

DIÁLOGO, TRADUÇÃO E HIBRIDISMO EM *TERRA SONÂMBULA*

PATRÍCIA VIEIRA
(Harvard University)

ABSTRACT

This article is an analysis of Mia Couto's first novel *Terra Sonâmbula*. I focus on the dialogic character of the text, based upon the theoretical insights of Mikhail Bakhtin and Homi Bhabha. The narrative presents dialogues between different languages, cultures, spaces and temporalities and celebrates hybridity as the only viable path toward the reconstruction of a war-ridden country. I will also argue that the novel offers an anti-totalitarian view of nation and community. Following Édouard Glissant's model of the rhizome and his definition of errantry I attempt to show how *Terra Sonâmbula* includes alterity in its definition of national identity and sees the formation of Mozambique as a negotiation between multiple heritages.

DIÁLOGOS

Uma forma de categorizar a produção literária de Mia Couto tem sido a de estabelecer uma distinção temática entre os textos que se concentram no período da luta armada em Moçambique e os que focam essencialmente o pós-guerra no país (Angius e Angius 32). *Terra Sonâmbula*, o primeiro romance do escritor, publicado em 1992, foca, segundo esta classificação, um momento histórico privilegiado, visto que se desenrola numa conjuntura de mudança, na fronteira entre guerra e paz. De facto, se os efeitos devastadores do conflito formam o pano de fundo do livro, o desenrolar da acção aponta já para alguns dos caminhos da reconstrução e deixa entrever um lampejo de esperança num futuro mais próspero.

A situação de transição apresentada na obra não se limita, no entanto, a uma passagem das hostilidades à estabilização. Toda a narrativa constitui um tecido que espelha a sua condição de texto que emerge entre linhas de demarcação não só históricas como também linguísticas, culturais e mesmo psicológicas. *Terra Sonâmbula* enfatiza a posição de Moçambique como limiar, como ponto de encontro

entre concepções diversas, mas permeáveis, do mundo e mesmo do literário, que se contaminam mutuamente. O diálogo, por vezes acerbo mas frequentemente construtivo, entre diferentes linguagens, temporalidades e realidades, constitui assim a base da estrutura do relato e apresenta-se mesmo, num país de contrastes, como a única solução viável para uma coexistência pacífica.

A relevância do diálogo no contexto da análise do romance foi enfatizada por Bakhtin na sua obra *The Dialogic Imagination*. Segundo este crítico, a inovação deste género literário consiste na combinação de elementos heterogéneos, que formam unidades estilísticas semi-independentes. Estas estruturas encontram-se subordinadas a um todo unificador, que não pode, no entanto, ser identificado com nenhuma destas partes (Bakhtin: 263). O diálogo heteroglóssico entre estes termos distintos constitui, deste modo, o cerne deste tipo de narrativa. Bakhtin identifica várias formas que dialogam num romance. Por um lado, temos o dialogismo entre a palavra e o seu objecto, que joga com o conjunto de expectativas linguísticas do leitor e que reflecte a tensão entre o artístico e o real (282-3). Por outro lado, a prosa romanesca engloba um diálogo entre vários registos linguísticos provenientes de épocas distintas e de camadas sócio-culturais diversas (290-91). Os diversos registos representam frequentemente não só distinções entre personagens mas igualmente entre estas e a voz do narrador, que comenta os eventos do texto (316-20). Finalmente este género integra, por vezes, outras formas literárias tais como a poesia, a máxima, o aforismo, ou a epístola.

O romance, com a sua estrutura dialógica, reflecte, segundo Bakhtin, a tensão entre forças centrípetas e centrífugas na língua e na literatura e exprime o conflito entre uma tendência para normalização e uma vocação para a inovação (272). Estas narrativas apresentam assim uma concepção relativista do literário, rejeitando o totalitarismo de um estilo único:

The novel is the expression of a Galilean perception of language, one that denies the absolutism of a single and unitary language – that is, that refuses to acknowledge its own language as the sole verbal and semantic center of the ideological world. [...] The novel begins by presuming a verbal and semantic decentering of the ideological world, a certain linguistic homelessness of literary consciousness, which no longer possesses a sacrosanct and unitarian linguistic medium for containing ideological thought [...]. (Bakhtin:366-7)

Sendo estes textos, na perspectiva deste crítico, uma forma artística híbrida, constituiriam assim uma libertação formal que se reflecte na descentralização ideológica levada a cabo no género. Deste modo, esta forma de prosa é apresentada

por Bakhtin como democrática, aberta à expressão de uma pluralidade de vozes, frequentemente dissidentes.¹

O dialogismo, apontado por Bakhtin como sendo uma característica fundamental do romance moderno, informa não só a linguagem e a estrutura de *Terra Sonâmbula*, mas igualmente a sua abordagem das transformações sociais em Moçambique. Este diálogo implica frequentemente um processo de tradução, ao qual Bakhtin aludiu implicitamente no seu ensaio:

[...] the novelistic hybrid is *an artistically organized system for bringing different languages in contact with one another*, a system having as its goal the illumination of one language by means of another, the carving-out of a living image of another language. (361)

No romance de Mia Couto processa-se este contacto não só entre diferentes línguas mas também entre valores diversos. A tradução de vocabulário e expressões de línguas nativas para o português é acompanhada por uma transmutação de elementos sócio-culturais europeus para africanos, de qualidades da juventude para a velhice, do colonialismo para o pós-colonialismo, etc. O diálogo entre os factores heterogéneos que compõem o texto, realizado sob o signo da tradução, leva a que estes se influenciem e iluminem mutuamente. Se a tarefa do tradutor é, como afirma Walter Benjamin, “[to] expand and deepen his language by means of the foreign language” (81), poderíamos ver Mia Couto como um tradutor não só de línguas mas de visões do mundo diversas, que procura enriquecer, através deste processo de diálogo, a língua e a cultura para as quais traduz.

A noção de diálogo no romance apresentada por Bakhtin, apesar de apontar para uma descentralização estilística e ideológica, constitui de certo modo uma polarização das formas que compõem o texto. No entanto, o carácter conversacional da obra de Mia Couto, e o constante processo de tradução de uma(s) cultura(s) para outra(s) leva por vezes à criação de modelos novos, que ultrapassam as categorias estanques da dualidade dialógica bakhtiniana. A inovação da prosa em *Terra Sonâmbula* constitui um exemplo desta hibridez, que resulta do contacto entre línguas diversas. Várias das personagens principais, tais como Muidinga, Kindzu ou Farida apresentam igualmente características que as definem como híbridas, na medida em que unem elementos provenientes de universos distintos.

