

O realismo fantástico e a oralidade nos contos de Mia Couto

Inês Borges Ivankio
Eduardo Pereira Machado

RESUMO: Este artigo propõe uma análise dos contos “Nas águas do tempo” e “A velha engolida pela pedra”, do escritor moçambicano Mia Couto, à luz da teoria do realismo fantástico, conforme proposto por Tzvetan Todorov, e da perspectiva da oralidade, com base nos estudos de Zilberman. Em um primeiro momento, realizamos uma abordagem teórica dos conceitos centrais que sustentam a pesquisa, buscando compreender as características do fantástico e da tradição oral como elementos estruturantes da narrativa. A partir dessa base, desenvolvemos uma análise interpretativa dos contos selecionados, com o objetivo de investigar de que forma a oralidade atua como marca identitária e cultural da literatura moçambicana contemporânea. Ao mesmo tempo, observa-se como o insólito, frequentemente vinculado a elementos da natureza e da ancestralidade, é construído em diálogo com as especificidades do contexto africano. A análise destaca que o realismo fantástico em Mia Couto se manifesta na hesitação entre o natural e o sobrenatural, provocando no leitor uma incerteza diante de fenômenos insólitos.

Palavras-chave: Realismo fantástico. Oralidade. Mia Couto

ABSTRACT: This article proposes an analysis of the short stories “*Nas águas do tempo*” (“*In the Waters of Time*”) and “*A velha engolida pela pedra*” (“*The Old Woman Swallowed by the Stone*”), by Mozambican writer Mia Couto, in light of the theory of fantastic realism as proposed by Tzvetan Todorov, and from the perspective of orality, based on the studies of Zilberman. Initially, we undertake a theoretical approach to the core concepts that support the research, aiming to understand the characteristics of the fantastic and of oral tradition as structural elements of narrative. From this foundation, we develop an interpretative analysis of the selected stories, with the goal of investigating how orality functions as an identity and cultural marker within contemporary Mozambican literature. At the same time, the study observes how the uncanny—often linked to elements of nature and ancestry—is constructed in dialogue with the specificities of the African context. The analysis highlights that fantastic realism in Mia Couto's work is expressed through the hesitation between the natural and the supernatural, provoking a sense of uncertainty in the reader when confronted with uncanny phenomena.

Keywords: Fantastic realism. Orality. Mia Couto.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Aprendemos a viver não é para terminarmos. A luz não aceita seu futuro: ser poeira. Saboreamos o cristal do riso, a polpa sumaruda do amor, a doce sombra da amizade, trincamos a eternidade em breves dentadas não é para depois sermos nada, nenhum, ninguém. (Couto, 2012, p. 136).

O homem, através dos tempos, tem buscado inúmeros métodos de conhecimento científico na tentativa de explicar os fenômenos existentes, através da razão e da lógica, com a intenção de que esses possam representar o verdadeiro sentido das coisas existentes no mundo. Como todos sabemos, o conhecimento não é imutável e definitivo, pois depreende da construção constante e analítica de forma perceptiva, que produz a finalidade de explicar e transferir novos conhecimentos que serão agregados por gerações futuras.

A literatura não diverge quanto ao fato de explicitar alguns aspectos realistas, porém ela trabalha com a criatividade e o imaginário, ao ponto de nos fazer trilhar num emaranhado de histórias, acabando por nos desorientar entre os limites da realidade e da ficção. O fenômeno literário é a realização da imaginação criadora do homem, que pressupõe um suporte físico para a propagação da sua existência, com fins comunicativos e que possam perdurar no tempo.

Assim sendo, o homem convive com fenômenos inexplicáveis de acordo com os preceitos naturais. Dessa forma, a literatura africana de língua portuguesa possibilita a sua manifestação por meio da palavra, conduzindo o leitor ao passado não tão distante de configuração interpretativa e discernimento de sua identidade cultural.

Nessa perspectiva, Mia Couto provoca o leitor e o faz compreender o porquê de a memória ser fator imperioso na preservação da cultura moçambicana, sendo por meio dos mais velhos a garantia dela. Esses são os detentores e “guardiões da tradição”, assim como dirigentes da transmissão da história, dos mitos, dos ritos e das lendas transmitidas de geração em geração. E é sobre essa temática que trataremos neste artigo.

1 ORALIDADE: MEMÓRIA LITERÁRIA

Com os avanços tecnológicos do século XX, deu-se a ampliação de ferramentas que possibilitaram os estudos a respeito do homem por meio da gravação de voz, como auxiliares de pesquisas nos campos da Antropologia e da Sociologia. Assim sendo, os estudos acadêmicos têm prosperado em conformidade com as abordagens voltadas ao popular, aos grupos sociais, aos oprimidos e aos chamados “sem voz”.

O estudo da oralidade tem proporcionado olhares diversificados sobre a própria escrita. Sabe-se que o objeto oralidade existe desde os primórdios, maneira pela qual os conhecimentos, através dos tempos, eram perpassados. A oralidade nos reporta à memória, sendo esta responsável por preservar aprendizagens adquiridas previamente.

Segundo Zilberman (2010, p. 28), “seu objeto é um ‘antes’ experimentado pelo indivíduo, que o armazena em algum lugar do cérebro, recorrendo a ele quando necessário. Esse objeto pode ter valor sentimental, intelectual ou profissional [...]”: Em nota dos Tadié, a autora exemplifica:

Jean-Yves Tadié e Marc Tadié observam que a memória “faz o homem” (1999, p.9); mais adiante complementam: “A memória é a função de nosso cérebro que constitui o elo entre o que percebemos do mundo exterior e o que criamos, o que fomos, o que somos, ela é indispensável ao pensamento e à personalidade (p.68). (Tadié apud Zilberman, 2010, p. 28).

