

ORGANIZAÇÃO: Pires Laranjeira, Maria João Simões e Iolá Geraldes Xavier

ESTUDOS DE LITERATURAS AFRICANAS

CINCO POVOS NAÇÕES



Coalescência fantástico/real em Mia Couto e Mário de Carvalho

Maria João Simões

Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra
Portugal

Logo a abrir a sua obra *Cada homem é uma raça*, Mia Couto faz-nos escutar, em epígrafe, a voz de João Passarinheiro, célebre personagem de um dos seus contos, que, quando lhe perguntam qual é a sua raça, responde:

— A minha raça sou eu, João Passarinheiro.

Convidado a explicar-se, acrescentou:

— A minha raça sou eu mesmo. A pessoa é uma humanidade individual. Cada homem é uma raça, senhor polícia. (Couto, 1990: 9).

Com um sentido semelhante, também muitas personagens de *Casos do Beco das Sardinheiras* imaginadas por Mário de Carvalho, enunciam reiteradamente uma máxima expendida por um antigo habitante deste Beco, o Doutor Aberracaz, físico judeu,¹ escrita no seu tratado *De Catalepsia*, como o autor recorda, no Prólogo destes contos:

Convém mas é não confundir género humano com Manuel Germano. (Carvalho, 1991: 15)

Estabelecer uma aproximação entre estas duas vozes torna-se irresistível, pois ambas revelam a necessidade de fazer valer o indivíduo na sua singularidade, mas também, a partir desse individualismo, glorificar o Homem em geral, pondo em relevo o preço da liberdade.

Este deslizamento de sentido é perceptível através de três aspectos que se impõe analisar numa abordagem de pendor comparatístico (por mais breve que ela seja), pois configuram três componentes destes contos:

- 1 – o jogo indivíduo/comunidade em conexão com os temas da incomunicabilidade e da irredutibilidade do indivíduo;
- 2 – o sentido alegórico;
- 3 – a presença do fantástico.

1. É notório que nestes dois livros de contos se pretende chamar a atenção para a indissolubilidade do indivíduo no anonimato humano. Estes contos são histórias de vivências individuais que não deixam, por isso, de evidenciar a integração do sujeito no mundo social que o rodeia. De certa forma, o que estas histórias acabam por fazer emergir é o insucesso do sujeito – ou da sua vivência – que se deve à incompreensão do grupo social, que não o integra devidamente (ou corre o risco de não o fazer convenientemente). Este sentido é reiterado nos contos de Mário de Carvalho, cujas personagens

constantemente alertam para o perigo de se confundir “o género humano com o Manuel Germano”, sendo este um *leitmotiv* dos diferentes contos.

Neste sentido, um dos temas relevantes nestas histórias de Mário de Carvalho é o tema da incomunicabilidade. Este tema é processado comicamente no conto o “Algaravia”, onde a faladora personagem Quim, por lhe ter caído uma telha em cima da cabeça, sofre um tal “destrambelho” da fala que ninguém o entende, deixando assim de se poder “alapar” a qualquer vítima, como era seu hábito, para lhe contar as suas infindáveis histórias:

Não havia dúvidas. Lá perceber o que se dizia, percebia o Quim. Tinha era desaprendido de falar Português e falava antes aquele linguajar esquisito.

— Safa! – observou Zé Metade. – Isto é o que se pode chamar um completo baralhão de género humano com Manuel Germano...

E nos dias seguintes todos puderam observar o desespero do Quim, de grupo em grupo, de portal em portal, a tentar contar a sua vida, naquele idioma arrevesado, a quem não o podia compreender. (Carvalho, 2000: 53)

É sem dúvida também o tema da incomunicabilidade um dos que compõem a história “A princesa russa”, de Mía Couto. As cartas escritas por esta “pressuposta” princesa são uma fuga em relação ao mundo que a rodeia (e com o qual está impedida de comunicar pelo marido) e, ao mesmo tempo, um voo apetecido ao seu saudoso mundo perdido – a Rússia. Ora o encarregado-geral do marido-patrão, com a incumbência de nunca entregar as referidas cartas, joga um jogo duplo de aproximação à patroa e de obediência servil à sua condição de assalariado.

