

## *Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa*

JOSÉ PIRES LARANJEIRA  
Universidade de Coimbra

### A CONSTRUÇÃO DO IDEAL NACIONAL E A CONSTITUIÇÃO DE NOVAS LITERATURAS EM ÁFRICA

A formação e o desenvolvimento das literaturas africanas de língua portuguesa, desde o primeiro livro impresso, em 1849, até à actualidade, passaram pela construção do ideal nacional no discurso. No discurso literário, o nacionalismo foi a antecipação da nacionalidade, modo específico de a escrita se naturalizar como própria de uma Nação-Estado em germinação. A consciência nacional, no discurso literário, atravessou, assim, diversos estádios de evolução, desde meados do século XIX até à actualidade.

Encontrando-se o estudo das literaturas africanas ainda numa fase de reconhecimento e estabilização, a divisão em fases estético-literárias, mais do que em relação a outras literaturas decisivamente estabelecidas, apresenta-se como muito provisória, isto é, mais como tentativa de teorização baseada quer nos factos textuais e contextuais, quer noutras teorizações não menos precárias. Refazemos aqui o esquema periodológico (de fases) que empreendemos no manual escrito para a Universidade Aberta (de Portugal), intitulado *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (1995).

Podemos estabelecer duas épocas fundamentais: a Época Colonial, desde o aparecimento de esparsos e escassos textos, antes de 1849, não necessariamente literários nem africanos, mas relacionados com África, até às independências dos países, em 1975; a Época Pós-colonial, em que a literatura se vai libertando da lei da vida colonial, para se assumir como decisivamente emancipada, desde as independências, até à actualidade. Tendo em conta essas duas grandes divisões periodológicas, de carácter histórico e literário, mas sobretudo desde 1849, quando foi publicado o primeiro liv-

ro impresso em África (mais precisamente em Angola), *Esportaneidades da minha alma*, poemas de Maia Ferreira, consideramos que se sucederam seis fases.

Consideremos a literatura angolana como paradigmática, isto é, como um modelo de irradiação a partir do qual podemos estabelecer fases aplicáveis às outras, evidentemente de um modo não mecânico, tendo em atenção que cada uma tem o seu percurso específico, se bem que no contexto colonial de domínio português, interessando delimitar os contornos comuns que, textual e contextualmente, as explicam e aproximam, tanto como das literaturas portuguesa e brasileira, mais do que de outras. Trata-se aqui de um esquema, de uma proposta muito esquemática de sintetização de processos, movimentos e tendências, ainda sem fazer aproximações eficazes e pormenorizadas aos períodos da literatura brasileira e mesmo portuguesa. Duas características nos permite tal operação tendo por modelo a literatura angolana: por um lado, a quantidade e variedade de obras; por outro, a continuidade de produção ao longo das décadas, sobretudo a partir dos anos 30 deste século. Além disso, tanto Moçambique como Cabo Verde, sobretudo estes espaços, mas também São Tomé e Príncipe (e não a Guiné-Bissau, em razão do sistemático deserto cultural, segundo uma concepção moderna), sempre que a sua produção se revelou inovadora, terão contribuído para uma modificação do sistema literário na sua permanente evolução. Não se perderá de vista o facto de Cabo Verde constituir um arquipélago muito diferenciado, impondo, portanto, uma dialéctica das fases parcialmente em conjugação, mas, sobretudo, em desfasamento (em notório afastamento?) com as dos outros espaços. É normal que o início das fases seja considerado com a publicação de um livro fundamental (e não somente por intermédio de um mero texto isolado), de uma antologia, de uma revista ou sempre que se declare qualquer nova alteração da ordem estética. Assim se compreende que o fim das fases (sua extinção ou exaustão) surja através da publicação de um derradeiro livro, mas podendo considerar-se que as características dessa fase sobrevivam, num livro inexpressivo ou em textos dispersos, para além do surgimento de outra ordenação estético-literária. Convém ainda ter em conta que, por exemplo, certos processos realistas, como a prática da descrição objectivante ou a inclusão de frases de uma língua africana no texto em português, característicos do oitocentismo, são intensificados e passam a predominar em certos autores ou movimentos do século XX, podendo, por isso, concluir-se que traços do regionalismo, do casticismo ou da africanidade passaram a ser tomados como determinantes de novas estéticas com vista ao aprofundamento nacionalista dos textos.

A primeira fase, estendendo-se, em Angola, até 1881, antecedendo, portanto, a saída da noveleta *Nga mutúri* (1882), de Alfredo Troni, caracteriza-se pelo Baixo-romantismo (aplicamos aqui, para uso generalizado, a expressão de Fátima Mendonça relativa a Moçambique), de clara adopção portuguesa, embora também com contributos franceses e ingleses. O seu populismo cultural pode chamar-se exógeno, na medida em que as apetências populares, em formas e temas, dizem respeito à herança cultural lusitana, apresentada como paradigma a seguir com inequívoco deslumbramento, cedendo o passo às coisas angolanas somente em termos de encomiástica referencialidade espacial ou onomástica, não propriamente social, histórica ou política, o que apenas aconteceria mais tarde, por exemplo, com a *Mensagem*. De algum modo, é como se uma ideologia de apreço pela aristocracia (visível no agrado com que se dedicam poemas ao grupo possidente, com deferências para os monárquicos) convivesse descomplexadamente com, por exemplo, formas poéticas hauridas nas barcarolas venezianas, nos *lieds* germânicos ou nas modinhas brasileiras, ao mesmo tempo que se usa a medida popular portuguesa da redondilha maior.

Já na segunda fase, que se espraia pelas décadas de 80 e 90 do século XIX, tanto em Angola como em Cabo Verde, o Realismo, igualmente de inspiração portuguesa, deixa as suas marcas, no caso daquele território, através da notória atitude queirosiana de Alfredo Troni. Tendo em atenção que o negro surge tratado nos textos, se bem que do ponto de vista de um complexo de inferioridade, enquanto indivíduo com possibilidades de ascensão social, com frequência como figura central (em poemas ou na noveleta *Nga mutúri*), chamamos a esta fase a do Negro-realismo (termo criado para indicar uma realidade literária específica de África, bastante aproximada dos Negrismos americanos). Sob o signo da Conferência de Berlim, estigma colonial que marcará, a ferro e fogo, o continente africano até depois da Primeira Guerra Mundial, esta fase, que vai sensivelmente até 1900, é co-natural à «imprensa livre» e assume o negro (mais particularmente, a negra) como personagem ou figura que aspira à integração na sociedade (não o conseguindo integralmente, por preconceito ou inacabamento do processo). Alfredo Troni e Cordeiro da Matta, em Angola, Costa Alegre, em São Tomé e Príncipe, ou Campos Oliveira, em Moçambique, representam essa faceta de referir a cor da pele com preconceito, ou, então, sem a assumir descomplexadamente, mesmo que se verifique uma aculturação que, em princípio, conduziria a uma hipotética integração plena. Numa concepção irrestrita, mas não eclética, de Realismo oitocentista aplicado às colónias, o Negro-realismo abrange efeitos estilísticos e ima-

géticos pertencentes ao território do parnasianismo, do simbolismo e do decadentismo, entendidos estes como meros epifenómenos na continuação do predomínio daquele.

