

---

**DO LOCUS DA INFÂNCIA EM CONTOS DO NASCER  
DA TERRA****Lola Geraldés Xavier<sup>1</sup>****Período de recebimento dos textos:** 04/08/2014 a 31/10/2014**Data de aceite:** 10/11/2014

**Resumo:** A partir de *Contos do Nascer da Terra*, de Mia Couto, aborda-se a infância enquanto estágio de fantasia e criatividade. Os narradores de Mia Couto “brincam” com a linguagem, através dos neologismos, e confrontam a realidade com o sobrenatural. Neste sentido, o trágico e o onírico são convocados para a criação de atmosferas em que o realismo mágico sobressai.

**Palavras-Chave:** Infância, trágico, onírico, simbolismo, *Contos do Nascer da Terra*.

**Abstract:** *Contos do Nascer da Terra*, by Mia Couto, addresses the childhood as a stage of fantasy and creativity. The narrators of Mia Couto "play" with the language, through the neologism, and compare reality with the supernatural. Therefore, the tragic and the dream shall be convened to create atmospheres

**Keywords:** Childhood, tragic, dream, symbolism, *Contos do Nascer da Terra*.

---

<sup>1</sup> Professora adjunta na Escola Superior de Educação de Coimbra / investigadora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra – Portugal.

A criança tem a vantagem de estrear o mundo, iniciando outro matrimónio entre as coisas e os nomes. (Couto, 2001, p. 21)

Pretende-se com este texto estabelecer um diálogo entre alguns textos de *Contos do Nascer da Terra*<sup>2</sup>, de Mia Couto, em que a infância é destacada, nomeadamente: “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, “A menina, as aves e o sangue”, “O último voo do tucano”, “A luavezinha (primeira estória para a Rita)”, “A menina sem palavra (segunda estória para a Rita)”, “O general infanciado”, “Cataratas do céu” e “O coração do menino e o menino do coração”.

*Contos do Nascer da Terra* inicia-se com “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”. O nome da personagem principal, que dá o nome ao conto, joga com a homonímia, remetendo ora para a noção de sombra enquanto imagem das coisas fugidias no diminutivo (destacando, assim, a irrelevância da menina), ora para a imagem solar de guarda-sol, que, enquanto símbolo de elegância e riqueza, contrasta por antítese com a realidade social da personagem do conto. Por outro lado, o nome desta personagem estabelece um diálogo intertextual com Maria Poeirinha, de *O Beijo da Palavrinha*<sup>3</sup>, do mesmo autor. Os pontos de intercessão entre as duas narrativas são vários. A temática da pobreza e da morte estão presentes em ambos os textos: “Deu-se o caso numa família pobre, tão pobre que nem tinha doença” (Couto, 2009, p. 13). Esta é também a pobreza descrita para o ambiente que circunda Maria Poeirinha, menina que tinha “sonhos pequenos, mais de areia do que de castelos” (Couto, 2013, p. 6). Pelas condições de vida destas personagens, levadas ao limite pela pobreza, destaca-

---

<sup>2</sup> Atualmente, em Portugal, as indicações de objetivos e de descritores de desempenho do ensino do Português do 1º ciclo do Ensino Básico até ao 3º ciclo do Ensino Básico (do 1º ao 9º ano, ou seja, dos 6 aos 15 anos) estão clarificados nas Metas Curriculares de Português do Ensino Básico (ver: <http://dge.mec.pt/metascurriculares/index.php?s=directorio&pid=16>), homologadas em agosto de 2012. Este documento ministerial, que pretende regular o ensino da língua materna propõe, igualmente, os textos literários que devem ser estudados, por ano, ao longo desse percurso. A obra *Contos do Nascer da Terra*, de Mia Couto, está prevista para estudo no 8º ano.

<sup>3</sup> Obra proposta em Portugal para estudo no 4º ano de escolaridade.

se o trágico da vivência da criança moçambicana. Trágico no sentido em que se trata de uma infância agônica (no sentido de nietzschiano) em desarmonia com o onírico associado a esta fase da vida do ser humano. Estas condições de vida agônicas contribuem para a perplexidade do narrador, o que origina a transfiguração dessas vidas difíceis, mostradas ao extremo através de laivos do maravilhoso, pois “In the construction of this discourse of ‘living perplexity’ [...] we must remember that the space of human life is pushed to its incommensurable extreme” (Bhabha, 2006, p. 307).