¹ Segundo Bakhtin, existe uma pressão social permanente para ver a língua como um sistema unitário, o que corresponde a uma pressão ideológica para a unidade. Esta tendência para a unificação atinge a sua máxima expressão na poesia, que exprime uma concepção fechada da língua e da literatura, excluindo o diálogo entre elementos distintos (285-6).

Em *The Location of Culture*, Homi Bhabha refere-se à experiência das comunidades migrantes como limiar, representando “no less a transitional phenomenon than a translational one” (224). Bhabha acrescenta que muitas dessas comunidades ocupam um lugar terceiro (“third space” ou “thirdness” 217) que se localiza entre dois espaços pré-estabelecidos (“in-between” 224) e no qual se processa uma tradução cultural (“cultural translation” 223) intensa. É nestes interstícios que, segundo Bhabha, apropriando-se das palavras de Salman Rushdie, “newness enters the world” (227). Várias instâncias de *Terra Sonâmbula* poderão ser lidas como representando este *locus* de transição apontado por Bhabha, resultado de constante diálogo e de múltiplas traduções e trocas entre culturas diversas.²

Neste ensaio procurar-se-á analisar o primeiro romance de Mia Couto sob o ponto de vista do dialogismo. Num primeiro momento, discutir-se-á a forma como o autor modifica o português europeu ao pô-lo em contacto com línguas bantas moçambicanas. Passar-se-á em seguida a um exame da combinação entre a cultura e a literatura orais africanas e estruturas ocidentais no texto. Numa terceira parte, reflectir-se-á sobre o modo como diferentes gerações são apresentadas e sobre os valores por estas esposados. Proceder-se-á então a um estudo do motivo da viagem como factor estruturante do relato e delinear-se-ão os vários trajectos físicos, culturais e ideológicos que compõem a narrativa. Finalmente, abordar-se-á o conceito de errância definido por Édouard Glissant, mostrando como esta noção ecoa na obra de Mia Couto. Salientar-se-á o facto de que o escritor privilegia a hibrididade e enfatiza a fusão cultural e a tolerância como elementos decisivos na reconstrução de Moçambique.

LINGUAGENS

Na sua discussão sobre o romance, Bakhtin enfatiza o facto de que aqui, devido ao diálogo entre vários tipos de linguagens, a língua perde o seu estatuto de entidade monolítica. Este género enfatiza a diversidade linguística dentro de um país e no âmbito de uma comunidade, desmistificando a noção de língua como representante de uma unidade nacional:

² O conceito de espaço limiar híbrido proposto por Bhabha corresponde, de certa forma, à formulação da noção de “entre-lugar” proposta por Silviano Santiago. De acordo com este autor, a produção cultural latino-americana caracteriza-se pela sua destruição de conceitos de unidade e pureza e pela sua combinação de elementos europeus e americanos.

What is involved here is a very important, in fact a radical revolution in the destinies of human discourse: the fundamental liberation of cultural-semantic and emotional intentions from the hegemony of a single and unitary language, and consequently the absolute form of thought. (367)

Nos textos de Mia Couto processa-se a libertação linguística apontada por Bahktin. O português usado em *Terra Sonâmbula* entra em diálogo com línguas africanas, perde o seu carácter normativo de veículo de colonialismo e adquire uma flexibilidade que lhe permite moldar-se a realidades moçambicanas. Esta forma de escrita pode ser lida, seguindo Maria Manuela Lisboa, como um correlativo literário da resistência armada à ocupação do país. A mutação de um idioma europeu representaria assim um exercício de poder por parte do escritor e do povo por este representado, constituindo uma barreira metafórica para a penetração em África (209). No entanto, mais do que obstáculo e reacção à colonização, a renovação linguística levada a cabo no texto parece reflectir a realidade da sociedade em que a narrativa se insere. Mia Couto, qual um mago africano, procede a uma transmutação de palavras e frases em algo novo, que exprime a sensibilidade própria do mundo que procura descrever.

A prosa de Mia Couto joga com várias normas do português, tanto ao nível morfo-sintáctico como semântico, inscrevendo-se numa tradição que, em língua portuguesa, passa por escritores como Luandino Vieira ou Guimarães Rosa. Por um lado, temos a criação de palavras novas, através da adição ou mudança de prefixos, da passagem de uma a outra classe gramatical, da corrupção de vocábulos portugueses ou da importação de termos de línguas bantas moçambicanas (Matusse 95-6). Alguns exemplos de *Terra Sonâmbula* seriam “mestiçara” (9), “brincriações” (10), “naparama” (27), “moribundando” (39) e “acrediteísta” (44). Ainda a nível morfo-sintáctico, ocorrem frequentemente desvios gramaticais que reproduzem formas comumente usadas em Moçambique ou que seguem modelos sintácticos de línguas bantas (Matusse 98-100): “se adormecia” (20), “ela nada não falou” (33) ou “durante quase muitos anos” (156). Por outro lado, encontramos, do ponto de vista semântico, a mudança do significado de palavras, a sua transcontextualização e a modificação de expressões e provérbios: “Esse gajo tem os dias descontados” (140) ou “nem água é mole nem pedra é dura” (152).

De acordo com Gilberto Matusse, as transformações linguísticas verificadas na obra de Mia Couto não se limitam a uma reprodução de realizações da fala popular, mas incluem igualmente elaborações próprias do autor. O resultado seria uma prosa de carácter culto, que não reproduz necessariamente o falar corrente no país (102). Apesar do seu carácter eminentemente literário, o trabalho linguístico de Couto cria o que Matusse apela de “efeito de moçambicanidade” (102-3). O

leitor reconhece que se encontra face a um português transformado pelo contexto africano em que este se insere. A emancipação das obras deste escritor do idioma colonial, a sua desconstrução e a ruptura com muitas das suas formas traduz o processo de formação de uma linguagem nova criada pelos moçambicanos, que se localiza, usando a terminologia de Bhabha, no “entre-espaço” entre português e as línguas bantas. Mia Couto refere-se ao seu uso da língua numa entrevista ao *Jornal de Letras* da seguinte forma:

Eles [povo moçambicano] não são apenas consumidores, são também produtores ou co-produtores da língua e, nesse aspecto, fazem-no com muita liberdade e de modo a que a cultura que lhes é própria faça estalar o edifício do português padrão e dessas fracturas haja a emergência de termos novos, de construções novas. E essas fracturas deixam ver outra sensibilidade, outra cultura, outra maneira de olhar o mundo. (“Um Escritor”:14)

Verificamos que a linguagem falada, a renovação do português resultante do seu uso pelos moçambicanos, constitui uma influência decisiva na prosa do escritor.³ Com efeito, no primeiro romance deste autor, a oralidade marca não só o ritmo da prosa mas toda a concepção da obra.