Zilberman faz uma análise a partir de estudos dos Tadié, do advento da Psicanálise por Sigmund Freud, afirmando que um dos últimos filósofos modernos, Henri Bergson, é que atribuiu a função de relevância à memória enquanto capacidade humana individual. Ainda faz referência às reflexões de Walter Benjamin, em ensaios sobre a origem da linguagem, em torno à Primeira Guerra, e que denominou de ‘experiência e pobreza’ (1933), sugerindo que “a experiência traumática da guerra, entre 1914 e 1918, deixou por muito tempo os homens mudos, incapazes de se expressarem e, sobretudo, narrarem os acontecimentos vividos”. (Tadié, Bergson, et al. apud Zilberman, 2010, p. 29). Segundo a

autora, Walter Benjamin nos diz que a memória é a responsável pela estruturação de narrativas, em que as pessoas transmitem o que vivenciaram, supondo-se estarem alojados em sua memória; se houver fatos negativos experimentados, a memória resulta em esquecimento, acarretando, dessa forma, o não ter o que contar. Sendo assim, uma narrativa pressupõe ouvintes que não estão isolados.

Em *A faculdade mimética* (1979b), Benjamin considera que a linguagem possui símil entre o falado e o significado, entre o escrito e o significado, e ainda entre o falado e o escrito, porém “o mundo do homem moderno contém apenas resíduos mínimos das correspondências mágicas e analogias que eram familiares aos povos antigos”. (Benjamin apud Zilberman, 2010, p.31). Sendo assim, a oralidade é vista como a representação de maior credibilidade da memorização sobre o relator, “aproximando não apenas as palavras e os seres, mas também as pessoas, falantes e ouvintes” (Zilberman, 2010, p. 32).

Platão se insurgia contra a escrita, que, de acordo com suas reflexões, tornaria “os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos” (Platão apud Zilberman, 2010, p. 32). A autora dispõe da seguinte maneira o que Platão discutia em *Fedro*:

A escrita é criminalizada por afastar os homens do conhecimento, transmitindo-lhes “uma aparência de sabedoria, e não a verdade, pois eles recebem muitas informações sem instrução e se consideram homens de grande saber embora sejam ignorantes na maior parte dos assuntos”. Tal como Benjamin, Platão aposta na importância da veiculação oral, razão por que elege o diálogo a forma literária adequada para explicitar o pensamento. (Platão apud Zilberman, p.33).

No século V a.C., explica-se o surgimento da escola enquanto instituição, em que se aprendia a retórica, propagando-se também a oralidade por meio da poesia, cuja transmissão acontecia em viva voz, elemento deliberativo de suas peculiaridades. Para Paul Zumthor, “a oralidade é uma abstração; somente a voz é concreta” propondo um diferencial da oralidade, em um primeiro estágio como podemos observar: “uma oralidade *primária* e imediata, ou *pura*, sem contato com a ‘escrita’: esta última palavra, eu a entendo como todo

sistema visual de simbolização exatamente codificada e traduzível em língua” (Zumthor apud Zilberman, 2010, p. 33).

Seguindo a ordem primária por Zumthor, há as duas seguintes:

Uma oralidade coexistente com a escrita e que, segundo esta coexistência, pode funcionar de dois modos: seja como oralidade mista, quando a influência da escrita aí continua externa, parcial ou retardada (como atualmente nas massas analfabetas do terceiro mundo); seja como oralidade segunda, que se (re)compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que esta predomina sobre os valores da voz na prática e no imaginário; invertendo o ponto de vista, diríamos que a oralidade mista procede da existência de uma cultura escrita (no sentido de ‘possuindo uma escrita’); a oralidade segunda, de uma cultura letrada (na qual toda a expressão é marcada pela presença da escrita)”. A terceira modalidade corresponde a “uma oralidade mecanicamente mediatizada, logo diferenciada no tempo e/ou no espaço (Zumthor apud Zilberman, 2010, p.34).

Ao transpormos a oralidade para a escrita, a memória transmuta-se e subtrai a subjetividade do locutor, para situar-se na objetividade do texto, que, no entanto, conviria manter. Segundo Zilberman (2010, p. 37), “a autoridade do texto suplanta a de seu produtor, e este fica, de um lado, obscurecido enquanto identidade, de outro, idealizado enquanto criador”.

Mas é na narrativa que o espaço dá à memória o poder de manifestação, transformando as recordações em uma estrutura de relato retrospectivo, exercendo assim, a representação da fonte do contar, “exposição primitivamente oral de um sujeito para um grupo de ouvintes, com o qual compartilha interesses e expectativas” (Zilberman, 2010, p. 39). De acordo com Zilberman, a garantia da memória, quando deslocada para uma estrutura de apoio que a divulga, assegura a anamnese, tendo em vista que o texto está preservando o seu conteúdo; como a escrita não se processa fora do utilitário onde se exprime, esta possui o poder de preservar registros e inscrições, ocorrendo, dessa forma, uma maior proximidade dos eventos efetivamente sucedidos.

Segundo Queiroz (2010), Roman Jakobson define a escrita como um produto particular e autônomo de contexto, podendo perdurar por séculos na obscuridade, “para

depois ser descoberta, desvelada, em um tempo futuro, distante da vida corpórea do seu autor, escritor”. (Jakobson apud Queiroz, 2010, p. 43). Sendo assim, compreendemos que a escrita não possui necessidade imediatista de público, enquanto a “criação oral” necessita da “censura prévia” e aprovação da coletividade para a sua sobrevivência.

Queiroz, em seu empreendimento das metamorfoses, nos faz refletir acerca da oralidade, a partir da definição de Pierre Lévy em *Tecnologias da inteligência* (1995), como segue:

[...] a Literatura, pela qual a oralidade primária desapareceu, hoje tem talvez como vocação paradoxal a de reencontrar a força ativa e a magia da palavra, essa eficiência que ela possuía quando as palavras ainda não eram pequenas etiquetas vazias sobre as coisas e as ideias, mas sim poderes ligados à tal presença viva, tal sopro... A Literatura, tarefa de reinstituição da linguagem para além de seus usos prosaicos, trabalho da voz sob o texto, origem da palavra, de um grandioso falar desaparecido e, no entanto, sempre presente quando os verbos surgem, brilham repentinamente como acontecimentos do mundo, emitidos por alguma potência imemorial e anônima. (Lévy apud Queiroz, 2010, p. 49 – 50)

Compreendemos que a oralidade é expressão de comunicação social historicamente comprovada, assim o conhecimento social deu-se através dos tempos e permanece em nosso presente, validando a sua presença designada como consciência oral.

