



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

A hipertextualidade em *O outro pé da sereia*: uma escrita em
palimpsesto

São José do Rio Preto

2016

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

A hipertextualidade em *O outro pé da sereia*: uma escrita em
palimpsesto

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

São José do Rio Preto

2016

Molina, Maria de Fátima Castro de Oliveira.

A hipertextualidade em O outro pé da sereia : uma escrita em palimpsesto / Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina. -- São José do Rio Preto, 2016
240 f.

Orientador: Orlando Nunes de Amorim
Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura moçambicana (Português) – História e crítica.
2. Ficção moçambicana (Português) - Séc. XX - História e crítica.
3. Historiografia. 4. Análise do discurso literário. 5. Couto, Mia, 1955–
O outro pé da sereia - Crítica e interpretação. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – 869.0(679)-31

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

A hipertextualidade em *O outro pé da sereia*: uma escrita em
palimpsesto

Tese apresentada como parte dos requisitos
para obtenção do título de Doutor em Letras,
junto ao Programa de Pós-Graduação em
Letras, do Instituto de Biociências, Letras e
Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de
São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
UNESP – Rio Preto
Orientador

Prof^a Dr^a. Luciene Marie Pavanelo
UNESP – Rio Preto

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – Rio Preto

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim
UFSCar – Universidade Federal de São Carlos

Prof. Dr. André Sebastião Damasceno Corrêa de Sá
UFSCar – Universidade Federal de São Carlos

São José do Rio Preto
29 de agosto de 2016

DEDICATÓRIA

A minha mãe Helena e ao meu irmão
Júlio, fontes de luz dessa trajetória.

AGRADECIMENTOS

A Deus

À minha família, pela presença constante em todos os momentos.

Ao meu orientador, pelos muitos ensinamentos nas poucas palavras.

Ao professor Jorge Valentim, pela generosidade no compartilhamento de leituras.

Aos professores da UNESP por todas as lições.

Ao amigo Miguel Nenevé, pela abertura dos primeiros caminhos para o estudo da literatura africana.

À Letícia, pelo entusiasmo incentivador.

Às amigas Iza Reis e Sonia Sampaio, interlocutoras e companheiras nessa jornada.

Aos colegas professores da UNIR, pelo apoio nessa realização.

Não há pior cegueira que a de não ver o tempo.
E nós já não temos lembrança
senão daquilo que os outros nos fazem recordar.
Quem hoje passeia a nossa memória
pela mão são exatamente aqueles que, ontem,
nos conduziram à cegueira.

Mia Couto (2006)

RESUMO

O romance *O outro pé da sereia* (2006), do escritor moçambicano Mia Couto, evidencia na composição de sua estrutura uma proposta de revisitação do passado distante ou recente, por meio de uma escrita simbiótica em que poesia e crítica harmonicamente dão o tom do diálogo que a ficção instaura com eventos que marcaram a História de Moçambique. Nessa via de repaginação, o ficcionista adota como procedimento de escrita a inserção de elementos que têm significação extratextual na composição da trama romanesca. A partir dessa moldura enunciativa, este estudo investiga como se estabelece a relação de hipertextualidade entre o romance e o texto historiográfico da carta de Luiz de Froes de 1562. Com base na hipótese de que a narrativa em *O outro pé da sereia* constitui-se nos princípios da hipertextualidade, o foco da tese volta-se para a análise das conexões entre a construção estrutural da obra e o esquema de ação presente no texto historiográfico. O percurso investigativo adotado desenvolve-se com a análise dos recursos mobilizados para a configuração de tempos, espaços e personagens que estruturam o romance. O conceito de hipertextualidade, estruturado por Gérard Genette como o objeto de palimpsesto, será utilizado como aporte teórico para fundamentar o processo de derivação textual que se instaura entre os textos.

Palavras-chave: Ficção. Historiografia. Estrutura. Hipertextualidade. *O outro pé da sereia*.

ABSTRACT

The structure of the novel *The Mermaid's Other Foot* (2006), by Mozambican writer Mia Couto, reveals a proposal for revisiting the distant or recent past. This is achieved through a symbiotic writing in which poetry and criticism harmonically set the tone of the dialogue established by fiction with events that marked the history of Mozambique. In this redesigning way, the fiction writer adopts as a writing procedure the insertion of elements which have extra-textual significance in the composition of plot. Based on this expository frame, in this study we investigate how the hyper-textual relationship between the novel and Luiz de Froes's 1562 historiographical text is established. Based on the assumption that the narrative *The Mermaid's Other Foot* is constituted on the principles the hyper-textuality, our thesis focuses on the connections between the structural construction of the work and the present action scheme in the historiographical text. Our investigative route is developed with the analysis of the resources mobilized for the time, space and characters setting which shape the novel. The concept of hyper-textuality, structured by Gerard Genette as palimpsest object will be used as theoretical basis to support the process of textual derivation which is established between the texts.

Keywords: Fiction .Historiography. Structure. Hypertextuality. *The Mermaid's Other Foot*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O ENTRETECER DA HISTÓRIA NA COMPOSIÇÃO POÉTICA COUTIANA ...	15
2.1	A paratextualidade entre zínco, voos e sereias	22
2.2	A hipertextualidade em <i>O outro pé da sereia</i>	86
3	A REPRESENTAÇÃO DOS TEMPOS NO ROMANCE.....	115
3.1	O plano temporal de 1560.....	120
3.2	O plano temporal de 2002.....	136
4	A CONFIGURAÇÃO DOS ESPAÇOS NO ROMANCE.....	157
4.1	Os espaços subjugados de 1560	160
4.2	Os espaços desolados de 2002	178
5	AS DIFERENTES VOZES NA REPAGINAÇÃO DA HISTÓRIA	191
5.1	Os agentes do passado histórico	197
5.2	As vozes da reconstrução do presente	209
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	220
	REFERÊNCIAS.....	223
	ANEXO A – A CARTA.....	229

1 INTRODUÇÃO

A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores. A viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa.

Mia Couto (2006)

A ficcionalização de distintos momentos que marcaram a História de Moçambique é uma constante na produção literária de Mia Couto. Emolduradas por essa tendência de retomada do passado histórico, suas obras são perpassadas por uma proposta de releitura da história pré-colonial, colonial, pós-independência e pós-colonial. Como um traço da criação estética do ficcionista, suas narrativas promovem reinterpretações e dão novos significados a eventos que constituem a trajetória histórica do seu país. O retorno à instância temporal de um passado próximo ou distante marca a composição estrutural dos romances, de forma que tempos, espaços e personagens tencionam em suas representações e atuações suscitar de diferentes versões, sob diferentes perspectivas, para os mesmos acontecimentos.

A atividade criadora do ficcionista tem início com a publicação dos primeiros poemas, aos 14 anos, no jornal *Notícias da Beira*. Filho de imigrantes portugueses, a família é uma de suas referências para a compreensão que o autor tem do mundo que o rodeia. A sensibilidade para compreender a vida pelo viés da arte da palavra tem sua origem no ambiente familiar. Filho de pai jornalista e poeta, cresceu envolto por um universo de livros e poesia. Questões ligadas à identidade, ao sexo e à raça são privilegiadas em suas tessituras narrativas numa perspectiva de questionamentos. Munido desses instrumentos, assume a missão de contribuir com seus escritos para a reconstrução do seu país.

Seu romance *Terra Sonâmbula* (1992) foi eleito um dos doze melhores livros africanos do século XX, na Feira Internacional do Livro do Zimbábue. Entre as muitas premiações, destacam-se: o Prêmio Vergílio Ferreira em 1999, em Portugal, pelo conjunto da obra; no Brasil, o 5º Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura em 2007, pela obra *O outro pé da sereia*, considerado o melhor romance

publicado em língua portuguesa entre 2006 e 2007. Ainda em 2007, recebeu o prêmio União Latina das Literaturas Românicas, entregue em Roma, tornando-se o primeiro autor africano a ser ganhador desse prêmio. Em 2013, o autor recebe dois prêmios, o Camões, um dos prêmios literários mais importantes da língua portuguesa, e o prêmio internacional de literatura Neustadt, considerado o prêmio Nobel norte-americano.

Atuou no cenário político como militante da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), na luta pela independência do seu país. Contudo, por questões raciais, sua participação limitou-se à política e ao ensino¹. A oposição ao sistema colonial é uma constante em suas obras, tanto que, em sua proposta de criação literária há sempre um espaço para a valorização de vozes que outrora foram silenciadas ou negligenciadas pelo colonialismo.

A convivência com os contadores de histórias também se faz presente na escrita do autor, aproximando-a, no emprego de expressões extraídas da oralidade, da tradição das narrativas orais. Além da convivência com esses rituais, outro aspecto que ganha representatividade nas obras de Mia Couto está ligado à sua convivência com culturas heterogêneas, traço marcante na configuração da sua cidade natal. De forma análoga, espaços híbridos, constituídos pela integração de diferentes raças e territórios culturais de negros, brancos e indianos, são recorrentes na composição de suas narrativas. Tais aspectos fazem de sua escrita um espaço de mediação entre os universos que o constituem e o seu fazer literário.

A predileção pelo diverso, pela diferença, pelas vozes que falam da margem pode ser compreendida como uma possível reação aos tantos silêncios provocados pelo passado colonial. Essas motivações, articuladas à dimensão estética do seu fazer literário, revertem-se em elementos de composição dos tempos, espaços e personagens que estruturam suas obras.

Na proposta de reconfiguração do passado, uma das estratégias mobilizadas pelo autor consiste no resgate de elementos do plano real para o ficcional, promovendo, nesse processo de composição, uma possível releitura de documentos e cartas historiográficas pelo viés da ficção.

Portanto, na busca de comprovar a tese de que a estrutura do romance *O outro pé da sereia* (2006) deriva do esquema de ação do texto historiográfico, traça-

¹ Ver mais em Daverni (2011).

se como percurso investigativo uma leitura atenta das categorias narrativas que estruturam o romance. Antes, porém, no primeiro capítulo, é feita uma análise do entretecer das diferentes fases da História de Moçambique na composição poética miacoutiana, a partir de um confronto entre os romances *Vinte e zinco* (1999), *O último voo do flamingo* (2000) e *O outro pé da sereia* (2006), com o objetivo de identificar estratégias e recursos adotados pelo autor na construção da dimensão estética que perpassa o processo de criação do autor. Ganha destaque nesse processo a relação de paratextualidade que títulos e epígrafes instauram na tessitura narrativa dessas obras. Na sequência, o foco da análise centra-se na hipertextualidade em *O outro pé da sereia*. A revisitação do passado histórico é entretecida na estrutura narrativa do romance por uma rede de conexões hipertextuais com o texto historiográfico da carta de Luiz Froes, escrita em 1561. Os conceitos que envolvem a noção da transtextualidade de Gérard Genette, aliados às concepções de Samoyault, Bakhtin, Todorov, Cândido, bem como a crítica literária dos estudos culturais a partir das ideias de Inocência Mata, Laura Padilha, Boaventura Santos e Ella Shohat, constituem a base teórica para a fundamentação deste estudo.

A apreensão dos tempos, foco da abordagem do segundo capítulo, desenvolve-se a partir da investigação dos dois planos temporais representados no romance. Inicialmente, o percurso investigativo segue pela análise da estrutura temporal da narrativa encenada em 1560. O foco de observação é projetado para a relação de hipertextualidade que esse tempo revela com historiografia. Na análise do plano temporal de 2002 a ênfase volta-se para os aspectos que constituem a estrutura desse tempo e como ele estabelece suas relações com o passado histórico. Auxiliam na compreensão da arquitetura temporal do romance, as concepções de Jean Pouillon, Henri Bergson, Paul Ricoeur, Adan Mendilow, Benedito Nunes, além de títulos da fortuna crítica de Mia Couto e da história de Moçambique.