Segue-se a *terceira fase*, do Regionalismo Africano. No início do século xx, em 1901, em Angola, a intervenção colectiva de um grupo de intelectuais que se manifestou contra um artigo colonialista de jornal, reunindo colaborações sob o título de *Voz d'Angola - clamando no deserto* (1901), abriu uma frente de reivindicação da igualdade e fraternidade, precursora dos direitos humanos, definível como nativismo (início do Regionalismo), quer dizer, de uma postura decisivamente consciente de anseios autonomistas, reagindo às guerras de ocupação movidas pela potência colonizadora.

Qualquer modo de Regionalismo Africano (1901-1941), seja o *nativismo* ou o *tipicismo*, é também um modo de africanidade dos primeiros momentos (por localista que seja), antecedendo a decisiva assunção da africanidade negritudinista, esta muito mais radical segundo a prática pan-africanista de Césaire, Du Bois e Padmore.

O primeiro Regionalismo Africano, o do *nativismo*, visível na «Ode a África» e na actividade jornalística do *Manduco* de Pedro Cardoso (Cabo Verde), em «Surge et ambula», «Pós da história», e outros poemas de Rui de Noronha (Moçambique), em poemas vários de Marcelo da Veiga (São Tomé e Príncipe), ou em António de Assis Júnior (Angola), transforma-se numa subtil, mas decidida, primeira «insurgência» anti-metropolitana. Caracteriza-se ideologicamente por um autonomismo supraclassista, com origem nos ideais republicanos, maçónicos, logo se associando a um pan-africanismo moderado, permitindo aceder, por essa mistura subversiva, à modernidade possível, vazada num conservadorismo formal e retórico.

Essa «insurgência» intelectual sofre um rude golpe com a ditadura do Estado Novo, chefiada por Salazar, que marca o fim da chamada «imprensa livre» e abre um lapso de tempo, de 1926 a 1941, atreito a dois tipos de *tipicismo*.

Por um lado, temos um *tipicismo folclorista e costumbrista*, evocativo, reconstituídor da vida cultural popular urbana ou do mató, de que a obra de Óscar Ribas (Angola) será o paradigma com inusitados seguidores em tempos mais revolucionários. Este tipicismo de cariz etnográfico tem o contraponto evasíonista e mesmo exótico, além de ideologicamente colonialista, na poesia de Tomaz Vieira da Cruz (Angola). Noutros, como João Albasini e Caetano Campo (Moçambique) ou ainda naqueles do chamado «período hesperitano» de Cabo Verde (com José Lopes e outros), se en-

contrará o apelo, ainda evasivo e esquivo, de uma peculiaridade telúrica e humana que se deseja demarcadora da colonialidade, mas não o ensejando em pertinência. É uma estética da evasão, da hiper-idealização do real, típica, em África, de um regionalismo, conquanto «útil», sobretudo estilizador, *turístico*, para usar uma metáfora depreciativa, ou seja, inconsequente quanto ao nacionalismo.

Por outro lado, deparamos com um outro *tipicismo mais localista e regionalista*, portanto, telúrico, de *integração continental* (de africanidade, sim, mas não necessariamente manifesta e veemente), a que anda associado algum orgulho negróide, alguma, ténue, «personalidade africana», que se pode caracterizar politicamente como protonacionalista, de um geo-estrategismo de grande alcance cultural (veja-se o exemplo da *Claridade* —1936— cabo-verdiana) ou, pelo menos, propondo modestas vias ideologicamente reformistas e esteticamente conservadoras, como no caso da primeira poesia de Geraldo Bessa Victor (logo depois optando por contribuir para uma estética da luso-tropicalidade freyriana). Estamos, no caso cabo-verdiano da *Claridade*, perante uma verdadeira criação de criouldade (de assunção de uma diferença não-portuguesa), ou, em direcção distinta, de entrada no funil de estrangulamento histórico (da estreita portugalidade).

A *quarta fase*, do Casticismo (1942-1960), surgiu na sequência de aprofundamento da opção anti-colonial, como corolário lógico de uma actividade literária que compreendia o esforço de consciencialização como serviço cívico ou, se é possível a contradição, enquanto *ética social* com fundamentos na história e na cultura imperecível de um povo. A sua introdução verifica-se com o livro do são-tomense Francisco José Tenreiro, *Ilha de nome santo* (1942), integrado na colecção coimbrã do Novo Cancioneiro, no movimento do Neo-realismo português. O Casticismo (termo que adoptamos pela primeira vez) pode, então, ser definível como a procura da permanente herança dos povos, da sua intra-história, profunda, imperecível, dialéctica, criadora e transformadora, para lá do efémero, segundo uma concepção próxima da que Miguel de Unamuno nos legou nos seus ensaios sobre o casticismo castelhano visto como tradição não académica e erudita, mas popular e antiga, carregada de futuro.

Num primeiro momento, esse Casticismo afinal tão ansiosamente buscado, apresentou-se sob as vestes do Sócio-realismo (1942-1950/60) baseado no marxismo ou na sua versão acrescida (a do marxismo-leninismo), em que, quer em Portugal, quer nas colónias, foi determinante o papel desempenhado por activistas brancos conotados com o Partido Comunista Português. O Sócio-realismo (designação relativa às literaturas africanas

igualmente cunhada por nós no presente trabalho) foi a expressão africana de um modo de renovação da herança negro-realista, associada sobretudo ao que o Neo-Realismo português possibilitou e ainda à absorção do Modernismo e do romance social do Brasil. Não temos conhecimento de indícios de que o Naturalismo brasileiro (sobretudo este, pela sua pujança, e não o português) tenha sido recebido atempadamente pelos africanos. Ninguém parece ter dado pelo *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, à data a que nos reportamos. Com o Sócio-realismo, atravessado, de imediato, pela Negritude, estão em foco as classes e o mundo do trabalho, da produção de riquezas coloniais (com seus contratados, serviçais, agricultores, operários, mas também pastores, além de grupos restritos e outros, marginais), através de processos discursivos virados para a sugestão de concretude social e quotidiana, em que o pormenor, a notação descritiva, tem grande relevo. Basta referir a segunda fase da obra de Castro Soromenho (Angola), a primeira fase da obra de Agostinho Neto e António Jacinto (Angola), de José Craveirinha (Moçambique) e de Francisco José Tenreiro (São Tomé e Príncipe), ou a obra de Luís Romano e Teixeira de Sousa (Cabo Verde), e de Noémia de Sousa (Moçambique), para verificarmos a assunção de uma postura de classe proletária que tende a colar-se à pele mais generalizante da categoria do colonizado.