2 A NARRATIVA FANTÁSTICA: FUNDAMENTOS, TEORIAS E PERSPECTIVAS

Toda a história se quer fingir verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade. Toda a verdade aspira ser estória. Os factos sonham ser palavra, perfumes fugindo do mundo. Se verá neste caso que só na mentira do encantamento a verdade se casa à estória. (Couto, 2012).

Compreende-se literatura fantástica como sendo um gênero literário. A fim de melhor compreensão assertiva quanto ao termo “fantástico”, levamos em consideração a definição da autora Selma Calasans:

O termo fantástico (do latim phantasticu, do grego phantastikós, os dois oriundos de phantasia) refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso. Aplica-se, portanto, melhor a

um fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se queira aproximá-la do real (Rodrigues, 1988, p.9).

Segundo a autora, a mais antiga forma de narrativa é a fantástica. No século XIX, surgiram os romances realistas, e todas as outras literaturas iniciavam com relatos fantásticos. Borges (in Rodrigues, 1988, página 17) afirma que “o fantástico deve ter um argumento rigoroso, sem detalhes supérfluos [...]. A ligação entre os motivos da narrativa fantástica, [...] é mágica”.

De acordo com Rodrigues (1988), há opiniões diversificadas quanto ao nascimento do universo fantástico, muitas delas se confrontam entre si, no entanto sendo possível elencar por afinidades. Dentre essas, apresenta alguns exemplos que consideram a origem como sendo entre os séculos XVIII e XIX: H. Mathey (1915), Joseph Restinger (1973), P. G. Castex (1962), Roger Caillois (1967), Tzvetan Todorov (1970), Jacques Finné (1980), entre outros não citados, culminando a sua transformação no século XX.

No final do século XIX, o estudioso Barine (1908) estabelece a seguinte reflexão quanto ao fantástico:

[...] Quando essa nos ensina que uma ligeira alteração de nossa retina faria o mundo para sempre descolorido. Ela sugere a todos o pensamento de que o mundo real poderia bem não ser senão uma aparência, como já os filósofos o sabiam. Quando ela nos provê de criaturas dotadas de órgãos e de sentidos diferentes dos nossos, ela faz pressentir que deve haver tantas aparências de mundos quanto formas de olhos e de variedades de entendimento. A ciência torna-se assim a aliada e, mais ainda, a inspiradora do escritor fantástico: ela o encoraja a sonhar mundos imaginários ao falar-lhe sem cessar dos mundos ignorados. (apud Rodrigues, 1988, p.17).

Entende-se que o século a que o autor se refere é o século XIX, haja vista que sua obra, em segunda edição, foi em 1908. A partir da vertente de Mikhail Bakhtin, Rodrigues (1988) expressa que a literatura só pode ser feita com literatura, pois não possui “um código neutro, como a língua pura e simples”, propiciando a conscientização da impossibilidade da linguagem articular o real de maneira direta e objetiva. (Bakhtin apud Rodrigues, 1988, p.25).

Precisamos admitir que o real é mutável, historicamente alusivo, de difícil apreensão discursiva humana, mas que sempre foi o desejável; dessa forma e acordando com Roland Barthes (apud Rodrigues, 1988, p.26), a função do escritor é a de criar novos artifícios de “mudar a língua” para “mudar o mundo”. Dessa forma apreendemos que:

[...] a “história da literatura, ou seja, das produções da linguagem, que seria a história dos expedientes verbais muitas vezes louquíssimos, que os homens usaram para reduzir, aprisionar, negar ou, pelo contrário, assumir o que é sempre um delírio, isto é, a inadequação fundamental da linguagem ao real [...] ela acredita sensato o desejo do impossível. (Rodrigues, 1988, p.26)

Ainda que tenhamos consciência da improbabilidade do sistema de códigos de expressar exatamente o real, entende-se que a literatura é sempre verdadeira, porque conta com o real como objeto do desejo. Rodrigues, na tentativa de esclarecer a respeito do fantástico, nos diz: “O imaginário transposto para a literatura chama a atenção para os elementos inquietantes e inexplicáveis ao nível de uma lógica racional” (Rodrigues, 1988, p. 27) e considerando que Todorov conceitua o fantástico como produção do efeito da incerteza e da hesitação diante de um acontecimento extraordinário provocado no leitor, essa é uma das primeiras condições do fantástico.

De acordo com Bessiére (apud Rodrigues, 1988, p.27), o homem reinventa o fantástico, dentro dos padrões de pensamentos de determinada época:

O imaginário transposto para a literatura chama a atenção para os elementos inquietantes e inexplicáveis ao nível de uma lógica racional. É importante observar que na literatura fantástica (séculos XVIII e XIX) o sobrenatural é de natureza humana, nunca teológica (Rodrigues, 1988, p. 27-28).

Para H. P. Lovecraft, romancista e teórico, o fantástico está no saber do leitor real, “que deve ser a do medo, a da intensidade emocional provocada pela intriga: [...] um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de

temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos” (Lovecraft apud Rodrigues, 1988, p. 29).

Todorov (2004, p.30) diz que, ao nos depararmos com acontecimentos inexplicáveis, devemos “optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação [...], sendo parte integrante da realidade ou é uma ilusão, um ser imaginário” que existe tal como outros seres vivos.

No mundo em que vivemos, tomamos como real aquilo que pode ser explicado pelas leis naturais. Por isso, na ausência de seres “sobrenaturais”, tudo parece coerente com a razão. Entretanto, quando tais ocorrências se manifestam, tornam-se inacessíveis à explicação racional, mas há a possibilidade de duas soluções: por ser um produto da imaginação, aceitamos o fato como concebível diante das leis do mundo e não há transformações nas delas, continuando a ser o que são. Ou, então, constitui-se como sendo real, mesmo diante da possibilidade de leis ignoradas, mas que existem, de fato, mesmo que não nos deparemos no cotidiano.