ORALIDADE

Terra Sonâmbula apresenta uma estrutura dialógica, sendo que o texto se desdobra em duas narrativas que se desenrolam paralelamente: os acontecimentos que rodeiam a estadia de Tuahir e Muidinga perto do machimbombo queimado, relatados em terceira pessoa, e a viagem de Kindzu, descrita em primeira pessoa. Os capítulos alternam entre os dois fios narrativos, que se parecem encontrar no final. Frequentemente os eventos pelos quais passam os dois companheiros à beira da estrada relacionam-se com o percurso de Kindzu. Assim, o capítulo em que Tuahir adoece é seguido pelo caderno de Kindzu que se intitula “No Campo da Morte”, no qual se descrevem as condições inumanas dos campos de refugiados.

³ Mia Couto discute ainda a forma como utiliza a linguagem popular nas suas obras num texto reproduzido por Patrick Chabal:

Nós não podemos construir uma literatura de costas viradas para a vida. As pessoas todas já estão falando outro português, há toda uma corrente de imagens, lindas, que as pessoas já estão fazendo, na rua. [...] Então é um pouco a tentativa de reproduzir aquela magia. [...] O que eu escrevo é moçambicano, digamos, inconscientemente, involuntariamente. (290)

Para além da conexão entre ambos os relatos, o diálogo constitui um componente decisivo na relação entre Tuahir e Muidinga. Com efeito, muitos dos capítulos dedicados a estas personagens são preenchidos por conversas entre ambos e com algumas outras figuras que surgem ocasionalmente, tal como Siqueleto ou o pastor. Apresentando à partida concepções do mundo e expectativas diversas, os pontos de vista do jovem e do velho vão-se progressivamente aproximando, como resultado das prolongadas discussões entre os dois. A título de exemplo, Tuahir aceita a partir de um certo ponto ser chamado de tio e desenvolve um interesse pelos cadernos de Kindzu, que de início lhe desagradavam.

A relevância do diálogo e da língua falada traduz-se ainda, no que diz respeito à estrutura do texto, pela sua contaminação por formas da cultura oral. A leitura dos cadernos de Kindzu por Muidinga, efectuada à noite e frequentemente em frente a uma fogueira, constitui, de certo modo, uma reconstrução de um cenário da tradição de oralidade africana. Muitas destas histórias foram mesmo memorizadas pelo jovem e recitadas depois a Tuahir, nos serões que passam em conjunto longe do machimbombo. No entanto, em *Terra Sonâmbula*, os esquemas da literatura oral são invertidos de duas formas. Por um lado, o contar dos eventos é sempre mediado pela leitura, tenha-se esta realizado no momento do relato ou anteriormente. Por outro lado, nesta obra existe uma mudança nos papéis habituais, na medida em que é o jovem que narra as histórias ao velho (Matusse 148). O relato oral surge ainda no romance em várias outras ocasiões, formando histórias dentro da história, tal como acontece quando Farida resume a história da sua vida para Kindzu ou quando o pastor se refere ao boi que se transforma em garça.

A oralidade influencia não apenas a organização mas igualmente a temática da obra. Desta forma, o romance inclui vários elementos que, segundo David Brookshaw, se encontram associados à cultura oral (185), tais como o macabro, documentado na descrição das pernas de Euzinha, que ardem por causa da fome (197), calamidades naturais como a grande tempestade que enche o rio, no capítulo dedicado a Nhamataca, espíritos e fantasmas, representados, por exemplo, pela frequente aparição de Taímo depois de morto e do *tchóti* que acompanha Kindzu ao barco naufragado e outros acontecimentos sobrenaturais como a morte de Siqueleto ou de Romão Pinto. No romance são frequentemente usadas estratégias textuais que põem em causa os elementos mágicos da narrativa. Assim, Kindzu escreve que “Farida não era capaz de ver o tchói” (101), e, numa das suas conversas com o pai, diz “Escrevo conforme vou sonhando” (195), o que leva o leitor a crer que muitas das passagens dos seus cadernos poderiam não passar de imaginação. Outras manifestações mágicas, no entanto, nunca são postas em causa, tal como o

regresso à vida de Romão Pinto, presenciado por várias personagens ou a transformação de Junhito em galo.⁴

Várias outras características da literatura oral são igualmente utilizadas nesta obra. A acção desenrola-se assim num ambiente não-urbano, existem várias personagens-tipo, tais como o feiticeiro do sonho de Kindzu ou o administrador corrupto, e o narrador abstém-se normalmente de avaliar os eventos do seu relato (Vieira 66). A paisagem é estilizada e inclui frequentemente elementos simbólicos (Brookshaw 187), tal como acontece com a estrada à beira da qual se encontram Kindzu e Tuahir.

Ana Mafalda Leite salienta as associações mitológicas dos textos de Mia Couto que, servindo-se de imagens ancestrais transmitidas oralmente, conferem um carácter sagrado a um mundo devastado pela guerra e pela destruição: “Demasiado profana, a realidade é investida da sacralidade dos mitos. Assim, a realidade do país recém-independente e em guerra, das situações limite, é transfigurada por esse cortejo de personagens e acontecimentos inesperados [...]” (38). Encontramos em *Terra Sonâmbula* uma tentativa de reaproveitar as crenças populares para lidar com o sofrimento e a morte e de reabilitar o trágico pela força do mito.

Mia Couto apropria-se do imaginário moçambicano para forjar as suas histórias. Este património colectivo é transposto para a escrita, filtrado, trabalhado e modificado pela individualidade estética do autor, como enfatiza José Ornelas:

É da tradição oral da comunidade que vem o material narrativo e linguístico, ou seja, as imagens com que o escritor constrói os seus textos, os quais sempre impressionam o leitor como objectos de artesanato ou como co-produções, transposições do domínio da oralidade para o da escrita. A obra, na sua totalidade, caracteriza-se por um hibridismo gerado pela intersecção da voz e da letra. (48)

A inclusão de formas e temas da literatura oral em *Terra Sonâmbula* constitui um meio de valorizar uma prática menosprezada durante a época colonial. O uso de elementos da oralidade confere a esta manifestação cultural um estatuto de destaque, na medida em que transmite uma forma moçambicana de encarar os acontecimentos. Contudo, os esquemas da narrativa oral e as crenças populares

⁴ Gilberto Matusse, baseando-se numa classificação de Tzvetan Todorov, faz uma distinção entre fenómenos maravilhosos, nos quais o sobrenatural é aceite como realidade, estranhos, nos quais o mágico é desmentido por uma explicação racional, e fantásticos, nos quais se fica na dúvida acerca do carácter sobrenatural de determinado evento (161). Na prosa de Mia Couto encontramos inúmeros exemplos dos três tipos de acontecimentos com conotações mágicas.