A abordagem sobre a categoria temporal no terceiro capítulo desdobra-se na análise da estrutura dos espaços representativos do passado histórico e do presente da narrativa. As referências espaciais do plano temporal de 1560 são norteadas pela expedição religiosa conduzida pelo missionário português D. Gonçalo da Silveira, de Goa para Moçambique. Nesse contexto histórico, a nau portuguesa Nossa Senhora da Ajuda assume a configuração do elemento espacial que abriga a convivência de

universos opostos entre portugueses e africanos. Em sua configuração desvela as articulações de poder que se contextualizam no momento histórico encenado. A apreensão dos espaços ficcionais de 2002 dá visibilidade aos recursos empregados na espacialização de Vila longe e Antigamente. Elementos espaciais articuladores da narrativa, revelam em suas representações as marcas da desolação deixadas pelas sucessivas guerras que assolaram o país. As contribuições teóricas de Luiz Alberto Brandão, Osman Lins, Ozíres Borges Filho, fornecem elementos para a compreensão da dinamicidade de que se reveste a categorial temporal na narrativa.

O capítulo dedicado à análise das diferentes vozes na repaginação da História dá visibilidade à atuação das personagens, tanto os agentes do passado histórico, quanto as que participam da reconstrução do presente. A rede de relações que os entretecem é tecida em um quadro de referências estruturais, estéticas e históricas que dão contorno às suas ações na trama narrativa. Uma apreensão mais abrangente desses seres ficcionais passa pela identificação dos recursos narrativos que possibilitam visualizá-los como criaturas complexas, em suas buscas, contradições, conflitos e embates. Assim, complementam-se nessa perspectiva, as tendências teóricas que atribuem primordial importância à personagem, bem como as que os visualizam como peça de uma engrenagem maior, o universo ficcional do romance onde atuam. Contribuem para a elaboração desse entendimento, as concepções de Oscar Tacca, Beth Brait, Anatol Rosenfeld e Catherine Gallagher.

2 O ENTRETECER DA HISTÓRIA NA COMPOSIÇÃO POÉTICA MIACOUTIANA

As diversas formas de transtextualidade são ao mesmo tempo aspectos de toda textualidade e, potencialmente e em graus diversos, das categorias de textos: todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação.

Gerard Genette (2010)

A retomada de eventos que fizeram parte da História de Moçambique é um traço marcante que perpassa a produção literária de Mia Couto. Revelando-se um dos expoentes no processo renovador da literatura moçambicana, o autor converte em procedimento estético elementos que fazem referência à trajetória histórica do seu país.

Esse processo de composição poética pode ser identificado, entre outras obras, na encenação de um tempo pré-colonial na narrativa de matriz histórica em *O outro pé da sereia*, ou ainda na ficcionalização de um tempo colonial encaminhando para a independência em *Vinte e zinco*, de um tempo pós-guerra civil em *O último voo do flamingo* e na retomada de um tempo pós-colonial também em *O outro pé da sereia*, enfim, diferentes momentos entrelaçados na estrutura dos romances. Ao encontro do que afirma Jorge Vicente Valentim,

Colocam-se, assim, em evidência, as duas faces da escrita poética do texto ficcional de Mia Couto: de um lado, a musicalidade, a poeticidade e a miticidade do contar, reveladoras da recuperação da história, das fontes míticas originais [...] e, de outro, a carnavalização, a paródia e o irônico [...] (2012, p. 125).

Nessa via de recuperação da História o ficcionista adota como procedimento de escrita a inserção de elementos que têm significação extratextual na composição da trama narrativa de suas obras. É possível mencionar, entre outros exemplos, a presença da PIDE em *Vinte e zinco*, dos soldados da ONU em *O último voo do flamingo* e da atuante participação de Dom Gonçalo da Silveira em *O outro pé da sereia*. Nessa perspectiva, é possível sugerir uma ligação entre esse processo composicional e a concepção de Umberto Eco sobre a existência de uma relação parasitária entre o mundo real e o mundo ficcional. Conforme postula o autor, “[...] todo o mundo ficcional se apoia parasiticamente no mundo real, que toma por seu pano de fundo” (ECO, 1994, p. 99).

Na adoção de estratégias narrativas, dentre elas as referências pontuais a acontecimentos históricos, bem como a utilização de recursos de composição que dão dinamicidade ao diálogo interno da narrativa, o autor dá visibilidade à dimensão estética que perpassa o processo de criação de suas obras. Ganha destaque como recurso de composição a introdução de epígrafes que instauram uma relação de paratextualidade com o texto de cada capítulo. Também compõem o rol desses recursos excertos ficcionalizados, de autoria dos personagens, tais como poemas, cartas, relatórios e comunicados que estabelecem uma intertextualidade interna com a narrativa. Em o *Outro pé da sereia* ocorre, sobretudo, a relação de hipertextualidade que o romance mantém com o texto historiográfico.

Os trabalhos de estudiosos que se debruçam sobre o estudo da literatura dos países africanos, que têm em comum a recente experiência de um passado colonial, servem de aporte teórico para a compreensão do delineamento estético de escritores. No caso deste estudo a projeção é para Mia Couto, cuja produção literária torna-se representativa de sua nação.

No ensaio “A semântica da diferença”, ao buscar as recorrências temáticas presentes na produção ficcional de Mia Couto e Pepetela, Laura Padilha pontua que “No pós 75, a intenção pedagógica continua a se fazer a marca de grande parte das obras que não perderam seu profundo imbricamento ao contexto sócio-político onde se geram” (2002, p.44). Para a ensaísta, identificam-se na obra desses escritores traços já presentes na ficção produzida antes de 1975, quando ainda se manifestavam os anseios de descolonização, contudo permanecem no pós-independência pelo viés da crítica e da contestação ao que se tem oficialmente narrado.

Essa questão é retomada por Ana Mafalda Leite, que, em suas análises sobre as literaturas africanas, notadamente as produzidas em Angola e Moçambique, destaca a História² como um tema recorrente entre os autores desses países. De acordo com Leite, tal convocação temática concretiza-se nos seguintes aspectos: “seja pela modalidade do romance histórico, em suas variadas formas, seja apenas nas frequentes alusões a factos e personagens com presença concreta na vida do país” (2012, p. 15). Nesse enfoque, Leite dá visibilidade à ligação que essas

² Será utilizada a grafia de **História**, para fazer referência aos escritos oficiais; **história** para a narrativa contada no romance e **estória** nas citações diretas dos autores.

narrativas mantêm com o percurso histórico do país e, assim, possibilitam repensar diferentes imagens da nação.

Na abordagem sobre a condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa, Inocência Mata (2003) discute acerca das recorrências temáticas e de composição dessas literaturas na atualidade. Nessa perspectiva, a autora afirma: “Tais marcas estéticas parecem-me geradas sob a punção da condição pós-colonial, sobretudo se comparadas com as configurações similares do período colonial e do imediatamente pós-independência [...]” (2003, p. 44). Sob essa condição, os sistemas literários desses países refletem as transformações das sociedades que passaram por esse processo e reivindicam pelo viés do estético uma existência própria.

Se temporalmente os prefixos “pré” e “pós” tendem a sublinhar um indicativo cronológico de um antes e um depois no percurso da História, no que diz respeito ao pós-colonial o indicativo de término não se marca de forma tão decisiva. Sobre a ausência de uma correlação direta entre o termo e a linearidade do tempo histórico, Inocência Mata pontua: “[...] o pós-colonial pode pensar-se no sentido de uma temporalidade que agencia a sua existência após um processo de descolonização, ou da independência política” (2011, p. 88). Portanto, para além de uma marcação cronológica de término, o pós-colonial aponta, sobretudo, para a vigência de um sistema repressor neocolonial. Pautando-se nessa concepção, o conceito do termo “pós-colonial” é pensado e empregado neste estudo a partir dessa perspectiva teórica.

A partir do pressuposto de que os efeitos da colonização ainda se fazem presentes por meio de diferentes formas de dominação e poder nas sociedades descolonizadas, é visível a presença dos efeitos desse sistema neocolonial na representação artística das obras em análise neste capítulo. De forma que, tais efeitos podem ser encontrados, por exemplo, nas ideias da personagem Andaré Tchuvisco, confirmadas pela voz do narrador em *Vinte e zinco*: “– Os portugueses estiveram tanto tempo fechados conosco que agora há os que querem ser iguais a eles” (1999, p. 88). Insegurança e temor em relação ao destino do país são sentimentos revelados pela personagem, cuja enunciação emerge de um espaço que sofre com as agruras da colonização e de um tempo de transição, a caminho da independência. Embora se vislumbre a independência, o ideal de liberdade ainda é um sonho distante.

No romance *O último voo do flamingo*, os efeitos do colonialismo também ganham representação por meio da voz do tradutor de Tzangara na passagem: “Mas, na minha vila, havia agora tanta injustiça quanto no tempo colonial. Parecia de outro modo que esse tempo não terminara. Estava era sendo gerido por pessoas de outra raça” (COUTO, 2000, p. 110). Instauram-se na encenação de uma pós-independência os temores gerados no tempo colonial, ou seja, a continuidade de um sistema opressor sob o comando não mais do colonizador, mas daqueles que outrora estavam na condição de colonizados.

Em *O outro pé da sereia*, a personagem Mwadia tem a crítica percepção de permanência das ruínas físicas e sociais que perduram no tempo pós-colonial, após anos de luta pela libertação, conforme revelam seus pensamentos: “Como aceitar que Vila Longe já não tinha gente, que a maioria morreu e os restantes se foram? Como aceitar que a guerra, a doença, a fome tudo se havia cravado com garras de abutre sobre a pequena povoação?” (COUTO, 2006, p. 330).

Como evidenciam os excertos, os romances estruturam-se sobre a encenação temática de tempos que marcam diferentes fases da História de Moçambique. Entrelaça-se, portanto, na composição do tempo, do espaço e dos personagens, em *Vinte e zinco*, a representação de um tempo de vigência do sistema opressor colonial em fase de transição para a independência. As categorias narrativas em *O último voo do flamingo* são imbuídas na representação de uma pós-independência, marcada, mais especificamente, pelo fim da guerra civil e o início do processo de pacificação. Por fim, em *O outro pé da sereia*, na narrativa contextualizada em 2002, há a encenação de um tempo pós-colonial, de consolidação da pós-independência e da pós-guerra civil, dez anos depois da assinatura do acordo de paz. Entretanto, perduram nas diferentes fases os efeitos da colonização reencenados sob novas formas de poder e de dominação. Ao encontro do que afirma Ella Shohat:

As estruturas hegemônicas e arcaísmos conceituais gerados nos últimos quinhentos anos não podem simplesmente evaporar com o emprego de um ‘pós’. Ao implicar que o colonialismo acabou, o pós-colonial obscurece a presença de traços do colonialismo no presente. (2006, p. 77).

Corroborando com tal concepção o que afirma Inocência Mata a respeito dos romances escritos em contextos pós-coloniais. Para a autora, tratam-se de obras

que, na produção da subjetividade, geram reflexões acerca das diferentes formas de subalternidade. Nesse sentido, Mata argumenta:

Por isso, o tempo pós-colonial não significa, como idealisticamente se pensa, a priori, tempo de liberdade ou de equidade: na verdade, muitos romances escritos depois da independência, sobre esse tempo, são exemplos de como o pós-independência não é sinônimo de liberdade e de libertação de amarras de outros tipos, enfim, tempo ainda caracterizado pela persistência dos muitos efeitos da colonização [...] (2011, p. 87).

Atento a essas persistências, Mia Couto traz para a composição do universo ficcional de suas obras elementos como personagens e instituições que, ao remeterem ao momento histórico encenado, dão visibilidade às contradições vividas pelos moçambicanos em tempos pós-coloniais. Pelos efeitos de sentido que geram na economia dos romances, tais elementos convertem-se em procedimentos narrativos empregados para a representação dos diferentes tempos, para a configuração dos espaços e para a construção dos próprios personagens, conforme revela o desabafo do tradutor de Tizangara em *O último voo do flamingo*:

A guerra tinha terminado, fazia quase um ano. Não tínhamos entendido a guerra, não entendíamos agora a paz. [...] O estranho era eu não ter sido morto em quinze anos de tiroteios e sucumbir agora em meio da paz. Não falecera da doença, morria do remédio? (COUTO, 2000, p. 10-11).