A definição do fantástico, pelo autor, dá-se por meio dos seguintes aspectos:

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 2004, p 31).

Com base nas reflexões do autor e na necessidade de examinar as definições francesas do fantástico, que, embora não coincidam plenamente, não entram em contradição com sua abordagem, apresenta-se o que segue:

Sem mais delongas, daremos alguns exemplos extraídos dos textos “canônicos”. Castex escreve em *Le Conte fantastique en France*: “O fantástico... se caracteriza... por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real (p. 8). Louis Vax, em *L’Art et la Littérature fantastiques*: “A narrativa fantástica... gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável (p. 5). Roger Caillois em *Au Coeur du fantastique*:

“Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (p. 161). Vemos que estas três definições são, intencionalmente ou não, paráfrases uma da outra: há de cada vez o “mistério”, o “inexplicável”, o “inadmissível”, que se introduz na “vida real”, ou no “mundo real”, ou ainda na “inalterável legalidade cotidiana”. (Todorov, 2004, p. 32).

De acordo com as definições de Soloviev, James etc, (apud Todorov, 2004) esses assinalavam o “fantástico” sob duas perspectivas de acontecimento extranatural, devendo “alguém” escolher entre a que melhor lhe coubesse. Além disso, ainda havia uma linha divisória que se diferencia do estranho e maravilhoso, que busca solucionar a questão com maior perceptibilidade, visto que não há definição dos autores quanto à hesitação, eis que a pergunta se coloca: -- Quem deve hesitar? O leitor ou o personagem? Sob quais aspectos de hesitação?

Todorov após algumas análises, responde à questão dúbia, elucidando assim:

O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. [...] temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto [...]. A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens (Todorov, 2004, p.37).

Mas, se não houver qualquer identificação com a personagem, e a realização da prática leitora existir como leitura superficial, pode-se incorrer no perigo de ameaça ao fantástico, ao nível de apreciação do texto. Conforme o autor, a leitura não pode ser interpretada negativamente como sendo “poética” ou “alegórica”, ou serem consideradas as palavras como meras combinações de unidades linguísticas, afastando-se do verdadeiro conceito de “fantástico”, que possui as seguintes atribuições, tornando exigíveis três condições¹ a serem preenchidas:

¹ A primeira condição remete ao aspecto verbal, em que o fantástico possui “visão ambígua”; a segunda refere-se ao aspecto sintático, denominadas como “reações”, em oposição às “ações”, e o terceiro como sendo de aspecto semântico, de caráter mais geral e permite escolhas entre vários modos (e níveis) de leitura.

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por um personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. (Todorov, 2004, p.39).

Dessa forma, a ambiguidade evidencia-se pela presença de dois processos de escrita inerentes ao texto. Focaliza-se por meio do imperfeito e da modalização, esta emprega “locuções introdutivas”, que não modificam o sentido, mas a relação entre a enunciação e o enunciado. Todorov afirma que o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação. Para melhor percepção, há necessidade de desdobramentos entre os limiares que envolvem o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, visto que é de extrema importância posicionar entre eles, o “fantástico”, a fronteira entre as duas esferas.

No fantástico-estranho, sucedem-se fatos sobrenaturais no decurso de toda a história, mas explica-se racionalmente em seu desfecho, descrevendo reações de medo, ligado aos sentimentos da personagem. No fantástico-maravilhoso, há a aceitação do sobrenatural, que permanece sem explicação, não racional, portanto, são as narrativas que mais se aproximam do fantástico, pela sugestão da existência do sobrenatural, “O limite entre os dois será então incerto; entretanto, a presença ou ausência de certos detalhes permitirá sempre decidir”. (Todorov, p.58, 2004). O gênero maravilhoso puro está relacionado ao “conto de fadas”. Conforme o autor, essa questão exigiria um estudo particular.

Outrossim, o fantástico encontra-se constantemente ameaçado não apenas pelo estranho e maravilhoso, como também pela poesia² e a alegoria, que procuraremos elucidar de acordo com os estudos de Todorov:

Primeiro, porque o gênero que se opõe à poesia, de um lado, e de outro, à alegoria, não é o fantástico exclusivamente, mas, em cada caso, um conjunto muito mais vasto do qual faz parte o fantástico. Segundo porque, ao contrário do estranho e do maravilhoso, a poesia e a alegoria não estão entre si em oposição; cada uma se opõe por seu lado a um outro gênero (do qual o fantástico não é senão uma subdivisão); gênero que não é o mesmo nos dois casos. (Todorov, 2004, p.66).

Para melhor compreendermos as relações entre os gêneros, afirma-se que nem toda significação literal está contígua ao fantástico, mas este possui conexão com a ficção e com o sentido literal. O autor afirma categoricamente que toda obra literária possui uma estrutura, sendo assim, na literatura fantástica, precisamos encontrar, em todos os níveis, as consequências ambíguas pela qual o fantástico é caracterizado. “Deve-se estudar cada obra em particular, e não a partir da perspectiva do gênero”. Há situações em que o fantástico “é precedida por uma série de comparações, de expressões figuradas ou simplesmente idiomáticas [...] que designam, se forem tomadas ao pé da letra, um acontecimento sobrenatural [...]”. (Todorov, 2004, p.85-86).

A linguagem, por meio das expressões figuradas, permite contemplar o sobrenatural como dilação da figura oratória, com a presença de exageros; há ainda, a presença de ações de forma modal no pretérito imperfeito. De acordo com o autor, “nas histórias fantásticas o narrador diz habitualmente: ‘eu’, fato empírico que se pode verificar facilmente”. (Todorov, 2004, p.90).