Este diálogo entre os dois textos estabelece-se ainda no final do conto sobre Maria Sombrinha, metaforicamente transformada numa “imperceptível luzinha” (Couto, 2009, p. 16), vivendo numa poeirinha. Os diminutivos usados acentuam a insuficiência de uma vida em condições miseráveis. A morte em ambas as narrativas, associada a condições de pobreza extrema, é metaforicamente descrita como transmutação: Maria Poeirinha, por sua vez, transforma-se, simultaneamente, em gaivota, redemoinho de areia branca, criatura que se afoga na palavra ‘mar’. São transformações só visíveis a quem ama as meninas, símbolo de recusa de falência, de finitude.

Esta forma de transmutação introduz o insólito, que está presente em todos os contos que aqui se analisam, à exceção de “O general infanciado”, em que a infância extemporânea aprisiona o general, impedindo-o de retomar o seu quotidiano de adulto com responsabilidades militares e sociais. Este é um conto sobre a recuperação da infância perdida, vivida em cumplicidade com a descendência, neste caso com o filho. Porém, por ser numa fase da adultice, torna-se inoportuna e socialmente incompreensível, mais associada à loucura. A infância é, aqui, agregada à ternura e à brincadeira, em oposição com a “machice” (Couto, 2009, p. 177) inicial do general que não lhe permite qualquer gesto de carinho para com o filho. É através da brincadeira que o general se

ausenta das obrigações do dia a dia. Brincadeira que não faz parte de outras histórias em que as personagens, pela vida difícil que têm, crescem abruptamente sem tempo para o ludismo próprio da meninice. É neste sentido que a gravidez surge, em alguns contos, como símbolo de um corpo que amadurece prematuramente, saltando a infância. É o caso de Maria Sombrinha que dá à luz “Maria Brisa” e, esta, por sua vez, recém-nascida, dará igualmente à luz. Face a esta multiplicação inesperada e fantástica, por oposição, Maria Sombrinha vai-se reduzindo, desvanecendo, circunscrita a indecifrável sombra.

Em oito das narrativas de *Contos do Nascer da Terra* que abordam a temática da infância, em cinco<sup>4</sup> o desfecho é fatídico para as crianças, havendo morte física. O sentimento do trágico está, assim, associado ao sentimento da precariedade da existência. A ideia da infelicidade omnipresente ou do perigo iminente como a morte é uma constante, focando-se, deste modo, o espectro da alta taxa de mortalidade infantil de África.

Perante esta realidade as personagens reagem com uma busca da felicidade, a luta pela vida, dando origem a outros seres, multiplicando-se. Esta multiplicação da menina em “O desaparecimento de Maria Sombrinha” só é comparável ao rapaz de “O coração do menino e o menino do coração”, cujo coração, depois de o menino ter falecido (uma vez mais a morte a rondar as personagens principais), dá à luz uma cópia do menino inicial, desta vez, tendo corrigido uma imperfeição física dos pés convergentes. Metaforicamente, o renascimento significa, neste conto, o aperfeiçoar das características físicas. Este coração, enorme morfologicamente, símbolo de vida e alvo de atenção científica, opõe-se ao coração da personagem principal de “A menina, as aves e o sangue”.

---

<sup>4</sup> Trata-se dos contos “O não desaparecimento de Maria Sombrinha”, “A menina, as aves e o sangue”, “O último voo do tucano”, “Cataratas do céu” e “O coração do menino e o menino do coração”.

Esta menina “a quem o coração batia só de quando em enquanto” (Couto, 2009, p. 43) é, também, alvo da atenção dos estudiosos, que não conseguem explicar o seu aparente estado catalético.