O colonizado é uma categoria ainda mais generalizante do que a do negro, mas, por isso, os escritores africanos de língua portuguesa, nos anos 50, assumiram a Negritude (1949-1959) como realização cultural do pan-africanismo, sobretudo os que estavam morando fora de África, cultuando com orgulho a raça, as culturas tradicionais (tribais), relativas ao mato e ao campo, numa estética do retorno ideal às origens, de reencontro com um passado grandioso, utopia da felicidade, à semelhança de uma recuperação rousseauiana. Agostinho Neto, em Angola, Aguinaldo Fonseca, em Cabo Verde, Noémia e Craveirinha, em Moçambique, e Tenreiro e Tomás Medeiros, em São Tomé e Príncipe, exemplificam esse movimento de aproximação genuína ao povo africano e sua herança, de uma maneira *racista anti-racista*, para glosar a expressão de Sartre, no prefácio à antologia de Senghor.

Inaugura-se uma *quinta fase*, de Resistência (1961-1974), com a entrada na década de 60 e o início da luta armada de libertação nacional, despoletada, em primeiro lugar em Angola, passando a ser produzida uma literatura não de todo circunstancial, primeiro angolana e, depois, moçambicana e guineense, por escritores tanto com inferior nível de escolarização como com estudos superiores, cuja orientação ideológica e polí-

tica é expressamente anti-colonialista, que engloba, para além de um específico *corpus* de guerrilha, também, a partir de 1969, uma temática e um discurso de *Ghetto*, relativos estes ao curto período final do colonialismo português. Essa literatura cria textualmente a nacionalidade, antes da sua existência política.

Tomando a designação de Resistência de Barbara Harlow, já usada por nós no livro *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (1995, p. 227), nela incluímos, sublinhe-se de novo, nesse primeiro momento, uma temática de *guerrilha*, cujas características, para além das já mencionadas, são o posicionamento anti-imperialista (anti-norte-americano sobretudo, mas também anti-*apartheid*), o nacionalismo (a declarada formação textual da nação, aliás já antecipada em textos do Casticismo, por exemplo, do angolano Agostinho Neto e do moçambicano José Craveirinha), a espacialização das «zonas libertadas» e do exílio, com recursos discursivos provenientes do panfletarismo. Como representantes desse discurso poético e romanesco encontramos Pepetela e Costa Andrade, entre outros, em Angola, Kaoberdiano Dambará, em Cabo Verde e Guiné-Bissau (quando as duas colónias tinham um mesmo movimento de libertação actuando nesta última), Sérgio Vieira e Jorge Rebelo, em Moçambique.

Na segunda metade dos anos 60, nas cidades coloniais, sob uma implacável censura, conseguem alguns escritores publicar, em periódicos e livros, certos textos que camuflam alusões revolucionárias com a capa do mais inocente lirismo amoroso, telúrico ou festivo. O angolano Arnaldo Santos, com *Tempo de munhungo* (1968), livro de crónicas-contos, é um dos primeiros a aludir ao tempo cinzento, colonial-fascista, que, então, era dado viver. Tratava-se de uma estratégia textual de *ghetto*, em que, no *hinterland*, os escritores aludiam à revolta individual (em conotação com a revolução colectiva), às vezes sob a máscara de um existencialismo mitigado, estranho, quase incompreensível nesse contexto de leitura. Pela primeira vez, houve sinais da leitura do Concretismo ou do movimento Práxis brasileiros, em renovação formal compreendida numa estética da sugestão e da alusão, de que são exemplos significativos um João-Maria Vilanova, David Mestre, Jofre Rocha e José Luandino Vieira, em Angola, Corsino Fortes, em Cabo Verde, e Luís Bemardo Honwana e Sebastião Alba, em Moçambique. Sintomáticos, os livros de poemas de David Mestre, *Crónica do ghetto* (1973), e de Jofre Rocha, *Tempo de ciclo* (1973).

Passa-se à *sexta fase*, decisivamente diferente, da Contemporaneidade (1975-1998), com as independências dos quatro países em 1975 (a Guiné-

Bissau declarara a sua, já em 1973), acarretando uma transformação radical nas estruturas de poder, da sociedade, da economia e da cultura, em que se verificou uma mudança não menos radical no percurso das literaturas.

Caracteriza-se tal fase, num primeiro momento (1975-1985), em que o patriotismo inflama o estro literário e os ânimos cívicos, por nela vigorar certo estalinismo ideológico e estético (com as nuances próprias de cada país e sobremodo pelo contexto africano pós-colonial), em que, por vezes, se combinam loas hagiográficas aos heróis da revolução e cânticos de exortação contra os agressores internos e externos, estes mediando guerras civis através daqueles. Esta estética do orgulho pátrio tem expressão num Jorge Macedo, no romance *Geografia da coragem* (1980), ou na poesia de Garcia Bires (ambos de Angola), tanto como na poesia de Rui Nogar ou na narrativa de Lina Magaia (ambos de Moçambique).

A superação dos traumas políticos, ideológicos e literários tornou-se possível somente após a primeira década de independência política (recorde-se a questão, empolada ou não, com ou sem adequação teórica, da subserviência das literaturas africanas perante modelos alienígenas, europeus ou não).

Assim, a superação do estigma colonial, a pós-colonialidade estética (1986-1996), ocorre com o degelo da Guerra Fria levada a quente a alguns pontos do planeta. Fundamenta-se, por um lado, numa reacção anti-jdanovista, anti-comunista, e, por outro, na correlativa ânsia de democratismo burguês, gerando uma atomização, repercutindo em variadas fragmentações esteticistas (de tipo neo-simbolista, neo-concretista, neo-surrealista, etc.), que o existencialismo ou o misticismo ajudaram a consolidar.

Seria interessante, noutro espaço, destrinçar a medida em que os réverberos de esteticismos vários são também estilhaços de uma propensão estética advinda do natural multiculturalismo de base étnica dessas novas nações e sociedades. Pensamos, a avaliar pela obra de Germano de Almeida e de Vasco Martins (os dois de Cabo Verde) ou de Mia Couto, Eduardo White, Luís Carlos Patraquim e Nelson Saúte (todos de Moçambique), tanto como de José Eduardo Agualusa e João Maimona (ambos de Angola), que se trata, finalmente, de exorcizar os derradeiros fantasmas e medos de cruentas guerras e ameaças de perda de independência, para, nalguns casos, como em Maimona, partir em busca de discursos originalíssimos no contexto dessas literaturas.