Porém, se este tema é recorrente nos contos em que Mía Couto aborda, de forma mais explícita, as incompatibilidades das relações colonizador-colonizado, como seria expectável, ele já é mais inesperado no conto “O pescador cego”, cuja leitura é muito mais difícil, implicando todo um decifrar de sentidos por parte do leitor. De facto, neste bizarro conto, o tema da incomunicabilidade ganha alcance bem diferente, com o qual entramos no segundo aspecto que se afigura imprescindível abordar.

2. Este segundo elemento diz respeito à dimensão alegórica do tema da (in)comunicabilidade do sujeito com o mundo. Já em 2001, o crítico Pires Laranjeira tinha diagnosticado na evolução da produção contística de Mía Couto, um afastamento relativamente a “um quadro de referencialidades histórico-sociais explícitas” pela deriva “para o maravilhoso e o alegórico”.²

Na verdade, é possível diagnosticar, no conto “O pescador cego”, os diferentes níveis elencados pelo teórico Manuel Frias Martins, na sua análise das definições clássicas de alegoria. Na verdade, a partir das conhecidas reflexões de Coleridge sobre a alegoria, Manuel Frias Martins aponta como componentes da alegoria um conjunto determinado de elementos, aos quais é possível atribuir um maior ou menor peso, a saber:

- a dinâmica narrativa;
- o privilégio das formas intelectuais;
- a *duplicidade* semântica ou a *tensão* entre sentido literal e figurado;
- a imaginação (no momento da recepção).

Esta última componente difere das anteriores, segundo o teórico citado, na medida em que pode

conferir um peso maior à decifração do leitor, dando azo à identificação de duas vertentes da alegoria: a mimética e a semiótica (Martins, 1984: 12-13).

De acordo com estas distinções, cabe ao leitor dilucidar o processo de entrosamento entre o sentido literal, mais mimético, e o sentido semiótico da alegoria, mais exterior.

No intrigante conto de Mia Couto “O pescador cego”, Mazembe, perdido no alto mar, “nos senfins [para onde] a tempestade assustara o pequeno concho” (Couto: 1990: 97), desesperado com fome e com frio, decide arrancar o seu próprio olho para lhe servir de isco e assim arranjar alimento. Como se esta excisão não bastasse, mais tarde “se cirurgiou” do outro olho para o mesmo fim e assim consegue sobreviver e chegar a casa. Mas, cego, ficara desprovido do seu modo de ganha-pão e a família, sem sustento. Perante a hipótese de ir a sua mulher pescar, Mazembe impede Salima de sair com o seu barco, pois isso iria fazer perigar o seu “macho estatuto” – tal significava para ele inverter os papéis tradicionalmente distribuídos. Como consequência desta atitude, a fome instala-se na família. Concomitantemente, cresce a sua incapacidade de comunicar com a gente da aldeia e com a própria mulher, mesmo se esta lhe oferece repetidamente o seu amor. Isola-se no seu barco, vivendo as suas “sofrências”, qual tartaruga procurando esconder-se na sua carapaça. O climax do seu desespero leva-o ao gesto, desmedido, de deitar fogo ao próprio barco. Esta loucura destrutiva só pode anunciar desgraça e, pressentindo isso, Salima anuncia-lhe que partirá com os filhos. Poucos dias mais tarde, o presságio confirma-se: o fogo desagradou aos espíritos, que, incomodados com tamanho desacato, enviaram uma inusitada tempestade de granizo.³

Subtilmente, Mia Couto impregna o seu con-

to de uma tonalidade mítico-simbólica enraizada no mais profundo das culturas humanas em geral e africanas em particular – a crença em entidades divinas ou divinizadas, para além do homem:

Dieu est la plus grande de toutes les divinités,⁴ mais il existe d'autres esprits, qui jouent un rôle important dans la religion. Les dieux des tempêtes, de la terre, des forêts, des eaux, etc., sont fort populaires. (...) Les esprits de la mort ont une importance indubitable et ce, dans tout le continent. La croyance en la vie éternelle, l'une des plus anciennes et des plus tenaces de toutes les religions humaines, se retrouve dans toute l'Afrique, comme en témoignent les nombreuses sociétés secrètes, les danses masquées et les rites ancestraux. (Parrinder, 1969: 18)

Castigado pelo seu acto destruidor, cheio de frio, desusadamente gelado, o pescador Mazembe é finalmente socorrido por uma silenciosa mulher, provavelmente a sua Salima, que o recolhe.

Opera-se, então, uma lenta transformação: pouco a pouco, Mazembe redescobre a floresta, e com o seu sentir apurado pela perda da visão e com as suas mãos desenvoltas constrói um novo barco para a emudecida companheira ir pescar.

Está bem patente aqui a ligação animista⁵ do homem com as coisas da natureza, característica das culturas africanas, que atinge uma dimensão mítico-simbólica visivelmente trabalhada neste conto.

A redescobrir a terra, o pescador cego reencontra o poder espiritual que a alma – uma crença quase universal. A sua fertilidade, patenteada no brotar da floresta,⁶ é recuperada por Mazembe, que assim consegue criar e (re)fazer outro barco.

Alicerçado nestes elementos, o sentido alegórico, configurado por esta personagem, emerge, então, em toda a sua amplitude: tendo perdido o modo de se relacionar com as pessoas, com o mar e com o mundo, para sobreviver, este pescador terá de (re)aprender, ou melhor, (re)inventar uma nova relação com o mundo, desenvolvendo os outros sentidos que lhe restam. Consegue, pelo tacto, criar um novo barco e assim reinventar uma vida nova.

Alegoricamente, portanto, a perda supera-se pela reconstrução. Todo este processo de perda (ou sucessivas perdas) é prenhe de dor e sofrimento, tornando a narrativa densa e saturada de sentido. A composição do conto alicerça-se em dois movimentos simbolicamente antagónicos: o descendente, marcado pela perda, e o ascendente, promotor do “fazer”. E se, no fundo da descida tenebrosa está a destruição do barco (e a subsequente proibição do seu uso pela mulher), no final, conquistado quase secretamente, surgem a construção e a dádiva. O pescador e sua mulher são personagens vivendo em estreita relação com as coisas e com os elementos na Natureza, inscrevendo assim no conto o culto vitalista que marca a cosmogonia animista da cultura banta.

Concomitantemente e em concordância com essa vivência animista, há também uma espécie de *peregrinatio* interior⁷ individual, que vai da destruição ao castigo e à dor, e que culmina numa consciencialização renovadora.

A mensagem cifrada deste conto ganha assim uma dimensão intemporal e exemplar intensíssima.

É igualmente observável um tratamento simbólico na história “O embondeiro que sonhava pássaros”, que pode ser lida como uma alegoria da

incompreensão e incomunicabilidade do povo colonizador em relação à cultura autóctone, somente ultrapassada pela inocência da criança. Repare-se que esta incomunicabilidade contrasta com o entendimento que o passarinho tem com os pássaros, a sua capacidade de comunicação com as aves, ou seja, por extensão, com o mundo natural. Ecoa nesta personagem a figura de Papageno da *Flauta Mágica* de Mozart, com a magia da sua música e a quase fusão entre o homem e as aves.

Por sua vez, a possível “imolação” da criança convoca uma pluralidade de significados que importa considerar. Se, por um lado, pode simbolizar o sacrifício do inocente, constituindo uma marca simbólica da incomunicabilidade, por outro a transmigração da criança para outro “reino” (onde ganha novas raízes) pode significar uma fusão cultural. Estes sentidos só serão ultrapassados pela transfiguração que se opera através da viagem das personagens para o lado do sonho, do imaginário, mas... também do fantástico!