Na literatura fantástica, supõe-se que todo leitor, ou quase todos, se reconheça nas palavras do narrador, sendo esse analisado como personagem, produzindo assertivas que não são verdadeiras, já que inexistente a prova da verdade. Segundo o autor, “a linguagem literária é uma linguagem convencional em que a prova da verdade é impossível: a verdade é

² Conforme o autor, a poesia requer uma leitura poética, não tendenciosas às descrições de um mundo real, e devem deter-se em uma leitura que possua um sentido figurado.

uma relação entre as palavras e as coisas [...] em literatura, estas “coisas” não existem”. (Todorov, 2004, p.91), portanto, o fantástico requer a imprecisão.

Para contemplarmos a existência do fantástico, precisamos fazer uma primeira leitura, e após, uma segunda, pois somente essa nos oportunizará a impressão diferenciada em que os procedimentos do “fantástico” se sobressaem, em que na primeira percepção sequer pressupúnhamos. Precisamos nos ater às funções que o fantástico exerce dentro da obra. Em um primeiro instante, Todorov nos coloca defronte a uma repercussão causada no leitor, que seja de medo, horror ou meramente um interesse de curiosidade. Partindo desses aspectos, “o fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor [...] quanto à natureza de um acontecimento estranho [...] dever-se-á ainda distinguir entre uma *função literária* e uma *função social* do sobrenatural” (Todorov, 2004, p. 166).

Ainda de acordo com o autor, a literatura fantástica existe pela possibilidade do impossível, que conciliados entre si, produzem a definição do impossível; diante disso, são necessárias três funções a serem observadas quanto ao sobrenatural. Na função pragmática, o sobrenatural deve emocionar, assustar ou simplesmente manter a incerteza no leitor; na função semântica o sobrenatural deve constituir a própria manifestação, sendo uma “autodesignação” e finalmente, na função sintática, que visa os desdobramentos narrativos da obra literária.

Conforme Voloubueff (2000, p. 110), o gênero fantástico “não cria mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos no dia a dia”. Irlemar Chiampi, considerado como referência na teoria do fantástico “latino-americano”, apresenta diferencial quanto à “corrente fantástica europeia”, como podemos observar:

O fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu “possível” é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – tanto no âmbito do mítico – se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, todo

significado fixo. O fantástico “faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvel”. (Chiampì, 1980, p.56).

3 O AUTOR NO RESGATE MEMORIAL DE TRADIÇÕES

Estas estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada. Desse território onde todo homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta. (Couto, 2012).

A obra *Estórias Abensonhadas*, do autor moçambicano Mia Couto, publicada em 1994, reúne vinte e seis narrativas. A maior parte delas foi originalmente publicada no *Jornal Público*, com exceção de onze contos, considerados inéditos à época da publicação do livro.

Conforme Machado (2010), as diversas ferramentas de uso tecnológico desviam a atenção da necessidade de cultivar as tradições dos antepassados, no ato de contar histórias e, segundo o articulista, Mia Couto o faz com maestria e cria o encantamento provocado pelo imaginário e insólito. Dessa forma, Mia Couto combina harmoniosamente os elementos de culturas diversas e mostra Moçambique como um aglomerado étnico, como diz Craveirinha: “fisionomia africana identificavelmente moçambicana”. (Laranjeira apud Couto, 1995, 314).

De acordo com Zilá Bernd (2013), a riqueza oral da cultura africana aparece na obra de Couto, por meio da convocação dos ancestrais, cujos ensinamentos são necessários e devem ser preservados, eternizando as palavras de liberdade ainda e agora, sendo a voz deles como um resgate de imaginários. Para Couto (Ciência Viva, 1996-2014), há um segredo só dele, em que se deixa maravilhar pelas histórias que ouve, com as pessoas que cruzam em seu caminho, deixando-se invadir por pequenos detalhes cotidianos, tornando-se uma forma de iluminação sobre essas vidas.

Segundo o autor, a construção de uma língua literária própria de Moçambique é requintada, simuladora da oralidade, eloquência e ingenuidade populares. Em conselho dado a grupos do projeto *Ciência Viva*, Mia diz que é necessário escutar e tornar essas vozes visíveis, mantendo viva a capacidade do deslumbramento, revelando facetas da humanidade,

afirmando ainda ser visível a importância do conhecimento e verbalização das histórias ouvidas e do respeito que esse tem pelo povo rural, onde predomina a sabedoria humana:

A terra onde nasci e vivo – Moçambique – é um país pobre e apenas um pequeno grupo tem acesso àquilo a que chamamos ciência. Mas existe nas zonas rurais gente que, sendo analfabeta, é sábia. Eu aprendo muito com esses homens e mulheres que têm conhecimentos de outra natureza e que são capazes de resolver problemas usando uma outra lógica para a qual meu cérebro não foi ensinado. Este mundo rural, distante dos compêndios científicos, não tem menos sabedoria que o mundo urbano onde vivemos. Estar disponível para escutar nessa linha de fronteira: essa pode ser uma grande fonte de prazer. Só se conta uma história bonita se tivermos prazer nesse empreendimento. Não se trata apenas de viver sentimentos, mas de ser vivido por sentimentos (Ciência Viva, 2017).

Essas referências e o culto aos ancestrais, presentes nos contos “Nas águas do tempo” e “A velha engolida pela pedra”, por meio da oralidade coexistente com a escrita, conferem relevância memorial às narrativas. Tal presença possibilita a manifestação das recordações: no primeiro conto, as memórias transmitidas do avô ao neto; no segundo, a história da “velha” que desejava transformar-se em pássaro para viver plenamente a vida. A memória tem substancial importância na preservação da cultura moçambicana em que os mais velhos são os detentores e responsáveis pela transmissão das suas tradições, assim como valores atribuídos a tudo que existe a partir de suas crenças e ritos, transformando-se em espécie de ponte entre o visível e invisível, os vivos e os mortos.