Não por acaso, a personagem demonstra certo inconformismo em relação aos rumos tomados pela História em seu país. Trata-se de uma construção coesa a um projeto estético que entrelaça em sua estrutura narrativa os conflitos e as contradições inerentes ao percurso histórico de Moçambique. Com efeito, ao traduzir poeticamente as tensões do espaço africano, o universo ficcional coutiano traz em sua essência um princípio de recomeço, reconstrução e reinvenção dos tempos, dos espaços e da História.

Nesse sentido, é interessante lembrar as observações que Antonio Candido faz em *Literatura e Sociedade* a respeito dos elementos internos e externos que compõem a ficção e são determinantes para o valor estético do romance. Recai sobre essa relação o papel desempenhado por esses elementos na constituição da estrutura da narrativa. Nesse sentido, Candido destaca:

[...] o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora; ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte. (2010, p. 14-15).

Portanto, o que sobressai em tais considerações é a construção artística da obra. Sob o ponto de vista poético, o que atua como fator externo, como a motivação social, ideológica e cultural é levado em conta numa perspectiva artística e passa a desempenhar um papel no interno, ou seja, na composição da narrativa. Nesse sentido, sua importância não se limita às questões de causa ou significado, mas se concentra na sua atuação como um elemento da composição estética. É possível citar, nesse sentido, as tensões que envolvem a Revolução dos Cravos em *Vinte e zinco*, o jogo de poder e a corrupção interna, inerentes ao acordo de pacificação em *O último voo do flamingo*, e a usurpação, nas tentativas de vender a imagem de uma África exótica, em *O outro pé da sereia*.

A projeção desse foco de análise para *O outro pé da sereia* desvela a figuração de categorias narrativas, como personagens, tempos e espaços, que podem até ser configurados tendo como referência o externo, podem remeter a acontecimentos do passado, enfim evocar um mundo referencial. Contudo, no universo ficcional da obra, tais categorias são revestidas de uma roupagem estética e, assim, escapam a qualquer espécie de confirmação empírica. Logo, o que se constitui como ponto de referência para efeito de análise é a estrutura da obra. A presença de fatores sociais chama a atenção, a partir do aspecto pontuado por Candido, ou seja, “como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; e isto permite alinhá-los entre os fatores estéticos” (CANDIDO, 2010, p. 15). Essa postura impede de ver a obra como mero pretexto para dar visibilidade a problemas sociais, bem como impede de concebê-la como um espelhamento do social a partir de uma simples correlação entre o que existe de real e o que consta na ficção.

É possível encontrar no pensamento conclusivo de Norman Friedman uma concretização do emprego das técnicas figurativas na atividade do escritor, quando o autor afirma:

Tudo isso para dizer simplesmente que quando um autor capitula na ficção, o faz para conquistar; ele abre mão de alguns privilégios e impõe certos limites para criar a ilusão da estória de maneira mais eficaz, o que constitui verdade artística em ficção. E é a serviço dessa verdade que ele põe toda a sua vida criativa. (FRIEDMAN, 2002, 182).

Tal premissa permite entrever a atuação da técnica para a criação de mundos textuais. Assim, o texto não se esgota ao conduzir a um aspecto determinado do mundo real, mais do que isso, ele cria um outro mundo, um mundo cuja existência está condicionada ao universo do discurso literário. É fato que esse processo de criação seja requisito em qualquer obra literária, posto que, para Candido, “[...] a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar os ‘mundos imaginários’” (CANDIDO, 1989, p. 205). Nessa perspectiva, não surpreende que Friedman (2002) atribua à técnica uma importância incondicional para o ato criativo, elegendo-a como o único caminho pelo qual o escritor pode desenvolver sua matéria e transmitir seu significado.

Assim, inerente à inclinação de construir a ficção nas lacunas deixadas pela História, está o trato diferenciado que o autor dá à construção dos personagens; ao serem detentores de um poder criador, tornam-se capazes de fundar uma nova realidade no tempo e no espaço onde atuam. No fazer literário de Mia Couto, tal construção é intensificada de significados, gerando possibilidades para novas interpretações à temática encenada.

Sob essa perspectiva, na composição das obras em destaque nesse capítulo, as encenações em torno da tradição e da origem são elaboradas com uma proposta de resignificação. Corresponde a essa proposta a imagem de Nossa Senhora em *O outro pé da sereia*, que, em sua configuração, empenha-se em abrir espaços de negociação e diluir posições hegemônicas e fixas, no transcorrer na narrativa permite revestir-se de diferentes significações.

Essa configuração também é visível na atuação de personagens como, a portuguesa Irene, em *Vinte e zinco*; o italiano Massimo Risi, em *O último voo do flamingo*; o padre Manuel Antunes, personagem do núcleo histórico de 1560 e o adivinho Lázaro Vivo, que atua na narrativa do século XXI, ambos em *O outro pé da sereia*. Manuel Antunes passa por um processo de trânsito de raça, inicia a narrativa como padre português companheiro de Dom Gonçalo e termina como um *nyanga* branco, feiticeiro, rezador de Bíblia e visitador de almas. Lázaro Vivo, desde os tempos da Revolução, deixara de apresentar-se como *nyanga*, abandona os ritos

tradicionais e moderniza-se, aderindo aos recursos tecnológicos para exercer sua função. Do ponto de vista da estrutura dos romances, a encenação de diferentes tempos históricos e o redimensionamento das posições ocupadas pelos personagens são estratégias que dão visibilidade às tensões e às trocas culturais geradas pelo contato entre colonizador e colonizado.

Na composição da trama narrativa, os romances revelam a configuração de personagens representativos das minorias que constituem a heterogeneidade da sociedade moçambicana. São aqueles que, em decorrência dos enquadramentos culturais, têm suas vozes negligenciadas, mas, em suas performances, assumem o papel de confrontar valores, a cultura e as crenças. Esse perfil ganha representatividade através da atuação da feiticeira Jessumina e do cego Tchuisco, em *Vinte e zinco*; da voz da prostituta Ana Deusqueira, em *O último voo do flamingo*; e do indiano despatriado Jesustino Rodrigues em *O outro pé da sereia*.

Portanto, as estratégias e os recursos empregados pelo autor na construção dos temas, dos personagens e dos acontecimentos históricos que perpassam a composição das três obras em destaque são questões que conduzem a análise introdutória deste estudo.

2.1 A paratextualidade entre zínco, voos e sereias

Na análise da composição poética de Mia Couto, dentre as estratégias e recursos utilizados pelo autor, a paratextualidade, ou seja, a relação que o texto mantém com seu paratexto (GENETTE, 2010), ganha destaque na composição do espaço textual de suas obras, em especial, nos romances *Vinte e zinco*, *O último voo do flamingo* e *O outro pé da sereia*, sobretudo no que diz respeito ao papel que tal recurso desempenha na visibilidade das relações transtextuais³ que esses romances mantêm com momentos da História de Moçambique. Trata-se de produções que têm em comum a marca da heterogeneidade intertextual como parte constitutiva da tessitura narrativa.

Uma das formas de materialização desse recurso evidencia-se por meio do emprego das epígrafes presentes nas páginas introdutórias, bem como na abertura

³ Os conceitos que envolvem o princípio de transtextualidade de Genette (2010) serão devidamente apresentados e trabalhados na seção 2.2.

de cada capítulo dos romances. A respeito desse recurso de composição, Vera Maquêa, no ensaio “A palavra habitada de Mia Couto”, aponta para os efeitos que tal emprego provoca na narrativa: “Ao orquestrar a pluralidade de vozes que compõem o romance, o autor – como consciência organizadora do texto – amplia o espaço narrativo nas sintéticas e poéticas epígrafes, reais ou inventadas” (2013, p. 167). É interessante observar nas palavras de Maquêa o destaque dado à pluralidade de vozes que, por meio das epígrafes, são convocadas para a constituição do espaço narrativo.

Originárias de diferentes gêneros, essas epígrafes são constituídas tanto por fragmentos extratextuais, com referência explícita a autores ligados às diferentes áreas do conhecimento, como por exemplo, da Etnologia, da Filosofia, da História e da Literatura, quanto por provérbios, ditos e excertos de autoria dos personagens que dão sustentação à estrutura do romance. Constituídos sob essa configuração, esses excertos assumem a caracterização de uma paratextualidade híbrida, posto que são originários de diferentes fontes referenciais e fictícias.

Com vistas a apreender os liames entre a narrativa e esses fragmentos, é oportuno recorrer à abordagem feita por Tiphaine Samoyault (2008), em *A intertextualidade*, sobre as operações de colagem realizadas entre o texto principal e o intertexto, mais especificamente no que tange à atuação da epígrafe no processo de composição da moldura narrativa apresentada nos seguintes termos:

A epígrafe, destacada do texto que ela antecede e de alguma maneira introduz, é geralmente constituída de uma citação, seguida da referência a seu autor e/ou ao texto do qual ela saiu. A colagem da frase acima do texto, na abertura, faz ao mesmo tempo aparecer uma separação (graças ao branco que dissocia o intertexto e o texto) e uma reunião: o texto apropria-se das qualidades e do renome de um autor ou de um texto precedentes, que estes últimos lhe transmitem por efeito de filiação: o lugar da epígrafe, acima do texto, sugere a figura genealógica. A ligação se faz sempre pelo sentido, mas ela pode ser precisa ou mais difusa. (2008, p. 64).

No apoio dessas formulações, há o entendimento de que os excertos selecionados por Mia Couto interligam-se à temática desenvolvida em cada capítulo e, assim, desvelam os sentidos que perpassam o diálogo intertextual entre o texto e as epígrafes. Dá lume a essas relações o que Samoyalt denomina de efeito de filiação, que, de forma figurada, corresponde a uma convocação do autor para que essas diferentes vozes o auxiliassem na produção de sentidos correspondentes à proposta de tematização do romance.

A proposição da autora de que o peso da absorção de fragmentos heterogêneos recai menos sobre a natureza do texto do que sobre sua função, faz com que tanto epígrafes ficcionalizadas, de autoria de personagens, como é o caso dos ditos do tradutor de Tizangara em *O último voo do flamingo*, quanto a extraída de um texto da etnologia, como é o caso da segunda epígrafe em *Vinte e zinco*, ou as extraídas de obras literárias, como é o caso das duas epígrafes que fazem a abertura do romance *O outro pé da sereia*, integrem-se ao sistema literário orquestrado pelas intenções do autor. Assim sendo, pelo aparato que fornecem, atuam como paratextos dos romances, e nesse papel contribuem para a produção de sentidos devido à relação intertextual que mantêm com a narrativa.

A concepção de Gérard Genette sobre paratextualidade em *Palimpsestos* (2010) serve de aporte teórico para a análise das relações que se instauram entre os paratextos e os romances. Constituindo-se no segundo tipo de transtextualidade elencado pelo autor, a paratextualidade é assim definida:

Pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, sem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (2010, p. 15).

Imbuídas na dimensão estética das obras, as epígrafes integram o conjunto de estratégias utilizadas pelo autor na relação que os romances mantêm com o contexto histórico encenado.

Vinte e zinco intitula o romance de Mia Couto publicado em 1999 pela editora Caminho em razão da data comemorativa dos vinte e cinco anos da Revolução ocorrida em Portugal no dia 25 de abril de 1974, responsável pela queda do regime ditatorial salazarista, denominada Revolução dos Cravos. Tendo como referência histórica a fase de transição que marcou o fim do fascismo, em Portugal, e o início de um processo de decadência do colonialismo, em Moçambique, o romance recria nas malhas da ficção o momento que culminaria, um ano e dois meses depois, na independência do país.

