

# Mia Couto e Nelson Saúte: o conto moçambicano como registro de um país plural

Mia Couto and Nelson Saúte: the Mozambican short story as a record of a plural country

Camila Cesário Lérco<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. E-mail: camila.lerco@gmail.com

---

---

**RESUMO:** Leitura comparada das narrativas “O cachimbo de Felizbento”, presente na obra *Estórias Abensonhadas* (1994), de Mia Couto e “O enterro da bicicleta”, de Nelson Saúte, do livro *Rio dos Bons Sinais* (2007), tendo em vista o conto moçambicano. Os dois autores se valem do conto como um campo possível para retratar a conjuntura sócio-histórica e a pluralidade de Moçambique.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto; Moçambique; Mia Couto; Nelson Saúte; Pluralidade.

**ABSTRACT:** Comparative reading of the narratives “O cachimbo de Felizbento”, present in the book *Estórias Abensonhadas* (1994), by Mia Couto, and “O enterro da bicicleta”, by Nelson Saúte, of the book *Rio dos Bons Sinais* (2007), in view of the a Mozambican tale. The two authors use the story as a possible field to portray the socio-historical conjuncture and the plurality of Mozambique.

**KEYWORDS:** Short story; Mozambique; Mia Couto; Nelson Saúte; Plurality.

## Introdução

“O cachimbo de Felizbento”, de Mia Couto e “O enterro da bicicleta”, de Nelson Saúte, fazem parte de dois importantes livros desses autores, *Estórias Abensonbadas*, 1994, do primeiro, e *Rio dos Bons Sinais*, 2007, do segundo. E, ainda que haja mais de uma década separando essas narrativas, elas podem ser aproximadas na medida em que nelas encontramos o apreço à terra de origem, um dos temas recorrentes nas obras desses escritores, que procuram destacar a realidade moçambicana do ponto de vista deles, que é local. A ficção que produzem busca trazer para a discussão aspectos que nos deem uma imagem mais apurada de Moçambique e de suas populações, sobretudo em relação aos problemas enfrentados, mas também às suas potencialidades de transgredir a realidade constituída, para abrigar outras formas de ser e de estar no mundo.

Para tanto, o conto, gênero narrativo próximo e familiar das práticas tradicionais relacionadas à oralidade, que permite a referência, sobretudo, às culturas locais, é explorado por esses autores como um campo possível, em que as particularidades são ficcionalizadas no ritmo de uma “contação de estórias” da vida da “gente moçambicana”.

## Leitura crítica

O tema do apreço à terra de origem é construído por meio da história de duas figuras de resistência – Felizbento, no primeiro texto, e o deputado, no segundo. Os dois personagens surgem para demarcar a tentativa de valorização do território moçambicano em detrimento do sufocamento provocado pela guerra. Por esse propósito, os autores procuram mostrar as manifestações desses sujeitos dentro de um mundo que lhes é próprio.

Nesse sentido, Felizbento mantém-se agarrado ao amor à terra natal mesmo após ter sido expulso de sua casa e deseja levar consigo não apenas seus pertences pessoais, mas também tudo o que tem relação com a sua existência no lugar – tem o intuito de levar as árvores que fazem parte da área onde mora.

Notamos o apego do personagem em relação àquilo que faz parte de sua história de

vida e que, assim, fixa seu lugar em seu espaço original. Como forma de resistência, Felizben-  
to rebela-se e contradiz a atitude do “outro”, do invasor, ao tomar uma posição diferente da  
esperada. Ao apontar as árvores, indica a importância daquele território para ele e, por isso,  
mostra-se realmente disposto a levá-las consigo, não se preocupando com as consequências.  
Então, começa um trabalho árduo e contínuo de desenterrá-las.

O nacional funcionário economizou paciência e lhe disse que, mais semana, eles  
voltariam para o carregarem, nem que fosse à bruta força. No dia quente, o homem  
pôs-se a desenterrar as árvores, escavando pelas raízes. Começou pela árvore sagrada  
do seu quintal. Trabalhou fundo: lá onde ia cavando já se desabria um escuro total.  
Para dar seguimentos na fundura passou a levar petromax, desses que trouxera de  
Johnne. E tempo após tempo, se demorou nesse serviço. (COUTO, 1994, p. 66).

