

Terra Sonâmbula: Manifestações de uma 'Odisséia' Africana no Moçambique Pós-Independência

Robert H. Moser

Abstract. This essay focuses on Mia Couto's first novel, *Terra Sonâmbula* (1992) and, specifically, his incorporation of the epic genre from Western literature into the cultural milieu of post-colonial Mozambique. Ana Mafalda Leite, in her study of epic discursivity in African literature, *A Modalização Épica nas Literaturas Africanas*, establishes significant structural parallels between the orality of Homer's epics and the predominant oral tradition to be found in pre-independence Lusophone African literature. The cornerstone of her thesis lies in her argument that the epic model functioned as an important paradigm in the literature of such Portuguese colonies as Angola and Mozambique which, in their struggle for autonomy, were necessarily engaged in the process of constructing a national identity. Since its independence in 1975 until 1992, Mozambique was mired in a drawn-out civil war that drained the natural and human resources of that country. It is within this context that Mia Couto introduces his protagonists in *Terra Sonâmbula*, portraying the journey of an elderly man and a young boy fleeing from a refugee camp in Mozambique. By utilizing parallel episodes of Homer's *Odyssey* this study illustrates those epic characteristics in *Terra Sonâmbula* that reveal the ongoing search for both a cultural and a national identity in war-torn, post-colonial Mozambique.

Há três espécies de homens: os vivos, os mortos e os que andam no mar.

É com estas palavras provocantes de Platão que o escritor moçambicano Mia Couto abre o seu primeiro romance, *Terra Sonâmbula*, publicado em 1992.

Das inúmeras leituras possíveis desta citação do filósofo grego, duas se destacam, em particular, quando são lidas no contexto desse romance. Primeiramente, “os que andam no mar” significa aqueles que pertencem ao mar, fazem dele a sua vida: portanto, os marinheiros perpétuos e descobridores de terras e oceanos distantes. Contudo, essa primeira leitura não explica a designação de uma categoria aplicável nem aos mortos nem aos vivos. Aliás, a terceira espécie identificada por Platão implica um ser com qualidades senão divinas, pelo menos sobre-humanas. Em termos literários, esta espécie de homem super-humano que oscila entre os vivos e os mortos, e que ultrapassa o mundo comum, está colocada em dimensões heróicas.

De uma forma semelhante, a combinação destes dois elementos, o da viagem e o dos atributos heróicos, impregna a citação de uma forte insinuação sobre o gênero épico. Não é por acaso que Mia Couto escolhe uma nota introdutória que exhibe conotações deste gênero. Será, precisamente, a proposta deste ensaio a de investigar as diversas formas e motivações do gênero épico que se manifestam em *Terra Sonâmbula*. Nesta linha, proponho utilizar a *Odisséia* de Homero como instrumento de comparação, não simplesmente por ser ela (juntamente com a *Iliada*) o modelo definitivo da epopéia clássica, mas em função dos paralelos iluminadores que podem ser delineados entre ela e a obra de Mia Couto.

Obviamente não é possível comparar diretamente, nem linearmente, as manifestações épicas da prosa contemporânea de Mia Couto com as do poema clássico da *Odisséia*. Em vez de utilizar este método, a minha análise focalizará os atributos épicos encontrados em *Terra Sonâmbula* e considerados como fragmentos de qualidades permanentes do gênero épico. É justamente o significado destes fragmentos na realidade sócio-política africana que constitui a tese de Ana Mafalda Leite no seu estudo, *A Modalização Épica nas Literaturas Africanas*, onde considera a função de componentes épicos na literatura moderna da África lusófona, componentes que, segundo esta, surgiram justamente *durante* as lutas de independência e construção simultânea de uma identidade nacional nestes países.

Contudo, neste ensaio, adotaremos a noção de modalização épica na literatura africana, proposta por Ana Mafalda Leite, no âmbito da realidade moçambicana *depois* da sua independência, pois é neste contexto histórico que podemos localizar a ação em *Terra Sonâmbula*. Embora Moçambique seja uma nação soberana desde 1975, a persistência da guerra civil até 1992 tem sido a expressão mais devastadora dos fortes conflitos e discordâncias

etno-linguísticas e ideológicas que ainda existem hoje em dia nesse país. Portanto, esta investigação dos componentes épicos em *Terra Sonâmbula* considerará tanto o seu papel na construção de uma identidade nacional, como a sua força condutora na demanda de uma identidade *cultural* pelos povos denominados “moçambicanos.” Como veremos, é na representação da mundividência cultural deste povo que encontramos o campo mais fértil do texto de Mia Couto.

O Gênero Épico: algumas considerações

Antes de fazer qualquer análise comparativa entre *Terra Sonâmbula* e a *Odisseia* é preciso primeiro salientar algumas feições básicas do gênero épico. O épico, como sabemos, é uma narrativa que conta as ações heróicas de um povo, (ou de um indivíduo que representa aquele povo), e que retrata como tais ações levam a uma nova ordem social. No seu modelo clássico, a epopéia era construída em verso, seguindo um plano bastante formal, e geralmente era acompanhada por música. O portador desta poesia era o bardo, um especialista que não apenas guardava na memória os longos poemas, mas também possuía um talento extraordinário para embelezar estas histórias, assim ganhando fama aos olhos de seus compatriotas.

O período histórico em que o mais famoso dos bardos gregos, Homero, contava a *Iliada* e a *Odisseia*, situa-se aproximadamente em 1.000 A.C. entre os gregos jônicos da Ásia Menor, isto é, mais de dois séculos depois da acção destes poemas que se centraliza historicamente na tomada de Tróia pelos gregos, um evento que data mais ou menos de cerca de 1.250 A.C. (Hainsworth, “Ancient Greek” 22-23). Portanto, a *Iliada* e a *Odisseia* são fundamentadas tanto na fábula como no conhecimento histórico. Embora estes poemas não passem de uma representação semi-histórica, o impacto que tinham na sociedade grega é inegável. O comentário de J.B. Hainsworth sobre a aceitação geral pelos gregos da historicidade dos poemas homéricos pode servir como um exemplo:

The Archaic period was indeed the heyday of the hero-cult. Not all of these heroes were epic ones, but many were, and the cults, tombs, and the politically-inspired traffic in bones, could not have existed without a belief in the literal existence of the heroes and the historical reality of their deeds. Even the political geography of *Iliad*, Book Two was quoted in support of territorial claims (“Ancient Greek” 29).