Por outro lado, escritores como Aíto Bonfim e Sacramento Neto (de São Tomé e Príncipe) persistem na revisão crítica dos fantasmas e das



ameaças concretas, decerto por o presente reavivar traumas do passado, enquanto um João Melo (de Angola), sobretudo este, alia a experimentação original a uma quase-notícia do quotidiano e a, ainda e sempre, exasperantes retomas de obsessões, que muito bem conhecemos, do tempo colonial.

Podemos dizer que, no momento em que escrevemos, se assiste a uma *liquidação* (ao repensar literário) dos antigos mitos, sonhos, realidades e utopias, estando a escrever-se, na narrativa, um novo capítulo da história dessas cinco literaturas, que é, possivelmente, o da perplexidade e da incerteza contemporâneas, verificável nas obras de José Eduardo Agualusa, Germano de Almeida, Pepetela e Mia Couto. Resta saber, face às contingências e solicitações da instituição literária, na contemporaneidade pós-colonial, se as literaturas africanas se deslumbrarão com a sociedade do espectáculo ou se hão-de inscrever na continuidade de um casticismo intemporal, tendo a capacidade de engendrar e de expressar novas utopias e esclarecimentos.

#### MIA COUTO, UM RENOVADOR DA LITERATURA MOÇAMBICANA

Mia Couto nasceu em Moçambique, na Província de Sofala (zona de implantação sobretudo de povos sena e shona), mais propriamente na cidade da Beira, decorria o ano de 1955. É filho do jornalista e escritor Fernando Couto, nascido em Portugal (em Rio Tinto, arredores do Porto, mas que passou uma parte substancial da sua vida em Moçambique). A obra do pai —alguns livros de poesia— está relacionada também com aquele novel país do Índico.

Na sua terra natal, Mia Couto começou a escrever e publicou os primeiros poemas no *Notícias da Beira*, aos 14 anos. O exemplo paterno motivou-o para as primícias literárias (como explicou num depoimento de 94) e, mais tarde, para o jornalismo, mas acabaria por se confirmar fundamentalmente como vocacionado para a crónica e o conto. Entretanto, abançou-se à decisiva *prova de fôlego* de todo o prosador de ficção, o romance, em que se estreou, em 1992, com assinalável mestria, oferecendo-nos um texto de primeira grandeza. Entre a estreia absoluta (1969) e o primeiro romance (1992), ficou um percurso de descoberta, de aperfeiçoamento da técnica, de atracção pela plasticidade e capacidade de inovação em língua portuguesa.

Aos 17 anos foi viver para o Maputo, onde passou a cursar Medicina, que interrompeu, em 1974, trocando-a pelo jornalismo, acedendo a uma so-

licitação dos novos tempos, de profunda mudança política, a caminho da independência. Integrado, em pleno esforço de transição para um novo mundo, foi director da Agência de Informação de Moçambique (AIM), da revista semanal *Tempo* e do jornal *Notícias*, sem que tivesse passado pela tarimba de repórter. Em 1985, dando novo rumo à sua vida, voltou à Universidade, para terminar o curso de Biologia, tendo sido, mais tarde, responsável pela conservação ambiental da Ilha de Inhaca.

A entrada no universo da escrita e da publicação, repita-se, fez-se através dos jornais, como foi normal em África (no seu caso, seguindo também a tradição paterna), desde a oitocentista década de 40, visto que a escolarização era acessível apenas a uma faixa muitíssimo reduzida de privilegiados (note-se que havia cerca de um ou dois por cento de alfabetizados em Moçambique, no início dos anos 60 deste século).

Estreou-se com um livro de poemas, *Raiz de orvalho* (1983), a que se seguiram dois livros de contos, *Vozes anoitecidas* (1986) e *Cada homem é uma raça* (1990), o primeiro destes granjeando-lhe notoriedade também em Portugal e noutros países, nomeadamente devido às primeiras traduções, para inglês e italiano. Sucessivamente, novos livros acabaram por impô-lo como um dos escritores —ainda jovem— mais dotados da nova geração. Publicou uma recolha de crónicas, algumas delas devendo justamente ser consideradas contos, que intitulou *Cronicando* (1988), tendo ganho o Prémio Anual da Crónica no seu país. Seguiu-se o romance *Terra sonâmbula* (1992), muito ansiado, como confidenciara para o retrato que dele traçara a jornalista e professora brasileira Cremilda Medina: «ocupa lugar de destaque e paixão o romance que um dia editará<sup>1</sup>.» Depois disso, publicou *Estórias abensonhadas* (1994), o romance *A varanda do frangipani* (1996), *Contos do nascer da terra* (1997) e, por encomenda da EXPO 98 (a última Exposição Universal, realizada em Lisboa), a narrativa intitulada *Mar me quer* (1997).

Entre os escritores da nova geração que poderão vir a ombrear com ele, em quantidade de obra e reconhecimento internacional, porque qualidade não lhes falta, inclui-se, desde logo, também o cabo-verdiano Germano de Almeida e o angolano José Eduardo Agualusa, que já usufruem de uma projecção extramuros, notadamente em Portugal, começando, entretanto, a ser divulgados, para além do Brasil, fora do espaço da lusofonia. Os moçambicanos Ungulani Ba Ka Khosa, Suleiman Cassamo, Luís Carlos Patraquim, Eduardo White e Nelson Saúte e o angolano João Maimona, por variadas razões, consoante os

<sup>1</sup> In *Sonha mamana África*. São Paulo. Epopcia. 1987, p. 62.

casos (singularidade, inovação, prémios, traduções, visibilidade comunicacional, etc.), não-de ocupar um apreciável lugar de destaque, a seu devido tempo, se se comprovarem as potencialidades entretanto expostas.