Por seu turno, o deputado do conto de Nelson Saúte, considerado, pela comunidade  
local, “figura da aldeia”, em virtude de sua participação na guerra de independência, também  
é homem nascido na terra. Na juventude, abandona a sua aldeia para se juntar à luta e, agora,  
suas ações indicam que realmente acredita no valor de sua origem.

Teve que abandonar a sua aldeia e rumar a Norte, para juntar-se à luta. Regressou  
com a independência e não quis experimentar a vida da grande cidade, não que tem-  
messe seus perigos, as tentações que devoravam os revolucionários, a miragem que  
viu soçobrar muitos dos seus companheiros. Retornou à sua aldeia porque acreditava  
que era um homem do campo e lá tinha uma missão. (SAÚTE, 2007, p. 25).

Tal personagem se manifesta como figura importante de estima pela terra natal, pois,  
embora a tenha deixado por causa da luta armada, retorna e tenta melhorá-la, acreditando que  
ainda há muito que se fazer, mesmo com a conquista da independência. Além disso, apesar de  
ir sempre à cidade e conhecer os seus luxos, ele tem claro que essas “tentações” são miragens  
que distorcem as pessoas, desviando-as de seus objetivos primordiais. Então, opta por uma  
vida modesta e pacata na sua aldeia. Apesar de seu posto de deputado, homem de poder e de

influência, podendo usufruir do luxo e da riqueza, procura usar sua posição para o bem de sua aldeia, terra que lhe deu abrigo quando jovem.

Assim, podemos observar que os dois indivíduos constituem perspectivas fundamentais de oposição ao sistema que viola e degrada e procuram destacar o que faz parte de suas realidades, de suas histórias, de seus modos de viver, acionando-se contra aquilo que não concordam no mundo em que vivem. Mesmo que Felizbento pudesse carregar apenas seus bens materiais, ele se preocupa com as árvores, pois trata-se de sua mata, da mata que compõe o seu quintal e que, portanto, compõe o personagem. Igualmente, embora o deputado do relato de Saúte pudesse aproveitar o luxo da capital, ele escolhe retornar à sua vila e lá viver, porque se considera parte dela.

É essa ideia de pertencimento que sustenta os dois contos, na medida em que tematiza formas de olhar o mundo que não são concebidas a partir do exterior, por meio de uma visão consolidada, antes são olhares da “gente moçambicana”, que, apesar de ter um cotidiano difícil, é valente e procura melhorá-lo. É a busca da afirmação de seus valores, de seus interesses e de seus desejos que faz aquilo que são e que desenha suas sequências de vida. Do mesmo modo, é das experiências decorridas da vontade dos personagens de manter suas raízes com o espaço de origem que as narrativas vão se formando.

Palavra a palavra, a trama vai se estabelecendo e encontra no conto a tensão de que necessita. De totalidade menor, esse gênero acumula a ação principal, permitindo, ao mesmo tempo, o destaque às partes – na medida em que o conto dá relevo à dificuldade de se afirmar como sujeito em uma terra em que a guerra tenta desvanecer o sentido natural de se pertencer a um território natural, revela pouco a pouco a vida dos personagens, mostrando suas heterogeneidades. Também por sua brevidade, ele é capaz de concentrar um tema específico, dando destaque àquilo que se deseja, sem deixar que se perca o clímax do acontecimento.

O gênero remonta à época dos irmãos Grimm, filólogos que fizeram uma recolha de narrativas populares, juntando-as em uma coletânea nomeada *Contos para Crianças e famílias* (*Kinder-und Hausmärchen*), que, segundo André Jolles (1976), foi o que propiciou que o conto ganhasse o sentido de forma literária. “É costume atribuir-se a uma produção literária a qualidade de Conto sempre que ela concorde mais ou menos [...] com o que se pode encontrar nos contos de Grimm” (JOLLES, 1976, p. 182). De acordo com o autor, essa coletânea serviu