Hainsworth nos oferece ainda uma ilustração do impacto que esta aceitação teve na visão global da sociedade grega:

...the epic was for several centuries the sole important art of its community. As such it inevitably incorporated and served to transmit the ideals and experience of the people. The epic poet was the custodian of the past. Even so it is something of a quirk of chance that throughout the archaic and well into the classical period Homer's poetry enjoyed an almost biblical reputation. It became the staple of education and shaper of opinion... (37).

Este impacto manteve-se durante o período helenístico e romano, assim espalhando a valorização do poema épico pela Europa.

Embora os poemas épicos homéricos sejam conhecidíssimos, vale a pena delinear os seus traços narrativos básicos. Na *Iliada* Homero conta, em imagens altamente heróicas, as façanhas gloriosas dos aqueus na sua tomada da cidade de Tróia e o resgate de Helena. A história destaca, sobretudo, as figuras de Agamemnon, Aquiles e Ulisses, em cenas de batalha bastante descritivas, nas quais estes guerreiros lutam contra o exército do poderoso Heitor. A *Odisséia* começa onde a *Iliada* termina, contando o regresso de Ulisses a Ítaca, sua terra natal, e todos os obstáculos que ele enfrenta durante a viagem. Explícita neste relato é a dinâmica conflituosa que existe entre Ulisses e os deuses do Olimpo, em que alguns, principalmente Atena, lutam para auxiliar Ulisses a regressar e a repor a ordem na sua casa, enquanto outros, como Poseidon e seu filho Polifemo, o ciclope, tentam impedir o sucesso do herói. Contudo, mesmo em Ítaca há perigo à espreita, pois enquanto Ulisses vagueava pelos mares, durante cerca de vinte anos, um bando de pretendentes explorava os recursos de sua casa na tentativa de pedir a mão de Penélope, sua fiel e paciente esposa. A história termina com o triunfo de Ulisses que, com a ajuda do filho Telémaco, consegue matar os pretendentes e restabelecer a ordem em sua terra.

Embora esta descrição da história corra de uma forma direta e linear, na realidade a narrativa da *Odisséia* desenrola-se através de uma rota multidimensional e cheia de circunvoluções. De fato, a história começa já quase dez anos depois do início da viagem de Ulisses, que se encontra prisioneiro na ilha da deusa-ninfa Calipso. Com a intervenção de Atena, Ulisses é libertado apenas para encalhar de novo na terra dos Feácios. Sobreposta a esta narrativa primária, está uma narrativa secundária, que conta a demanda de Telémaco

por seu pai perdido. Além desta justaposição de narrativas, temos a parada de Ulisses com os Feácios, tempo durante o qual o herói conta aos seus hospedeiros a sua trajetória nos últimos dez anos. Esta trajetória costuma ser nomeada como os seus “wanderings” ou “vagueações.” São as vagueações que incluem tão famosos episódios como o encontro de Ulisses com os Ciclopes e as Seréias.

Como vemos, a *Odisséia* constitui uma multiplicidade de narrativas repletas de histórias dentro de histórias. Esta componente da epopéia de Homero será recuperada quando analisarmos um plano narrativo semelhante em *Terra Sonâmbula*. Os temas principais da *Odisséia*, além dos já mencionados como o do heroísmo e o da viagem, incluem a separação e a união da família, a prova da resistência tanto física como psicológica do herói perante obstáculos aparentemente insuperáveis, e a dicotomia entre ordem/desordem no nível socio-político da história. Revisitaremos também estes temas quando considerarmos os paralelos temáticos que existem entre as duas obras.

Manifestações Épicas na Literatura Moderna

Até agora consideramos o gênero épico exclusivamente na sua forma e contexto clássicos. Sabemos, porém, que a epopéia tem passado por uma evolução constante desde os tempos antigos. Obras como a *Divina Comédia* de Dante e o *Paraíso Perdido* de Milton, produzidas durante a Idade Média e começo da Modernidade, e, mais contemporaneamente, *Moby Dick* de Herman Melville e *Ulisses* de James Joyce, servem como testemunho da continuidade do gênero, se bem que em formas diversas. À procura de algumas explicações para esta continuidade, e utilizando as teorias sobre gêneros literários formulados por Gérard Genette e Alistair Fowler, Ana Mafalda Leite aponta a distinção entre os elementos formais e temáticos de uma obra e o seu *modo* inerente. Enquanto questões de forma e tema são sujeitas aos fatores históricos que existem exteriores a um determinado gênero, o *modo* permanece como elemento intrínseco àquele gênero. É esta noção trans-histórica do modo que Fowler adianta no seu livro *Kinds of Literature - An Introduction to the theorie of genres and modes*:

External forms rapidly change. And kinds have also been linked to social institutions, along with which they have become obsolete – or, as we say – ‘outmoded.’ The modes however appear to be distillations, from these relatively evanescent forms, of the permanently valuable features. Thus, they have achieved indepen-

dence of contingent embodiments and may continue to all ages incorporated in almost any external form, long after the antecedent kind has passed away. (111)

É neste sentido perserverante do modo que Ana Mafalda Leite considera a presença do gênero épico na literatura africana moderna. Como Leite menciona, a modernidade é caracterizada pela extrema multiplicidade de traços genéricos e pela sua “dimensão plural” de formas, temas e modos (35). As modalizações épicas que ela encontra, portanto, na literatura angolana e cabo-verdiana escrita antes da independência, conformam-se a esta dimensão plural. A citação seguinte, retirada da sua análise sobre a literatura contemporânea destes países, serve como um exemplo nítido deste processo.

Verifica que a dessacralização efectuada no seio da comunidade tradicional, no decorrer dos últimos anos, levou a uma separação entre a criação poética e a vida. A narrativa épica, tal como outro texto oral, deslocada do seu contexto ritual, ganha um cariz mais abstrato e perde a sua funcionalidade.