Dessa forma, os eventos relacionados a esse momento histórico são incorporados na estrutura ficcional de *Vinte e zinco*: a Revolução dos Cravos e o que ela representou para os moçambicanos. Contribui para essa percepção a estratégia do autor em desenvolver toda a ação em solo africano, mais especificamente, no fictício lugarejo de Moebase, espaço que assume a representação de uma vila no interior de Moçambique.

Como é possível deduzir, a referência histórica é empregada não como reprodução do real, mas como matéria da ficção. Claramente explicam esse processo, as ideias de Genette reproduzidas por Samoyalt nas palavras: “O texto ficcional não leva a nenhuma realidade extratextual, cada empréstimo que ele faz (constantemente) à realidade transforma-se em elemento de ficção” (2008, p. 111). Não obstante, a presença de elementos que transitem da realidade extratextual para o universo ficcional pode até provocar o efeito de real, mas sua existência está condicionada ao mundo criado pelo romance.

A estrutura composicional de *Vinte e zinco* é constituída por elementos que aludem ao cenário político vivenciado por Portugal durante a revolução militar que derrubou o regime ditatorial do Estado Novo, responsável por décadas de extrema repressão política no país e em suas colônias. À frente desse regime, o ditador António de Oliveira Salazar manteve-se no poder de 1933 a 1968, quando foi substituído por seu ex-ministro que deu prosseguimento a sua política autoritária até ser deposto no dia 25 de abril de 1974.

Sobre os acontecimentos da data que dá título a sua obra, o professor Lincon Secco analisa que os militares saíram às ruas impulsionados a lutar por três objetivos: “[...] pôr fim à ditadura, resgatar o prestígio das Forças Armadas e terminar a guerra Colonial em África, que já estava virtualmente ganha pelos inimigos (os movimentos guerrilheiros de esquerda)” (2005, p. 6). Em volta dessa simbologia de libertação, a Revolução dos Cravos representou para os portugueses a liberdade, o início de uma fase de progresso e desenvolvimento que incluía a descolonização dos territórios ocupados na África. Em ato comemorativo, os portugueses saíram às ruas e, num gesto simbólico de agradecimento, distribuíram cravos, a flor nacional, aos soldados. Secco assim descreve esse momento de celebração: “Os demais soldados se surpreenderiam, naquele 25 de abril, ao receber a ovação do público e as flores das mulheres que as costumavam vender nas ruas de Lisboa. Era a Revolução dos Cravos” (2005, p. 6). Conforme ainda registra o ensaísta, com esse

gesto, as massas foram às ruas prontas a apoiar o golpe militar que derrubaria 48 anos de regime fascista em Portugal.

O sentido libertário da data para os portugueses ganha contorno diante das ações empreendidas pelo Estado Novo durante a vigência do regime ditatorial, cujas bases de manutenção eram sustentadas pela PIDE (Polícia Internacional de defesa do Estado), que, com ostensivo poder repressivo, mantinha controle absoluto sobre a oposição e a opinião pública tanto em Portugal quanto em suas colônias. Daí a importância dessa instituição repressora se fazer tão presente no cenário e na constituição do enredo em *Vinte e zinco*.

Em consonância com a ideologia do regime, havia uma força tarefa voltada para que Portugal sustentasse a política de manutenção das colônias, caminho contrário à tendência dos países europeus que iniciavam seus processos de descolonização. A postura intransigente de Portugal recusando-se a conceder a independência às colônias intensificou as ações dos movimentos guerrilheiros, uma reação das colônias por meio da Luta Armada de Libertação Nacional.

Contudo, a revolução do dia 25 de abril não representou a celebração da verdadeira liberdade para as colônias de Portugal, pois, mesmo com a queda do regime salazarista os espaços africanos ainda se mantiveram sob o jugo português. A caminho da independência, em 7 de setembro de 1974, houve a assinatura do Acordo de Lusaka, realizado entre o Estado português e a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). A assinatura desse acordo consistiu na formalização do reconhecimento de Portugal conceder a Moçambique o direito de independência, solenemente proclamada no dia 25 de junho de 1975. Com a transferência do poder, a FRELIMO assumiu a formação do primeiro governo, atribuindo a Samora Machel a primeira presidência do país.

Após a independência, não obstante as intensas lutas armadas pela libertação das colônias, Moçambique enfrentou mais de uma década de guerrilha gerada pelo conflito interno entre a FRELIMO e as forças oposicionistas da RENAMO (Resistência Nacional de Moçambique). A base de tal conflito está na recusa do projeto de nação imposto pelos dirigentes da FRELIMO, por não corresponder ao estilo de vida tradicional da maior parte da população que continuava nas aldeias, impelida à exclusão. Contribui para a compreensão desse cenário político e suas consequências a abordagem do professor João de Pina Cabral, que avalia:

A independência, portanto, foi vivida universalmente com um enorme sentimento de esperança e o país estava inicialmente em paz [...]. Imediatamente depois, e em resposta a uma impotência crescentemente patente para gerir a administração pública, foram implementadas sem grande ponderação uma série de políticas de inspiração comunista cujos efeitos nefastos se viriam a sentir no país por muitas décadas. Entre estas, a remoção à força das populações para aldeias comunais [...]. Uma das mais terríveis manifestações dessa disposição foi a “Operação produção” [...] em que milhares de pessoas consideradas “improdutivas” foram retiradas à força das ruas da capital para serem transportadas sem preparação prévia para o distante Norte do país, onde foram maioritariamente abandonadas à sua sorte. (2005, p. 4).

Desse conflito, resultaram dezesseis anos de guerra civil iniciada em fevereiro de 1976, apenas oito meses após a independência ser proclamada. As mobilizações pela paz iniciaram na década de 1980, ainda no governo de Samora Machel. No entanto, devido a sua morte em 1986, foi Joaquim Chissano quem deu continuidade às negociações pacificadoras no período de maior tensão desse processo. O cessar fogo veio com a assinatura do Acordo de Paz entre o presidente moçambicano da FRELIMO e o líder da RENAMO em 4 de outubro de 1992 em Roma.

Os dois anos que mediam a assinatura do Acordo Geral de Paz em Roma e a aceitação por parte da RENAMO da vitória de Chissano caracterizaram-se por uma série de iniciativas, de arriscada diplomacia, ameaças, boicotes e violações de acordos. Todavia, o resultado final foi a libertação de Moçambique do conflito e, portanto, o fim da guerra. [...] a pretensa guardiã da nova ordem internacional, as Nações Unidas, supervisionou a transição. [...] Para além disso em vários aspectos a presença das Nações Unidas em Moçambique repetia o paradigma de uma intervenção estrangeira, que “apavorava” a memória do país desde há cinco séculos com a chegada dos portugueses. (ROTHWELL, 2013, p. 140).

A repaginação desse cenário está, sobretudo, em *Terra Sonâmbula*, romance publicado no mesmo ano da assinatura desse acordo, ou seja, em 1992. Contudo, em *O último voo do flamingo*, a explosão dos boinas azuis pode ser uma representação desse apavoramento que causava a presença dos estrangeiros na condução do destino da nação, como revela a incredulidade do narrador, no excerto: “Seis soldados das Nações Unidas tinham-se eclipsado, não deixando nenhum traço senão um rio de delirantes boatos. Como podiam soldados estrangeiros dissolver-se assim, despoeirados no meio das Áfricas” (COUTO, 2000, p. 30).

O cenário deixado pela guerra é de ruína e de devastação: doenças, miséria e as minas terrestres são o saldo de décadas de luta armada, restando ao país

emergir dos escombros e empreender forças na difícil tarefa de reconstrução do espaço, da cultura e da identidade da nação. Sobressai nessa empreitada o papel que a produção literária de Mia Couto toma para si em intervir artisticamente nesse processo.

Assim, na retomada de eventos localizados num passado recente da História de Moçambique, que compreende o fim da guerra civil e o estabelecimento de um processo de pacificação, Mia Couto encontra elementos para a construção do enredo do seu quarto romance, *O último voo do flamingo*. Nessa obra, acontecimentos que marcaram esse momento da história são esteticamente entrelaçados na tessitura narrativa e, assim, transformados em elementos da composição estrutural do romance, por meio da construção dos personagens, dentre eles o tradutor de Tizangara e o italiano Máximo Risi, e da caracterização do espaço e da configuração do tempo, conforme se anuncia no relato de abertura:

Estávamos nos primeiros anos do pós-guerra e tudo parecia correr bem, contrariando as gerais expectativas de que as violências não iriam nunca parar. Já tinham chegado os soldados das Nações Unidas que vinham vigiar o processo de paz. Chegaram com a insolência de qualquer militar. Eles, coitados, acreditavam ser donos de fronteiras, capazes de fabricar concórdias. (COUTO, 2000, p. 9-10).

Conforme evidencia o excerto, a alusão ao período pós-guerra e à presença dos soldados da ONU perpassa todo o enredo. Assim como acontece em *Vinte e zinco* e em *O outro pé da sereia*, tal retomada não se trata de uma recriação linear do real, mas a relação que as obras mantêm com os diferentes tempos da história, ao mesmo tempo em que problematiza a ideia de versão única, projeta na construção dos seus enredos perspectivas que se contrapõem à versão oficial.

Em *Vinte e zinco*, *O último voo do flamingo* e em *O outro pé da sereia*, as estratégias de composição textual adotadas pelo autor, como a ambiguidade e a recriação vocabular, geram seus efeitos de sentido desde a elaboração do título, que, em sua configuração, corresponde ao que Umberto Eco denomina de chave interpretativa. Ao estabelecer as relações entre título e sentido, o autor postula: “Um título deve confundir as ideias, nunca discipliná-las” (ECO, 1985, p. 9). Numa correspondência com essa proposição, em *Vinte e zinco*, a proximidade fonética entre as palavras pode gerar um princípio de confusão no leitor desavisado. Entretanto, sobressai a estratégia do autor em metonimicamente instaurar a relação

de sentido que a obra estabelece com o evento histórico. A incorporação de “zinco” em substituição a “cinco”, para além do jogo lexical provocado pela proposital troca de fonemas, revela a relação de contiguidade que o título mantém com a narrativa. Logo, os significados produzidos em torno da palavra “zinco” são projetados para a perspectiva da encenação temática proposta pelo romance. Nessa transcendência, por ser o teto mais comum às casas dos colonos, um símbolo das condições de subserviência, “zinco” assume a representação de um estado de permanência do sistema colonial. O título, portanto, insere-se como liame entre o romance e o evento histórico.

A crítica, a ironia e o humor têm uma presença constante na construção textual dos romances, empregados tanto nas inferências do narrador, quanto na construção discursiva dos personagens, servem como exemplo dessas ocorrências os excertos, em destaque, presentes em *O último voo do flamingo* e *O outro pé da sereia*, respectivamente:

Uns semeavam minas no país. Eram esses de fora. Outros, de dentro, colocavam o país numa mina. (COUTO, 2000, p. 206).

O americano já tinha encontrado o adequado termo: um levantamento preliminar. E ele, por vício de formação, começaria nas traseiras do tempo, nas origens de todos os males: o passado colonial, a escravatura. Era esse estigma que explicava a condição de miséria do continente. (COUTO, 2006, p. 147).

– Um bombardeamento? Mãe Santíssima, e acham que será um bombardeamento aéreo? (COUTO, 2006, p. 191).

Os efeitos de sentido gerados pela crítica e pelo humor nas narrativas correspondem a uma estratégia de construção textual utilizada pelo autor que instiga diferentes percepções para o mesmo acontecimento. É uma estratégia que pode ser compreendida como uma forma estetizante de preencher as possíveis lacunas deixadas pela História.