nem sempre são apresentados sob uma luz favorável. O relato de Farida constitui uma das circunstâncias em que normas de conduta africanas são apresentadas de um modo extremamente negativo, na medida em que condenam a mãe da jovem ao exílio e, indirectamente, à morte, por actos sob os quais esta não teve controlo. Assim, o romance não segue totalmente a lógica ancestral nem os modelos orais, e estes são frequentemente justapostos a formas ocidentais de encarar os acontecimentos. Assim, o retorno sobrenatural à vida de Romão Pinto coexiste na vila de Matimati com o pragmatismo capitalista de Assane e o velho Taímo, com os seus poderes mágicos, que inicia Kindzu nas tradições da aldeia, opõe-se ao pastor Afonso, que ensina o jovem a ler. O hibridismo mencionado por Ornelas em relação à fusão entre o oral e o escrito radica numa aliança profunda não só entre voz e letra mas entre ritos ancestrais e modernidade. Tal como a linguagem do texto une elementos de línguas africanas e de português europeu, as imagens, os símbolos e a história do romance reflectem uma aliança entre a oralidade e a escrita, entre tradição e influência europeia.

TRANSGRESSÕES

As três personagens principais do romance, Tuahir, Muidinga e Kindzu, representam gerações diferentes e correspondem a formas diversas de interacção com a tradição. Tuahir, tal como Taímo ou Euzinha, regem-se segundo valores ancestrais. Tuahir é “ignorante das letras” (14) e não reconhece a relevância do testemunho escrito, aconselhando Muidinga a usar os cadernos de Kindzu para acender a fogueira. Taímo, por seu lado, baseia as suas decisões em sonhos que, segundo ele, constituem revelações dos antepassados:

Taímo recebia notícia do futuro por via dos antepassados. Dizia tantas previsões que nem havia tempo de provar nenhuma. Eu me perguntava sobre a verdade daquelas visões do velho, estorinhador como ele era. [...] Nesses anos, ainda tudo tinha sentido: a razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos. (16)

Um dos temas que perpassa o texto é o da alteração radical de um mundo fechado, no qual os mais velhos servem de guias entre passado e presente e de intérpretes dos eventos. Esta mudança é provocada por um conjunto de factores que incluem a influência do colonialismo e o conflito armado e é expressa na

passagem acima citada pela dúvida de Kindzu, mais jovem, acerca da veracidade das previsões de seu pai.

O drama que constituiu esta rápida transformação das sociedades africanas é talvez representado de uma forma mais evidente na personagem de Siqueleto. Esta figura, cujo nome ecoa “esqueleto”, é o único membro de uma aldeia a ter permanecido na sua terra, após a partida dos restantes habitantes, aterrorizados pela destruição e pela fome. Siqueleto fala uma língua local, que Tuahir compreende mas que Muidinga não conhece, e comunica aos dois companheiros que o seu único objectivo é sobreviver à guerra para manter vivo um pouco da sua aldeia: “Lhe bastava sobreviver, restar como um guarda daquela aldeia em ruínas” (72).⁵ A sua morte parece simbolizar o final de um modo de vida irrecuperável, para sempre corrompido por influências exteriores:

Contudo, no falecimento de Siqueleto havia um espinho excrescente. Com ele todas as aldeias morriam. Os antepassados ficavam órfãos da terra, os vivos deixavam de ter lugar para eternizar as tradições. Não era apenas um homem mas todo um mundo que desaparecia. (93)

Se Taímo, Siqueleto ou Tuahir pertencem a um universo de crenças populares, a geração de Kindzu e de Farida situa-se entre uma herança ancestral e novos modos de encarar o mundo. Kindzu apercebe-se da impotência dos mais velhos, que já não controlam os acontecimentos e se mostram confusos face a circunstâncias que não compreendem: “Aquele grupo de idosos [da aldeia], de repente, me pareceu estar perdido também. Já não eram sábios mas crianças desorientadas” (31). A sua reacção será a de um progressivo distanciamento das origens, que se traduz pela decisão de abandonar a sua terra natal. Todavia, Kindzu permanece ligado ao passado, o que observamos no seu constante diálogo com várias figuras sobrenaturais e, particularmente, com o espírito do seu pai.

Kindzu afirma, logo no primeiro caderno, que o seu contacto com o pastor Afonso, que lhe ensinou a escrever, e com o indiano Surendra Valá não era bem visto pela sua família: “Minha família receava que eu me afastasse de meu mundo original. Tinham seus motivos” (25). Mais tarde, esta personagem atribui as suas tribulações à fuga aos mandamentos dos antepassados: “Minhas desavenças, os tropeços que sofria, provinham de eu não ter cumprido a tradição. Agora, sofria castigos dos deuses, nossos antepassados” (46). Kindzu cometeu uma transgressão,

⁵ Curiosamente, é através da escrita que Siqueleto encontra uma solução para sua situação. Muidinga grava o seu nome na casca de uma árvore e o velho sente que plantou um pouco de si naquele tronco (75).

na medida em que se separou do mundo das tradições africanas. De acordo com estas crenças, tal infracção deve ser punida, o que explicaria o facto de Kindzu ser perseguido pelo fantasma de seu pai (Matusse 139). De igual modo, parece ser a quebra com o modo de vida ancestral a causa do sofrimento de Farida: “A culpa era só dela, transitando entre esses mundos, num vira-revira. Ela devia, enfim, retornar ao seu lugar de origem, a ver se o tempo ainda tinha jeito para lhe embalar. Mas ela no fundo sabia que não havia de reencontrar o mundo onde nascera” (86). Kindzu resume a situação dos dois, presos entre modos de vida opostos:

Entendia o que me unia àquela mulher: nós dois 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. Culpa da Missão, culpa do pastor Afonso, de Virgínia, de Surendra. E sobretudo, culpa nossa. Ambos queríamos partir. Ela queria sair para um novo mundo, eu queria desembarcar numa outra vida. Farida queria sair de África, eu queria encontrar um outro continente dentro de África. (102-3)

Estas personagens são incapazes de reconciliar as duas facetas do continente africano e resolver o conflito entre as memórias das suas aldeias e a influência portuguesa. A única solução que lhes resta é a fuga e a fantasia, o que justifica o facto de Kindzu se autodenominar frequentemente de sonhador. Kindzu e Farida representam, de certa forma, a sua geração, a geração da guerra civil, que não foi capaz de unir tradição e progresso. O romance sugere que tal tarefa só poderá ser levada a cabo por uma nova geração, representada por Muidinga. Esta figura parece encarnar em *Terra Sonâmbula* uma réstia de esperança no contexto sombrio do rescaldo da guerra.