Por estas razões, a atitude do escritor moderno não se pode limitar à imitação ou recolha dos textos antigos, mas tem de ser criativa, no sentido de adaptar o mito ao *logos*, de o repensar, actualizando-o, integrando-o numa dimensão, neste caso, romanesca:

Segundo este ponto de vista o romance recupera apenas parcialmente aspectos do mito; no caso da epopeia oral, um deles é do herói, que poderá ser encarado criticamente e retrabalhado de forma paródica. (81)

Certamente, o mesmo argumento pode ser aplicado às comunidades modernas e menos tradicionais, onde o processo de “dessacralização” e deslocamento de contextos rituais tem ocorrido em um ritmo acelerado. É precisamente o deslocamento de contextos rituais que Mia Couto frequentemente tenta mostrar tanto nas situações rurais e tradicionais como nos ambientes urbanos e modernos. As páginas seguintes deste ensaio têm por missiva evidenciar como Mia Couto actualiza o gênero épico na sua obra e como esta actualização funciona dentro da realidade moçambicana após a sua independência.

Terra Sonâmbula

É necessário dizer desde já que, embora sejam as modalizações épicas da tradição especificamente clássica o objeto da minha análise de *Terra Sonâmbula*, isto não sugere que não existam traços épicos de outras tradições no

romance. A mais óbvia omissão, portanto, é a presença da tradição épica africana e, sobretudo, aquela que surge dos costumes e crenças moçambicanos. Certamente, manifestações destas tradições estão patentes no livro inteiro e são essenciais para o seu desenvolvimento. Tais características 'africanas' incluem aspectos folclóricos, mitos tanto antigos quanto populares, e, com toda a probabilidade, histórias épicas com origem na tradição africana.

Porém, é importante lembrar que a presença de tradições africanas inerentes a este romance, não nega o significado de temas épicos advindos da tradição ocidental. Sabemos que Mia Couto, como a grande maioria dos autores africanos da sua geração, recebeu sua formação através da literatura ocidental e, portanto, a sua interação com a mundividência africana acaba sendo filtrada pela lente da literatura européia. Por esta razão, é essencial não ignorar as consequências, na sua complexidade, de tal interação.

A história contada em *Terra Sonâmbula*, como na *Odisséia*, só pode ser compreendida na sua duplicidade. Primeiro temos a história dos dois deslocados, o órfão Muindinga e seu companheiro, o velho Tuahir, que andam à procura de refúgio da violência da guerra civil que devasta a terra. Contudo, justapostos a esta primeira narrativa escrita na terceira pessoa estão os cadernos lidos por Muindinga, que contam na primeira pessoa a viagem feita por Kindzu, essa figura enigmática que se retrata igualmente como "órfão da família e da amizade" (29). Estes dois planos narrativos desenvolvem-se simultaneamente durante o percurso do livro. Notamos que, além desta construção dupla da narrativa, existe uma multiplicidade de histórias narradas pelas diversas personagens encontradas no livro, o que acaba por criar uma sobreposição de histórias semelhante à que apontamos na narrativa da *Odisséia*. Mais à frente esta comparação tornar-se-á mais clara.

No primeiro capítulo de *Terra Sonâmbula* encontramos as duas personagens principais, Muindinga e Tuahir, na estrada, ou mais precisamente na "estrada morta," o caminho que os leva para o exterior de um campo de refugiados em Moçambique, em direção a um novo destino (9). Logo aparece um "machim-bombo" ou "autocarro" incendiado ao lado da estrada e Tuahir resolve fazer dele a sua casa. Mesmo que esteja coberto de corpos também queimados e apesar de outros sinais horríveis da guerra, os dois conseguem arrumar o espaço da melhor forma possível, e assim, trocam a estrada pelo autocarro.

Ao enterrar os cadáveres retirados do autocarro, eles encontram um outro lá fora, embora este tivesse sido morto a tiro. Os deslocados então notam que junto dele está uma mala que contém as cartas autobiográficas de Kindzu. As

histórias de Kindzu, lidas por Muidinga, captam imediatamente a imaginação dos dois refugiados e, conseqüentemente, integram-se intimamente na sua paisagem psicológica. A leitura, cumprida por Muidinga (Tuahir é analfabeto) durante toda a noite antes deles adormecerem, assume uma função ritualista. Esta forte presença dos cadernos nas suas vidas revela-se quando Tuahir, ao sentir a sua falta, exclama: “Esse fidamãe desse Kindzu já vive quase connosco” (99).

A familiaridade que os refugiados sentem em relação a Kindzu não é surpreendente, pois, em muitos aspectos, a história dele serve como um espelho que reflete as suas próprias vidas. Com a morte do pai (aquele que recebia sonhos/profecias na família), o desaparecimento do irmão, e a saída do amigo, Surendra, indiano dono da loja onde o menino partilhou a sua amizade, Kindzu percebe que não há nada para si mesmo em sua aldeia e resolve fugir da brutalidade da guerra. Levando a canoa do pai, Kindzu parte com a idéia de entregar-se aos Naparamas, guerreiros de uma tribo mística, situada no interior, que lutava contra os instigadores da guerra naquela terra. A canoa de Kindzu o leva para encontros tanto com os vivos da terra, pessoas com quem ele interage, quanto com os mortos, como, por exemplo, o espírito caprichoso de seu pai, cujo papel oscila entre perseguidor e protetor do filho durante a viagem. A verossimilhança do pai é necessariamente ambígua, pois há fortes insinuações de que Kindzu sofre de sentimentos de culpa por abandonar sua tarefa de levar oferendas ao pai morto. Seu pai aqui, por exemplo, surge em seu sonho, para lhe dar advertências e mostrar desprazer para com ele: “Se tu saíres terás que me ver a mim: hei-de-te perseguir, vais sofrer para sempre as minhas visões...” (30). Embora esta dinâmica agonística entre pai e filho mude na evolução do livro, ela é simbólica da ruptura que existe entre os vivos da terra e os seus antepassados. Verificaremos que este tema ocupa um lugar extremamente importante no decorrer do livro.

Manifestações Épicas em *Terra Sonâmbula*

1) Viagem e Regresso

Um dos temas essenciais da *Odisséia*, como já foi apontado, é o da viagem. O próprio título o demonstra. Certamente, uma leitura cuidadosa do poema revela uma preponderância de comentários, da parte de mortais e de deuses, que ligam o destino de Ulisses com a sua viagem, aparentemente, perpétua. A entidade que mais se opõe ao regresso de Ulisses é Poseidon, deus englobante da terra e do mar. Enfurecido por Ulisses ter cegado Polifemo, seu filho

ciclope, ele desencadeia os elementos contra o herói grego, como podemos ver, por exemplo, nesta exclamação, enquanto Ulisses está nadando para a terra dos Feácios: “The proud Earth-shaker saw him, wagged his head and gloated to himself thus: ‘Everywhere in trouble, all over the seas, wherever you go!’ (80)” E mesmo depois, quando Poseidon reclama a Zeus, dominador dos céus, sobre a chegada de Ulisses a Ítaca: “The Earth-shaker had not yet forgotten his fateful word against great Odysseus long ago. Wherefore he began to sound the mind of Zeus, saying, ‘...I did announce that Odysseus should not get home before he had exhausted the sum of miseries’ (185).” Portanto, antes de poder voltar ao conforto de sua casa, Ulisses é obrigado a cumprir o seu destino como um náufrago errante por terras estranhas.