O registro literário do dia 25 de abril, criado por Mia Couto, estabelece relações de transtextualidade com a História a partir da recriação do mundo vivido e do mundo sonhado entre portugueses e moçambicanos diante do acontecimento da Revolução dos Cravos. O mundo vivido pelos portugueses é anunciado por intermédio da voz do narrador no excerto: “Um rádio transmite notícia de Portugal. O locutor fala da Revolução dos Cravos, manifestações de rua em Lisboa” (COUTO, 1999, p. 63). O mundo sonhado pelos moçambicanos pode ser representado pelas

reveladoras palavras da adivinhadora Jessumina: “Este vinte e cinco ainda não é nada. Hão-de vir outros vinte e cincos, mais nossos, desses em que só há antes e depois” (1999, p. 78).

Nesse ato criativo, a construção de personagens que questionam o sentido da celebração configura-se em estratégias de composição que desestabilizam a ideia de versão única, pois geram, pelo viés estético, a possibilidade de outras versões para o mesmo episódio inscrito na História. É nessa perspectiva que o evento histórico é entrelaçado na composição estrutural do romance.

Portanto, a troca de “cinco” por “zincos” tem importante significado. É ela que sinaliza a possibilidade de haver um outro lado da História a ser contado, não sob o prisma da versão oficial, mas a ficção cria espaço para a versão daqueles que foram protagonistas de uma história encenada em meio a resistências e lutas por uma liberdade vindoura. Nesse sentido, Jane Tutikian destaca:

A ideia de independência perpassa toda a narrativa, não para construir um discurso apolégico sobre a pátria, mas para construir sua história e uma outra história (a de um outro 25 de abril, o que virá) em que a voz dos ex-cêntricos, dos marginalizados do poder, dos humildes seja ouvida, em que, portanto, a identidade não seja forjada e imposta pela voz dos poderosos e, mais do que isso, guardando os privilégios dos poderosos. Daí as sequências e imagens problematizadoras, expondo as contradições a partir de uma escrita às margens da história. (2006, p.85).

As vozes que constroem essa outra versão da História, conforme descreve Tutikian, também ecoam nos paratextos utilizados na moldura narrativa do romance, especialmente nas epígrafes de autoria dos personagens. Ao manifestarem essas falas, tais excertos configuram-se em estratégias de composição, pois previamente delineiam o tom que será dado à encenação do acontecimento histórico na narrativa.

Arquitetado nesse contexto enunciativo, *Vinte e zincos* faz referência a um devir poeticamente encenado pela ficção e metonimicamente evocado pelo título, cuja composição torna presente os sentidos produzidos pela narrativa. Portanto, é possível depreender desse processo a presença de um jogo parodístico⁴ entre o título e o romance, posto que o título apresenta a versão de Mia Couto sobre o evento histórico. Em conformidade com as concepções teóricas de Genette, a paródia é uma prática manifesta de hipertextualidade. Em suas reformulações o

⁴ Expressão empregada por Cláudia Regina Bergamim ao fazer referência ao jogo implícito no título do romance.

autor revela o critério estrutural da paródia, rebatizando-a como “o desvio de texto pela transformação mínima” (2010, p. 39). Ao revelar o critério funcional do termo, Genette reclassifica a paródia dentro de uma divisão estrutural, por seu princípio de transformação.

O mesmo acontece com o título do romance *O último voo do flamingo*, sua elaboração reitera a ideia de chave interpretativa proposta por Eco (1985). Ao atrair a atenção para o flamingo, não se instaura um sentido imediato a partir de uma correlação direta entre o voo da ave e o enredo que se desenvolve a partir de misteriosas explosões de soldados. Entretanto, tais acontecimentos dão visibilidade ao momento histórico que se entrelaça na composição estrutural do romance. Por meio do indicativo temporal do pós-guerra – “*A guerra tinha terminado, fazia quase um ano.*” (COUTO, 2000, p. 9), – que incide na configuração do espaço de Tizangara, assolado por anos de guerrilha – “*Tínhamos orientações superiores: não podíamos mostrar a Nação a mendigar, o país com as costelas todas de fora. [...] era preciso esconder os habitantes, varrer toda aquela pobreza*” (COUTO, 2000, p. 75), – incidindo também na atuação dos personagens que anseiam pela reconstrução: – “*Esperar por outro voo do flamingo. Há-de vir um outro*” (p. 220), – faz do flamingo, ave enigmática, revestida pelas crenças da tradição, símbolo desse reinício.

Marca da tradição que entremeia a narrativa, os flamingos são anunciadores da esperança, são eles que trazem o crepúsculo para que surja um novo amanhecer. Portanto, o título se insere como liame entre o romance e o momento histórico, visto que condensa o sentido de reconstrução, fio condutor que perpassa toda a encenação temática da obra.

Nessa tessitura, o recomeço de toda a Tizangara está condicionado à iniciativa da nação de tomar para si a tarefa de reconstruir sua própria história; é o que, peremptoriamente, sentenciam as palavras da personagem Zeca Andorinho: “*Chega de pedirmos aos outros para resolver os nossos problemas*” (COUTO, 2000, p. 198). Assim, a explosão dos soldados das Nações Unidas pode ser compreendida como uma possível alegoria desse processo de retomada dos rumos da nação.

Também, em *O outro pé da sereia*, a elaboração do título⁵ traz essa proposta de densidade de sentidos. Ultrapassando a estranheza de uma possível ligação entre pé e sereia, o índice contratual está na referência à imagem de Nossa Senhora trazida pelos portugueses no período pré-colonial, referindo-se também às diferentes apropriações que a imagem adquire no decorrer da narrativa. A ideia de índice contratual é desenvolvida por Genette (2010) a partir da busca, em qualquer obra, de ecos parciais, localizados e fugidios de outra, seja ela anterior ou posterior.

Mesmo com essa densidade pontual, o título enlaça toda a rede de significados que atravessa a encenação de diferentes tempos da História, atuando, assim, como um paratexto, posto que se coloca, segundo Genette (2010) em relação manifesta com o romance.

Dentro da composição do universo ficcional, a representação da imagem é estrategicamente elaborada como elemento de confluência da religiosidade de portugueses e africanos no passado e no presente, estabelecendo o elo entre as diferentes temporalidades. Por conseguinte, o hibridismo cultural resultante do processo de colonização é alegorizado pela imagem da santa, construída no romance, como bem define Valentim (2011, p. 34): “[...] uma representação imagética de consubstanciação significativa híbrida”, pois promove o sincretismo religioso por meio de diferentes apropriações.

Pela imagem trazida pelos portugueses, transita tanto a representação de Nossa Senhora da Ajuda, objeto da devoção cristã, de acordo com os moldes coloiais, quanto a representação de Kianda, figura mítica, uma divindade das águas, segundo as crenças africanas. Diante da confluência das diferentes representações que a imagem abriga, as denominações a ela atribuídas na narrativa, tais como Nossa Senhora, Nossa Senhora da Ajuda, Kianda, Nzuzu, sereia ou Mama Wati, não passam por um crivo hierárquico, antes, como observa Valentim, resultam do prisma cultural observado. Nesse sentido, o autor analisa:

⁵ A possibilidade do título do romance *O outro pé da sereia* caracterizar-se como um paratexto foi primeiramente desenvolvida pela análise de Cláudia Regina Bergamim em sua obra *A construção do espaço da escrita na ficção contemporânea* (2010).

As múltiplas faces do mito das águas tornam-se, assim, um terreno frutífero para o autor de *O outro pé da sereia* refletir e por em questão a condição de um sujeito plural em meio a um espaço multicultural. E é bom lembrar que todos esses nomes aparecem a partir de uma representação cultural maculada, rasurada e ambígua: a imagem da Santa possui apenas um pé. O outro pé bem pode ser aquele que ainda permanece preso ou aquele que foi arrancado. (VALENTIM, 2011, p. 31).

Em suas diferentes configurações, a imagem é o elemento de confluência da religiosidade de portugueses e africanos. A simbologia que envolve o outro pé constrói-se com a desestabilização de posições hegemônicas e fixas, possibilitando a abertura de espaços para negociações e trocas culturais, ideia que atravessa o romance e se anuncia pelo título.

As diferentes temporalidades que entrecem o enredo em *O outro pé da sereia* têm como eixo norteador o processo de colonização de Moçambique iniciado no século XVI com a primeira incursão católica dos portugueses no império do Monomotapa. Encenados no plano temporal do passado, os eventos que marcam essa fase pré-colonial mantêm um diálogo anacrônico com acontecimentos do tempo presente, quando as reminiscências da chegada dos portugueses reaparecem e desvelam o passado histórico do país. Insurgem nessa retomada personagens que protagonizaram as ações nesse período.

Auxiliam na compreensão desse processo de tessitura composicional do romance as reflexões de Todorov acerca da distinção dos aspectos da narrativa como história. Nessa perspectiva, o autor afirma: “A história raramente é simples: contém frequentemente muitos ‘fios’ e é apenas a partir de um momento que estes fios se reúnem” (2011, p. 222). Considerando tal premissa, é possível afirmar que os diferentes fios que constituem a narrativa em *O outro pé da sereia* são interligados no momento em que a imagem da santa, trazida pela nau portuguesa em 1560, é reencontrada no plano temporal do presente, em 2002, uma possível alegoria do encontro de distintos tempos encenados pela narrativa: de um passado pré-colonial com um presente pós-colonial.

Os diversos sentidos atribuídos ao elemento da religiosidade dos portugueses e dos africanos são perpassados pela subjetividade dos personagens, construída a partir da inserção destes em contextos históricos específicos, o que permite à imagem assumir várias representações nas diferentes temporalidades da narrativa. Nesse sentido, a imagem da Santa pode ser compreendida como uma outra espécie de hipertexto, posto que sobre a mesma representação escultural¹, são construídas

diferentes representações e significações da religiosidade de portugueses e africanos.

Primeiramente, a imagem é concebida como Nossa Senhora, representação da religiosidade cristã dos portugueses, trazida na viagem de Goa rumo a Moçambique pelos padres jesuítas que tinham a missão de converter os africanos à fé cristã, conforme sintetiza o excerto: “A estátua de Nossa Senhora, benzida pelo papa é o símbolo maior desta peregrinação” (COUTO, 2006, p. 51). Todavia, após salvar a imagem que, ainda no porto de Goa caíra nas lamacentas margens do rio Mandovi, o escravo Nimi Nsundi a reconhece como Kianda, representação das divindades das águas:

O servo negro abraçou a imagem e banhou-a lentamente na água para lhe retirar o lodo. Antunes apressou a operação:
 – *Pronto, já está, depois lavamo-la com mais cuidado.*
 – *Eu não estou a lavar a Santa. É ao contrário: a Santa é que está lavando a água, lavando o rio inteiro.*
 [...]
 – *Essa Senhora, eu já conheço, na minha terra chamam de kianda.*
 (COUTO, 2006, p. 52).

Numa manifestação de fidelidade às suas crenças, o escravo demonstra certa resistência em aceitar que a imagem ficasse em outro lugar que não fosse nas águas turvas do rio, universo ao qual Kianda pertence. O gesto simbólico de lavar a imagem é visto pelos portugueses como uma ação de limpeza, no entanto, para o escravo tratava-se de um ritual de purificação da alma e das águas.

Nesse primeiro momento, mesmo que discursivamente, o sentido de pertencimento é evocado. Sob a ótica do escravo Nsundi, mais que um incidente, o tombo da imagem simbolizou o desejo de Kianda em permanecer nas suas origens. Em contrapartida, considerando que essa percepção é atravessada por outra representação, no caso, a de Nossa Senhora, essa origem passa a ser ressignificada no desenrolar da trama romanesca.

Dá lume à representação da Santa como Kianda a abordagem feita por Valentim, em “Nas margens míticas das águas femininas” (2011), sobre os aspectos fundadores dessa entidade aquática africana. Citando o estudo do antropólogo Virgílio Coelho, Valentim destaca:

[...] independente da qualidade da água, salgada dos mares ou doces das lagoas, das nascentes e dos rios, kianda é uma entidade oriunda do espaço aquático e, de acordo com a tradição oral, criada pelo deus Nzambi. Na verdade, trata-se de um gênio da natureza, capaz de emanar luz e vida e de se apresentar sobre forma humana, com um perfil acentuadamente feminino. [...] Ora, por se tratar de uma entidade originária das águas e por poder assumir uma feição feminina, compreende-se a assimilação entre kianda e a sereia, gerando, a partir desse contato aquático, uma ocidentalização do mito africano. (2011, p. 32-33).