3.1 Análise do conto “Nas águas do tempo”

Em “Nas águas do tempo”, temos duas grandes personagens em ação: o menino e o avô. O avô leva o neto rio abaixo “até ao grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. Aquele era o lugar das interditas criaturas (Couto, 2012, p. 10)”. A mãe aflita perguntava aonde iam, naquele pequeno concho. Ao que o velho respondia com um sorriso. Pelo viés do realismo fantástico, o leitor pergunta-se quem seriam as “interditas criaturas”. Há o

momento de hesitação que se explica pela presença do “namwetxo”, quando a mãe, amolecida pela chegada deles diz:

- Ao menos vissem o namwetcho moha! Ainda ganhávamos vantagem de uma boa sorte...

O namwetxo moha era o fantasma que surgia à noite, feito só de metades: um olho, uma perna, um braço. [...] Mas nunca foi visto tal monstro (Couto, 2012, p. 11).

A expressão idiomática “namwetxo” é fator presencial da ocorrência do fantástico, que consideramos como sendo um fato sobrenatural, mas que ao mesmo tempo faz parte da vida do narrador, consequentemente fazendo-nos trilhar pelos mesmos caminhos das personagens, movimentando-nos como tais. O menino indagava-se sobre o que estava sendo perseguido, na certeza de não ser peixe, quando no final do dia, “ele me segurava a mão e me puxava para a margem (Couto, 2012, p. 09)”. Durante as navegações, o menino recebia instruções do avô como reaprendizagem da vida e dos costumes, através da cultura da oralidade como forma de culto aos antepassados, cultivando a memória como observamos: “Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gêmeos, nascidos no mesmo ventre (Couto, 2012, p.14)”.

O conto traduz a simplicidade dos ensinamentos dos que possuem memória, e é transmitido pelos preceitos que devem ser preservados, eternizados e perpassados de geração em geração. O neto não concebia imaginar alguém mais antigo que seu avô, e o respeito a ele se revela a partir do momento que apetece “espreitar os pântanos”, ressaltando a importância da oralidade como diferenciador da literatura africana.

Queria subir à margem, colocar pé em terra não firme.

- Nunca! Nunca faça isso!

O ar dele era de maiores gravidades. Eu jamais assistira a um semblante tão bravio em meu velho³. Desculpei-me: que estava descendo do barco mas era só um pedacito de tempo. Mas ele ripostou:

- Neste lugar, não há pedacitos. Todo o tempo, a partir daqui, são eternidades (Couto, 2012, p. 12).

O menino, ao ser levado pelo avô rio abaixo em um barquito, vivenciava e internalizava os ensinamentos desse que considerava como o homem mais antigo, cultuando-o sobremaneira, como costume em África. Os sábios são os velhos e são eles que detêm o conhecimento do mundo e era onde o rio desaguava que “tudo o que ali se exibia, afinal, se inventava de existir (Couto, 2012, p. 10)”. Diante da necessidade de continuidade de enaltecimento e preservação da evocação dos antepassados e na confiança de que o neto compreendesse, em determinado momento, “o velho, excitado, acenava”:

Tirava seu pano vermelho e agitava-o com decisão. A quem acenava ele? Talvez era a ninguém. Nunca, nem por um instante, vislumbrei por ali alma deste ou de outro mundo. Mas o avô acenava seu pano.

- Você não vê lá, na margem? Por trás do cacimbo? (Couto, 2012, p. 11).

Nesse descrever momentâneo, o próprio narrador coloca em dúvida o acontecimento, provocando a incerteza. A quem o avô poderia estar acenando. A inquietação permanece até que:

[...] minha perna descia engolida pelo abismo. [...] mas a força que me sugava era maior que o nosso esforço. [...] De repente, meu avô retirou o seu pano branco e começou a agitá-lo sobre a cabeça.

- Cumprimenta também, você!

Olhei a margem e não vi ninguém. [...] acenando sem convicções. Então, deu-se o espantável [...] O remoinho que nos abismava se desfez de imediata calmaria. (Couto, 2012, p.12).

A presença do fantástico permanece até o momento do regresso, quando o avô, amparado por seu profundo conhecimento dos costumes. O ancião revela que muitos deixaram de “ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. [...] levo-lhe lá [...] para que você aprenda a ver (Couto, 2012, p. 13)”, dando assim, continuidade às crenças e mitos. Ao ser interrogado sobre sua compreensão, o

menino mente que vê o que o avô lhe mostra. Levado mais uma vez ao lago, o avô, de imprevisto, interrompe o nada:

- Fique aqui!

E saltou para a margem, me roubando o peito no susto. O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido. [...]. Fiquei ali, com muito espanto, tremendo de um frio arrepioso. (Couto, 2012, p. 14).

O neto continuou a duvidar até o momento em que ele próprio se depara, do outro lado do mundo, com o pano branco e juntamente o aceno do pano vermelho do avô. E, já adulto, o narrador ao recordar os ensinamentos do seu avô “acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer (Couto, 2012)”. E é por esse rio que volta a conduzir seu filho.

Para os africanos, a crença na existência do outro mundo, faz-nos fantasiar o fantástico e presenciar uma cultura diferenciada do Ocidente, mas que deixa margens para dúvidas. Há almas além da margem? Podemos visualizá-las? O narrador afirma de tal maneira que está ensinando o seu filho a “vislumbrar os brancos panos da outra margem (Couto, 2012, p.14)”, sob a perspectiva de continuidade dos ensinamentos passados de geração em geração.

3.2 Análise do conto “a velha engolida pela pedra”

Em “A velha engolida pela pedra”, há a presença de uma idosa que solicita a ajuda do narrador para levantar, por estar com a rótula “colada no chão”. A história é contada pelo narrador em 1ª pessoa, aspecto esse que reforça a presença da oralidade. O homem, mesmo não sendo homem de igreja, aprecia visitar igrejas, pela tranquilidade que lhe proporcionam, onde sabe respirar, deixando do lado de fora o mundo e suas misérias. Em uma dessas visitas, deparou-se com uma “igrejinha de pedra crua, dessa pedra tão idosa como a terra (Couto, 2012, P. 121)”, quando ouve sons que não poderiam ser traduzidos como terrestres.