Notamos que em *Terra Sonâmbula* o tema da viagem ocupa igualmente um lugar central. Quando Kindzu pede conselho ao “nganga,” o “adivinhador” da sua aldeia, os ossos divinatórios anunciam-lhe: “você é um homem de viagem. E aqui vejo água, vejo o mar” (33). Quer dizer, a sua decisão de pegar a canoa de seu pai e embarcar para terras desconhecidas estava já escrita no seu destino. Verificamos que o destino de Tuahir, ao morrer deitado numa jangada na praia esperando que a maré o leve, segue um semelhante caminho marinho.

Implícita no tema da viagem, porém, está a esperança do regresso. Esta esperança funciona como preocupação subjacente nas personagens de Muidinga, Kindzu, e Farida, todos motivados, de um modo ou de outro, por um desejo de recuperar laços familiares da sua vida anterior. Encontramos este desejo na sua forma mais intensa nos sentimentos saudosos da portuguesa Dona Virgínia, mãe adotiva de Farida, e, semelhantemente, na esposa de Surendra, Assma, que imaginava por trás do mero barulho emitido por seu rádio “melodias de sarar saudades do Oriente” (24). Vemos que o tema do regresso está vinculado com o da coesão da família, um ponto que ficará mais claro na sequência desta exposição.

Talvez, o melhor exemplo de uma manifestação épica em *Terra Sonâmbula*, acerca do tema da viagem, suceda não na terra dos vivos, mas no reino dos mortos. Logo no início da sua viagem, Kindzu chega às areias de Tandissico, onde os “psipocos,” fantasmas que habitam o mundo subterrâneo dos mortos, assombram quem passa. Uma aparição o manda entrar em uma das covas e lhe dá o seguinte conselho: “Fica saber: o chão deste mundo é o tecto de um mundo mais por baixo. E sucessivamente, até ao centro, onde mora o primeiro dos mortos” (43). Esta descrição dos níveis sucessivos do mundo dos mortos manifesta fortes ecos dos círculos de inferno descritos por

Dante na primeira parte da sua *Divina Comédia*. Notamos, porém, que no caso da história de Kindzu, as particularidades deste mundo estão enraizadas na linguagem e na cosmologia africana.

Cabe, também, chamar a atenção para um episódio semelhante na *Odisséia*, em que Ulisses estende sua viagem a um tributário do rio de Styx e faz oferendas para contactar os habitantes do Hades. Vem então uma série de guerreiros mortos que contam cada um a sua história, a aparição de sua mãe morta, e, finalmente, o espírito profético, Tirésias, que vai contar ao guerreiro o caminho que ele precisa tomar para regressar a sua casa. Assim, a viagem de Ulisses para o reino dos mortos representa uma prova essencial para o herói grego, uma vez que contribui para a formação de seu carácter e lhe fornece uma sabedoria maior, por ter ido às fontes da Verdade.

É de salientar que a outra personagem principal em *Terra Sonâmbula*, Muidinga, também passa, temporariamente, pelo reino da morte, só para depois emergir com uma perspectiva renascida. Sabemos que Muidinga foi quase enterrado vivo, enquanto sofria por ter consumido “maquela,” a mandioca venenosa. É Tuahir quem o salva, mas só depois do menino passar pelo estado de quase morto:

— Dobra as pernas, depressa. Não podes morrer de pernas esticadas.

E o velho ajudou o miúdo a dobrar as pernas. Ficou à espera que a morte viesse. Passou-se tempo sem que o moço se tornasse em pessoa conluída. E se passou ao inverso do esperado. No dia seguinte, já Muidinga despertava, fortalecido. Era uma criança a nascer, quase em estado de saúde. (57)

2) As Provações

A viagem para a morte representa apenas uma de várias provas de resistência que os protagonistas hão-de confrontar no decorrer de *Terra Sonâmbula*. Como já foi mencionado, a prova de resistência tanto física como psicológica perante grandes obstáculos constitui um tema fundamental na poesia épica. O primeiro tipo de prova que podemos identificar é o “trial by terror,” ou a prova por terror. Encontramos um bom exemplo deste tipo no “Livro Oitavo” da *Odisséia*, quando Ulisses e seus companheiros desembarcam na terra dos ciclopes, sem saber do perigo terrível que habita aquele lugar. Uma combinação de curiosidade e de fome os leva até a uma grande caverna, onde decidem esperar até que alguém volte. Infelizmente, o dono desta casa de pedra é o próprio Polifemo, o Ciclope gigantesco e filho de Poseidon, que, ao

trazer suas cabras para dentro da caverna, descobre os aventureiros inesperados. Embora Ciclope seja parente de um deus, os seus atributos culturais e intelectuais são retratados em termos bastante depreciativos, como vemos neste trecho narrado por Ulisses:

We left in low spirits and later came to the land of the arrogant iniquitous Cyclopes who so leave all things to the Gods that they neither plant nor till; yet does plenty spring up unsown and unploughed, of corn and barley and even vines with heavy clusters: which the rains of Zeus fatten for them. They have no government nor councils nor courts of justice: but live in caves on mountain tops, each ruling his wives and children and a law unto himself, regardless. (123)

Desgovernado e de temperamento vicioso, Ciclope recusa obedecer às regras da hospitalidade, e opta por aprisionar Ulisses e seus companheiros, comendo-os um de cada vez. Ulisses chama a atenção do Ciclope para sua posição de suplicante e para a proteção que Zeus acostuma dar aos convidados. No final, é o desdém de Ciclope para com tais regras universais que traz o seu castigo, ou seja, nas palavras de Ulisses: “fit punishment for the impiety that had dared eat the guests in your house” (133).