Correspondendo a essa representação mítica em *O outro pé da sereia*, Nimi Nsundi diariamente prestava homenagem à imagem, ritual que causava estranheza aos portugueses. No entanto, a devoção era prestada não a Nossa Senhora, mas Kianda que, para o escravo, estava transfigurada, pois fora talhada com dois pés. No intento de libertá-la, Nsundi serra um dos pés da imagem, como descreve o excerto:

Eu lhe mostrei na noite em que fizemos amor: na popa da nossa nau está esculpida uma outra Nossa Senhora. Deixo essa para os brancos. A minha Kianda, essa é que não pode ficar assim, amarrada aos próprios pés, tão fora do seu mundo, tão longe de sua gente. A viagem está quase terminada. Daqui a dias chegaremos a Moçambique, os barcos tombarão na praia como baleias mortas. Não tenho mais tempo. Vão-me acusar dos mais terríveis crimes. Mas o que eu fiz foi apenas libertar a deusa, afeiçoar o corpo dela à sua forma original. O meu pecado, aquele que me fará morrer, foi retirar o pé que desfigurava a Kianda. Só tive tempo de corrigir uma dessas anormais extremidades. Só peço que alguém mais, com a mesma coragem que me animou, decida decapitar o outro pé da sereia. (COUTO, 2006, p. 208).

Mais adiante, nas terras do Zimbábue, duas semanas após o assassinato de D. Gonçalo, a imagem mutilada é reconhecida por Baba Inhamayo como Nzuzu, a que habita a profundidade do rio:

Acontecera a D. Gonçalo da Silveira o que sucede aos lagartos penembes, às cobras e aos crocodilos: voltara ao rio, à casa da eternidade. E não o fazia sozinho. Com ele viajava a mulher de olhar parado, essa que ajoelhar os cristãos.

– *Está a falar da Santa?*

– *Para mim, ela tem outro nome.*

[...]

– *Não vê que esse Silveira é filho de Nzuzu, a deusa das águas?* (COUTO, 2006, p. 313).

Depois, atravessando os tempos na narrativa contextualizada em 2002, na chegada do casal de americanos a Moçambique, a personagem Casuarino fala sobre a existência de uma divindade das águas do rio:

No percurso, Rosie espreitou as águas escuras, lentas e cansadas. Esconder-se-iam por ali traiçoeiros crocodilos, perigosos hipopótamos, insondáveis monstros?

– Há espíritos, sim, respondeu Casuarino quando a brasileira o abordou. Há uma deusa que mora nas águas.

– Eu sei, interrompeu excitadamente a brasileira. Eu li sobre essa crença Na África Ocidental, chamam essa deusa de Mama Wati.

– Aqui chamamos-lhe Nzuzu.

[...]

Nessas profundezas morava Nzuzu, a divindade do rio. (COUTO, 2006, p. 141).

Em seguida, Benjamin Southman faz referência à imagem com a denominação de Mama Wati, sereia que viajara com os escravos:

– Sabe quem é esta?

– Parece Nossa Senhora.

– Essa é Mama Wati, the Mother of Water. É assim que lhe chamam os negros da costa atlântica.

Southman falava dessa sereia que os africanos fantasiaram a partir da imagem de Nossa Senhora. (COUTO, 2006, p. 192-193).

Ao promover essas ressignificações – Nossa Senhora, denominação dada pelos cristãos; Kianda, como é reconhecida em Angola; Nzuzu, concepção criada segundo as crenças moçambicanas; sereia, termo empregado pela mitologia grega –, a imagem possibilita a confluência de significados por meio de diferentes signos culturais, não se prendendo a um significado único e fixo, como acrescentam Fonseca e Cury: “A estranheza do atributo – o outro pé no título –, pois, reforça a condição de vazio do signo sereia, na confluência que promove entre as diferentes apropriações pelas várias culturas em jogo no romance” (2008, p. 39). Sendo, portanto, configurada em *O outro pé da sereia* como signo vazio, permite diferentes revestimentos, rasurando, assim, o primeiro sentido sacro atribuído à imagem da Virgem pelos portugueses.

Caracterizar a imagem como um indício do sincretismo religioso, com diferentes denominações torna compreensível a estratégia de Mia Couto em associar o signo da divindade africana com Nossa Senhora, que, por sua vez, também recebe vários títulos, todos atribuídos de acordo com suas aparições. No catolicismo, é a Santa que mais recebe nomes, são mais de mil e cem.⁶

⁶ Ver mais em Fonseca e Cury (2008).

Portanto, o título *O outro pé da sereia* aponta para essa dinâmica de trocas e diálogos culturais. Por meio do elemento religioso, revela uma existência que se enriquece e se transforma, como o outro pé, alegoria dessas movências geradas pelo contato entre portugueses e africanos.

A paratextualidade tem presença marcante na composição do romance *Vinte e zinco*. Tal recurso já se faz presente nas páginas iniciais, cujos espaços são introduzidos por duas epígrafes. A primeira, ficcionalizada, de autoria da adivinhadora Jessumina, é atravessada pela ideia de distinção entre o que significou a celebração da data para os portugueses e o que verdadeiramente representou para os moçambicanos: “Vinte e cinco é para vocês que vivem nos bairros de cimento. Para nós, negros pobres que vivemos na madeira e zinco, o nosso dia ainda está por vir” (COUTO, 1999, p. 5). É uma fala catalisadora para as ações encenadas numa estrutura temporal que marca um antes e um depois da emblemática data na narrativa. Se de um lado, a Revolução dos Cravos simbolizou um ideal de liberdade, de outro, longe desse ideal, marcou uma fase de transição que despertou a esperança de liberdade posta no plano do devir.

Com efeito, instaura-se nesse processo, alusivo uma relação de ordem paratextual da epígrafe com o romance, pois é para a cisão por ela anunciada que concorrem os elementos da narrativa. Condizente com o perfil delineado por Samoyalt (2008) acerca dos vários níveis de atuação da epígrafe, sua função em *Vinte e zinco* também consiste em carregar e resumir parte da complexidade do texto que ela antecede. É interessante destacar, ainda, nesse procedimento de composição, que a autoria fictícia, pertencente a um personagem de intensa articulação no romance, é um possível indicativo da conectividade que o paratexto mantém com a narrativa, e esta, por sua vez, com o evento histórico.

A segunda epígrafe que Mia Couto também traz para a abertura do romance é constituída pela citação:

Nas plantações de cana-de-açúcar, o senhor maltratava o escravo, mas receava o ódio deste. Ele tratava-o como besta de carga, mas temia os ocultos poderes que lhe eram imputados. Quanto maior era a subjugação dos negros, mais eles lhe inspiravam medo. [...] Talvez alguns escravos se tenham realmente vingado sobre os seus tiranos – mas o medo que reinava nas plantações tinha origem em mais profundas camadas da alma – era a feitiçaria e o mistério de África que perturbavam o sono dos senhores da “casa grande.” (COUTO, 1999, p. 6).

Trata-se de um excerto extraído da obra *Voodoo in Haiti*, do etnólogo Alfredo Metraux (1959), cuja temática versa sobre a ambígua relação de medo que envolve o senhor e o escravo e, por analogia, serve de mote à ação desenvolvida pela narrativa, a partir da também complexa relação de poder e medo que permeia o convívio entre colonizador e colonizado dentro da marcação temporal sobre a qual se estrutura o romance, tempo de efetivo domínio da força repressiva colonial.

O efeito da paratextualidade no romance manifesta-se por meio dos sentidos produzidos a partir do olhar que a ficção direciona para esse tempo específico da História, estratégia de construção ficcional que se repete em *O último voo do flamingo* e em *O outro pé da sereia*, como será evidenciado na sequência.

Poder e medo condicionam, portanto, a construção dos papéis de senhor e de escravo, de branco e de negro, de colonizador e de colonizado, papéis também contornados por essas relações na atuação dos personagens em *Vinte e zinco*. Condizente com a perspectiva apresentada por Metraux, no romance, poder e medo não operam suas forças de forma unilateral, não é apenas o opressor que detém o poder de gerar medo no oprimido, mas, em diferentes representações, este também usa de artifícios capazes de gerar medo no opressor, como pode ser observado nesta passagem:

- Outra vez o pesadelo?
- Lourenço nem responde, ocupado em respirar. O suor desenrola-se, um líquido lençol o recobre.
- Os tambores. Não os ouve
- Era um batuque, mas já parou há algum tempo.
- Mas eu continuo a ouvir, mãe.
- [...]
- Esse gajo é que faz isto tudo, mãe.
- Disparate, filho.
- Acredite em mim, eu conheço essa gente.
- [...]
- Isto só pode ser feitiço da pretalhada. (COUTO, 1999, p. 10-11).

O medo que perturbava o sono dos senhores na citação de Metraux tinha sua origem nos mistérios da África e nos rituais de feitiçaria, conforme especifica o autor. Esse mesmo teor de manifestação do medo pode ser observado no excerto em que o protagonista, também no papel de opressor, tem seu sono perturbado pelo som dos tambores, anúncio do poder dos negros simbolizado no contexto ficcional pelos rituais de magia por eles praticados. Essa proximidade temática torna evidente a ressonância do enunciado da epígrafe no texto do romance.

Também, em *O último voo do flamingo*, Mia Couto diversifica na utilização de recursos na composição do romance. Isso se evidencia, por exemplo, nas páginas de abertura que chamam a atenção por apresentarem, na primeira, a dedicatória “À Joana Tembe e ao João Joãoquinho, que me contaram estórias como quem rezava” e, na página seguinte, um prefácio configurado em relatório de cunho testemunhal: “Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. [...] (Assinado: O tradutor de Tizangara)” (COUTO, 2000, p. 10). Na sequência, servem de epígrafes os ditos de Tizangara: “Os amados fazem-se lembrar pela lágrima. / Os esquecidos fazem-se lembrar pelo sangue” / “O mundo não é o que existe, mas o que acontece.” (2000, p. 11), assinadas pelo tradutor que assume a dupla função de personagem e narrador.

Em suas formas constitutivas, tais recursos dão o tom das nuances temáticas que perpassam toda estrutura narrativa e, dessa forma, funcionam como possíveis chaves de leitura. É o caso da dedicatória, cujo enunciado projeta a presença do contar, da tradição oral que emoldura a narrativa, que por sua vez é constituída por outras narrativas, contadas pelos personagens e interligadas ao eixo temático do enredo.

Quanto ao primeiro relatório, assinado pelo tradutor de Tizangara, metalinguisticamente, anuncia a temática da escrita, recurso recorrente na constituição da narrativa. É por meio de cartas e da transcrição dos relatos orais que são registradas as versões dos personagens acerca dos misteriosos acontecimentos de Tzangara. Sobre a presença da escrita, Fonseca e Cury pontuam:

A tematização da escrita [...] está sempre presente na ficção de Mia Couto: metalinguisticamente encenando o ato de escrever e ler, simbolizando o mundo do colonizador, apropriado a seu modo pelo colonizado, distendendo, alargando os espaços da própria literatura. (2008, p. 36).

Um contraponto ao recurso da escrita vem na sequência com um dito de Tzangara, um provérbio, marca da sabedoria popular que também tem presença constante no romance: “Certo é o ditado: se a agulha cai no poço muitos espreitam, mas poucos descem a busca-la” (COUTO, 2000, p. 15). “E repetia o ditado: cabrito come onde está amarrado” (2000, p. 18). Além de fazer a abertura de cada capítulo, também aparece na expressão de ditados no decorrer da narrativa.