Tuahir encontrou Muidinga num campo de refugiados, dado como morto, e salvou a criança. Curado da sua doença, o jovem perdera a memória e teve de reaprender “todos os inícios: andar, falar, pensar” (10). Esta personagem não recusa as lendas e mitos africanos que lhe são transmitidos por Tuahir e pelas outras figuras que ambos encontram nos seus passeios mas não esquece a faculdade da leitura, o que o leva a preservar os cadernos que encontra perto do machimbombo. No final do livro, no sonho de Kindzu, sugere-se que Muidinga poderia ser Gaspar, o filho perdido de Farida, resultado da sua violação por Romão Pinto. Esta suposição é apoiada pelo facto de que Tuahir afirmara que Muidinga tinha uma pele mais clara do que as outras crianças (55), o que indica que este seria possivelmente filho de um homem branco.

Esta personagem é passível de uma leitura simbólica, como representante do povo moçambicano e do caminho que este terá que percorrer em direcção à paz. Tal como Muidinga, o país foi quase destruído pela guerra e necessita de procurar

esquecer os traumas do passado para proceder à reconstrução. Caso se considere a criança como sendo Gaspar, filho de Farida e Romão Pinto, a sua identificação com Moçambique torna-se ainda mais pertinente. Fruto de uma violação, agressão frequentemente associada com o colonialismo, a sua existência representa a fusão entre África e Europa, que é uma realidade no território. Muidinga, que circula com à vontade entre histórias de magia e a linguagem escrita, reflecte a esperança na união destas duas culturas que a geração de Kindzu e de Farida não pôde conciliar. O jovem, único dos personagens principais que sobrevive no livro, representa, deste modo, um terceiro espaço híbrido, resultante do processo de colonização.

Mia Couto salienta em vários dos seus textos o valor da multiculturalidade em Moçambique. Num artigo intitulado “Celebrar uma Cultura Mulata” o escritor afirma:

E hoje temos em Moçambique um mosaico de raças, etnias e culturas que estão em situação de namoro e viagem. No final desse noivado todos estaremos mudados. [...] A Europa e a Ásia existem dentro de nós, africanos, como fios de um tecido em construção. Esse tecido é a nossa modernidade. A aprendizagem será esta: aceitarmos todas as Áfricas, todas as Europas, todas as Ásias que existem em nós. [...] A revelação e o entrecruzamento de valores e tradições requer uma relação entre seres soberanos. Uma relação que aceite o intercâmbio, namoro e hibridação de culturas. [...] O destino cultural da espécie humana é o sabor doce da mestiçagem, uma vocação de aceitar o outro e conviver com as diferenças. (“Celebrar” 111-2).

Numa entrevista ao *Jornal de Letras* o autor relaciona ainda a multiplicidade cultural do país com o seu projecto de escrita: “Não se trata de regressar ao passado, mas de trabalhar a modernidade sem virar costas ao património cultural. [...] Deveria haver uma forma de costurar, sem trauma, os diferentes séculos que coabitam no tempo moçambicano” (“Escrevo” 10). A personagem de Muidinga em *Terra Sonâmbula* pode ser lida como este costurar de diferentes temporalidades assinalado pelo autor. A aceitação desta cultura híbrida pela geração do pós-guerra parece constituir uma condição para a existência de Moçambique como país.

O percurso de Kindzu pode ser encarado, sob esta perspectiva, como um relato didáctico, um tipo de narrativa muito comum na literatura oral (Matusse 151). Kindzu recusa conformar-se com a lei da sobrevivência que domina a sociedade moçambicana durante o período da guerra e sonha com os naparama, lutadores justiceiros invencíveis. Esta personagem opõe-se a discriminações raciais, como mostra a sua amizade com Surendra, que sonhava com um Índico unido. O indiano comenta a atitude tolerante do jovem ao afirmar: “Eu gosto de homens que não têm raça. É por isso que eu gosto de si, Kindzu” (29). Como sugere o final do romance, os seus cadernos constituem sementes, que relembram a Muidinga noções de solidariedade e humanidade. A história de Kindzu representa uma herança

de diálogo e aceitação do Outro que, não podendo ser concretizada na sua geração, é transmitida a Muidinga, ao qual caberá fazer renascer estes valores.

VIAGENS

Os dois fios narrativos que se alternam em *Terra Sonâmbula* cristalizam-se em torno de múltiplas viagens. Tuahir e Muidinga caminharam ao longo de uma estrada após deixar o campo de refugiados e instalaram-se no machimbombo queimado. Os passeios que empreendem levam-nos a contactar com diversas figuras que formam uma galeria de personalidades afectadas pela luta armada, de uma ou outra forma. O movimento não se limita, no entanto, a estas duas personagens, já que a própria paisagem parece mudar constantemente (109): “*Eu sei que é verdade: não somos nós que estamos a andar. É a estrada. [...] Era o país que desfilava por ali, sonhambulante*” (147). Os dois companheiros observam as variações do cenário em que se encontram e que simbolizam, de certa forma, as rápidas mudanças pelas quais passou Moçambique. É de notar que, como observa Muidinga, a estrada apenas se transforma quando este lê os cadernos (109). As alterações da paisagem parecem assim acompanhar a narrativa de Kindzu, que se inicia com a independência e se prolonga pelos anos de guerra civil. Desta forma, enquanto Muidinga recita a história de Kindzu, o percurso da nação nesse espaço de tempo desloca-se sob os seus olhos. No final do romance o panorama que rodeia o machimbombo encontra-se quase irreconhecível (109), da mesma forma que o país foi completamente modificado pela experiência da guerra.

O relato de Kindzu contém igualmente a descrição de uma viagem. A sua jornada começa como uma busca, ou “quest” de um ideal de justiça que havia desaparecido no tempo da luta armada e que encarna na figura dos naparama, guerreiros tradicionais. Mais tarde, o objecto desta procura altera-se e Kindzu, levado pelo seu amor por Farida, pretende apenas encontrar Gaspar. No entanto, o caminho percorrido por esta personagem, tal como o de Tuahir e de Muidinga, não se limita a um trajecto físico mas compreende uma travessia por diversos universos que representam diferentes formas de organização social num país devastado pelo conflito.