Faltando a força física para dominar Ciclope, Ulisses é forçado a contar com seus recursos intelectuais. Depois de seduzir o monstro com vinho, ele e seus companheiros enfiam uma lança no único olho do gigante adormecido. Enfurecido por sua dor inexplicável, Ciclope procura cegamente vingar-se de Ulisses. Ainda preso na caverna, Ulisses então leva a cabo a segunda parte do seu plano de fuga, quando ele e seus amigos se escondem em baixo da pele das cabras e, assim, passam pelos dedos do Ciclope, enquanto ele conta o seu rebanho. Verificamos que a prova que Ulisses enfrenta no seu combate com o Ciclope pertence à categoria do terror, ainda que, seu sucesso seja atribuído à superioridade intelectual do herói grego.

Como já foi dito, tais provas de resistência também permeiam as histórias de *Terra Sonâmbula*, embora com diferenças e particularidades determinadas pela própria natureza do livro. Talvez o paralelo mais direto em termos temáticos entre as duas obras se manifeste no quarto capítulo, quando Muidinga e Tuahir caem na armadilha de Siqueleto. Andando pelo mato, os dois pisam numa cova coberta de folhagem e ficam presos em um buraco enorme. Quando Muidinga pergunta: “Estamos onde, Tuahir?” a resposta do seu amigo sugere o mau presságio da situação: “Nem fale. Deve ser morada

do sapo gigante, o tal comedor de escuro” (70). A confirmação deste presságio se completa quando vem o dono da armadilha, Siqueleto, que, invés de os salvar, os deixa na rede, como animais presos. Convencidos de que ele os vai comer, começam a vomitar, como se eles próprios estivessem estragados.

Uma leitura comparada revela que a figura de Siqueleto compartilha abundantes características com o monstro ciclópico na *Odisséia*. Descrito como “um velho alto, torto” (71) ele fala um idioma estranho, compreendido só por Tuahir, e mesmo assim com dificuldade, por causa da “ausência de dentes” que deformava “as palavras do solitário aldeão” (72). Contudo, a característica mais marcante do Siqueleto é, certamente, o seu uso de apenas um olho. Há várias referências dadas pelo narrador: “Um dos olhos permanece fechado enquanto o outro está aberto. O olho de serviço reveza-se, ora um ora outro” (71) e “Encara os prisioneiros com um só olho enquanto fala na língua local” (71). É quando Tuahir pergunta se ele estaria triste, que Siqueleto oferece a explicação seguinte: “ ‘Já não fico triste, só cansado.’ Era por causa do cansaço que ele não abria os dois olhos de uma só vez” (72). Percebemos aqui um exemplo nítido de uma manifestação da epopéia clássica surgindo no texto moderno com uma clareza indubitável. Em outras palavras, a condição ciclópica do Siqueleto significa uma cristalização do processo delineado por Ana Mafalda Leite como uma “recriação” ou “atualização” do mito no contexto romanesco.

Verificamos que algumas das mesmas preocupações vistas no episódio do Cíclope, na *Odisséia*, também estão presentes neste capítulo de *Terra Sonâmbula*. A noção da generosidade perante os convidados surge quando, por exemplo, Muidinga exclama nervosamente, “Por que motivo ele não recebia bem os visitantes como ordenavam as velhas leis hospitaleiras?” (73). O destino dos dois prisioneiros “abichados” mantém-se duvidoso até que, por acaso, Siqueleto vê Muidinga escrevendo palavras na poeira:

— Que desenhos são esses? pergunta Siqueleto.

— É o teu nome, responde Tuahir.

— Esse é o meu nome? (75)

O fascínio que Siqueleto experimenta perante seu nome escrito, identidade apresentada numa forma tangível, o leva a soltar os dois, sob a condição de que o menino desempenhe mais uma façanha. Todavia quando Muidinga escreve seu nome no tronco de uma árvore Siqueleto é transformado

no tamanho de uma semente, e se sente seguro de que seu “nome está no sangue da árvore” (75). Então a resistência de Muidinga em passar por esta prova é baseada na sua capacidade intelectual, ou mais precisamente, no poder quase mágico e rejuvenescedor da sua alfabetização. Neste sentido, podemos interpretar o título do capítulo, “A Lição de Siqueleto,” de duas maneiras: primeiro, como a lição de sobrevivência que os dois prisioneiros aprendem de Siqueleto; e, segundo, como a aprendizagem através das letras escritas, que Siqueleto ganha a respeito da sua própria identidade.

Os exemplos de paralelismos temáticos nas duas obras são, como já se torna óbvio, abundantes. Apenas quero chamar a atenção para alguns outros casos que servem para ilustrar a ampla criatividade que Mia Couto utiliza na sua actualização do gênero épico. O segundo tipo de prova que surge com uma grande frequência na epopéia clássica é o “trial by temptation” ou a prova por tentação. Na *Odisséia*, descobrimos talvez a mais conhecida expressão deste tipo de prova no encontro de Ulisses com as Sereias encantadoras, que seduzem marinheiros incautos com seu fatal canto. A solução de Ulisses, de se amarrar ao mastro do barco, incorpora a combinação de ingenuidade e ambição que conjuntamente forma o carácter extremamente humano do herói grego. Embora esta cena seja a mais conhecida, há outras provas por tentação que se destacam na *Odisséia*, como, por exemplo, a detenção de Ulisses por Circe, a deusa sedenta, que transforma viajantes desprevenidos em porcos, e, sobretudo, a ninfa-deusa, Calypso, que cobiça o herói para seu companheiro de cama por dez longos anos.

Logo no “Primeiro caderno de Kindzu” o jovem protagonista dialoga com o velho adivinho, antes da sua viagem, que oferece o seguinte conselho:

O mar será tua cura, continuou o velho. A terra está carregada das leis, mandos e desmandos. O mar não tem governador. Mas cuidado, filho, a pessoa não mora no mar. Mesmo teu pai que sempre andou no mar: a casa onde o espírito dele vem descansar fica em terra. Vais encontrar alguém que te vai convidar para morar no mar. Cuidado, meu filho, só mora no mar quem é o mar. (33)

A profecia do feiticeiro cumpre-se, quando no final do “Terceiro caderno,” Kindzu encontra aquela que “mora no mar.” Logo, a relação de Kindzu com Farida, a gémea fragmentada e sonhadora, assume as dimensões de uma prova de tentação. A cena surrealista no navio encalhado, quando ele a vê pela primeira vez, reforça as qualidades fantásticas e encantadoras da mulher:

De repente, a âncora tombou com enorme estrondo. Por momento me pareceu que, em seu lugar, jazia estendido um corpo humano. Pés-pós-pé, me afastei. Fosse coisa ou gente aquilo era assunto da minha incompetência...