Nestes *Contos do Nascer da Terra*, tirando Maria Sombrinha, de “O não desaparecimento de Maria Sombrinha” e Cristóvão, de “O general infanciado”, todas as restantes crianças são votadas ao anonimato, através da não-referência ao seu nome. Sendo o nome o que individualiza o ser, marca de identidade, esta é uma forma criada pelos narradores para generalizar as condições da infância, para criar personagens-tipo, desprovidas de infância e de voz. Maioritariamente trata-se de um espaço de pobreza, traçado desde o conto que abre a coletânea. “O general infanciado” traduz a exceção mais clara ao espaço social da pobreza que atravessa a generalidade dos contos. Por sua vez, verifica-se o contraste entre a ausência de nome da personagem principal e o nome atribuído a uma personagem secundária, como em “O coração do menino e menino do coração” (o caso da prima Marlisa).

Em “A menina, as aves e o sangue”, de que falávamos, retrata-se a recusa de uma mãe em aceitar a morte da filha. Mesmo os pássaros, que escuta do sonho da filha, não os associa, enquanto aves noturnas, às almas do outro mundo, às almas dos mortos que vêm gemer durante a noite para junto da sua antiga morada (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1994, p. 101). A mãe vivencia a sua perda através do sonho e do mundo mágico. Esse “sonhar pássaros” (Couto, 2009, p. 44) materializa-se na pena que se desprende do lençol. No entanto, a mãe da menina não consegue entender o sonho enquanto anunciador da iminência de um evento funesto, a morte definitiva da sua filha. Pelo contrário, ela vela-lhe o sono, neste estado catártico, na esperança de que os sonhos da menina se repitam, sinal de réstia de existência que permite sonhar. Neste sentido, o estado onírico é sinónimo de vida, de esperança e o permanente velar

da mãe é proporcional ao seu amor infinito pela filha. Esta *vida-morte*, quer da filha, quer da mãe em função da filha, enfatiza o trágico de algumas (não)existências humanas.

Os próprios narradores destes contos são heterodiegéticos omniscientes<sup>5</sup> e o seu imaginário é infantil. Verifica-se, pois, uma fusão entre estória narrada, personagens infantis e forma de escrita. O sobrenatural destas narrativas seria compreensível aos olhos (e ouvidos) de uma criança em estágio de pensamento intuitivo ou pré-operatório (dois a sete anos), segundo Piaget. De facto, as crianças são sonhadoras, têm pensamentos mágicos e fantasias em abundância, neste período. Crianças de cinco anos de idade “descrevem normalmente um sonho como qualquer coisa que acontece no seu quarto de dormir, que veem como um filme” (Sprinthall e Sprinthall, 1993, p. 108). Deste modo, o onírico destes textos adequa-se bem ao imaginário infantil.

A aparente lucidez das personagens destas narrativas desconstrói-se por oposição ao sonho: este, como um écran, apresenta vivências insólitas. A personagem, que sonha, vive numa dualidade em que é, em simultâneo, atora e espetadora da cena onírica.

O onírico está, pois, omnipresente nestes textos, como em outros do autor, confundindo-se realidade e sonho, como em Maria Poeirinha: “Às vezes sonhava que ela se convertia em rio [...]. Mas depressa saía do sonho, pois seus pés descalços escaldavam na areia quente” (Couto, 2013, p. 8). Esta confusão entre sonho e realidade verifica-se também, por exemplo, em “A menina sem palavra”, em que “O pai se espantou com aquela inesperada fractura, espelho fantástico da história que ele acabara de inventar” (Couto, 2009, p. 96). A inocência da criança é o que consegue repor a ordem na natureza. Com o seu silêncio, a menina é comparada pelo pai a uma águia (Couto, 2009, p. 94). Esta

---

<sup>5</sup> À exceção do narrador de “A luavezinha”, em que o narrador é autodiegético.