de base para inúmeras obras posteriores do gênero e estimulou muitos estudos e concepções a respeito. Uma delas, a que Jacob Grimm e Achim von Arnim se opunham, conforme Jolles (1976), trazia a distinção entre narrativa popular e narrativa artística. Para Grimm, as narrativas populares eram puras, naturais e espontâneas, frutos de um impulso inato de exteriorização, e tinham a ver com o todo – “poesia popular (*narrativas populares*) sai do coração do Todo; o que entendo por poesia artística (*narrativas artísticas*) sai da alma individual” (JOLLES, 1976, p. 183) –, enquanto que as narrativas artísticas eram “elaboração”. Achim, por sua vez, não via diferença entre os conceitos, pois acreditava que não existia poesia popular e sim poetas, estes realmente populares, que tinham a habilidade de criar, “graças a um cérebro”, poemas sobre um povo. Para ele, o sentido do conto estava ligado à invenção.

Muito intrigado com essa oposição e preocupado em arranjar uma solução para ela, Jolles apresenta uma nova formulação, que serviu a um arranjo moderno dessas formas. A poesia popular passou a ser enquadrada nas *Formas Simples* e a poesia artística ou artificial, como também era chamada, foi para as *Formas Artísticas*. O conto, então, pela manutenção de sua essência, “um fundo”, que mantém uma fidelidade com as fontes originais, “[...] que pode manter-se perfeitamente idêntico a si mesmo, até quando é narrado por outras palavras” (JOLLES, 1976, p. 188), passa a ser tomado como uma forma simples.

O supracitado autor acrescenta que o conto serve a um princípio determinante dele mesmo, moldando-se de acordo com o universo representado. “As leis de formação do conto são tais que, sempre que ele é transportado para o universo, este se transforma de acordo com um princípio que só rege esta Forma e só é determinante para ela.” (JOLLES, 1976, p. 194). Ao contrário das formas artísticas, que seriam sólidas, peculiares, únicas e fechadas, pois encerrariam o universo, enquadrando alguns de seus aspectos em determinadas configurações, o conto lidaria abertamente com o universo, tendo mobilidade para abarcar a “pluralidade”. (JOLLES, 1976).

No conto, que enfrenta abertamente o universo e o absorve, o universo conserva, pelo contrário, apesar dessa transformação, sua mobilidade, sua generalidade e – o que lhe dá a característica de ser novo de cada vez – sua pluralidade. (JOLLES, 1976, p. 195).

Desse modo, o conto ganha um caráter mais aberto, podendo absorver um universo em conflito, garantindo a autenticidade do que é contado.

Costuma-se dizer que qualquer um pode contar um conto [...] “com suas próprias palavras”. [...] Forma artística ou Forma simples, poder-se-á sempre falar de “palavras próprias”; nas Formas artísticas, todavia, trata-se das palavras próprias do poeta, que são a execução única e definitiva da forma, ao passo que, na Forma Simples, trata-se das palavras próprias da forma, que de cada vez e da mesma maneira se dá a si mesma uma nova execução. (JOLLES, 1976, p. 195).

Por se tratar de uma forma mais maleável, o conto consegue retirar do universo suas ações e contá-las a seu modo, à maneira de sua forma, atualizando-se sempre, adquirindo, portanto, um “caráter fluido, genérico, sempre renovado”. (JOLLES, 1976, p. 196).

Ainda a propósito desse gênero, Maria Fernanda Afonso, em um importante estudo sobre o conto moçambicano – *O Conto moçambicano: Escritas Pós-Coloniais* (2004) – fruto de sua tese de doutorado, traça um percurso do gênero ao longo dos séculos, chegando às formulações sobre ele em Moçambique. A autora, entre muitos aspectos, compartilha das teses apontadas por André Jolles, chamando a narrativa popular de “o conto popular tradicional”, com origem nas narrativas orais que circulam na coletividade, e a narrativa artística de “o conto literário”, que, por sua mobilidade ficcional, é capaz de absorver a tradição oral ao mesmo tempo que abre espaço aos elementos da modernidade:

Por um lado, esta apetência febril pelo conto, esta riqueza excessiva que faz da narrativa curta um gênero rebelde, refractário a todas as definições [...] exemplifica a criação plurívoca, a fragmentação episódica e comunicativa, características da modernidade; por outro, a transgressão deliberada de modelos estereotipados, a violação da língua, a mestiçagem de culturas e de discursos, decorre necessariamente da sensibilidade e da problemática de espaços caracterizados pela coexistência e negociação de diferentes códigos culturais. (AFONSO, 2004, p. 60).