## A GERAÇÃO MOÇAMBICANA PÓS-COLONIAL

Mia Couto surge, na década de 80, como um renovador da literatura moçambicana. Essa renovação é partilhada por outros escritores, desde antes da independência da colónia portuguesa. Atente-se nas narrativas de Luís Bernardo Honwana, em *Nós matámos o cão-tinhoso* (1964), no surgimento de uma poesia radicalmente *engagée*, circunstancial, de guerrilha (nos anos 60) ou nos cadernos *Caliban* (início dos anos 70), magníficos exemplos da diversidade de propostas literárias, culturais e ideológicas. Mas é, de facto, nessa década fulcral de 80 que o processo literário de Moçambique, de maneira decisiva, se desenvolve, alarga e estabiliza como sistema literário institucionalizado e reconhecido, tanto interna como internacionalmente. Basta recordar a fundação da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), em 1982, que se tornou editora fundamental na promoção dos seus associados e, quanto aos novos escritores, a revista *Charrua*, publicada em 1984-86, com colaborações de Ungulani Ba Ka Khosa, Pedro Chissano, Juvenal Bucuane, Hélder Muteia, Marcelo Panguana e outros, e, além disso, a partir de 1984, as páginas da «Gazeta de Letras e Artes» da revista *Tempo*. A partir de então, pode-se falar em *estado adulto* da literatura moçambicana, no sentido de que, não sendo o Estado-nação ainda uma formação político-social adulta (conceptualmente adquirida, generalizada e estabilizada), aquela o é enquanto formação cultural e ideológica na qual se resolvem provisoriamente as contradições entre o analfabetismo, a confrontação militar da pós-independência (guerra do Estado contra o movimento RENAMO) e a vontade de estabilização político-cultural.

Mia Couto, ao publicar os dois primeiros livros nos anos 80 (coincidindo com o reacender geral da actividade literária no país), resultantes de uma elaboração quando estava na casa dos 20 anos, acabou por se transformar no ícone de uma nova geração que despontava para afirmar novas perspectivas dos actos literários e ocupar o panteão dos laureados ou, pelo menos, instaurar uma nova ordem estético-literária. Hoje em dia, esses novos escritores já têm nome: Eduardo White, Nelson Saúte, Luís Carlos Patraquim, Ungulani Ba Ka Khosa, Suleiman Cassamo, Paulina Chiziane, entre outros.

## GÊNEROS LITERÁRIOS, REPRESENTAÇÃO DO (NÃO) REAL E RECEPÇÃO

O primeiro livro que Mia Couto publicou era de poesia, a qual até à independência predominava sobre o romance, o conto ou o teatro. Durante meio século, falou-se da tradição poética de Moçambique, afinal um eufemismo para não lembrar demasiado a escassez da narrativa (tendo como adquirido que o teatro tem sido sempre ainda mais raro).

Pela poesia costumam começar todos os que se aventuram na literatura, ousando o romance quando conquistam mais experiência, calculismo e sabedoria. Não há tipos de discursos mais fáceis do que outros, mas é evidente que um bom romance custa mais a escrever aos 18 anos de idade (é até improvável) do que um razoável livro de poemas, podendo este produzir-se em partes completamente autónomas, como arte do fragmento. Assim, começaram pela poesia as literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe. Assim começou Mia Couto: com uma diferença, a de que, desde logo, aspirava à escrita de um romance.

O romance impõe ao escritor um desafio de persistência, coerência, organização e complexidade. Permite, por isso, a explanação de problemáticas variadas, que podem ser tratadas com ampla latitude e cópia de pormenores, como que aproximando-se do conceito de exaustividade. O romance é, de certo modo, o parente ficcional do ensaio. Nessa perspectiva, o primeiro romance de Mia Couto permitiu-lhe construir uns meandros simbólicos das consequências da guerra, do desnorte que atingiu as populações moçambicanas e, ao mesmo tempo, traçar uma cativante alegoria sobre a leitura e o saber, a inocência e a decadência, através do percurso de um jovem e de um ancião em busca do significado do horror da guerra e da destruição.

Nos contos (ou estórias, segundo a designação usada por Mia Couto e também pelo precursor angolano José Luandino Vieira, além do brasileiro Guimarães Rosa), o escritor dedicara-se sobretudo a fabular histórias rocambolescas, cómicas, satíricas ou piedosas, conforme se tratasse de episódios inusitados, críticas de costumes, recriminações sociais ou políticas, compaixões étnicas, etc. Os contos permitem a ligeireza da acção (o seu rápido desenvolvimento) ou simplesmente o esboço de um típico quadro societário. No romance, podemos entrever uma teoria da sociedade civil, do analfabetismo (do não saber) ou da entreajuda (da solidariedade entre gente diversa, etária ou socialmente considerada). O romance constitui o golpe decisivo para o abandono do lirismo que a poesia propiciara. Já não há lugar, a partir daí, para o simplesmente sentimental ou lúdico.

## A CRÓNICA/CONTO

São conhecidas as origens praticamente simultâneas do jornalismo e da literatura escrita nas principais colónias africanas de Portugal. Aliás, no século XIX, o cultivo das «belas-letras» associava-se estreitamente à publicação em jornais. Por outro lado, as «belas-letras» tenderam, de imediato, após a sua emergência, a transformarem-se, nalguns casos, em letras de acusação e reivindicação, no sentido realista oitocentista, de intervenção na sociedade. Existe, portanto, uma tradição de convivência do escritor com os jornais, que Mia Couto, seguindo o exemplo paterno, pôde continuar.

As crónicas de Mia Couto, inserindo-se na vertente da intervenção (de alerta, crítica, civismo, altruísmo, etc.), conseguem, em basto número de casos, conjugar-se com uma intencionalidade literária, que o leitor reconhece. Além disso, tem sucedido que muitos dos textos que aparecem no espaço do jornal dedicado às crónicas (é o caso dos que publica no jornal português *Público*) são depois republicados em livros de contos, como aconteceu com *Estórias abensonhadas* e *Contos do nascer da terra*.

Mia Couto é fundamentalmente um atento ouvidor de casos e histórias da boca do povo. Conhecedor do país, por necessidade profissional (de jornalista ou de biólogo) ou por curiosidade, vê-se, pelo modo como intervém em apresentações públicas, que gosta sobretudo de uma boa história — caricata, proverbial ou parabólica.

Assim, compreende-se que os dois primeiros livros de *estórias* (sobre um casal de velhos preparando-se para a morte; um morteiro que mata gado; a louca que limpa as estátuas dos excrementos das pombas; um coobreiro apaixonado por uma sino-moçambicana; um barbeiro que exagera os méritos da sua barbearia improvisada) contenham mais traços herdeiros de um realismo descritivo, socialmente revelador, do que os últimos, estes tornando-se ostensivamente alheios a um quadro de referencialidades históricas e sociais explícitas, derivando para o maravilhoso e o alegórico. Percebe-se que o caminho de Mia Couto não é o do traçado de acções concretas, de espaços, ambientes e atmosferas pormenorizadamente remetendo para a imitação de um real dado como reconhecível, mas antes o aproveitar a plasticidade da linguagem (re)criada para esboçar *exempla* de carácter pacifista, ético e ecológico.

