relâmpagos e trazem bons olhados (*ibid*: 56). Aqui, encontramos aglutinados dois acontecimentos insólitos: a possibilidade de o arbusto afastar relâmpagos e a possibilidade de o arbusto permitir bons olhados. A crença no poder de alguns arbustos sobre certos fenómenos naturais não parece familiar às culturas bantu. O loureiro, por exemplo, é uma planta à qual são atribuídos muitos poderes entre as culturas ocidentais. Cortez Fernando afirma que “as folhas do loureiro, segundo crenças antigas, tinham o poder de afastar os relâmpagos” (Cortez, 10.09.12). O autor afirma, ainda, que nas regiões rurais de Portugal, eram atribuídas a estas folhas o poder de afastar os relâmpagos e os poderes maléficos. No sul e centro de Moçambique existe efectivamente uma planta com semelhanças com ela. Em Couto, ela é chamada Kwangula-tilo, e, em Nyungue, Xihangalassa-thilo, inscrevendo, assim, este insólito nos saberes ancestrais da cultura bantu.

Da análise dos insólitos presentes na obra *A Chuva Pasmada* chegamos à conclusão de que os mitos que se inscrevem nos saberes ancestrais das culturas bantu não são suficientes para determinar a sua inserção no realismo mitológico, reclamando o resgate dos saberes culturais esquecidos pelos sistemas sociopolíticos dominantes, segundo defendem vários críticos. Nesta narrativa encontramos associações de vários elementos de origens culturais diferentes e que são fundidos pela arte literária, ora de forma mais livre, ora aproximando-se de crenças culturais autóctones.

6. O papel do mito em *A Chuva Pasmada*

Dos vários estudos disponíveis sobre a literatura do real mitológico, na qual se inscreve a produção literária de Mia Couto, ressalta-se a necessidade de resgatar os valores culturais das tradições ancestrais, votados ao desaparecimento pelos sistemas ideológicos que vigoram em Moçambique: o sistema colonial e o independentista, inspirado no modelo socialista.

Neste contexto, defende-se que a produção romanesca de Mia Couto se encontra repleta de mitos e lendas oriundos desses saberes. A partir da análise feita a esta obra, chegamos à conclusão de que os saberes e os mitos veiculados não são especificamente oriundos do universo mitológico das tradições culturais existentes em Moçambique, mas resultado da combinação de vários elementos pertencentes a culturas diferentes, condimentados com um rico e original imaginário literário. Neste contexto, não é evidente que a mitologia presente em *A Chuva Pasmada* tenha o papel de resgatar saberes em processo de esquecimento, correndo o risco de desaparecimento, mas antes de construir uma mitologia pessoal e original com vista a recriar esses saberes. Por outro lado, através desta análise, podemos inscrever esta obra não no real mitológico, como tem sido a tônica de vários estudiosos da obra de Mia Couto, mas numa tendência “surrealizante”, decorrente da apropriação pessoal, literária e original de vários elementos percebidos pela experiência com a convivência de várias culturas, como se refere Daniela Fernanda Arpa de Pinho: “O artista, recorrendo à imaginação e aos sentimentos, procede a uma interpretação interior que conduz a uma figuração subjectiva e profunda da realidade” (Pinho, 2010: 34).

Conclusões

Depois desta análise, podemos concluir que a escrita de Mia Couto não é, efectivamente, uma tentativa de resgate de uma cultura e saberes ancestrais esquecidos, já que os vários insólitos presentes no texto não fazem parte ao acervo de conhecimentos tradicionais das culturas ancestrais.

Constatamos, ainda, que esses insólitos se caracterizam por associações de elementos provenientes de culturas diferentes, nomeadamente das culturas africanas, que se fundem com elementos culturais europeus, dando origem a novas e originais referências, específicas da produção literária deste autor.

Este fenómeno parece caracterizar não apenas as literaturas das sociedades africanas, e em especial a moçambicana, mas todas as culturas do mundo, especialmente aquelas em que o cruzamento intercultural se acentuou, em resultado da presença de influências diferentes, com a valorização de uma cultura sobre a outra, nomeadamente da cultura importada sobre a hospedeira, gerando um lento e longo processo de aculturação em resultado do qual os valores tradicionais indígenas vão sendo esquecidos e no seu lugar integrados os valores novos.

Neste contexto, a escrita de Mia Couto, não sendo uma escrita que tenta resgatar um bem cultural em perigo de desaparecer, cria um novo universo, um novo saber oriundo da aglutinação ou fusão de dois mundos culturais diferentes, gerando um novo universo mitológico diferente dos dois anteriores, com o objectivo de colmatar as lacunas criada ao longo do tempo, durante o qual os saberes autóctones sofreram desgaste devido às fortes pressões que os sistemas sociopolíticos impuseram as culturas africanas.