Também, em *O outro pé da sereia*, as epígrafes marcam presença na abertura do livro, são duas ocupando o espaço da mesma página. A primeira é constituída pelos versos do escritor senegalês Birago Diop: “*Os que morreram/não se retiraram./Eles viajam/ na água que vai fluindo./Eles são a água que dorme./Os mortos/não morreram./Eles escutam os vivos e as coisas./Eles escutam as vozes da água*” (2006, p. 5). A segunda epígrafe é um excerto de *Ave, Palavra*, de Guimarães Rosa: “Desde que em alguma outra parte é que vivemos/e aqui é só uma nossa experiência de sonho...”. Nessa função, a definição de Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996), auxilia a compreender essa função da epígrafe no romance:

Na borda do livro, a epígrafe é um sinal de valor complexo. É um símbolo (relação do texto com um outro texto, relação lógica, homológica), um índice (relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor, é a figura do doador no canto do quadro). Mas ela é, sobretudo, um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação. (1996, p. 120).

Tomando como base o texto da citação, pode-se pensar na epígrafe como símbolo da intertextualidade do romance com esses fragmentos textuais. Nesse sentido, ganha relevo no estudo desenvolvido por Bergamim (2013), o recurso das epígrafes empregadas como referências intertextuais no romance. De acordo com a pesquisadora, os versos que constituem a primeira epígrafe de autoria de Birago Diop relacionam-se com o romance no sentido de resumirem o projeto estético da obra, pois apontam para a presença do passado no presente. Ainda segundo Bergamim, o excerto de Guimarães Rosa remete à vertente fantástica que atravessa não só o romance *O outro pé da sereia*, mas se faz presente no restante da produção literária do autor (BERGAMIM, 2013).

A posição de destaque das epígrafes introdutórias também encontra significado na abordagem de Compagnon. Por ocuparem o espaço das páginas que fazem a abertura dos romances, geram efeitos de sentido e são mais abrangentes, ultrapassam os limites do capítulo inicial, relacionando-se com o todo da obra. Como observa o autor:

Sozinha no meio da página, a epígrafe representa o livro – apresenta-se como seu senso ou seu contrassenso –, infere-o, resume-o. Mas, antes de tudo, ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé [...]. Base sobre a qual repousa o livro, a epígrafe é uma extremidade, uma rampa, um trampolim, no extremo oposto do primeiro texto, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares. (1996, p. 121).

Os atributos apresentados na citação conferem às epígrafes introdutórias a função de paratextos dos romances, pois antecipam a perspectiva pela qual a História será entretecida na ficção, de forma a projetar as questões que irão se sobressair por meio dos elementos estruturais da narrativa, foco de direcionamento deste estudo. Em consonância com a afirmação de Samoyault: “Em todos os casos, a epígrafe constitui uma prática ao mesmo tempo elementar e exemplar da intertextualidade” (2008, p. 65), tanto na acepção inicialmente construída por Julia Kristeva (2005) que a concebe nos princípios bakhtinianos do diálogo entre textos, quanto na noção posteriormente desenvolvida por Genette (2010), como um tipo de transtextualidade mais pontual e/ou facultativa, possível de ser identificada na composição de *Vinte e zinco*, *O último voo do flamingo* e em *O outro pé da sereia*.

Feitas as reflexões sobre os recursos utilizados na abertura das três obras, adentra-se no processo de composição literária coutiano, a partir dos recursos utilizados pelo autor no entretecer da História na estrutura dos romances, procedimento que corresponde à proposta de abordagem deste primeiro capítulo.

O romance *Vinte e zinco* apresenta uma estrutura alicerçada sobre a marcação temporal de doze dias, de 19 a 30 de abril, datas que também intitulam os capítulos. Sob essa estrutura, os confrontos entre brancos e negros, colonizador e colonizados, os conflitos identitários, o sonho de liberdade são temáticas entrelaçadas na trama narrativa e desvelam a cesura de significados em torno das ações marcadas pelos dias que precedem e sucedem o dia 25 de Abril. Em vista disso, os eventos transitam entre a celebração da Revolução dos Cravos para os portugueses e como ela foi concebida pelos moçambicanos na vila de Moebase, conforme expressam as reflexivas palavras da adivinhadora Jessumina, dois dias após a Revolução: “Porque em Moebase, não sucedia nada. Tudo continuava nem no mais nem no menos. Não era esse dia, o 25 de Abril, que fazia o antes e o depois daquela terra” (COUTO, 1999, p. 81). Evidenciam-se na fala da personagem, como voz representativa de uma coletividade, as incertezas que ainda perduram mesmo

após a celebração da data, de forma que a exaltação do momento cede lugar ao sentimento de frustração dos moçambicanos.

Nesse processo, a ficcionalização do evento desvela, por meio dos elementos que constituem a estrutura narrativa, os sentidos construídos em relação a essa fase de transição instaurada pela Revolução dos Cravos. Sobre as representações desse período, Benjamin Abdala Junior analisa: “Perduram as limitações do zinco dos tempos coloniais – uma marcação simbólica, que aponta para as carências do referente econômico-social” (2013, p. 305). Nessa perspectiva, associadas aos recursos da paratextualidade, as estratégias adotadas pelo autor na marcação temporal, na construção das personagens, dão visibilidade ao diálogo que *Vinte e zinco* mantém com a História.

Emerge dessa configuração de sentidos que envolvem a encenação desse momento, a indissociável relação espaço/tempo na qual estão imersos os personagens, agentes de um espaço marcado pela repressão do sistema colonial e que vivenciam um tempo de intensas lutas pela independência. Tais aspectos, estrategicamente empregados na narrativa, fazem com que a Revolução dos Cravos adquira diferentes significados.

Sobre a relação tempo/espaço no romance, parte-se para a compreensão de tais categorias no contexto literário do romance, da noção de cronotopo desenvolvida por Bakhtin:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos índices espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (2010, p. 211).

A fusão apontada serve para se compreender a forma como essas duas categorias agem sobre as demais categorias narrativas, condicionando através de suas materializações o desenvolvimento das ações que estruturam o enredo.

Dessa forma, para além de possibilitar a materialização do histórico e do discursivo, a mediação tempo/espaço possibilita, ainda, segundo Ella Shohat, “[...] proporcionar ambientes ficcionais nos quais esferas de poder, historicamente específicas, se tornem visíveis” (2006, p. 145). Em *Vinte e zinco*, tornam-se visíveis

as representações do poder opressor do sistema colonial, que opõe colonizador e colonizado na encenação das lutas pela libertação.

Na composição do romance, também ganham destaque as referências intertextuais dos cadernos da personagem Irene. Das páginas de seus cadernos foram retiradas as epígrafes para a abertura de cinco capítulos correspondentes aos dias que antecedem a Revolução: 19, 20, 21, 22 e 24 de abril. A quebra da sequência é feita por uma epígrafe que reproduz um dito do cego Tchuisco. De qualquer forma, são marcas da paratextualidade na obra, recurso que também se faz presente, por exemplo, com os ditos do tradutor de Ti zangara em *O último voo do flamingo* e do Barbeiro de Vila Longe em *O outro pé da sereia*. Sobre a utilização dessa estratégia por Mia Couto, Fonseca e Cury destacam:

A recorrência da abertura dos capítulos dos romances com provérbios supostamente colhidos à tradição oral reitera o valor atribuído à sabedoria dos antigos. Ao mesmo tempo, marca uma estratégia ficcional ao também atribuí-los a personagens das histórias narradas, revelando, assim, seu caráter de invenção, de atualização/desconstrução de seus significados e o próprio diálogo entre tempos diferentes. (2008, p. 64).

O resgate dos escritos de Irene para a composição da moldura narrativa revela um trabalho de transposição cujo efeito é a antecipação do romance, condicionada à perspectiva dos escritos da personagem. Apoiando-se na denominação de Laura Padilha (2002), nessa “carpintaria narrativa” o registro dos sentimentos de Irene, materializados em seus cadernos, funcionam como uma estratégia narrativa, pois permitem reproduzir, com certa intensidade, o tom enunciativo do romance.

O primeiro capítulo, “19 de Abril”, é antecedido pela inscrição retirada dos cadernos de Irene: “*O torturador necessita da vítima para criar verdade nesse jogo a duas mãos que é a fabricação do medo*” (COUTO, 1999, p. 7). A relação paratextual que se estabelece entre a epígrafe e o conteúdo do capítulo centra-se na atuação de Lourenço de Castro, uma representação do colonizador na narrativa. Trata-se de uma figura atravessada pela loucura, que se manifesta em um estranho comportamento, revelador de uma neurose infantil. Sua insanidade revela-se, ainda, no ódio que alimenta pelos negros e pelo pavor que sente dos feitiços por eles praticados. A personagem é um veículo canalizador dos intentos de dominação do regime colonial e dos seus violentos métodos repressivos.

Construído sob essa configuração, o inspetor da PIDE assume a representação desse sistema, cuja fragilidade ganha contorno a partir da instabilidade que constitui a personagem na trama. Caracterizado por uma personalidade dupla e antagônica, o PIDE manifesta um comportamento infantilizado no espaço familiar, onde recebe os mimos da mãe, não dorme sem o amparo de um pano e a presença de um cavalinho de madeira. Aterrorizado pelo batuque dos tambores, é dominado pelo medo das magias que envolvem o universo sagrado africano.

Em oposição a essa caricatura, constrói-se um perverso, cujas mãos estão sempre manchadas de sangue, símbolo das torturas executadas sob seu comando, práticas que lhe eram motivo de realização devido ao cumprimento do seu papel.

Elaborado sob o duplo contorno de poder e medo, os papéis de colonizador e colonizado revelam, assim, os lugares por eles ocupados no momento histórico encenado. Se há a superioridade e o repúdio do branco em relação aos negros, em contrapartida, há a reação destes não por meio da violência ou do visível, mas na manifestação de suas crenças. Alicerçado nessa ambiguidade, o poder traduz certa fragilidade frente ao desconhecido e, em suas formas de significação cultural, configura-se num mecanismo de resistência do colonizado e numa ameaça à tirania do colonizador.

As explícitas referências à PIDE e à descrição de seus métodos repressivos praticados contra os colonizados possibilitam a reativação dos sentidos que evocam o tempo em que essa polícia era detentora do poder nas colônias e coercivamente, controlava qualquer tentativa de manifestação contra o sistema colonial, momento esse de intensas lutas armadas pela independência. Nessa perspectiva, Bergamim avalia que

[...] esse aproveitamento de materiais ligados ao mundo histórico implica, acima de tudo, a expressão de uma atitude crítica: uma escolha proposital e intencional, que inclui a opção por integrar elementos textuais da realidade no texto literário, com o intuito de criar literatura, de forma crítica e habilidosa, e não simplesmente uma imitação da realidade. (2013, p. 14).

Além dessas referências ao contexto histórico, ocorrem outras que geram um significado: “Se não corre brisa porque razão a bandeira portuguesa tombou da parede onde estava pendurada?” (COUTO, 1999, p. 10). A portuguesa Margarida, mãe de Lourenço de Castro, tem a percepção desse acontecimento no momento em

que ecoa o som dos tambores africanos. Simbolicamente, um possível indicativo do declínio do poderio português em solo africano, nas iminências da queda do Regime a ser proclamada pela Revolução dos Cravos.

Serviu de epígrafe para o segundo capítulo, dia “20 de Abril”, um fragmento do diário de Irene parafraseando Simone de Beauvoir: “*Ninguém nasce desta ou daquela raça. Só depois nos tornamos pretos, brancos ou de qualquer outra raça*” (COUTO, 1999, p. 12). A presença do pensamento da filósofa nos escritos de Irene pode ser interpretada como o indicativo de uma linha de conexão entre a autora da frase e o perfil da personagem no romance. As duas mostram-se mulheres à frente do seu tempo, mobilizadas pelo comprometimento com as questões sociais da época em que vivem.