comparação com uma ave evidencia o espiritualismo da personagem e a sua simbologia solar. Esta estória, narra, em *mise en abîme*, um sonho dentro do sonho, em que no final “os dois [pai e filha], iluminados, se extinguiram no quarto de onde nunca haviam saído” (Couto, 2009, p. 96). A influência lunar, que provoca correntes marítimas que geram marés altas e marés baixas sobre o mar, está simbolizada neste conto, através desse diálogo que se estabelece entre lua e mar. A estória que o pai inventa, no sonho, como forma de salvar a sua filha, é sobre uma menina que pede ao pai que lhe vá buscar a lua. A própria lua é já, por si, símbolo de sonho, contribuindo para a construção circular deste conto, em torno do onírico. Por outro lado, a lua representa o transitório e instável, como o sonho, assim como a imaginação que proporciona o maravilhoso do conto. O pretexto para o sonho é o mar enquanto elemento de dinâmica de vida, “lugar de nascimentos, transformações e renascimentos” (Chevalier e Gheerbrant, 1994, p. 439). O nascimento que se pretende nesta narrativa é o da palavra, da linguagem. Em “O coração do menino e o menino do coração”, a personagem principal mostra dificuldade em se exprimir oralmente e, nesse sentido, a sua deficiência física é ainda mais acentuada, expandida ao caráter psicológico, caracterizado enquanto “atarantonto” (Couto, 2009 p. 266). A criança vive a sua condição de um corpo impotente e disforme. O trágico acentua-se com a sua consciência de infelicidade extravasada através da escrita. É, pois, com estranheza que a prima Marisa, a quem ele havia dirigido, em vida, as cartas que foi escrevendo, lê “versos de lindeza que nem cabiam no presente mundo” (Couto, 2009, p. 267). A forma de escrever do menino revela as crianças “enquanto homens em estado de poesia” (Couto 1991, p. 21), destacando a pureza e o lirismo da infância.

A palavra é criação, inaugura, instaura, cria o mundo. O irmão de Maria Poeirinha ou a menina sem palavra, ao proferirem “mar”, estão a recriar essa

realidade. Esta manifestação de inteligência da linguagem, da criação contínua do universo permite afirmar que “A palavra é o símbolo mais puro da manifestação do ser, do ser que se pensa e que se exprime ele próprio ou do ser que é conhecido e comunicado por um outro” (Chevalier e Gheerbrant, 1994, p. 502). Por oposição, o menino, personagem principal, de “Cataratas do céu”, a par da personagem principal de “A menina sem palavra” são caracterizados pela ausência da fala. Nessa sociedade pós-colonialista, a criança continua a ser excluída como a mulher, é um elo menorizado, logo, enquanto subalterno, como aponta Spivak, não pode falar: “If in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak the subaltern as female is even more deeply in shadow” (Spivak, p. 82-83). De facto, as crianças destes contos são pobres, claramente e na sua generalidade, e a sua voz é abafada socialmente. O pós-colonialismo coloca a nu as desilusões nascidas das independências da década de 70 e, nesse sentido, acentua as situações condicionantes da desilusão, como a pobreza, e o descuidar das crianças como geração do futuro. A menina sem palavra pode, assim, representar a criança do género feminino numa sociedade pós-colonial: “Clearly, if you are poor, black and female you get it in three ways” (Spivak, p. 90). A menina é, pois, um ser subalterno, enquanto objeto e sujeito, não apresenta voz. No entanto, Mia Couto dá voz à minoria através da escrita. As suas personagens representam uma voz coletiva, enquanto discurso performativo de identificação pública.

No caso do menino de “Cataratas do céu”, essa desistência em falar deve-se à sua condição de deslocado da guerra, de quem vivenciou as experiências das feridas da terra. Por isso, a personagem apenas recupera algum interesse pela vida quando vai ver os aviões. A oposição que se estabelece entre terra “cheia de feridas” (Couto, 2009, p. 255) e pureza do céu atinge o clímax, no final, quando o menino se transforma numa “mancha, sombra súbita cruzando

os ares” (Couto, 2009, p. 256). O trágico, enquanto processo de consciencialização que o menino adquire da sua condição complexa e angustiante diante do futuro, fá-lo confundir realidade e sonho, convertendo-se no seu próprio sonho. Essa fantasia de se sentir entre “companheiros de espécie, as aeronaves” (Couto, 2009, p. 256), custa-lhe, porém, a vida. Este momento final, em que o narrador e o leitor são movidos pela catarse, fazendo emergir os sentimentos de terror e de piedade, coloca em ênfase a fragilidade da existência humana. O narrador conclui o conto, mostrando a impotência do ser humano e o fatalismo da vida humana: “Nesse momento ele aprendia que o céu está padecendo de cataratas, repentinas névoas que impedem Deus de nos espreitar” (Couto, 2009, p. 256). A forma como termina a narrativa enfatiza o inexorável destino sem a interferência de um Deus *ex machina*. O sonho de ser ave concretizou-se por segundos, mas foi-lhe fatal.