3. E assim se chega ao incontornável terceiro elemento destes contos – o fantástico. Repare-se como, por exemplo, no emblemático conto “O embondeiro que sonhava pássaros”, se configuram muitas das componentes de que se nutre o fantástico moderno, ou o neofantástico, como propõe J. Alazraki,⁸ entre as quais se poderá apontar:

- coalescência real/fantástico e o predomínio da incerteza;
- inquietante estranheza;
- alterações dos elementos da natureza;
- alterações da concepção do tempo e do espaço;

- magia – feitiço, encantamento pela música, pela palavra;
- metamorfoses estranhas;
- poderes sobrenaturais.

Não só neste texto, mas também nos contos em análise, é visível um específico tratamento do fantástico que é activado através de um processo de coalescência de real e irreal – uma aglutinação em modo de crescendo, que dá origem a algo maior e diferente. Na verdade, nestes contos, real e fantástico coalescem criando uma atmosfera única, supra real, que não perde a sua ancoragem no real. A instauração deste jogo ficcional fantástico é diferente daquele engendrado pelo fantástico do século XIX, uma vez que mistura natural e sobrenatural de uma forma complexamente contraditória – muito apelativa, no entanto, para o leitor contemporâneo. Segundo J. Alazraki, este neofantástico⁹ (designação proposta já na década de 70¹⁰) diferencia-se de anteriores tratamentos do fantástico fundamentalmente em dois aspectos:

a) porque substitui a mera irrupção subversiva do irracional no interior do racional, por uma instauração da irracionalidade subversiva como sendo a verdadeira realidade para lá do apenas aparente real;

b) porque evidencia uma mutação do intuito no que toca ao efeito a provocar no leitor: não é já o medo, como tradicionalmente acontecia, mas sim a inquietude e a perplexidade geradas pela subversão do comumente aceite, conduzindo o leitor para uma leitura metafórica.

Neste conto, é bem notório como a magia da música do passarinho (que conquista crianças e pássaros) se torna uma ameaça para o mundo preconceituoso e conservador. Repare-se que o velho,

a criança e os pássaros são os únicos que são livres de voar (revelando-se aqui claramente a presença de um sentido literal e um sentido figurado).

Por sua vez, é visível o modo como a proximidade do passarinho com o mundo animal radica no animismo já referido da cultura banta, aproximando a personagem da “mundividência das sociedades tradicionais” – elemento considerado importante na consideração de características peculiares da “Moçambicanidade”.¹¹

Ora, os poderes sobrenaturais são obviamente accionados, pois as grades da prisão, onde os colonos encarceraram, o passarinho só poderiam ser abertas por forças maiores do que as humanas. Mas o fantástico manifesta-se ainda com maior intensidade simbólica pela presença da metamorfose: na verdade, assistimos à encantatória transmutação das pétalas das grandes flores do imbondeiro, que, de brancas se metamorfoseiam em vermelhas.

Para se atingir o verdadeiro alcance do simbolismo desta metamorfose, convém lembrar como o imbondeiro é importante no mundo africano e interessa atentar nalguns dos motivos que estão na origem dessa importância. O imbondeiro é considerado como árvore sagrada¹² por toda a riqueza que abre como em dádiva divina. Permite toda uma multiplicidade de utilizações, desde as mais práticas às mais espiritualizadas: em tempo de seca funciona como um reservatório de água; em muitas regiões africanas, por exemplo, usam lascas do tronco e folhas para remédios tradicionais; nos tratamentos contra o mau olhado, as populações usam um fio à cintura com uns nós onde metem mezinhas, sendo que este fio é tirado da raiz do imbondeiro, que tem umas fibras muito resistentes. Poder-se-iam também referir os seus múltiplos atributos na culinária com a utilização das folhas

mais tenras das árvores. Também do seu enorme fruto – múkua –, que fica castanho, branco e seco por dentro e é muito adstringente, se fazem sumos e remédios.

Para além destes elementos, deve salientar-se ainda que o imbondeiro arde muito dificilmente, com muito fumo e sem chama.