Em relação às crónicas propriamente ditas, Mia Couto chegou a usá-las como utensílios de provocação e resposta a intervenções que, na sociedade maputense, tendiam a *desconsiderá-lo como escritor, aquando do aparecimento de Vozes anoitecidas*, livro recebido, nalguns círculos, como pertur-

bador da «norma literária» e visto como infeliz modo de captar a fala popular. Respondeu, então, Mia Couto, com uma crónica bem-humorada, «Escrevências desinventosas», inserta, mais tarde, no livro *Cronicando*. Mia Couto aborda a sempre delicada e complexa liberdade de criação, sobretudo em contextos politicamente hipersensíveis e susceptíveis de reacção intempestiva. Fê-lo com grande contundência fleumática, se é permitida a contradição. Da crónica, destacamos um trecho paradigmático, que pode funcionar como eloquente e imaginativa sentença: «a vida é uma grande fábrica de imagineiros e há muita estrada para poucos postos vigi-lentos.» Afinal de contas, era um modo de reivindicar o poder da imaginação, criticando os que desejavam policiar a criatividade e a liberdade da escrita, quando estava em causa sobretudo um escritor jovem, imaginativo, nada conservador (nem política, nem linguisticamente) e muito menos fazendo perigar os alicerces da instituição literária (a não ser os eventuais pilares acomodáticos ou despeitados). Quase escrevíamos «os já sólidos alicerces da instituição literária». Por um lado, é verdade; por outro, o episódio revelou a falta de maturidade da recepção especializada, que o tempo veio a modificar, com o natural surgimento de uma crítica cada vez mais sistemática, apoiada em saberes abalizados e despreconceituados. Como balanço, ficou a importância de *Vozes anoitecidas*, reconhecidamente um livro fundador de uma reordenação literária, à semelhança do que sucedera, em Angola, em 1964, com *Luuanda*, de José Luandino Vieira.

## O ROMANCE *TERRA SONÂMBULA* - MODERNIDADE ESTRUTURAL E SIMBÓLICA

*Terra sonâmbula* é um romance sobre os efeitos da guerra: a desolação da paisagem natural e humana. Mas é também um romance sobre a capacidade de sonhar e de contar. As três epígrafes que abrem o romance, uma da autoria dos habitantes de Matimati, a outra, de Tuahir e a terceira, de Platão, dão o mote a temas intemporais e utópicos, entre os quais se contam a necessidade de sonhar e, portanto, de permanecer vivo e assim mover a terra, ou seja, remover a montanha, neste caso através da união de três espécies primordiais de seres: os vivos, os defuntos e os pescadores (ou homens do mar).

Duas histórias principais são contadas alternadamente. Uma, a de Muidinga, rapaz abandonado que procura uma identidade e um sentido para a vida, que descobre uns cadernos abandonados e lê em voz alta para o velho Tuahir, que, a certa altura, diz: «vamos para dentro desses cadernos. Lá po-

demos cantar, divertir» (p. 136). Outra, a do jovem Kindzu, em narração própria, escrita nos cadernos, que se dá a ler, por imperiosa necessidade de desabafo. Kindzu, filho de pescador, representa o *alter ego* do escritor, aquele que escreve para se tornar mais perene e testemunhar o seu tempo. Os cadernos são a nesga de sonho possível perante a dura e crua realidade do percurso quotidiano do jovem Muidinga, viajero iniciático à procura da chave para os seus sonhos.

Romance de aprendizagem ou, mais simplesmente, de um romance em que as personagens jovens detêm o papel e o poder de depositários da capacidade de sonhar um mundo melhor, de paz e abundância, numa *terra sonâmbula*, na encruzilhada da vida, confundidas entre o mundo tradicional que as marcou e se desmorona e o mundo moderno que as avassala e igualmente se despedaça, para usar o termo de outro escritor africano. Sensivelmente a meio do romance, a chave principal para a interpretação encontra-se explícita: «estávamos divididos entre dois mundos. A nossa memória se povoava de fantasmas da nossa aldeia. Esses fantasmas nos falavam em nossas línguas indígenas. Mas nós já só sabíamos sonhar em português. E já não havia aldeias no desenho do nosso futuro» (pp. 102-103).

As literaturas africanas estão muito marcadas pela esperança no poder juvenil de revolucionar o mundo, pelo menos o mais próximo, por um prometeísmo nacional. A iniciação às coisas do mundo, através da aprendizagem de ritos e saberes, da experiência da vida e da morte, pode ver-se nas figuras jovens que protagonizam e povoam *As aventuras de Ngunga* e *A revolta da casa dos ídolos*, de Pepetela, *A Konkhava de Féti*, de Henrique Abranches, *Luuanda*, de José Luandino Vieira, ou *Chiquinho*, de Baltasar Lopes, jovens que carregam nos ombros o sonho e a responsabilidade da mudança, às vezes morrendo por ela, resolvem questões ou resolvem descobrir o caminho da verdade, descobrindo-se a si próprios e ao mundo circundante ou longínquo. Chamam-se Ngunga, Beto, Chiquinho, Kapitia ou, como em *Terra sonâmbula*, Muidinga e Kindzu.

Crianças que cresceram demasiado e, à entrada da adultez, anseiam por um mundo melhor e pelos carinhos familiares de que cedo se viram privadas. Não por acaso, Muidinga, Chiquinho ou Ngunga são crianças cujos pais morreram ou estão ausentes. A figura do pai é substituída, no caso de Muidinga, pela do tio, praticamente com o mesmo valor, numa sociedade tradicional(ista), em que ancestralmente o poder político, a punição judicial ou os benefícios recaíam sobre as costas dos sobrinhos e não dos filhos.

Numa terra de fome e miséria, em que uma vila se compara a uma imensa casa mortuária (p. 132), Muidinga e Kindzu procuram o amor, a

amizade, a bondade e a felicidade (p. 167), como sonâmbulos percorrendo a desolação do espaço. Não importa que o velho Tuahir engane Muidinga, fazendo-o andar em círculos ao redor do machimbombo destruído que lhes serve de abrigo, sem se afastar dele, como se estivessem perdidos. O velho fica preso também pelas histórias contidas nos cadernos de Kindzu e não deseja mais nada do que sobreviver e sonhar quando as escuta.

As histórias integradas nas duas histórias principais do romance fazem as delícias do velho e do novo: história de Siqueleto sobre o sonho de um mundo melhor e a escrita como testemunho; de Nhamataca construindo nascentes de rios; de velhas caçando gafanhotos e violando Muidinga quando este se afasta, por momentos, da protecção do ancião; de Quintino, que encontra o fantasma do português, falecido após a independência e que sai do túmulo na cave para jogar os seus trunfos entre os vivos, incluindo o *administrador* Estêvão; da montanha que derivou do corcunda; do amor entre Kindzu e Farida, a *anjonauta*, que vive numa ilha com farol, perto de um barco naufragado, longe da terra e da tragédia dos homens; do boizarrão pelo pastorzinho, além de outras, muitas, histórias.