Foi então que encontrei a mulher. No princípio, era só um vulto no meio das cordas. Seria mais um fantasma? Depois seu rosto apareceu mais claro. Estremeci. Me cheguei mais, espreitando na penumbra. A lua me ajudava, enxotando as brumas.
— Não tenha medo, lhe disse. (66)

E depois a descrição da sua beleza semelhante à de uma deusa:

Suas roupas molhadas ofegavam de encontro à pele. A beleza daquela mulher era de fazer fugir o nome das coisas. Olhando o seu corpo se acreditava que nunca nele a velhice haveria de morar. Corpo sedento, olhos sedentários. Sua voz saía sem vestes, nua como se dispensasse palavras.

— Me chamo Farida, disse. (66)

Como no caso das sereias, o lugar de Farida era o mar. Embora a atração de Kindzu por Farida não chegue a ser fatal, ele reconhece o perigo de ficar no barco com esta mulher: “Farida me roubava coragem do caminho, me roubava força de decidir” (105). Quando o jovem resolve deixá-la no barco, para sair à procura de seu filho, Gaspar, está sem consciência de que seus destinos nunca mais irão se cruzar. A prova de tentação que Farida simboliza para Kindzu também se manifesta nas suas relações sexuais com outras personagens secundárias, como Carolinda, esposa do administrador em Matimati, e Jotinha, a jovem do campo dos refugiados que é descrita como “dona de poderes” feiticeiros. (199)

Vale a pena aqui fazer um breve comentário sobre a evolução da personagem de Kindzu durante o percurso do livro, sobretudo, perante a sua capacidade crescente de ultrapassar provas. Ainda no amanhecer da sua viagem, Kindzu escuta as palavras ameaçadoras de seu pai: “Já que eu tanto queria a viagem, num dado entardecer, me haveria de aparecer o mampfana, a ave que mata as viagens. Estará de asas abertas, pousando sobre uma grandíssima árvore, disse ele” (46). Porém, sabemos que o pai, mesmo na sua raiva, desempenhará o papel de guia de seu filho errante: “Quando encontrar o mampfana me chame, então. Talvez eu lhe escute, nesse momento. Mas não esqueça de trazer boa sura. Não vou fazer cerimónia sem ela” (46).

Na figura do “mampfana,” “ave que mata as viagens” descobrimos vestígios sugestivos da *Odisséia*, na forma do monstro Scylla, que guarda a pas-

sagem estreita entre o caminho de regresso e Erebus, a terra da morte. Circe descreve a Ulisses este monstro apavorante, como tendo seis cabeças, cada uma com dentes compridos que apanham marinheiros incautos nesta passagem traiçoeira. Daí, o seu aviso para Ulisses:

I tell you, Scylla is not mortal, to be fought off, but an immortal blain, unpitying, fierce, fiendish, invincible...Your best course is to push hard past her, invoking Crataiis, Scylla's dam, who whelped this curse of humanity. Crataiis, if called upon, will keep Scylla from a second plunge. (172)

Como todas as profecias divinas na *Odisséia*, o encontro de Ulisses com Scylla passa a acontecer, e é somente depois de chamar a Crataiis e de perder uma parte da sua tripulação que Ulisses consegue passar.

De uma forma semelhante, descobrimos Kindzu no crepúsculo da sua viagem entrando no “Campo da Morte,” onde ele encontra “a árvore do demónio,” e, como foi previsto, o temível “mampfana, a ave matadora de viagens” (194) pousada nos seus ramos negros. Kindzu então chama do fundo da sua alma por seu pai, cuja ajuda demora a vir. De súbito, o pássaro se rasga ao meio e uma voz sai do tronco da árvore assombrada, a voz de Taímo, o pai de Kindzu:

- O que aprendeste debaixo da casca desse mundo?
- Eu quero voltar, estou cansado. Eu agora sei quem és, me ajude a voltar...
- O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?
- Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.
- E alguém vai ler isso?
- Talvez.
- É bom assim: ensinar alguém a sonhar. (195)

Pela primeira vez no percurso de sua viagem, Kindzu ouve o louvor de seu pai falecido. Contudo, e ainda mais significativamente, a derrota de mampfana representa para Kindzu o seu domínio sob os medos e a realização do seu papel como contador de histórias. E como nos guerreiros gregos que incorporam as virtudes do seu tempo, a função barda de Kindzu, de “ensinar alguém a sonhar,” ganha proporções heróicas nesta terra onde os sonhos são esmagados pela guerra perpétua.

3) Desordem e Ordem

A terceira categoria temática que consideraremos é a dicotomia entre desordem/ordem no campo sócio-político que permeia a estrutura do gênero épico. Neste aspecto, a *Odisséia* não é exceção. J.B. Hainsworth, por exemplo, no seu artigo mencionado acima, descreve o impacto da primeira passagem do poema: “[...] it stamps the Odyssey as a serious and moral work. It begins with chaos, it ends, under the guidance of heaven, with the restoration of the proper order of society” (42). Verificamos também que no gênero épico é o herói que funciona como o engenho principal desta restituição do equilíbrio social. A própria trajetória de Ulisses serve como exemplo deste processo. A sua partida de Ítaca para juntar-se à batalha de Tróia está marcada por glória e esperança, porém seu longo regresso caracteriza-se por uma desintegração gradual da ordem, tanto na sua casa, como nas etapas da sua viagem. Esta queda na desordem está exemplificada na destruição dos recursos de sua casa pelos pretendentes: nas palavras de Telémaco, “the grim, slow sack of my innocent house” (16). A respeito dos solicitadores, notamos um esforço retórico de Homero para lançar uma luz bastante negativa, e conseqüentemente, tirar qualquer vestígio de simpatia que uma platéia poderia sentir por eles: “these sutor-maggots who freely devour another man’s livelihood. Freely indeed, without let or fine!” (5).