[...] o conto popular representa um mundo estereotipado – opondo os bons aos maus, os que ajudam aos que dificultam –, enquanto a “forme savante” escapa a todo tipo de convenção, cultivando cada vez mais a transgressão e simultaneamente a depuração de todos os elementos que poderiam impedir a percepção exaustiva de uma certa realidade, logo, exigindo um perfeito domínio da forma. (AFONSO, 2004, p. 55).

[...] o conto literário depende da vontade do autor, sendo este que determina de forma definitiva a organização do texto, na “forma simples”, a linguagem é móvel, varia com frequência e sem qualquer embaraço. (AFONSO, 2004, p. 55).

Afonso (2004), ainda partilhando considerações com André Jolles, aponta que os primeiros contos literários teriam origem europeia, pois seriam herdeiros das antigas novelas toscanas, como *Decameron*, de Bocaccio. Conforme André Jolles (1976), as novelas toscanas, narrativas curtas do século 14, foram escritas com características familiares às dos Grimm, sendo chamadas narrativas de moldura, pois eram ligadas por um quadro que indicava onde, em que momento e por quem essas novelas eram contadas. Elas se esforçavam para “anotar o maior número possível de expressões populares e descrever o máximo de costumes populares do seu tempo” (JOLLES, 1976, p. 190). Nesse sentido, os primeiros contos literários, apesar de escritos, ainda tinham a preocupação da tradição oral de contar histórias, guardando bem a relação “alguém conta algo a alguém”.

E já diante dessa aproximação inicial do oral e do escrito, o conto literário passou, ao longo do tempo, a se confundir com o conto oral, criando uma forma escrita com raízes na oralidade. Segundo Afonso (2004), o conto literário adquiriu força no mundo ocidental, no século 19, com a expansão da imprensa, conquistando um caráter ambíguo que permitiu que ele muito se confundisse com o conto oral:

Em português e espanhol, “conto” e “cuento” significam simultaneamente o conto popular, anónimo, que circula oralmente, de geração em geração, e o conto literário escrito, produzido por um escritor que o concebe segundo a sua sensibilidade e experiência de vida. No caso da língua francesa, até o século XIX, usou-se quase



sempre o termo “conte”, mas hoje dois vocábulos, “conte” e “nouvelle”, distinguem claramente os dois tipos de narrativa, conforme se trata de um texto popular ou de autor. As línguas germânicas identificam de maneira objectiva os dois conceitos: o alemão utiliza os vocábulos “märchent” e “erzählungen” e o inglês “tale” e “short story” para nomear respectivamente o conto popular e o conto literário.

Por seu lado, os formalistas russos manifestam a sua preferência pela designação de “short story” para identificar o conto literário porque, segundo eles, o termo subentende sempre uma história, organizada em função de duas premissas: a brevidade do texto e o acento posto sobre a conclusão. Sublinham, porém, o carácter oral do conto literário e estabelecem como origem desta forma narrativa o conto tradicional. (AFONSO, 2004, p. 55-54).

Então, chegamos ao conto literário misto, que estabelece as características das narrativas de moldura, mantendo os traços distintivos da tradição oral de contar histórias, mas em formato escrito. Esse conto, ao mesmo tempo que garante os valores tradicionais, é útil aos propósitos da modernidade, atingindo espaços não europeus que precisavam lidar com as convulsões de uma terra em conflito:

É [...] nos continentes do sul, América e África, que o conto literário ocupa lugar privilegiado, absorvendo problemas do homem moderno, reflectindo o imaginário e as tradições de culturas míticas. Nestes espaços que se viram obrigados a forjar novos valores no seio da maior revolta contra o colonizador, o conto ocupa um lugar de grande prestígio. (AFONSO, 2004, p. 58).