Kindzu encontra-se no início da sua jornada na sua aldeia natal, dominada por rituais e crenças ancestrais. Apesar do prestígio do pastor Afonso, professor na escola local, a sociedade é regida por tradições africanas. A partida do jovem leva-o à vila de Matimati, que parece ter sofrido uma maior influência europeia. Os vestígios do colonialismo são ali bastante claros, através da presença de Dona Virgínia e de Romão Pinto. Este casal de portugueses representa duas formas

diversas de relacionamento com África. Dona Virgínia integra-se por completo no ambiente que a circunda, vivendo rodeada por crianças e querida pelo povo: “A portuguesa se vai deixando em tristonhas vagações. Branca de nacionalidade, não de raça. O português é a sua língua materna e o makwa sua maternal linguagem. Ela, bidiomática” (170). O seu marido, pelo contrário, demonstra toda a brutalidade da colonização, manifestando uma atitude autoritária e paternalista em relação aos habitantes da vila. O seu regresso como fantasma parece simbolizar o neo-colonialismo, baseado em relações económicas, de que foram alvo muitos dos exterritórios europeus em África. Esta interpretação é reforçada pelo acordo realizado entre o espírito de Romão Pinto e Estevão Jonas, o administrador corrupto da vila.

Em Matimati, Kindzu encontra várias outras individualidades que desempenham um papel de relevo na sociedade moçambicana durante e após a guerra. Por um lado temos Assane, o antigo secretário do administrador, racista e oportunista, que pretende prosperar no povoado utilizando-se do capital de Surendra para montar os seus negócios. Por outro lado surge Shetani, um antigo combatente que aterroriza a população e realiza actos de violência com impunidade. A imagem negativa do país neste período parece culminar no final da viagem de Kindzu, que se desloca a um campo de refugiados:

Ele já tinha encontrado o centro de deslocados. Me contou o que vira: milhares de camponeses se concentravam, famintos, à espera de xicalamidades. Esperavam era a morte, na maior parte dos casos. [...] De facto, era coisa de pasmar a tristeza. O centro se espalhava como ruínas da própria terra, castanhas da cor do chão. Aquela gente dormia ao relento, sem manta, sem côdea, sem água. Se cobriam com cascas de árvores, vegetantes cheios de poeira. (195)

O percurso desta personagem revela-se assim semelhante ao de muitos deslocados que partiram das suas aldeias acossados pelo conflito e acabaram num centro de refugiados.

A viagem de Kindzu, bem como o trajecto de Tuahir e Muidinga, esboçam o retrato de um país devastado pelas calamidades resultantes da luta armada. Moçambique é comparado com um animal ferido, uma baleia agonizando na praia (23-4) ou um elefante prestes a ser sacrificado pelo seu marfim: “Aquele elefante se perdendo pelos matos é a imagem da terra sangrando, séculos inteiros moribundando na savana” (39). A denúncia dos que usam a guerra para enriquecer constitui, desta forma, uma constante no romance. No entanto, a obra termina com uma ideia de reconciliação, através das palavras do feiticeiro no sonho de Kindzu:

No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente. [...] Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar.

de diálogo e aceitação do Outro que, não podendo ser concretizada na sua geração, é transmitida a Muidinga, ao qual caberá fazer renascer estes valores.

VIAGENS

Os dois fios narrativos que se alternam em *Terra Sonâmbula* cristalizam-se em torno de múltiplas viagens. Tuahir e Muidinga caminharam ao longo de uma estrada após deixar o campo de refugiados e instalaram-se no machimbombo queimado. Os passeios que empreendem levam-nos a contactar com diversas figuras que formam uma galeria de personalidades afectadas pela luta armada, de uma ou outra forma. O movimento não se limita, no entanto, a estas duas personagens, já que a própria paisagem parece mudar constantemente (109): “*Eu sei que é verdade: não somos nós que estamos a andar. É a estrada. [...] Era o país que desfilava por ali, sonhambulante*” (147). Os dois companheiros observam as variações do cenário em que se encontram e que simbolizam, de certa forma, as rápidas mudanças pelas quais passou Moçambique. É de notar que, como observa Muidinga, a estrada apenas se transforma quando este lê os cadernos (109). As alterações da paisagem parecem assim acompanhar a narrativa de Kindzu, que se inicia com a independência e se prolonga pelos anos de guerra civil. Desta forma, enquanto Muidinga recita a história de Kindzu, o percurso da nação nesse espaço de tempo desloca-se sob os seus olhos. No final do romance o panorama que rodeia o machimbombo encontra-se quase irreconhecível (109), da mesma forma que o país foi completamente modificado pela experiência da guerra.

O relato de Kindzu contém igualmente a descrição de uma viagem. A sua jornada começa como uma busca, ou “quest” de um ideal de justiça que havia desaparecido no tempo da luta armada e que encarna na figura dos naparama, guerreiros tradicionais. Mais tarde, o objecto desta procura altera-se e Kindzu, levado pelo seu amor por Farida, pretende apenas encontrar Gaspar. No entanto, o caminho percorrido por esta personagem, tal como o de Tuahir e de Muidinga, não se limita a um trajecto físico mas compreende uma travessia por diversos universos que representam diferentes formas de organização social num país devastado pelo conflito.

Kindzu encontra-se no início da sua jornada na sua aldeia natal, dominada por rituais e crenças ancestrais. Apesar do prestígio do pastor Afonso, professor na escola local, a sociedade é regida por tradições africanas. A partida do jovem leva-o à vila de Matimati, que parece ter sofrido uma maior influência europeia. Os vestígios do colonialismo são ali bastante claros, através da presença de Dona Virgínia e de Romão Pinto. Este casal de portugueses representa duas formas

diversas de relacionamento com África. Dona Virgínia integra-se por completo no ambiente que a circunda, vivendo rodeada por crianças e querida pelo povo: “A portuguesa se vai deixando em tristonhas vagações. Branca de nacionalidade, não de raça. O português é a sua língua materna e o makwa sua maternal linguagem. Ela, bidiomática” (170). O seu marido, pelo contrário, demonstra toda a brutalidade da colonização, manifestando uma atitude autoritária e paternalista em relação aos habitantes da vila. O seu regresso como fantasma parece simbolizar o neo-colonialismo, baseado em relações económicas, de que foram alvo muitos dos exterritórios europeus em África. Esta interpretação é reforçada pelo acordo realizado entre o espírito de Romão Pinto e Estevão Jonas, o administrador corrupto da vila.