O símbolo da ave está presente em vários destes contos. O menino ao querer levantar voo como o avião “pode exprimir uma aspiração espiritual: a da libertação do ser humano do seu Eu terreno através do acesso purificador às alturas celestiais” (Chevalier e Gheerbrant, 1994, p. 103). O avião, como a ave, ilustra a aspiração do Homem se poder lançar nos ares. Enquanto elemento que travessa o ar é do domínio do pensamento e do espírito. O voo é ainda símbolo da alma, mediadora entre a terra e o céu. Deste modo, as aves simbolizam a leveza, “a libertação do peso terrestre” (Chevalier e Gheerbrant, 1994, p. 99), representam o mundo celeste, os anjos, os estados superiores do ser. Esta vontade de libertação das memórias e vivências do passado, carregadas de conotações bélicas, deduz-se, expressa-a o menino de forma assertiva através da exclamação performativa: “– Quero ser um avião!” (Couto, 2009, p. 255).

A estória, que o narrador autodiegético de “A luavezinha” conta à sua filha para a embalar, vem mostrar que cada ser tem a sua própria apetência e o

seu *habitat* natural. A dificuldade da menina em adormecer, traduzida pelo neologismo em “a menina quer luarejar” (Couto, 2009, p. 73), faz o narrador tomar como mote uma tradição moçambicana: “A menina ouve, em plena verdade na rua: “*Olha os cornos da lua estão para baixo: vai cair a chuva que a lua guarda na barriga*”” (Couto, 2009, p. 73). A estória que o pai-narrador cria é, porém, outra. Quando o desejo de lutar contra a condição natural de cada ser ultrapassa a imaginação, a punição pode ser a morte, como em “Cataratas do céu”, ou o aprisionamento como em “A luavezinha”, em que o desejo da ave em pousar na lua, qual Ícaro (lunar), é realizado com esforço, mas tem o seu preço: “O pássaro cansado de sua vigília quis voltar à terra” (Couto, 2009, p. 74), mas sem sucesso, pois, de forma sobrenatural, “As asas se tinham convertido em luar” (Couto, 2009, p. 74) e até a voz da ave desaparecera. Face a este aprisionamento, sobra o canto da ave, tendo apenas como ouvinte a noite. O que era a concretização de um desejo, transforma-se em trágico e a infelicidade do pássaro testemunha-se “Sobre as primeiras folhas da madrugada” em que “tombam gotas de cacimbo. São lagriminhas do pássaro que sonhou pousar na lua” (Couto 2009, p. 75). Este choro da ave evidencia a materialização do sonho e a irreversibilidade da decisão da ave, devido à sua ambição desmedida. Esta ambição é castigada, tornando-se uma “avezinha enluarada” (Couto, 2009, p. 75). O uso dos neologismos em Mia Couto, aqui e ao longo dos contos, através de amálgamas, tem um papel significativo na construção do mundo mágico que o autor recria. Segundo Maria Fernanda Afonso, o discurso narrativo de Mia Couto é «livre de estereótipos, apto a fazer dialogar as diferentes heranças culturais, numa busca permanente de respostas apropriadas à complexidade do real» (Afonso, 2004: 386). Esta busca de respostas expõe, subtilmente, as várias versões da realidade. Assim, a distância entre os factos e a versão popular é também explorada na obra, na fronteira entre o onírico e o real.

Esta estória de “ A luavezinha” associa o maravilhoso ao tradicional da cultura africana (moçambicana). De facto, “Cultural difference is to be found where the ‘loss’ of meaning enters, as a cutting edge, into the representation of the fulness of the demands of culture” (Bhabha, 2006, p. 313). Esta forma de construir uma identidade cultural, produzindo um sentido, remete para o diálogo entre a realidade e o realismo mágico. O realismo mágico permite um processo de renascimento cultural através de um trabalho de descolonização cultural, como resposta à discriminação do Ocidente em relação a estas sociedades ex-coloniais (Faris, 2004, p. 134 e 137). Deste modo, pode falar-se do processo de transculturação associada a um ‘ventriloquismo’ (Faris, 2004, p. 145), ou seja, a forma de um mundo cultural diferente dar voz a uma cultura desaparecida ou emergente, representando esteticamente o seu primitivismo.