Seguindo essa esteira, em Moçambique, por sua vez, esse conto literário se torna meio de destaque para os escritores manterem vivos os valores do país e estabelecerem um contra-discurso frente ao colonial. Também, em muitos outros países africanos, a tradição oral foi e ainda é uma forma de ver o mundo e de se relacionar com ele, então, esse conto literário pode permitir a mistura das fronteiras entre oralidade e escrita, assumindo, portanto, as características do funcionamento da região. Em outros termos, tal gênero, por conta de seu diálogo

com a tradição oral, em que narrar experiências é preservar e transmitir a cultura e os valores de grupo, se utilizará desse caráter distintivo de contar histórias por meio da oralidade para destacar as particularidades da terra, estabelecendo uma alteridade para ela.

Ao elegerem o conto como gênero privilegiado, os escritores moçambicanos tomam partido por uma forma proveniente do Ocidente, mas sabem que se trata de um tipo de enunciado que se deixa hibridizar facilmente, onde cabem figuras como o pastiche e a paródia, mas igualmente as técnicas da tradição oral, o irracional, a incorporação dos mitos africanos. Preocupados em explicar a vontade que os anima de descobrir a perspectiva literária eurocentrista, de engendrar um novo campo literário, os contistas moçambicanos rodeiam o texto de formas preliminares que sustentam um contradiscurso, defendendo a opção de uma estética caracterizada por estratégias discursivas que subvertem o cânone europeu, facilitando o hibridismo, a metamorfose dos contributos europeus, o estabelecimento de novas redes de significação. (AFONSO, 2004, p. 171).

Assim, o conto serve muito bem às narrativas moçambicanas, pois, ao apresentar um contexto social que, por meio da ficção, se coloca na posição tradicional também africana de contar “estórias”, herança da cultura oral, vai construindo um movimento de dentro para fora, em que cada um dos envolvidos nos enredos contribui para o desenho do panorama social.

Segundo Edgar Allan Poe (1981), o propósito do conto é entusiasmar ao máximo do início ao fim, dosando os ápices de “excitação”, de maneira a propor um final único e impactante. A “totalidade ou unidade de efeito” de que ele trata indica que cada parte da narrativa seja minuciosamente pensada, de modo a garantir, em alto grau, o resultado esperado. O ideal, segundo o autor, é pensar, inicialmente, a intencionalidade do conto e, a partir disso, seguir um percurso excitante sem delongas para não desorientar a atenção do leitor. Tudo que não esteja de acordo com o efeito pretendido deve ser evitado.

Na mesma linha, Julio Cortázar, ao examinar a questão das fronteiras do gênero, exprime: “fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla”. (CORTÁZAR, 1993,

P.151). Por isso, o conto, ao concentrar um fato, tem o caráter de se ampliar para fora do evento, tocando a realidade. Ao contrário do romance, em que há uma sequência de eventos que se englobam para o preenchimento da matéria, o conto faz supor uma limitação, em que há um recorte de um fragmento da realidade. Segundo o autor, ao contista se faz necessário esboçar temas que sejam significativos dentro dos limites, mas que transcendam a proposta escrita:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1993, p. 151-152).

Para Cortázar, a escolha da temática que fuja das linhas escritas é o que garante a tensão esperada pelo leitor e a “abertura” para a realidade. O autor acrescenta que o conto deve esboçar, desde suas primeiras palavras, essa tensão profunda que transborda para além da história contada, abrindo uma totalidade de ação que garante as experiências individuais, também escapando destas, chegando até aos problemas maiores que são comuns a todos.

Tendo isso em relação aos textos analisados, até mesmo a morte, ápice dos dois contos, torna-se categoria constitutiva importante. Como componente da trajetória da existência, ela é inevitável, contudo não surge como um elemento negativo e sim como um momento necessário para marcar a (espera)ança da transformação.

Nataniel Ngomane (1999) afirma:

E mesmo quando o amor à terra natal supera o medo das bombas e metralhadora, impelindo à desobediência da ordem de abandoná-la [...], a morte aparece. Mas já não fulminante [...], mas serena e consciente, “promovida” a forma única e admissível de se apropriar, derradeiramente, do espaço sagrado que sempre é o nosso. (NGOMANE, 1999, p. 287).

Como forma de apoderação do espaço que lhes é próprio, mesmo com a presença da opressão e da morte, os personagens reivindicam seu universo, de maneira a recusar uma realidade com a qual não concordam.