O amor entre Kindzu e Farida releva da ordem marinha, talassórica, que representa a vida e o sonho, contra a realidade da terra sonâmbula de morte. Kindzu é um sonhador de lembranças, um inventor de verdades (p. 117), que constrói um discurso onde cabem episódios caricatos, bem humorados, como o do português que, saído do túmulo, se põe a gritar: «sacana de pretos, gamaram-me os sapatos» (p. 155). Ou episódios fantásticos, ainda do português Romão Pinto, que, incontinentemente, se põe a urinar interminavelmente devido ao feitiço africano da amante muçulmana que traía o marido com ele (p. 160).

Os angolanos Pepetela e Henrique Abranches acham justamente, com alguma auto-ironia, que este fantástico das literaturas africanas, semelhante ao realismo mágico sul-americano de língua espanhola, se pode chamar, com certa propriedade, de *realismo animista*, uma espécie de corrente herdeira do realismo oitocentista e do neo-realismo, fustigada pelas torrentes impetuosas do imaginário e das cosmogonias africanas tradicionais.

## UM OBSESSIVO PROCESSO DE (RE)CRIAÇÃO VERBAL E CULTURAL

A narrativa de Mia Couto, desde *Vozes anoitecidas*, apresenta, como primeiro sintoma dessa interferência de mundos, a criação de uma lingua-



gem literária tocada pela oralidade, a combinação da sintaxe circunloquial com a tendência para a elisão e o sintetismo, a propensão luxuriante do neologismo, da aglutinação, da prefixação e outros modos de retrabalhar o léxico, num processo de escrita que simula a ingenuidade e a singeleza, mas ostenta as marcas do impiedoso buril. Trata-se de um estilo que repõe a graça e o carinho da palavra que procura desvelar o mundo encoberto da essencialidade cósmica, manifestando compreensão e ternura pelos seres e coisas fustigados pelos ventos da história. A enumeração dos resultados da criatividade lexical seria impensável, mas convém fornecer alguns exemplos, para dela se poder aquilatar: *homenzarrou, depressou-se, fantasiática, carinhenta, esteirados, rebulir, estremungado, tropousar, manifestivo, estremexendo, nuventanias, febrilhante, deslembrara, sozinhação, perturbado, gesticalada, irmãodade, exuberrante, inutensílio, tintintilar, entrequando, esmãozinho, exactamesmo, convidançaente, mancha-prazeres, embriagordo, veementindo, atordoído, titupiante, inaposento, administrador*, etc. A sintaxe apresenta-se também como uma construção em moldes inusuais, entre a oralidade e a pura invenção, em que o contexto comunicativo, estético, permite partilhar a mensagem de ruptura: «todos partiram, um após nenhum»; «o colar que foste dada»; «nem isto guerra nenhuma não é»; «parece está aqui enquanto nem»; «o lugarzinho no enquanto».

José Ornelas, ao falar de «regeneração linguística», título de parte do artigo sobre Mia Couto que escreveu para uma edição da *Luso-Brazilian Review* dedicada também às literaturas africanas de língua portuguesa, tende para algum exagero apreciativo do que chama o *desvio radical* dos códigos e das convenções do português tradicional, do português normativo de Portugal, ou seja (ainda nas suas palavras), «o remanejamento e a transformação da sintaxe, do léxico e do ritmo do português tradicional» (Ornelas, 1996:45), ou ainda o «assalto à tradição da língua portuguesa mediante a recriação e a regeneração (...) está a arrebatá-lo o português-padrão dos seus sólidos alicerces de erudição, de vernaculidade, de classicismo» (Ornelas, 1996: 47). Fala, inclusive, de «distorções sintáticas» («distorções» da sintaxe de norma portuguesa?) que se encontram em número reduzido na obra de Mia Couto, em comparação com a do angolano Luandino Vieira, além de que não se trata propriamente de «distorções», mas de modos sintáticos de uma norma em emergência, a norma moçambicana. José Ornelas critica o uso da «própria ideologia marxista de importação» em Moçambique, parecendo não compreender o contexto em que o Estado moçambicano se viu a braços com uma realidade política, económica, social e ideológica radicalmente nova, além de que não se pode falar em

«ideologias de importação» porque elas, mais do que a literatura, são autênticos espécimes de livre circulação, mesmo à revelia de ditaduras e de controladores de toda a espécie.

A inovação linguística de Mia Couto reside fundamentalmente no léxico, como procurou mostrar Perpétua Gonçalves num Colóquio em Luanda, no final de 1997 (cujos textos serão publicados este ano). Para conclusão semelhante aponta o artigo de Paulo de Faria (cf. bibliografia), que exemplifica, sintacticamente, com os clíticos à esquerda do verbo (ex.: «o bicho *se* arrasta») e o emprego do pronome complemento indirecto em vez do de complemento directo (ex.: «ouvíamos a baleia mas não *lhe* víamos»). Nesse artigo, o autor explica, com argumentação lógica e precisa como a escrita de Mia Couto se apropria de modos típicos da oralidade.

A (re)criação verbal, com neologismos e inovações sintácticas (que se encontram também no português do Brasil), advém do gozo da língua e de aproveitar o contacto entre várias delas, mas também da necessidade de criar e *relatar* novas realidades rurais e urbanas, numa língua literária que, sendo urbana e cosmopolita, retoma práticas orais com origem no enraizamento da ruralidade.

Nesse processo de criação pessoal ecoam a paixão obsessiva pela palavra, pelo gosto de a subverter. Podemos encontrar nas suas narrativas paralelismos com o humor citadino do homem portuense e até o humor suburbano portuense (o pai de Mia Couto, ficou dito, nasceu nos arredores do Porto), o humor mineiro (de Minas Gerais, no Brasil), o dos angolanos Pepetela (num livro como *O cão e os calús*) e Manuel Rui (em *Quem me dera ser onda*), o humor típico dos ambaquistas (angolanos de Ambaca, cobertos pelo ridículo da assimilação cultural distorcida), dos portugueses Alexandre O'Neill, José Cardoso Pires, Mário Henrique Leiria ou Mário de Carvalho, do gaúcho brasileiro Luís Fernando Veríssimo e de muitos mais. Todavia, o humor de Mia Couto nunca é de escárnio e maldizer, de ridicularizar social, política e ideologicamente sem apelo nem agravo, mas antes de compaixão e compreensão por situações, vivências, costumes e comportamentos de gente afectada pela vida plena de carências, de desencontros e desencantos, tendo como pano de fundo sempre um realismo que espreita através dos indícios da guerra, da miséria e da perturbação social e mental.