Em Matimati, Kindzu encontra várias outras individualidades que desempenham um papel de relevo na sociedade moçambicana durante e após a guerra. Por um lado temos Assane, o antigo secretário do administrador, racista e oportunista, que pretende prosperar no povoado utilizando-se do capital de Surendra para montar os seus negócios. Por outro lado surge Shetani, um antigo combatente que aterroriza a população e realiza actos de violência com impunidade. A imagem negativa do país neste período parece culminar no final da viagem de Kindzu, que se desloca a um campo de refugiados:

Ele já tinha encontrado o centro de deslocados. Me contou o que vira: milhares de camponeses se concentravam, famintos, à espera de xicalmidades. Esperavam era a morte, na maior parte dos casos. [...] De facto, era coisa de pasmar a tristeza. O centro se espalhava como ruínas da própria terra, castanhas da cor do chão. Aquela gente dormia ao relento, sem manta, sem côdea, sem água. Se cobriam com cascas de árvores, vegetantes cheios de poeira. (195)

O percurso desta personagem revela-se assim semelhante ao de muitos deslocados que partiram das suas aldeias acossados pelo conflito e acabaram num centro de refugiados.

A viagem de Kindzu, bem como o trajecto de Tuahir e Muidinga, esboçam o retrato de um país devastado pelas calamidades resultantes da luta armada. Moçambique é comparado com um animal ferido, uma baleia agonizando na praia (23-4) ou um elefante prestes a ser sacrificado pelo seu marfim: “Aquele elefante se perdendo pelos matos é a imagem da terra sangrando, séculos inteiros moribundando na savana” (39). A denúncia dos que usam a guerra para enriquecer constitui, desta forma, uma constante no romance. No entanto, a obra termina com uma ideia de reconciliação, através das palavras do feiticeiro no sonho de Kindzu:

No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente. [...] Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar.

Essa voz nos dará a força de um novo princípio e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingênuo entusiasmo dos namorados. [...] Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu. (216)

A imagem do renascimento da nação após o fim das hostilidades, constitui uma mensagem profética proclamada pelo adivinho perante uma multidão pobre e desalentada. As viagens de Tuahir, Muidinga e Kindzu, que culminam no momento mágico do sonho deste último, parecem assim não ter sido em vão. As suas jornadas pelos caminhos físicos e culturais, reais e imaginários do território, levam-nos a encontrar uma réstia de esperança no país, que se parece concretizar, como já verificámos, em Muidinga.

ERRÂNCIAS

As múltiplas viagens empreendidas pelas personagens principais de *Terra Sonâmbula* não parecem ter um propósito claramente delimitado. Neste sentido, estes trajectos aproximam-se do conceito de errância, definido por Édouard Glissant na sua obra *Poetics of Relation*. Glissant serve-se da metáfora da raiz e do rizoma para esclarecer esta noção, seguindo a terminologia de Gilles Deleuze e Felix Guattari. Segundo este autor, a raiz pressupõe uma unidade que extermina toda a diferença, enquanto que o rizoma constitui uma rede de raízes que exclui a tendência predatória de um órgão singular. O rizoma engloba, deste modo, a ideia de enraizamento sem a tendência totalizadora da raiz. A errância pressupõe um movimento dialéctico e relacional que se aproxima do modelo do rizoma (11).

De acordo com Glissant, a fixidez da raiz constitui o esquema que definiu a formação maioria dos países ocidentais. Estes pressupunham uma cultura unitária e criaram o mito do monolinguismo, pretendendo que a cada nação correspondesse uma língua nacional. O autor afirma que este modo de definição territorial e de formação de identidade foi exportado para as colónias, que dele se serviram após terem conquistado a independência: “Most of the nations that gained freedom from colonization have tended to form around an idea of power – the totalitarian drive of a single, unique root – rather than around a fundamental relationship with the Other” (14). A unidade nacional opõe-se ao Outro, identificado com o que é estranho ou estrangeiro. Este pensador critica a dualidade inerente ao modelo totalitário da raiz que informa a concepção de muitas nações e propõe a errância como molde alternativo para a formação da nacionalidade nas ex-colónias.

A errância pressupõe uma viagem de descoberta, na qual o fim não se encontra pré-determinado mas permanece em aberto e implica, “a multiple relationship with

the Other” (16). Aberta à interação e descentralizadora, a errância inclui, desta forma, o diálogo, no sentido bakhtiniano do termo. Tal como o diálogo no romance implica para Bahktin uma libertação ideológica, este movimento significa igualmente o acolhimento de uma multiplicidade de vozes dissidentes. A deslocação não pretende exportar um modelo pré-determinado mas interage com as diferenças que encontra pelo caminho, integrando-as na sua auto-definição:

That is very much the image of the rhizome, prompting the knowledge that identity is no longer completely within the root but also in Relation. Because the thought of errantry is also the thought of what is relative, the thing relayed as well as the thing related. The thought of errantry is a poetics, which always infers that at some moment it is told. The tale of errantry is the tale of Relation. (18)

O intercâmbio constitui assim um passo fundamental no pensamento de Glissant. A identidade não consiste, de acordo com este crítico, num conjunto fixo de características imutáveis mas forma-se através da relação com o Outro. Homi Bhabha, apoiando-se na psicanálise, desenvolve este conceito de auto-definição como relação. De acordo com este crítico, a identificação consiste numa tensão permanente entre o mesmo e o Outro. Deste modo, identidade define-se como englobando, simultaneamente, reflexão e alteridade, unidade e diferença. Estes dois momentos são inseparáveis e formam a base de qualquer definição:

First: to exist is to be called into being in relation to an otherness, its look or locus. [...] Second: the very place of identification, caught in the tension of demand and desire, is a space of splitting. [...] Finally, the question of identification is never the affirmation of a pre-given identity, never a *self*-fulfilling prophecy [...]. The demand of identification – that is, to be *for* an Other – entails the representation of the subject in the differentiating order of otherness. Identification, as we inferred from the preceding illustrations, is always the return of an image of identity that bears the mark of splitting in the Other place from which it comes. (44-5)

A noção de errância acima exposta, bem como o conceito de identidade desenvolvido por Bhabha, iluminam a interpretação de *Terra Sonâmbula*. As viagens das personagens no espaço físico de Moçambique correspondem ao seu contacto com as diversas formas sociais que aí coexistem. O romance sugere que a base da formação da identidade nacional no período do pós-guerra deverá ser rizomático, baseado na tolerância aprendida através da errância por entre as realidades contraditórias que formam o país. O diálogo com o Outro e a noção de que identidade engloba necessariamente um elemento de alteridade torna-se fundamental numa sociedade que procura conciliar a sua herança colonial com uma multiplicidade de línguas, etnias e culturas extremamente diversas.