O supracitado autor acrescenta:

[...] são estórias que surgem entre as margens da mágoa e da esperança. Da mágoa, por toda a roupagem escatologizante de que se reveste o fenómeno guerra, com toda a sua violência calamitosa; da esperança, por outro, porquanto o sonho, sempre presente em casa episódio, é o próprio pulsar do porvir, esse lugar nenhures onde se pretende que se salem as feridas abertas pelo conflito<sup>2</sup>. (NGOMANE, 1999, p. 287).

Seria nessa fronteira entre a mágoa e a esperança de que trata o autor, que a morte dos dois personagens não poderia ser considerada o fim, mas o início de uma vigília. Quer dizer, o término de suas vidas seria o instante da fusão entre os homens e a terra, proporcionando, de fato, a apropriação do espaço de origem e a espera pela mudança. E, como alternativa para guardar e deixar a marca da vida, não são seus corpos que restam ao fim, mas seus objetos mais utilizados. O cachimbo de Felizbento e a bicicleta do deputado seriam, a nosso ver, extensões de seus donos, metonímias, que serviriam para ocupar o espaço vazio deixado por eles.

Eis como essa representação aparece na narrativa de Mia Couto (1994):

O cachimbo lá ficou, remoto e esquecido, meio enterrado na areia. Parecia a terra aspirava nele, fumando o utensílio. Felizbento ingressou no buraco, desaparecendo. (COUTO, 1994, p. 68).

---

2 Aqui o estudioso refere-se a *Estórias Abensonhadas*, mas me servi do excerto para, também, fazer alusão à narrativa em exame de *Rio dos Bons Sinais*, por acreditar que o argumento defendido seja igualmente pertinente ao texto analisado dessa última obra.

Os que voltaram ao lugar dizem que, sob a árvore sagrada, cresce agora uma planta fervorosa de verde. Trepando em invisível suporte. E asseguram que tal arvorezinha pegou de estaca, brotando de um qualquer cachimbo remoto e esquecido. E, na hora dos poentes, quando as sombras já não se esforçam, a pequena árvore esfumaça, igual uma chaminé. Para a esposa, não existe dúvida: em baixo de Moçambique, Felizbento vai fumando em paz o seu velho cachimbo. Enquanto espera a maiúscula e definitiva Paz. (COUTO, 1994, p. 68).

E em Nelson Saúte (2007):

Só havia a bicicleta para testemunhar a violência da refrega. Mesmo a bicicleta, havia quem asseverasse, já vinha muito desfigurada. A peleja tinha sido de meter medo. Mas tinha que haver um funeral. Porém, não havia corpo para enterrar”. (SAÚTE, 2007, p. 29).

Estava decidido: seria sepultada a bicicleta, far-se-ia uma urna, que seria velada e enterrada como se do próprio dono se tratasse”. (SAÚTE, 2007, p. 32).

Assim, esses contos caminham propositalmente em direção a esse encerramento. No sentido de estabelecer um propósito claro para as narrativas breves, como estabelece Poe (1981), desde o início, o intuito dos autores foi a construção de duas narrativas que mostrassem e valorizassem o local, e isso fica claro nesse final, em que ocorre a fusão dos personagens com a terra, restando uma parte deles, seus objetos, que continuam a ocupar uma posição naquele espaço, o que indica que não é possível separá-los do seu lugar, de suas convicções, de seus modos de ser, ainda que o que se apresente em contraposição ao tradicional, como a guerra e a modernidade, tenha tentado. A ênfase que os escritores desejam dar às condições materiais de vida dos personagens consegue ser proporcionada pelo conto, que, por seu formato compacto, cria a sensação do inesperado, do revés súbito, mas também impressiona, como fala Poe, ao mesmo tempo que escapa dos seus próprios contornos, chegando a algo maior, à realidade, como menciona Cortázar.

E como forma de garantir aos contos o tom de uma contação de estórias locais, nessa busca de consolidar o que é próprio, o foco narrativo dos dois textos é construído em terceira pessoa. Encontramos dois narradores de onisciência absoluta que conhecem o presente e o passado dos personagens e circulam pela mentes e sentimentos de todos os envolvidos, além de ter conhecimento sobre o contexto social, por ser alguém da terra. Por essa perspectiva, tudo depende do que o narrador quer nos trazer e de suas decisões a respeito dos personagens.