Ora, este último aspecto é elidido no texto, para favorecer uma interpretação metafórica deste fogo como algo horrendo e duradouro em termos reais, pois, ao destruir uma árvore tão venerada atinge simbolicamente toda uma cultura que não se respeitou.

A culminar todos estes significados que promanam da cena final do imbondeiro em chamas, descortina-se ainda um sentido figurado que se desencadeia pela utilização do grandioso “enquanto categoria estética”,¹³ proporcionado pela reunião da criança e do passarinho num “desejado sonho futurado”.

De acordo com a inovadora abordagem do fantástico empreendida por Alain Chareyre-Méjan em *Le Réel et le Fantastique*, o elemento inquietante¹⁴ do fantástico deve-se à “pura indeterminação” (1998: 17) do existente proposto aos sentidos; mas aí reside também o seu fascínio, pois o “fantástico propõe no fundo a resistência da existência à categorização”, fazendo rever e reaparecer o real através do impossível imaginário (*idem*, 108). Deste modo, o evento fantástico abre espaços subversivos dentro da fantasia,¹⁵ pondo em causa a delimitação de fronteiras genológicas, axiológicas e outras.

Este tipo de presentificação é, precisamente, o que se verifica neste passo do conto:

Dentro, o menino desatara um sonho: seus cabelos se figuravam pequenitas folhas, pernas e

braços se madeiravam. Os dedos, lenhosos, minhocavam a terra. O menino transitava de reino: arvoredado, em estado de consentida impossibilidade. E do sonâmbulo embondeiro subiam as mãos do passarinho. Tocavam as flores, as corolas se envolviam: nasciam espantosos pássaros e soltavam-se, petalados, sobre a crista das chamas. As chamas? De onde chegavam elas, excedendo a lonjura do sonho? (Couto, 1990: 70)

A feição subversiva também é inegável nos contos de Mário de Carvalho, mas trabalhada no modo burlesco ou farsesco ou até cómico – e não adstrita ao trágico ou ao grandioso, como nos contos analisados de Mia Couto. O burlesco, na verdade, coaduna-se com o carácter corriqueiro das personagens que se movem no ambiente quotidiano e vulgar do seu *Beco*, o que não impede o cunho subversivo: antes pelo contrário, impulsiona-o. Tal é facilmente verificável no conto “A torneira”, onde se fala da misteriosa origem de uma fantástica torneira impossível de fiscalizar!

Como se tentou mostrar nesta abordagem, uma análise que vise desvendar os sentidos que emanam dos contos marcados pelo fantástico, tanto em Mia Couto como em Mário de Carvalho, permite perceber que o jogo onde real e fantástico coalescem engendra uma transmutação mútua de um no outro.

Diferenças entre os dois autores também há, como não podia deixar de ser. “Os casos” de Mário de Carvalho, lidos superficialmente, parecem acantonar-se num *Beco* sem saída, ao passo que os contos de Mia Couto se abrem a espaços diferenciados de mui diferenciadas gentes, desenhando com estas “histórias abençoadas” cosmovisões e choques culturais diversos.¹⁶

Porém, ler a estreiteza do *Beco* como um espaço meramente acanhado significa não entrar em linha de conta com o tom humorístico que labora sobre o lado de Sancho que todo o homem tem. Este tom humorístico acaba por pôr em causa não só o agente como a própria autoridade em si, como se revela simbolicamente na história do gato-fera que tem predilecção por homens fardados.

Outros elementos explorados por Mário de

Carvalho são o *non-sens* e o absurdo que concorrem para a subversão de um entendimento ou leitura lineares, ou normais.

Finalmente, todos os elementos apontados obrigam o leitor a um jogo de descoberta da inteligibilidade das histórias, desenvolvendo mesmo nos “povos dos países pequenos (...) uma arma de construção massiva: a capacidade de pensar”, como Mia Couto tão bem explicou a George Bush.¹⁷

Notas:

1 A sabedoria deste Doutor Aberracaz e o seu poder curativo ganham uma fama de tal forma grande que o levam ao ponto de poder ser poupado pela Inquisição.