Como afirma Maria Fernanda Afonso, a propósito do realismo mágico na escrita miacoutiana, sobretudo nos contos, este pode ser concebido como uma «tensão subtil, mas constante, entre o abandono ao mundo, tal como ele se encontra em face do escritor, e uma clara vontade construtiva na sua relação com ele» (Afonso, 2004: 367). Esta relação estabelece-se na criação de uma atmosfera mágica, em que a natureza dá acesso a uma transfiguração do real, por conseguinte, o espaço metamorfoseia-se em catalisador de realismo mágico (Xavier, 2007). No caso de “A luavezinha”, o espaço transforma-se em carrasco que aprisiona oniricamente o ambicioso pássaro.

Este enfoque na ave justifica-se também pelo facto de ela ser “uma imagem muito frequente na arte africana, principalmente nas máscaras” (Chevalier e Gheerbrant, 1994, p. 101). A ave simboliza a força e a vida, muitas vezes é o símbolo da fecundidade. De facto, em “O último voo do tucano”, o parto da mulher é comparado ao nascimento dos tucanos. Este conto sobressai

pela forma metafórica como se destaca a relação da puerícia com a inocência e a aproxima da espiritualidade, logo desde o inusitado pedido da mulher, que pretende preparar-se para o parto como se fosse um tucano. Apesar de o bebé ter morrido, deduz-se, solta-se uma avezinha do embrulho das suas roupas. O diálogo estabelece-se, através do maravilhoso, entre a terra que guardou as provas do parto e a esperança simbolizada pelo céu e pelo pássaro que se solta. A terra é, assim, espaço que testemunha o trágico da vida e o guarda dentro de si para fazer nascer a esperança. No entanto, essa esperança só é possível na comunhão entre os vários elementos da natureza, entre a terra, o ar e o mar.

Este parto metafórico também acontece, de forma mais auspiciosa, em “O coração do menino e o menino do coração”. O fantástico de um coração dar à luz um menino clonado daquele a quem pertencera o coração justifica a desproporcionalidade do coração e representa a renovação e a procura da perfeição. Por outro lado, o coração, enquanto centro do indivíduo e da afetividade (e inteligência para algumas civilizações), só inicia o trabalho de parto quando a prima Marlisa começa a ler as cartas da personagem principal, já falecida, e se “apaixona postumamente”. Isto significa que é o amor<sup>6</sup> que permite o renascimento.

Este conflito entre a aprendizagem do respeito pela ordem natural das coisas e a tentativa de a corromper está presente nos desafios de algumas personagens destes contos de Mia Couto, contribuindo para a densificação do trágico. Este trágico associa-se, não raras vezes, ao onírico e ao realismo mágico. Estes são contos em que se verifica uma profusão de episódios, em que os elementos mágicos ou fantásticos são percebidos pelas personagens como

---

<sup>6</sup> O amor que também pode ser maternal (como em “A menina, as aves e o sangue” e em “O último voo do tucano”) ou paternal (como em “A luavezinha” e “O general infanciado”).

normais. As livres associações, fantasias e significados ilógicos que caracterizam a fase do pensamento intuitivo ou pré-operatório de Piaget casam bem com a construção impregnada de criatividade da escrita miacoutiana. Neste estágio, as crianças são intuitivas, livres e muito imaginativas. Ora, “a intuição permite libertarmo-nos das limitações impostas pela realidade” (Sprinthall e Sprinthall, 1993, p. 107).

A realidade ultrapassa os limites habituais da ficção, assistindo-se por vezes, em filigrana, à oscilação entre o maravilhoso e o fantástico, o realismo mágico e o verosímil. Como clarifica Jean-Marc Moura (2005, p. 158), o recurso ao sobrenatural próprio do realismo mágico permite insistir sobre uma especificidade cultural intraduzível: «L'usage littéraire du surnaturel (...) manifeste l'opacité partielle d'une culture, le moment où l'approche occidentale apparaît insuffisante» (Moura, 2005, p. 158).