Lançado à costa na terra dos Feácios, Ulisses, naufrago nu, com a ajuda deste povo consegue voltar a Ítaca, mas ainda aqui, na sua própria casa, o grande guerreiro deva sofrer a humilhação de andar como um vagabundo, pedindo esmolas dos pretendentes. Todavia, o clímax deste processo restitutivo vem, com força brutal, quando Ulisses e Telémaco massacram todos os pretendentes presos, como bichos, nos corredores da grande casa. Com a morte dos mesmos, símbolos de esbanjamento e exploração, a ordem é restaurada. Contudo, a história não termina aqui. Esperando a vingança dos seus vizinhos, familiares dos pretendentes mortos, o grande herói prepara-se de novo para a batalha. Atena, temendo a erupção de uma guerra civil, intervém pedindo a Ulisses: “Hold back. Cease this arbitrament of civil war” e depois na forma de mediador, “set a pact between them for ever and ever” (327), trazendo paz, finalmente, para a terra de Ítaca.

Em *Terra Sonâmbula* a guerra existe como uma entidade fora do controle das pessoas e, assim, toma a sua própria vida. Em todos os aspectos, é uma guerra que aparentemente não tem começo nem fim, mas sim uma existência inevitável e imutável. Também, e aqui se revela seu lado mais pernicioso, ela existe dentro

de nós: “A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder” (17). O enlouquecimento, o suicídio e a violência dirigida contra os nossos familiares, todos constituem sinais de uma guerra civil que divide ao meio não só a nação, mas também a paz interior de cada pessoa que a habita.

Segundo o pai de Kindzu, a guerra “era confusão vinda de fora, trazida por aqueles que tinham perdido seus privilégios” (17). Na realidade, ela ganhava força tanto de dentro quanto de fora das fronteiras do país. A imagem de Vinticinco de Junho, irmão de Kindzu e símbolo da esperança perante a independência de Moçambique, tornando-se bicho dentro de uma capoeira e, finalmente, dentro de um tanque de guerra, exprime mais nitidamente a desilusão que permeia todo o país. Quando Farida pergunta a Kindzu sobre os motivos daquela guerra, ele responde:

Lembrei as palavras de Surendra: tinha que haver guerra, tinha que haver morte. E tudo era para que? Para autorizar o roubo. Porque hoje nenhuma riqueza podia nascer do trabalho. Só o saque dava acesso às propriedades. Era preciso haver morte para que as leis fossem esquecidas. Agora que a desordem era total, tudo estava autorizado. Os culpados seriam sempre os outros.
— Pode acabar no país, Kindzu. Mas para nós, dentro de nós essa guerra nunca mais vai terminar. (114)

A lei do saque ganhava a sua expressão mais aguda na cidade de Matimati e, em particular, nas acções corruptas de alguns dos seus cidadãos. Encontramos, por exemplo, a figura do Assane, que alugava “cadeiras de rodas” para “divertir o pessoal” e ganhar algum dinheirinho à custa do povo (116). Também, sócio de Surendra, Assne explorava a sua amizade com o indiano para depois “nacionalizar,” a loja e chutar “o baniane no rabo” (123). Esta peculiaridade semântica de “nacionalizar” que acaba sendo um sinónimo de roubar, também se apresenta na história de Quintino:

Aconteceu quando Quintino decidiu visitar a velha casa onde trabalhara como empregado doméstico. Ia ver se ainda sobravam os valiosos bens dos patrões. Não usaria a palavra roubar. Talvez nacionalizar. *Nacionalizar* uns bens a favor do povo original. (154)

O patrão da casa é o ex-colono português, Romão Pinto, que morreu (de causas supersticiosas) por dormir com a sua empregada mulata, enquanto ela

menstruava. Descobrimos depois que o espírito do ex-colono branco está de pacto com o administrador de Matimati, Estêvão Jonas, para reestabelecer, clandestinamente, o negócio do português falecido. Por isso, e também por seu tratamento corrupto das “calamidades,” as quais deveriam ser entregues aos refugiados esfomeados, que a sua esposa lhe chama “*administrador*” (181).

Este conjunto de personagens que aproveitam da desordem causada pela guerra para se enriquecer assume um papel semelhante aos pretendentes na *Odisséia*. São parasitas que se alimentam da miséria dos outros, enquanto que a justiça está ausente. E, no final das contas, é o país que acaba sendo a vítima desta violação, como “uma dessas baleias que vêm agonizar na praia” e que ainda viva, “já as facas lhe roubavam pedaços, cada um tentando o mais para si” (23). A crítica sócio-política que o autor evoca nesta metáfora é transparente.

Na épica clássica, a retribuição dada pelo herói às forças do mal e, conseqüentemente, a restituição da ordem, são sempre garantidas. Contudo, no mundo moderno as coisas são menos certas. No fim de *Terra Sonâmbula*, os corruptos ainda exploram os bens da terra e a guerra continua como sempre. Mesmo assim, há sinais de que a vingança do povo não está tão longe assim. Evidentemente, em *Terra Sonâmbula* geralmente tais sinais são comunicados por meios fantásticos. Quase na última cena do “Último Caderno de Kinzu” encontramos Kindzu sonhando que seu irmão, Junhito, símbolo de independência, voltava já um tanto humanizado. De súbito, aparecem os instigadores da guerra:

O que sucedeu, seguidamente, foi que surgiram o colono Romão Pinto junto com o administrador Estêvão, Shetani, Assane, Antoninho e milicianos. Vinham armados e se dirigiram para Junhito, com ganas de lhe depenar o pescoço. Cercaram o manito, dizendo:

— Teu pai tinha razão: sempre te viemos buscar.

Então Junhito me chamou. Eu me olhei, sem confiança. Mas o que em mim foi de dar surpresa, mesmo em sonho: porque em meus braços se exibiam lenços e enfeites. Minhas mãos seguravam uma zagaia. Me certifiquei: eu era um naparama! Ao me verem, em minha nova figura, aqueles que maltratavam o meu irmão se extinguíram num fechar de olhos. Mas Junhito ainda lutava para se desbichar, desembaraçar-se da condenação. (217)

Depois, Kindzu, como guerreiro naparama, canta as músicas da infância deles e, através destes “embalos,” seu irmão volta a ser “completamente

Junhito” (217). A coragem desempenhada aqui por Kindzu ganha dimensões altamente heróicas, do tipo que Ulisses manifesta na sua luta final com os pretendentes. Embora a desordem não esteja totalmente vencida neste ato, torna-se claro que as sementes de uma nova ordem foram semeadas.