Estaria eu a ser chamado por forças do além? Estremeci. Quem está preparado para dialogar com a eternidade? Os sibilos prosseguiram e então, me discerni: era uma velha que me chamava. Estava meio encoberta por uma coluna. Orava com o corpo todo, debruçada nessa pequenez de quem pede mais do que é devido (Couto, 2012, p.120-121).

Quando o narrador-personagem estremece, conjecturamos ser um mundo em que as personagens são vivas, oscilando entre o natural e o sobrenatural, sendo perfeitamente normal uma velha apelar a alguém e é parte integrante da realidade; o extraordinário irrompe lado a lado com as forças do além, provocando, no descritor e no leitor, a incerteza e a hesitação. Em conformidade com Todorov, implicamos o fantástico por estarmos nos reconhecendo nas palavras do narrador-personagem, por inexistirem evidências da veracidade de um diálogo com a eternidade, este sendo um dos aspectos principais do realismo fantástico.

A velha lhe pede ajuda para se levantar, pois a rótula estava colada no chão e, mesmo após várias tentativas, o homem não consegue efetivar o pedido. “A velha não descolava. Nem um milimetrinho. [...] Um corpinho, magrito como assim, exhibir tanta tonelagem? (Couto, 2012, p.121)”. Esta passagem da narrativa produz o efeito de desacreditar em uma idosa que esteja colada ao chão e que estivesse ficando pedra. Como alguém pode ser “um peso sem vida, com mais gravidade que um planeta”. Como nos referimos anteriormente, todo fantástico também tem o seu quê de verdadeiro.

Exausto das tentativas, o personagem-narrador busca recorrer a alguém para ajudar, sem êxito, até que as portas são fechadas. Ambos ficam no escuro, quando, então, o narrador acende todas as velas encontradas, senta-se junto da velha e a ouve.

Sabe, meu filho, sabe o que estive a pedir a Deus? Estive a pedir que me levasse, minha palhota lá em cima já está pronta. E eu aqui já me custo tanto! Problema é eu já não tenho corpo para ir sozinha para o céu. Estou tão velha, tão cansadíssima que não aguento subir todos esses caminhos até lá, nos aléns. [...] que me vertesse em pássaro (Couto, 2012, p. 122-123).

A voz da idosa denuncia o medo de permanecer só, aprisionada pelo tempo e pela fragilidade do corpo envelhecido. Seu desejo de receber asas da morte revela o anseio por um voo que a liberte da exaustão, conduzindo-a para além do sofrimento que a vida lhe impõe.

Todos esses fatos transcorrem em uma “igrejinha de pedra crua”. O narrador em primeira pessoa também revelando oralidade, depara-se com a impotência de auxiliar a “velha”, por sentir-se também sem forças. Teria sido um sonho do narrador ou delírio? Não há como comprovar. Nas tentativas de auxílio, adormece e acorda no dia seguinte, sem vestígios da velha. “Olhei. Da velha nem o sopro. [...] Saí, cabisbonto. [...] Naquela estonteação me chegou a repentina visão de uma ave, enormíssima em branquejos (Couto, 2012, p. 123)”. Como explicar a presença da velha, a ausência da velha e a presença da ave, sem hesitar diante desse fato e nos fazer refletir sobre a existência de almas, espíritos não vistos, e crenças africanas arraigadas na presença da realidade fantástica.

Ali mesmo, à minha frente, o pássaro desarmoava, esvoando entre chão e folhagens. Acenei, sem jeito, barafundado. Ela sorriu-me: que fazes, me despedes? Não, eu não vou a nenhum lado. [...] Aldrabei-lhe bem. Eu não quero subir para lá, para as eternidades. Eu quero ser pássaro para voar a vida. Eu quero viajar é neste mundo. E este mundo, meu filho, é coisa para não se deixar por nada desse mundo.
E levantou voo em fantásticas alegrias (Couto, 2012, p. 124).

Interpretar essa transformação nos faz hesitar diante da possibilidade de crer que a personagem tenha se transformado em pássaro. Da necessidade urgente de estar viva e sentir-se viva, não como um peso morto, mas alguém que tem muito a contribuir com suas experiências e alegrias vividas, traduzidas pela liberdade do voo às rememorações, em fantásticas alegrias.

3.3 O realismo fantástico em Mia Couto: oralidade, memória e estrutura narrativa

Em ambas as narrativas, a movimentação inicial e final possui aspectos realistas e os “acontecimentos sobrenaturais intervêm para romper o desequilíbrio mediano e provocar a longa demanda do segundo equilíbrio (Todorov, 1979, p. 163)”. O sobrenatural eclode ao longo

da narrativa, suscitando no leitor uma reação de hesitação fantástica. O objeto literário em si “é ao mesmo tempo real e irreal”, e a presença do fantástico coloca a maior parte narrativa dos contos como partes integrantes do real. E é por meio dessas diferenciações que podemos afirmar a presença do realismo fantástico nos contos especificados de Mia Couto.

Assim sendo, concordamos com Erick Havelock (1995, p.27) em sua argumentação de que “o ser humano natural não é escritor ou leitor, mas falante e ouvinte” e de que a escrita é um produto da cultura, fator esse realizado com maestria por Mia Couto em suas narrativas, como preservação da memória e dos mitos. A veracidade percebe-se por meio da criatividade representada pelo narrador, inovando e recriando velhos relatos. Mia Couto afirma que todas as suas escritas se dão pela reconstrução de histórias ouvidas, principalmente no âmbito rural. Os dois contos nos trazem imagens interioranas no desdobramento das histórias, repintando um reconto africano de conteúdo social, que foram experienciados em dado momento.

Por meio da oralidade, é possível determinarmos a presença do realismo fantástico nas escritas dos contos analisados. Ainda que o autor direcione para um relato realista, este não pressupõe uma verdade absoluta e, mesmo atribuindo a presença do fantástico como irreal, há em seu âmago a existência da veracidade.