Apesar de não haver um paradigma do fantástico válido para todas as sociedades, como alerta Gilberto Matusse (1998), que defende a tese do fantástico associado à escrita miacoutiana, note-se que a fronteira entre o realismo mágico e o fantástico é ténue. Maria Fernanda Afonso (2004, p. 385) sintetiza a diferença entre ambos, colocando no realismo mágico a ênfase da simultaneidade e o facto de este não requerer solução. Por sua vez, o fantástico acentuará a tónica da hesitação face à percepção da realidade. Desse modo, solicita a escolha de contrários, como já defendera Todorov (Todorov, 1970, p. 29). Por sua vez, Mia Couto, questionado por Nelson Saúte sobre a presença do insólito, o absurdo e o fantástico na sua obra, responde:

Penso que seria preciso interrogar essas categorias. Insólito em função de que expectativa? Absurdo em função de que tipo de lógica? E de igual modo as categorias do fantástico e do realismo foram criadas a partir de uma situação que pode muito bem não ser a nossa. A realidade aceita mal esta categorização, a realidade é esquiva a este tipo de arrumações (Saúte, 1998, p. 234).

A natureza híbrida deste género, segundo a segmentação discutível de Todorov (1970), não facilita a categorização ficcional destes contos, que abordam o mundo do insólito em função das leituras e expectativas ocidentais. A tentativa de categorizar estas redes ficcionais tem levado os estudiosos a determinar as características do «realismo mágico», do «real maravilhoso» e do «neofantástico», este último proposto por J. Alasraki<sup>7</sup>. Por sua vez, Wendy Faris destaca o papel importante do realismo mágico no desenvolvimento da sensibilidade literária multicultural e pós-moderna. Desse modo, o realismo mágico estabelece a ponte entre o Pós-modernismo e o Pós-colonialismo (Faris, 2004, p. 1-2). Entre outras características do realismo mágico, a autora sublinha a magia, a presença do mundo fenomenológico, as dúvidas inquietantes que o leitor pode sentir ao tentar reconciliar as percepções contraditórias dos acontecimentos, a combinação na narrativa de diferentes domínios e os distúrbios em relação ao tempo, espaço e identidade (Xavier, 2007), como se constata na generalidade dos contos aqui abordados, à exceção de “O general infanciado”.

Evidencia-se, a partir destes contos, a acumulação de pormenores mágicos combinados com o real, a incidência de detalhes realistas para descrever um evento impossível, a *naïveté* dos narradores, o espaço e tempo indeterminados, a própria ausência de nome das personagens principais, a óptica onírica e a imprevisibilidade. Estas características, bem como o hibridismo, a marginalidade da generalidade das personagens marcam a condição pós-colonial destas narrativas miacoutianas.

## Conclusão

---

<sup>7</sup> Para uma síntese destas várias categorizações, veja-se, por exemplo, o estudo de Maria João Simões, 2007.

O título, *Contos do Nascer da Terra*, remete para uma esperança de renovação de um espaço fustigado pelo infortúnio. Nesse sentido, a linguagem e o insólito, desenvolvidos ao longo dos contos, apontam para o renascimento do ser, cada vez melhor e mais perfeito (o caso do menino que nasce do coração). Mesmo os contos em que a morte está presente há sempre uma palavra de esperança, uma forma de renascimento, como em “O último voo do tucano”. O maravilhoso de algumas passagens está já explicado pela estranheza das temáticas narradas nos contos. Estranheza que não é recebida como tal por crianças na fase do pensamento intuitivo, em que a imaginação torna aceitável tais narrações. Isto quer dizer que a escrita miacoutiana não incide apenas na temática da infância, ela transmuta-se nas próprias características da infância, ao fazer sobressair a criatividade e ao associar, de forma natural, a realidade e o sonho.

A infância, em alguns destes contos, remonta ao estágio fetal (por exemplo, em “O último voo do tucano”, em “O não desaparecimento de Maria Sombrinha” e em “O coração do menino e o menino do coração”), colocando a tônica no nascimento para que remete o título da obra.

A visão do trágico é-nos dada nestes contos através de símbolos e metáforas. O trágico nasce da angústia existencial. Em Mia Couto, a infância, enquanto *locus* de brincadeira e felicidade, é corrompida pela pobreza e pela vida difícil que essas crianças vivem. Por outro lado, é na natureza que elas se apoiam para restabelecer o equilíbrio, a harmonia da sua vida, do seu mundo. No entanto, no diálogo entre razão e imaginação, é esta última que vence como forma de criar a esperança apresentada *ab initio* pelo título da colectânea.