CONCLUSÃO

Neste ensaio procurou-se analisar a relevância do dialogismo no romance *Terra Sonâmbula* de Mia Couto. Verificou-se que, a nível linguístico, o autor transforma o português ao pô-lo em contacto com línguas bantas moçambicanas e ao introduzir na sua prosa formas do discurso popular. O idioma dos colonizadores é, deste modo, apropriado pelo escritor, que o utiliza para exprimir a realidade de Moçambique. De um ponto de vista temático, a obra apresenta igualmente elementos oriundos tanto de crenças e tradições ancestrais como da cultura ocidental veiculada pela colonização. Nas viagens levadas a cabo pelas figuras principais através do espaço físico e sócio-cultural do país, assistimos a um desfile de personalidades tais como Siqueleto, Assane, Estevão Jonas ou Romão Pinto, que representam a variada herança cultural do território. As diferentes personagens retratadas no texto constituem modos diversos de lidar com este legado. Se Kindzu e Farida foram incapazes de conciliar as tradições africanas com a modernidade, caberá à geração do pós-guerra, representada por Muidinga/Gaspar, o papel de unir estes opostos. O conceito de errância, definido por Édouard Glissant, revela-se útil para compreender esta junção para a qual a narrativa parece apelar. A construção da nacionalidade moçambicana deverá ser realizada não por exclusão do Outro mas através do diálogo e da aceitação da diferença e da hibridez no seio da identidade. O livro delinea o caminho para a formação, a partir das cinzas da guerra, de uma nação tolerante e multicultural.

BIBLIOGRAFIA

- AFOLABI, Niyi. (2001). *Golden Cage. Regeneration in Lusophone African Literature and Culture*. Trenton e Asmara: Africa World Press.
- ALBUQUERQUE, Orlando de & MOTTA, José Ferraz. (1996). "Esboço de uma História da Literatura em Moçambique no Século Vinte." *Luso-Brazilian Review* 33: 27-36.
- ANGIUS, Fernanda & ANGIUS, Matteo. eds. (1998). *O Desanoitecer da Palavra*. Mindelo: Centro Cultural Português.
- BAKHTIN, Mikhail M. (1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- BANKS, Jared. (1998). "Mia Couto." *Postcolonial African Writers. A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Ed. Pushpa Naidu Parekh e Siga Fatima Jagne. Londres e Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 111-117.

- BENJAMIN, Walter. (1988). "The Task of the Translator." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. Nova Iorque: Schocken, 69-82.
- BHABHA, Homi. (1994). *The Location of Culture*. London e Nova Iorque: Routledge.
- BROOKSHAW, David. (1997). "Mia Couto." *African Writers*. vol. 1. Ed. C. Brian Cox. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 185-197.
- _____. (1989). "Mia Couto: a New Voice from Mozambique." *Portuguese Studies* 5: 188-9.
- CARVALHO, Alberto. (2001). "Representação Conotativa, Escuta e Escrita da Vida em Mia Couto (*Cada Homem é uma Raça*)." *Quaderni Ibero-Americani: Attualità Culturale Nella Penisola Iberica e America Latina*. 90: 104-118.
- CAVACAS, Fernanda. (1999). *Mia Couto: Brincação Vocabular*. Lisboa: Mar Além e Instituto Camões.
- _____. (2000). *Mia Couto: Pensatempos e Improvérios*. Lisboa: Mar Além e Instituto Camões.
- CHABAL, Patrick, ed. (1994). e intr. *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. s.l.: Vega.
- COUTO, Mia. (1998). "Celebrar uma Cultura Mulata." *Mia Couto. O Desanoitecer da Palavra. Estudo, Seleção de Textos Inéditos e Bibliografia Anotada de um Autor Moçambicano*. Ed. Fernanda Angius e Matteo Angius. Praia: Centro Cultural Português, 110-2.
- _____. (1992). Entrevista com Ignacio Cabria. "*Cada Hombre Es una Raza*. Entrevista a Mia Couto." *Quimera: Revista de Literatura* 112-4: 71-74.
- _____. (1993). Entrevista com Ilídio Rocha. "Mia Couto, Premier et Dernier (?) Chroniqueur Mozambicain." *Notre Librairie. Revue du Livre: Afrique, Caraïbes, Océan Indien* 113: 69-72.
- _____. (1992). Entrevista com João Louro. "Mia Couto: o Mito e a Realidade." *Jornal de Letras*. 11 de Fevereiro de 1992: 6.
- _____. (1991). Entrevista com Nelson Saúte. "Mia Couto: 'Escrevo por Mãos de Outros.'" *Jornal de Letras*. 13 de Agosto de 1991: 10-11.
- _____. (1992). Entrevista com Rodrigues Silva. "Mia Couto: um Escritor Abensonhado." *Jornal de Letras*. 17 de Agosto de 1992: 14-16.
- _____. (1994). "Mia Couto." *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Ed. e intr. Patrick Chabal. s.l.: Vega, 274-291.
- _____. (2002). *Terra Sonâmbula*. Lisboa: Caminho, (1ª. ed. 1992).
- DANIEL, Mary Lou. (1995). "Mia Couto: Guimarães Rosa's Newest Literary Heir in Africa." *Luso-Brazilian Review* 32: 1-16.
- DEANDREA, Pietro. (1999). "'History never Walks here, it runs in any Direction' Carnival and Magic in the Fiction of Kojou Laing and Mia Couto." *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-colonial Literature in English*. Ed. Elsa Linguanti, Francesco Casotti e Carmen Concilio. Amsterdão e Atlanta: Editions Rodopi, 209-225.
- GLISSANT, Édouard. (2000). *Poetics of Relation*. Trans. Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- LEITE, Ana Mafalda. (1993). "A Sagração do Profano. Reflexões sobre a Escrita de Três Autores Moçambicanos: Mia Couto, Rui Knopfli e José Craveirinha." *Vértice* 55: 37-41.
- LEPECKI, Maria Lúcia.(1988). "Mia Couto. *Vozes Anoitecidas: o Acordar.*" *Sobreimpressões. Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*. Lisboa: Caminho, 175-178.
- LISBOA, Maria Manuel. (2000). "Colonial Crosswords: (In)voicing the Gap in Mia Couto." *Postcolonial Perspectives on the Cultures of Latin America and Lusophone Africa*. Ed. Robin Fiddian. Liverpool: Liverpool University Press, 191-212.
- MATUSSE, Gilberto. (1998). *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária.
- MORRIS, Patricia.(1990). "Voices Made Night." *Africa Events*. Maio de 1990: 50-52.
- ORNELAS, José.(1996). "Mia Couto no Contexto da Literatura Pós-colonial em Moçambique." *Luso-Brazilian Review* 33: 37-52.
- SANTIAGO, Silviano. (1978). "O Entre-Lugar Do Discurso Latino-Americano." *Uma Literatura Nos Trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 11-29.
- VIEIRA, Yara Frateschi. (1987). "A Pá e a Chuva: sobre Cultura e Natureza num Conto de Mia Couto." *Estudos Portugueses e Africanos* 10: 65-68.