Ao viajarmos nas narrativas por meio da leitura, estamos sendo encorajados a sonhar os mundos imaginários apresentados, mesmo que se apresentem como ignorados por nós. Assim, nossa visão de mundo amplia-se com a presença do reconto oral transposto para a escrita, que eterniza culturas e valores de um universo até então desconhecido por nós.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda leitura implica organizações mentais para a compreensão da objetividade, subjetividade, texto e contexto. Ao realizarmos uma primeira leitura, deciframos os códigos e assimilamos superficialmente o teor narrativo a que nos propomos com a apreciação

literária. Depreender o implícito requer aprofundamento e múltiplas releituras, conduzindo-nos, dessa forma, ao âmago da história.

Abordar a oralidade e o realismo fantástico nas leituras de Mia Couto produz uma viagem à realidade africana, tão sofrida, porém contrapondo-se com a presença das cores de África, das culturas distintas, crenças, respeito aos ancestrais e as memórias dos detentores do conhecimento, como Bâ nos alerta “Na África, cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima” (Bâ, 2008, orelha de livro).

A tessitura com que o autor apresenta seus contos nos remete aos neologismos, às aglutinações elaboradas artisticamente, gerando facilitadores para a concepção de imagens evocadas, fazendo-nos crer estar vivenciando aquele momento, permeando pelos caminhos das personagens, transcendendo os limites do concebível e crível. Nessa perspectiva encantatória se realizaram as análises, com a presença da oralidade transposta para a escrita, de forma convidativa e cativante, compreendendo-se a oralidade e a escrita na dualidade de sujeitos composto pelo autor/contador e o leitor/ouvinte, comprovadamente como fator de preservação da memória.

Assim como as palavras ampliam o conhecimento de mundo do leitor, o insólito desperta incertezas fundamentais e suscita perguntas que acompanham a humanidade desde os tempos mais remotos: quem somos, por que estamos aqui e para onde vamos. É nesse movimento que os africanos buscam responder, recorrendo aos conhecimentos construídos ao longo dos séculos – entre o real e o irreal, o visível e o invisível, o imaginável e o inimaginável – para alcançar a essência do verdadeiro ser humano. Podemos comprovar que a experiência com o sobrenatural modificou as expectativas iniciais do pensamento estritamente ocidental em relação ao modelo africano. A necessidade de preservação cultural e identidade é uma constante na literatura africana, transformando e transportando o leitor a novos descaminhos.

Em vista dos argumentos apresentados, finalizamos com a sabedoria e expressividade do cego Estrelinho, com a expectativa de reflexões futuras (Couto, 2012, p. 21)

e que permita o nascimento da consciência, resultando desta forma, no conhecimento alargado.

Escuta, meu irmão, escuta este silêncio. O erro da pessoa é pensar que os silêncios são todos iguais. Enquanto não: há distintas qualidades de silêncio. É assim o escuro, este nada apagado que estes meus olhos tocam: cada um é um, desbotado à sua maneira (Couto, 2012, p.23).

REFERÊNCIAS:

BÂ, Amadou Hampaté. **Amkoullel**, o menino fula. 2. ed. Tradução de Xina Smith de Vasconcelos. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008.

CHIAMPI, Irleamar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CIÊNCIA VIVA. **Uma palavra de conselho e um conselho sem palavras**. Disponível em <<http://www.cienciaviva.pt/projectos/contociencia/textomiacouto.asp?acao=acessivel>>. Acesso em 24 jun. 2017

COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HAVELOCK, Erick. A equação oralidade-escritura: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David. TORRANCE, Nancy. **Cultura e oralidade**. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995. P. 17-34.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

MACHADO, Eduardo Pereira. **Literatura africana em sala de aula**: abordagens do insólito no romance A varanda do Frangipani, de Mia Couto. Revista Semioses, Rio de Janeiro, v.1, nº7, p.51, 2010. Disponível em: <http://apl.unisuam.edu.br/semioses/index.php?option=com_content&view=article&id=78:literatura-africana-em-sala-de-aula-abordagens-do-insolit-no-romance-a-varanda-do-frangipani-de-mia-couto&catid=19:ed-7&Itemid=28>. Acesso em: 06 abr. 2014.

QUEIROZ, Sônia. Metamorfoses do conto oral, entre voz e letra. In: TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato; ZALLA, Jocelito; D'AJELLO, Luís Fernando Telles (Org.). **Sobre as Poéticas do Dizer**: pesquisas e reflexões em oralidade. São Paulo: Letra e Voz, 2010. p. 42.- 51.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VOLOBUEF, Karin. Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka). **Revista Letras**, Curitiba, n. 53, p. 109-123, jun. 2000

ZILBERMAN, Regina. Práticas narrativas, oralidade e memória. In: TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato; ZALLA, Jocelito; D'AJELLO, Luís Fernando Telles (Org.). **Sobre as Poéticas do Dizer**: pesquisas e reflexões em oralidade. São Paulo: Letra e Voz, 2010, p. 28 – 41.

SOBRE OS AUTORES:

Inês Borges Ivankio é licenciada em Letras pela Universidade La Salle e Pós-graduada em Psicopedagogia.

Eduardo Pereira Machado é mestre em Letras pelo Centro Universitário Ritter dos Reis (2009), Especialista em Ensino de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Luterana do Brasil (2005) e Licenciado em Letras pela mesma Universidade (2003). Além disso, cursou a parte curricular do Doutorado em Estudos Clássicos na Universidade de Coimbra, o que lhe conferiu, pela universidade portuguesa, o Diploma de Especialização Avançada em Estudos Clássicos (2014). Atualmente é Professor da Universidade La Salle, da Universidade do Vale dos Sinos, do Colégio Leonardo da Vinci - Gama e do Colégio Leonardo da Vinci - Beta. Tem experiência na área de Letras (do Ensino Fundamental à Pós-graduação), atuando principalmente nos seguintes temas: leitura, língua portuguesa, produção de textos, literatura, ensino e tragédia grega.