Mas que forma tomam estas sementes rejuvenescedoras? Verificamos que a canção de infância que Kindzu canta para seu irmão, na verdade, ecoa a canção profetizada pelo adivinho no final do livro. Depois de descrever o futuro da terra e do seu povo em termos apocalípticos, o adivinho prevê que:

...surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Este 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 ingénuo entusiasmo dos namorados. (216)

Pois, sabemos que as causas da guerra e do sofrimento vão mais fundo do que as intrigas políticas e os burocratas corruptos. Na verdade, é a ruptura que ocorreu entre os vivos da terra e seus antepassados o que provoca a guerra, e só a reconciliação desta relação trará paz ao país.

Neste sentido, a voz que o adivinho descreve é a voz do bardo, ou seja, o contador de histórias. O heroísmo de Kindzu não se manifesta na sua demanda de justiça neste mundo (ele perdeu Gaspar e Farida), mas na sua decisão de escrever suas memórias nos cadernos. É na palavra, ora contada, ora escrita, que vive a esperança de um novo mundo. É justamente esta idéia que é confirmada por Leonor Simas-Almeida no seu artigo, “A Redenção pela Palavra em *Terra Sonâmbula* de Mía Couto”:

Num presente em apocalíptica decomposição insere-se — é a tese aqui defendida — a esperança no futuro, subtilmente entretrecida em todos os fios da narração, já que a omnipresença das ‘costuradas histórias’ por si só representa a reinvenção de uma realidade potencialmente letal quando desprovida de alternativas imaginadas. Afirmava T.S. Eliot que ‘o género humano não suporta muito a realidade,’ decerto por isso dispõem as criaturas humanas da linguagem e da sua função poética que lhes permitem toda a sorte de ficções capazes de minorar, e às vezes redimir, a tragédia da vida. (160)

A redenção para Kindzu reside na sua capacidade de transmitir sua história para um outro, neste caso Muidinga. E, assim, na criação de uma

memória não apenas pessoal mas coletiva, começa a costurar-se a linha que se havia rompido entre o futuro e o passado. Sabemos que, além de encontrar Gaspar, o destino de Kindzu era o de “ensinar alguém a sonhar.” Porém, podemos dizer que, embora eles não se reúnam fisicamente, uma conexão profunda e permanente se estabelece entre eles através dos cadernos.

Conclusão

Na parte introdutória deste ensaio chamei a atenção para a multiplicidade narrativa que organiza a *Odisséia* de Homero e a *Terra Sonâmbula*, de Mía Couto. Considerei também a diversidade dos paralelismos temáticos que existem entre as duas obras, examinando, em pormenor, as dicotomias entre viagem/regresso, ordem/desordem, e a preponderância da prova de resistência nestes textos. Também procurei dar continuidade ao diálogo que se tem desenvolvido na crítica sobre a existência de modalizações épicas nas obras de literatura africana moderna. É notável que tais modalizações, ou seja, recriações de características trans-históricas, encontrem lugar auspicioso na imaginação de Mía Couto.

Em última análise, os dois textos contam as histórias de famílias separadas e a força requerida para reatar tais laços familiares. O gênero épico, historicamente tem servido como um repositório importante da memória coletiva de cada povo, que vê nas suas histórias os traços espalhados da sua própria vida. Como para os heróis que habitam estas histórias, o ato de contar fornece uma conexão psicológica para os interlocutores, um elo narrativo que dá significado a uma viagem aparentemente interminável e fútil. Pois o ato de contar, quando bem realizado, transforma-se em componente indispensável desta própria viagem.

Podemos afirmar também que esse ato de contar histórias cumpre um papel fundamental na narrativa de Mía Couto, na medida em que funciona como veículo da memória coletiva popular em Moçambique. E é justamente nessa memória coletiva que encontramos as fontes de uma identidade cultural nesse país. Historicamente, a epopéia constituiu um gênero que exprime com exímia não somente a fundação de uma nação, mas também a construção de uma memória coletiva. É nestes dois sentidos que Ana Mafalda Leite considera a modalização épica na literatura angolana e cabo-verdiana, e o seu papel na construção de uma identidade nacional durante as lutas de independência.

Entretanto, a função desse gênero no período de pós-independência, sobretudo em Moçambique onde as divisões etno-linguísticas e políticas

conduziram ao extremo de guerra civil, tem que ser reconsiderada. Como as questões de identidade não são necessariamente as mesmas depois da independência, é preciso modificar o gênero épico para acompanhar essas mudanças. As modificações significativas que encontramos em *Terra Sonâmbula* sugerem que a epopéia, como gênero literário, terá no futuro nova relevância na demanda de uma identidade tanto cultural como nacional em Moçambique.

Bibliografia

- Couto, Mia. *Terra Sonâmbula*. Lisboa: Caminho, 1992.
- Fowler, Alistair. *Kinds of Literature - An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Oxford UP, 1982.
- Genette, Gérard. "Introduction à l'Architexte." *Théorie des Genres*. Paris: Seuil, 1986.
- Hainsworth, J.B. "Ancient Greek." *Traditions of Heroic and Epic Poetry*. (Ed. A.T.Hatto). London: The Modern Humanities Research Association, 1980. 22-23.
- Homer. *The Odyssey of Homer*. (trans. T.E. Shaw). New York: Oxford UP, 1932.
- Leite, Ana Mafalda. *A Modalização Épica nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Vega, 1995.
- Simas-Almeida, Leonor. "A Redenção pela Palavra em *Terra Sonâmbula* de Mia Couto." *Revista da Faculdade de Letras* No. 19-20, 5ª Série, 1996: 159-168.

Robert H. Moser is Assistant Professor of Portuguese at the University of Georgia. He completed his doctoral thesis, *The Carnivalesque Defunto: Death and the Dead in Modern Brazilian Literature* in the Spring of 2002 at Brown University's Department of Portuguese and Brazilian Studies. He also taught Portuguese at Harvard University during the 2001-2002 academic year. He has published on 20th century Brazilian literature in *Brasil/Brazil*, *Hispania* and the forthcoming volume of *Representations of the Dead*. His work on the Portuguese historian Jaime Cortesão was published in *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*. His current research is focused on the figure of the dead, posthumous narration, and related expressions of haunting and mourning in Luso-Brazilian literature, as well as Lusophone African writers Germano Almeida and Mia Couto.