Se bem que o espaço esteja circunscrito a Moçambique e o tempo à pós-independência, as estórias remetem com frequência para casos do passado colonial e, sobretudo, a memória aforística e mítica das palavras expõe à tona do discurso a filosofia e a sagacidade de um mundo alheio à cibernética e aos dígitos. A intercomunicação entre vivos e espíritos

(ou defuntos), dado natural da cosmovisão de muitos povos africanos, como já explicavam Alexis Kagame ou Marcel Griaule, está patente neste romance, que aborda essa matéria com a seriedade de um espírito lúdico ou com a sobriedade de um vidente lúcido.

Nesse constante vaivém entre o passado que pesa e o presente que esmaga, são correntes as frases proverbiais que definem uma atmosfera, um estado de espírito ou um saber sombrio: «quanto tempo demora o tempo!»; «a escuridão nos faz nascer muitas cabeças»; «no fundo da latrina não pode haver guerra limpa»; «o homem é como a casa: deve ser visto por dentro». É por essa hesitação de sentido, entre o eflúvio literal e o símbolo do trabalho pacífico, que o narrador diz de Nhamataca, o construtor de rios: «talvez que um novo curso, nascido a golpes de sua vontade, traga de volta o sonho àquela terra mal amada» (p. 96).

Entre o humor e o drama, a ternura e a crítica, o fantástico das situações e o maravilhoso da linguagem, o discurso de Mia Couto entrelaça culturas e registos diversos, num equilíbrio que permite falar do racismo, da guerra, da vida e da morte, do amor e do ódio, da política e do comércio de almas, sempre com o gosto de contar desempenhando o papel de farol do leitor, redefinindo os seus gostos e visões do mundo, como se a ficção pudesse devolver à realidade a fantasia da verdade.

Sublinhando o fantástico, a desordem entre real e irreal, *Kindzu*, no fim do romance *Terra sonâmbula*, é *Muidinga*, que, por sua vez, dá pelo nome de Gaspar. As duas histórias alternadas são uma e a mesma história ou, melhor, duas faces da mesma história, como nos jogos de espelhos ou como nas bonecas russas. *Muidinga* é, pois, o jovem sonâmbulo que perdeu a memória e vagueia em busca de uma identidade, encontrando-as e encontrando-se na leitura das suas próprias memórias, afinal o jogo de espelhos que o escritor deseja para si, o seu povo e os outros povos que nele(s) se entreolham.

Sobre Mia Couto, escreveu Cremilda de Araújo Medina (Medina, 1987: 55-68): «como se situa um branco, descendente de português, no contexto das feridas abertas do colonialismo? (...) A revolução moçambicana lutou muito contra o racismo e, apesar dos fundamentos portugueses, ele, pessoalmente, não sofreu nenhuma restrição (...) Não deixou de gostar de Mozart ou dos autores clássicos portugueses (...) pulsa na frequência tanto de africanos quanto de um Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen, José Saramago, José Cardoso Pires, António Lobo Antunes —de Portugal— ou João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade —do Brasil».

A sua arte, na linha de James Joyce, Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, caracteriza-se por um vincado gosto em criar neologismos, recriar a oralidade numa língua literária exuberante, imaginativa, recrear-se com o humor de situações caricatas ou fantásticas e tocar-nos com a tragédia individual e social. Assim se compreende um projecto de moçambicanidade literária que é um exorcismo e uma catarse de criação, em que reconhecemos a história, o legado étnico, o multiculturalismo. Assim se compreende que o êxito consagre este ainda jovem escritor, já traduzido em várias línguas e membro da Academia Brasileira de Letras. É, por certo, com o angolano José Luandino Vieira, um próximo candidato africano ao Prémio Camões, o maior galardão literário de língua portuguesa.

## BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

- CHABAL, Patrick (1994): «Mia Couto», in *Voices moçambicanas. Literatura e nacionalidade*, Vega, Lisboa, pp. 274-291.
- CECCUCCI, Piero (1994): «Realtà e mito dell'universo popolare mozambicano nel discorso letterario di Mia Couto», in *África-America-Asia-Australia*, 17, Bulzoni, Roma, pp. 53-61.
- FARIA, Paulo Vítor Feytor Pinto Sampaio de (1991-1994): «A questão da língua e da escrita na *Terra sonâmbula* de Mia Couto», in *Congresso Internacional de Língua, Cultura e Literaturas Lusófonas (Actas)*, Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, Temas de o Ensino de Linguística, Sociolinguística e Literatura, vols. VII-IX, n.ºs 27-38, Pontevedra/Braga.
- FERREIRA, Manuel (1988): «Mia Couto: Vozes anoitecidas», in *Colóquio/Letras*, 101, Lisboa, pp. 132-133.
- LABAN, Michel (1998): *Moçambique. Encontro com escritores*, Fund. Eng.º António de Almeida, Porto, vol. 3, pp. 995-1040.
- LARANJEIRA, Pires; MATA, Inocência e SANTOS, Elsa Rodrigues dos (1995): *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Universidade Aberta, Lisboa, pp. 309-319.
- LEITE, Ana Mafalda (1993): «A sagração do profano. Reflexões sobre a escrita de três autores moçambicanos: Mia Couto, Rui Knopfli e José Craveirinha», in *Vértice*, II série, 55 (Julho-Agosto), Lisboa, pp. 37-41.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1988): «Mia Couto, *Voices anoitecidas*, o acordar», in *Sobreimpressões. Estudos de literatura portuguesa e africana*, Caminho, Lisboa, pp. 175-178.

- MEDINA, Cremilda (1987): *Sonha mamana África*, Epopeia, São Paulo, pp. 55-68.
- ORNELAS, José N. (1996): «Mia Couto no contexto da literatura pós-colonial de Moçambique», in *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin Press, Madison, vol. 33, n.º 2, pp. 37-52.
- REIS, Carlos (1997): *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*, 2.ª ed., Coimbra, pp. 407-486.
- ROCHA, Ilídio (1992): «*Terra sonâmbula: crónica poética e lúcida*», in *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, Lisboa (12-1-1992), p. 10.
- SILVA, Rosânia Pereira da (1994): *Mecanismos de subversão na literatura moçambicana: Vozes anoitecidas de Mia Couto*, Belo Horizonte, PUC/MG (tese de mestrado, policopiada).
- UNAMUNO, Miguel de (1986): *En torno al casticismo*, Alianza, Madrid.