2 Ao apontar esta evolução, Pires Laranjeira parte das suas primeiras obras, inclusivamente das obras poéticas – cf. Laranjeira, 2001: 197.

3 Segundo G. Parrinder (1969: 76), “tous les Africains croient en l’existence d’êtres responsables de la chute et de l’arrêt de pluies”.

4 Como se sabe, e como afirma G. Parrinder, “toutes les populations africaines, ou presque toutes, croient en un Etre Suprême, créateur de toutes choses. (...) La croyance (...) est une conception purement africaine, qui existait bien avant l’établissement des missions chrétiennes et musulmanes (...). Chose étrange, très peu de temples ont été élevés au Dieu suprême, tandis qu’un très grand nombre de sites religieux sont consacrés au culte des divinités secondaires et ancêtres. Ce qui a conduit certains a voir en ce dieu une divinité distante, créateur nécessaire, certes, mais désormais absent, souvent oublié, ou, en tout cas rarement invoqué. Mais nous verrons en lisant les mythes que ce Créateur n’appartient pas exclusivement au passé et qu’il apparaît fréquemment dans les événements courants de la vie humaine. Interrogés sur cette absence de culte, les vieux sages africains répondent que Dieu est trop grand pour être contenu dans une maison.” (Parrinder, 1969: 18). A grandiosidade (e, subsequentemente, a pressuposta ubiquidade) deste Deus criador parece estar estreitamente interligada com o animismo vitalista perceptível na generalidade das culturas africanas.

5 Cf. John, 1969; Parrinder, 1969; Ndaw, 1997.

6 Na opinião de Anne Bancroft (1991: 49), a “Ter-ra foi a primeira experiência espiritual da humanidade”. De facto, a “sua solidez e variedade imensa criaram uma experiência de prodígio cósmico. A sua natureza sagrada

nunca foi posta em dúvida e manifestava uma multidão de formas igualmente sagradas – rochas, árvores, água, sombras, animais. Era a base de toda a existência e assim tudo o que havia na terra estava interrelacionado, era inseparável, formando um todo”.

7 Também a dimensão alegórica de “algaravia” aponta para a necessidade de inventar uma outra linguagem, quando a utilizada, se já funcionava mal, avaria de vez: a personagem substitui a fala pelo gesto.

8 O fantástico romântico privilegiava outras componentes fantásticas como a oposição sobrenatural divino vs sobrenatural demoníaco; metamorfoses da presença do diabo; transfiguração; almas penadas; vozes do outro mundo; animais com inteligência, metamorfoses, etc.

9 Com esta designação, J. Alazraki abarca (entre outras) a produção de Borges e Cortazar, tendo como antecedente o incontornável Kafka, excluído, como se sabe, da teorização de Caillois, de Todorov ou de Vax (para apenas citar algumas das mais aplicadas teorizações em leituras muitas vezes superficiais). Cf. Alazraki, 2001: 271.

10 Num intuito de maior clarificação do processo de aceitação pela comunidade científica, e também pelos autores analisados, J. Alazraki apresenta um breve historial do surgimento da designação, por ele proposta publicamente na década de 70. Cf. Alazraki, 2002: 281.

11 A ideia de uma *moçambicanidade* peculiar é defendida, entre outros críticos, por José Carlos Venâncio (cf. Jacinto, 2005).

12 Andrew Hankey que, em 2004, reuniu informações variadas sobre esta árvore e as suas potencialidades, afirma que “there are many legends and superstitions surrounding the baobab tree. Stories exist of how such quickly decomposing trees spontaneously combust and get completely burnt up.”

13 Para um breve historial do conceito de categoria estética ou predicado estético, cf. Simões, 2002: 758.

14 Para este filósofo o medo (“l’effroi”, “la peur”) é um efeito expectável do fantástico, precisamente porque neste se verifica a presença do inexistente (embora refira no início a oposição de Kant entre o horror e o medo e o verdadeiro medo: este surgindo em face do perigo, aquele emergindo perante a desmesura do que existe fora de nós. (cf. Chareyre-Méjan, 1998:14).