BIBLIOGRAFIA

- Alves, Nanci do Carmo (2011). Mito, Lendas e o Fantástico Em *A Chuva Pasmada* de Mia Couto. In *Actas do XI Congresso luso-afro-brasileiro de Ciências Sociais*, Salvador. Disponível em [http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308363343_ARQUIVO_textoconlabrevisado\[1\].pdf](http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308363343_ARQUIVO_textoconlabrevisado[1].pdf) 31.01.14
- Bach, Carlos Baptista (2008). Sonhos de Esperança em *Uma Terra Sonâmbula*. In *Nau Literária: dossiê Literatura e memória*, 4, n. 1. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/5808> 31.01.14
- Basílio, Guilherme (2012). O currículo local nas escolas moçambicanas: estratégias epistemológicas e metodológicas de construção de saberes locais. in *Educação e Fronteiras On-Line*, Dourados/MS, v. 2, n. 5. Disponível em <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/educacao/article/view/2149/1228> 09.11.13
- Belato, Dinarte (2008). *Civilizações Clássicas I*. Rio Grande do Sul: Ijuí.
- Couto, Mia (2004). *A Chuva Pasmada*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Doberstein, Arnoldo Walter (2010). *O Egípcio Antigo*. Porto Alegre: Edipuscrs.
- Gomes, Eunice Simões Lins (s/d) *Ísis e a Alma do Mundo Egípcio*. Disponível em http://lumenagencia.com.br/dcr/arquivos/eunice_isis_alma_mundo_egipcio.pdf 31.01.14
- Gonçalves, Maria Magaly Trindade. (1991) *Literatura Infantil e Mito* (pdf) disponível em <http://www.bing.com/search?q=MMT+Gon%C3%A7alves++Literatura+Infantil+e+Mito+&qsn&form=QBRE&pq=mmt+gon%C3%A7alves++literatura+infantil+e+mito+&sc=0-0&sp=-1&sk=> 09.11.13
- Lévi-Strauss, Claude (1978). *Mito e Significado*. Edições 70: Lisboa.
- Monfardini, Adriana (2005). *O Mito e a Literatura*. Terra Roxa e outras terras: *Revista de Estudos Literários*, 5, pp. 50-61
- Nunes, Paulo (2007). Conceito de Princípio da Mão Invisível. Disponível em <http://www.knoow.net/cienceconemp/economia/principiomaoinvisivel.htm> 09.11.13
- Oliveira, Maria Anória de Jesus (sd) *Produção Infantojuvenil Moçambicana Contemporânea I* (pdf). Disponível em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4745807P7> 09.11.13
- Paio, Maria José Oliveira, Maria Rosa (2006). *Literatura infantil: voz de criança*. São Paulo: Ática.
- Pinho, Daniela Fernanda Arpa de (2010). *O Realismo Maravilhoso em Terra Sonâmbula de Mia Couto*. Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses.
- Santos Ruben Pereira dos (2010). O Novo e o Velho em Mia Couto: *O Outro Pé da Sereia*. in *Gláuks* v. 10 n. 2 disponível em http://www.revistacamoniana.ufv.br/arearestrita/arquivos_internos/artigos/14_Rubens_Pereira_dos_Santos.pdf 09.11.13
- Secco, Carmen Lucia Tinton Ribeiro (2006) Mia Couto: Outro lado das palavras e dos sonhos. *Via Atlântica*, 9. P72.

WEBGRAFIA

<http://leiturasetliteraturas.blogspot.com/p/literatura-infantil.html>. 04.08.2013

<http://leituraseliteraturas.blogspot.com/p/literatura-infantil.html> 10/9/2012

<http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/301-surgimento-e-desenvolvimento-da-literatura-infantil-angolana-p%C3%B3s-independ%C3%Aancia> 06.11.13

<http://www.verdade.co.mz/cultura/31406-literatura-infantil-tem-pouca-expressao-no-pais> 06.11.13

http://partilhandoideiasideais.blogspot.com/2011/03/o-conceito-de-literatura-infantil_20.html10/9/2012

http://partilhandoideiasideais.blogspot.com/2011/03/o-conceito-de-literatura-infantil_20.html 04.08.2013

http://partilhandoideiasideais.blogspot.com/2011/03/o-conceito-de-literatura-infantil_20.html

www.portaldetonando.com.br/forumnovo. 10/9/2012

<http://www.economiabr.net/economia/1-hpe>10/9/2012

<http://aguadouro.blog.sapo.pt>10/9/2012

<http://graudez.com.br/litinf/origens.htm>10/9/2012

<http://pime.org.br/missaojovem/mjevangincultidoso.htm> 02.09.13

<http://Pime.org.br/missaojovemgincultidoso.htm>. 02.09.2013).

www.portaldetonando.com.br/forumnovo/ 10.03.13