Nestes contos, assistimos à união aparente de opostos (o realismo e o conhecido *versus* o maravilhoso e o extraordinário) e a uma anulação das fronteiras entre o real e o sobrenatural através do sonho. O sonho serve, assim,

de elemento de ligação entre o real e o sobrenatural. Sem sair da "descrição" da realidade social da infância, o escritor incorpora na narrativa o maravilhoso como forma de explicação de factos da vida. Deste modo, Mia Couto revela o saber intuitivo de uma comunidade inscrito nos mitos e na tradição oral.

Esta impregnação do mundo mágico na escrita de Mia Couto acentua-lhe o ritmo poético. A escrita miacoutiana, enquanto metáfora, remete-nos para o mundo encantatório, como forma de reconquistar a identidade e de recuperar os valores tradicionais.

Resumindo, apesar do espaço social inóspito e da consequente tragicidade da vivência da infância, os contos abrem-se à esperança através da forma infantil de olhar o mundo. Mesmo a criança mais triste, como o menino de “Cataratas do céu” ou de “O coração do menino e o menino do coração”, encontra lirismo na realidade, através da imaginação. É essa imaginação que é explorada ao máximo pelos narradores que recriam a realidade através do insólito, do maravilhoso, diluindo as fronteiras entre realidade e sonho. Assistimos, por um lado, ao trágico da angústia existencial, que desencadeia a catarse, por outro ao onírico que liberta do peso obcecante da dura realidade. A combinação entre ambos permite caracterizar a infância em *Contos do Nascer da Terra* como obsidiante, mas não irredutível, pois todos os dias são dias de renascer – com imaginação.

### Referências

AFONSO, Maria Fernanda. **O Conto Moçambicano. Escritas Pós-coloniais.** Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

ALAZRAKI, J. Qué es lo neofantástico?, in ROAS, David (org.), **Teorías de lo Fantástico**, Madrid, Arco/ Libros, 2001, p. 265-282.

BHABHA, Homi. **Nation and Narration.** London/New York: Routledge, 2006.

- BOKIBA, André-Patient. **Écriture et Identité dans la Littérature Africaine**. Paris: L'Harmattan, 1998.
- COUTO, Mia. **Cronicando**. Lisboa: Caminho, 2001.
- COUTO, Mia. **O Beijo da Palavrinha**. Lisboa: Caminho, 2008.
- COUTO, Mia. **Contos do Nascer da Terra**. Lisboa: Caminho, 2009.
- FARIS, Wendy. **Ordinary Enchantments. Magical Realism and Remystification of Narrative**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- MATUSSE, Gilberto. **A Construção da Imagem da Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa**. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1998.
- MOURA, Jean-Marc. **Littératures Francophones et Théorie Postcoloniale**. Paris: PUF, 2005.
- SAÚTE, Nelson. Mia Couto. Cada homem mais do que uma raça é uma humanidade (entrevista). **Os Habitantes da Memória**. Praia/Mindelo: Embaixada de Portugal/Centro Cultural Português, p. 223-235, 1998.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern Speak?. In Nelson, Cary and Grossberg, Larry (eds.). **Marxism and the Interpretation of Culture**. Chicago: University of Illinois Press, 1988. In [http://www.mcgill.ca/files/crclaw-discourse/Can\\_the\\_subaltern\\_speak.pdf](http://www.mcgill.ca/files/crclaw-discourse/Can_the_subaltern_speak.pdf) (consultado a 8/6/2014).
- SIMÕES, Maria João. Fantástico como categoria estética: diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lúcia Jorge. In SIMÕES, Maria João (coord.). **O Fantástico**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007, p. 65-81.
- SPRINTHALL, Norman e SPRINTHALL, Richard. **Psicologia Educacional**. Lisboa: MacGRAW-HILL, 1993.
- TODOROV. **Introduction à la Littérature Fantastique**. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

XAVIER, Lola Geraldes. **O Discurso da Ironia**. Lisboa:  
Novo Imbondeiro, 2007.