15 Louis Marin (1992: 107) considera o fantástico como o grau máximo e mais depurado da fantasia.

16 Os contos abordados de Mía Couto ilustram “al-

gumas questões que, desde sempre, a sua ficção (conto e romance) põe ao leitor, não de modo linear e claro”, como aquelas identificadas por Pires Laranjeira (2002): “a convivência de culturas no mosaico moçambicano; a identidade e alteridade de cada grupo social; os choques de mentalidades e os preconceitos; alguma frustração quanto ao imaginado pós-independente; as utopias e as realidades; a mistura de cosmologias e costumes; a convivência campo/cidade; os novos poderes; o sentimento de pertença; o trágico e o cómico do quotidiano”.

17 Numa muito difundida carta aberta, dirigida a G. Bush, aquando da invasão do Iraque, o autor sarcásticamente contesta os argumentos deste político (reunida dois anos mais tarde no volume intitulado *Pensatempos*).

Bibliografia

- Alazraki, Jaime (1999) – “Que és lo neo-fantástico?”, in Roas, David (comp.) – *Teorías de lo Fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001, pp. 265-282.
- Areia, M. L. Rodrigues de Areia – “Les symboles divinatoires”, in *Publicações do Centro de Estudos Africanos*; 4, 1985, 555 p.
- Bancroft, Anne – *As Origens do Sagrado*, Lisboa, Editorial Estampa, 1991.
- Chareyre-Méjan, Alain – *Le Réel et le Fantastique*, Paris, 1998.
- Couto, Mia – “Carta ao Presidente Bush”, in *Savana*, Março, 2003; reprod. in *Pensatempos*, Lisboa, Caminho, 2005, pp. 35-39.
- Couto, Mia – *Cada homem é uma raça*, Lisboa, Caminho, 1990.
- Carvalho, Mário de – *Casos do Beco das Sardinheiras*, Lisboa, Caminho, 1991.
- Hankey, Andrew, 2004 www.plantzafrica.com/plantab/voteplant.php (Witwatersrand NBG)
- Jacinto, António – “Representação da herança vitalista em *Obra Poética I* de José Craveirinha”, in *Maderazinco. Revista Literária Moçambicana*, Maputo, Outubro de 2003, <http://www.maderazinco.tropical.co.mz/artigos/anjacinto.htm>
- Jahn, Janheinz – *Manuel de littérature néo-africaine: du 16e siècle à nos jours de l’Afrique à Amérique*, Paris, Ed. Resma, 1969.
- Laranjeira, Pires – “Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa”, in *Revista de Filología Románica* (Anejos), II, 2001, 183-205.
- Laranjeira, Pires – “Mia Couto. O riso e a melancolia”, in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Paço de Arcos, 30.10.02.
- Marin, Louis – “Du fantastique dans l’art contemporain: sur quelques aspects théoriques”, in *O Fantástico na Arte Contemporânea*, Lisboa, Acarte/Fundação C. Gulbenkian, 1992, pp 105-116.
- Martins, Manuel Frias – “Para uma compreensão e fundamentação teórica do conceito de “alegoria literária”, in *Colóquio/Letras*, nº 79, 1984, pp. 7-15.
- Ndaw, Alassane – *La pensée africaine: recherches sur les fondements de la pensée négro-africaine*, is.l, Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 1997.
- Parrinder, G. – *Mythologies africaines*, Paris, Odege, 1969.
- Simões, Maria João – «Os ‘Modos’ de Fradique: componemas dominantes n’A *Correspondência de Fradique Mendes*», in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos*, Coimbra, Almedina/ILLP, 2002, pp. 757-767.
- Simões, Maria João – «Conto e composição narrativa: aspectos compositivos do conto queirosiano», in Jesus, Maria Saraiva de (coord.), *Rumos da Narrativa Breve*, Aveiro, Centro de Línguas/ Universidade de Aveiro, 2003, pp. 21-33.
- Toumson, Roger – *Mythologie du Métissage*, Paris, PUF, 1998.



NOVO IMBONDEIRO