Esses narradores de que falamos, por estarem inseridos no território, conhecem muito bem as regularidades do lugar e, para destacar aquilo que desejam, valem-se do princípio de “ter ouvido dizer” a história que narram de alguém em alguma parte de suas andanças pela vida. Trata-se de um narrador de experiências (essa ideia vem de Walter Benjamin) que se coloca como “alguém que vem de longe” (BENJAMIN, 1996, p. 198) e que busca narrar o que sabe (ou lembra?) a um público indefinido.

É como se esse tipo de narrador fizesse uma seleção, na memória, de muitas histórias ouvidas e guardadas e escolhesse uma delas para contar. O próprio Walter Benjamin estabelece: “A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”. “[...] O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. (BENJAMIN, 1996, p. 198-201). E, por fim, costuma fazer uma espécie de introdução para aprontar o ouvinte para o relato: “[...] O que aqui vou relatar se passou em terra sossegada, dessa que recebe mais domingos que dias de semana” (COUTO, 1994, p. 65). “A aldeia foi sacudida com a notícia da morte do deputado. Todas as mortes são notícia em nossa terra, mas aquela foi invulgar”. (SAÚTE, 2007, p. 23).

Logo, ao apresentar os elementos que compõem os dois personagens e como eles lidam com as circunstâncias da vida que se lhes apresentam, os narradores delineiam a força dessas figuras, as quais procuram lutar contra uma situação conflituosa, não sendo submissas a essa situação.

## Algumas considerações

As circunstâncias específicas da vida de Felizbento e do deputado testemunham o panorama geral da problemática de se viver em um país devastado pela miséria e pela guerra, herdeiro da opressão, recém-independente, se considerarmos os poucos mais 40 anos de independência de Moçambique perto de outras nações com mais de séculos, e que procura questionar esse passado para compreender o presente e poder enxergar as possibilidades de um futuro como nação autônoma. Observamos que o destaque aos assuntos particulares de cada sujeito permite a cada um deles estabelecer uma identidade própria, destacando suas especificidades, deixando sobressair, juntamente, a constituição da comunidade moçambicana.

Por meio da estrutura breve e impactante do conto, utilizada pelos autores em questão, emergem das narrativas aspectos fundamentais voltados para as lógicas culturais locais, suas tradições, resgatadas de dentro das experiências da sociedade moçambicana. Esse tratamento dado à realidade interna do país coloca-se, então, de certo modo, em oposição às organizações políticas, históricas e sociais mobilizadas pelos arcabouços dominantes de um mundo globalizado e capitalista, o qual, dentro de suas lógicas de funcionamento, procura refazer as relações sociais, substituir valores e referências, alterar visões de mundo das mais diversas ordens sociais. Assim, a estrutura sintética do conto, em sua medida e forma, acaba também intensificando as reflexões em torno dos modelos sociais que pretende abarcar.

Nessa linha, observamos que os textos literários estudados são portadores de diversos aspectos que procuram situar o leitor no interior do espaço moçambicano, aproximando-o de algumas de suas lógicas culturais específicas. Os autores abrangem, na estrutura do conto, o universo dinâmico e dialético dentro do qual se encontram e fazem isso a partir de uma configuração social marcada pela pluralidade e por seus diferentes modos de ser e estar no mundo.

## Referências Bibliográficas

AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: Escritas Pós-Coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras Escolhidas, v. 1).

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COUTO, Mia. O cachimbo de Felizbento. In: COUTO, Mia. *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho, 1994.

JOLLES, André. *Formas Simples: Legenda. Saga. Mito. Adivinha. Ditado. Caso. Memorável. Conto. Chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.

NGOMANE, Nataniel. Entre a mágoa e o sonho... nas Estórias Abensonhadas de Mia Couto. In: *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, p. 284-288, dez. 1999.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da composição. In: *Edgard A. Poe, ficção completa, poesias e ensaios*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

SAÚTE, Nelson. O enterro da bicicleta. In: SAÚTE, Nelson. *Rio dos bons sinais*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.