Representante de uma linha da filosofia existencialista, Simone de Beauvoir manifestava suas inquietações, sobre a morte, entre outras temáticas, traço em comum com a personagem, cujos escritos voltam-se para a existência humana num tempo desumano, marcado pela opressão, dor e morte. Sua personalidade é assim descrita pelo narrador: “O tempero da alma de Irene se revelara desde que ela desembarcara em Moçambique. Irene chega a Pebane sem modos de ocupadora, [...]. Se comportava como era: estrangeira, vivendo em território colonial” (COUTO, 1999, p. 26). Personagem sem fronteiras, Irene contraria todo padrão de comportamento de quem estava do outro lado da situação. Todos esperavam que sua identidade correspondesse às suas origens por ser portuguesa, branca e colonizadora.

Mantendo uma correlação com o enunciado da epígrafe, o capítulo delineia a rebelde atuação da personagem frente à imposição da família que lhe proíbe envolvimento com os negros: “Em Moçambique, a jovem Irene se descaminhara, exilada do juízo e das maneiras. Se misturara com os negros, dera licença a rumores e vergonhas. Procedimentos que despergaminhavam a honra familiar” (1999, p. 13). O excerto é uma evidência da paratextualidade que o capítulo mantém com a epígrafe que previamente faz referências a uma identidade sincrética. Nessa relação, também é acionada a atuação de outros personagens diante das diferenças raciais e culturais, um dos fios condutores da trama narrativa.

A construção da personagem pode ser entendida como uma estratégia narrativa para servir de contraponto à visão hegemônica e de superioridade do colonizador sobre o colonizado. Sob a ótica da família portuguesa, Irene é

considerada louca por integrar-se aos espaços e à cultura moçambicanos, rompendo, assim, com fronteiras historicamente erigidas entre europeus e africanos, brancos e negros, colonizador e colonizado.

Sob essa configuração, Irene põe em evidência um traço recorrente na composição poética coutiana: a criação de personagens que ocupam um lugar de trânsito na narrativa. Sobre esse aspecto da escrita do autor, Valentim analisa:

Mia couto parece lançar mão de recursos já anteriormente utilizados para, mais uma vez, levantar não uma bandeira panfletária política ou étnica, mas para representar, ora de forma poética, ora de forma irônica, o universo multifacetado e multicultural de Moçambique, país africano de língua portuguesa onde culturas tão diferentes e díspares como a portuguesa, a árabe, a indiana e as africanas circulam pelo seu espaço e o dividem de forma dialética. (2011, p. 18).

Em consonância com o que aponta a citação, Irene, através de sua atuação no tempo e no espaço criados em harmonia com a temática encenada, rompe com a ideia de identidade preservada, linearmente vinculada à nacionalidade.

Em *O último voo do flamingo*, esse papel é representado pelo italiano Máximo Risi, o estrangeiro integrante da comissão oficial, cujo ofício era investigar as mortes dos soldados das Nações Unidas que vieram vigiar o processo de paz. A impossibilidade de cumprir com a tarefa de redigir os relatórios com a transcrição fiel dos depoimentos dos habitantes de Tizangara leva o estrangeiro a integrar-se à cultura local, essencialmente atravessada por valores da tradição oral. A rendição do italiano é poeticamente descrita pelo tradutor na passagem:

– Que vamos fazer? – perguntei.
 – Vamos esperar.
 A voz dele era calma, como se vinda de antiga sabedoria.
 – Esperar por quem?
 – Esperar por um outro barco – e, após uma pausa se corrigiu: – Esperar por outro voo do flamingo. Há-de vir um outro.
 Ele puxou da folha do relatório que acabara de redigir para as Nações Unidas. Fazia o quê? Dobrava e cruzava as dobras. Fazia um pássaro de papel. Esmerou no acabamento, e depois levantou-se e o lançou sobre o abismo. O papel rodopiou no ar e planou pairando quase fluvialmente sobre a ausência de chão. Foi descendo lento, como se temesse o destino das profundezas.
 Massimo sorria, em rito de infância. Me sentei, a seu lado. Pela primeira vez, senti o italiano como um irmão nascido na mesma terra. Ele me olhou, parecendo me ler por dentro, adivinhando meus receios.
 – Há-de vir um outro – repetiu. (COUTO, 2000, p. 220).

O recurso da escrita cede lugar ao olhar perscrutador do estrangeiro, simbolizando, para além da transição, uma apreensão dos saberes locais, permitindo-lhe assumir o discurso da tradição engendrada naquele espaço que no princípio lhe causava estranheza.

Em *O outro é da sereia*, a atuação do padre Manuel Antunes destaca-se na caracterização de um personagem de fronteira. Contrapondo-se a um tempo pré-colonial, marcado pela fixação de limites entre o universo de civilizados e bárbaros, de europeus e africanos, de brancos e negros, o missionário evolui na revelação de uma identidade que transita entre a portuguesa e a africana. De acordo com a análise de Fonseca e Cury, “Os seres de trânsito dilatam os espaços compartimentados da estrutura de dominação, desmanchando seu suporte maior, isto é, a intolerância, o desrespeito à alteridade” (2008, p. 112). A proposição apresentada pelas autoras auxilia no entendimento de que a criação de personagens que se irmanam à cultura e aos espaços africanos configura-se em estratégias de escrita, cujos efeitos, na estrutura narrativa, convertem-se em personagens criados para assumir um contradiscurso de resistência à visão hegemônica imposta pela ideologia colonial encenada na representação de diferentes tempos que constituem a estrutura romanesca de suas obras.

Contrasta com o perfil da personagem Irene seu sobrinho, Lourenço de Castro, um representante das forças adversárias à libertação das colônias. Num breve recuo ao passado, o capítulo faz referência ao trauma que sofreu a personagem por ter presenciado a morte do pai, Joaquim de Castro, agente da PIDE, no momento em que se desfazia dos negros, empurrando-os de mãos amarradas do helicóptero para morrerem afogados no oceano.

Seguidor das pisadas do pai e motivado pelo ódio e pelo desejo de vingança, Lourenço de Castro ascende à polícia política tornando-se um inspetor desse regime em solo africano, o que pode ser compreendido como uma referência ao cenário político da época. Logo, a tessitura narrativa do romance tem como fio condutor o contexto da política repressora da ditadura salazarista em suas práticas de opressão, tortura e execução de seus opositores.

Dedicado à história do cego Andaré Tchuisco, o capítulo do dia 21 de Abril traz como mote a epígrafe: “A cegueira é ver o nada: o não ver nada é a morte” (COUTO, 1999, p. 19). O enunciado tem uma possível relação com a condição da personagem que, embora sendo cego, tem o dom de enxergar além do que todos

conseguem ver: “[...] o que ele via eram futuros” (1999, p.19). Devido à desenvoltura do cego em realizar feitos impossíveis para quem era desprovido de visão, Lourenço de Castro alimentava suspeitas do seu envolvimento na libertação dos negros que se aliavam aos guerrilheiros na luta contra os interesses dos portugueses nas colônias.

Responsável pela tarefa de ocultar as marcas das torturas que manchavam de sangue as paredes da prisão, o cego era uma vítima a serviço das obsessões do agente da PIDE:

Fora contratado como pintor. Joaquim de Castro tinha essa obsessão: as paredes brancas deveriam permanecer assim, alvas, puras, sem vestígio de sangue. O chão da prisão tinha sido encerado de vermelho. Justo para que não se detectasse o sangue dos torturados. No chão, sim. Nas paredes, nunca. (COUTO, 1999, p. 21).

Se Andaré Tchuvisco servia de instrumento para mascarar os desmandos do sistema colonial, foi também por meio dele que foram feitas revelações de fatos ocorridos no passado e previsões do futuro. Por esse prisma, torna-se possível estabelecer uma analogia entre a construção da personagem e o momento vivenciado pela nação moçambicana no romance: se por um lado ambos vivem a experiência da fase obscura da colonização, por outro, também alimentam a esperança de que a independência está a caminho, afinal, ainda haveria outro vinte e cinco que lhes fariam recuperar a plena “visão”.

Compõe o cenário do dia “22 de Abril” a figura do revolucionário Marcelino, namorado de Irene. Personagem envolvido com as questões políticas do país, é torturado e sucumbe à morte na prisão por ter travado uma intensa luta contra o regime colonial, em favor da independência. Tal atuação é evocada pela inscrição da epígrafe que faz a abertura do capítulo nas palavras: “*A vida é infinita. Mas nada é tão enorme quanto a morte*” (COUTO, 1999, p. 26). A contraposição apresentada pela epígrafe entre a invencibilidade da morte e a intensidade da vida estabelece uma relação com a história da vida da personagem, que, embora tenha vivido intensamente na luta por um ideal de liberdade, não resistiu ao poder da morte. Esse perfil é descrito pelo narrador através da reprodução do pensamento de Margarida:

Margarida se senta na borda da cama, caderno abandonado sobre o colo. Lembra esse Marcelino, como pôde a irmã se apaixonar por um quase-preto? Tudo nele estava errado: a raça, a condição, a política. Ainda por cima um injusticeiro, autêntico junta-brasas. O homem tinha ingressado nas tropas coloniais – em vez de cumprir fidelidades à pátria lusitana ele encontrou lá a outra pátria outra pátria: Moçambique. Veio contaminado por essa doença – sonhar com futuros e liberdades. (COUTO, 1999, p. 47).

O excerto dá visibilidade às interligações da personagem com o tempo histórico encenado. Por meio da sua atuação, são revelados os sentidos construídos na representação de um tempo marcado pela dominação colonial, bem como o que era concebido, sob a ótica desse sistema, como pátria, raça, justiça e liberdade. Projeta-se, nessa perspectiva de criação, o que Laura Padilha aponta como a cisão entre mundos:

De um lado, estruturam-se os fortes referenciais da cultura hegemônica do colonizador branco, por milênios sedimentada em letra. De outro, encontram-se os esmagados valores dos colonizados, sempre, postos em questão pelo dominador e por estes vistos dentro de sua perspectiva redutora como primitivos e/ou exóticos. (2007, p. 100).

Cultura hegemônica, dominação e subjugação dos valores do colonizado são questões que se entrelaçam à estrutura narrativa do romance, delineado a partir da tematização do 25 de abril, que traz em seu bojo as lutas revolucionárias, o sonho pela independência e as incertezas na concretização de um ideal de liberdade. Vê-se, assim, em todo esse processo de repaginação da História, o princípio da relação entre o social e a literatura postulado por Candido (2010), ou seja, a presença do fator externo proporcionando ao estético a matéria para a constituição da estrutura do romance. Essa perspectiva apontada por Candido e utilizada como base de sustentação teórica para este estudo ultrapassa a simples correlação entre aspectos reais e os criados pela ficção, mas tem-se como primazia a função que tais aspectos exercem na economia do romance, como salienta o autor, como núcleos de elaboração estética, utilizados na construção das categorias narrativas, ou seja, “[...] como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador” (2010, p. 15). Nessa tessitura, todos esses aspectos, o histórico e o social, os personagens, o tempo e o espaço, atuam e exercem influência sobre os outros.

A tradição oral deixa sua marca quebrando a sequência de epígrafes retiradas dos cadernos da portuguesa Irene, com o dito do cego Andaré Tchuisco na

abertura do capítulo do dia 23 de Abril: “*Deus fez a árvore para que o homem não sentisse medo do tempo*” (COUTO, 1999, p. 36). Com a utilização desse recurso, o autor reitera um dos princípios norteadores de sua composição literária que se materializa na forma de provérbios atribuídos aos seus personagens. Perpassados pela subjetividade de seus autores, esses ditos, em suas rasuras e inversões, produzem efeitos de sentido orquestrados segundo a proposta enunciativa de cada capítulo. Segundo Leite,

Além do revestimento literário da memória cultural oral em que estrutura maioritariamente a sociedade rural moçambicana, um outro aspecto que a representação dos gêneros permite redimensionar é a função bárdica e a função social, didática e pedagógica da oratura. O romance de Mia Couto explora estes aspectos, sob a forma de fragmentos de poética explícita, inseridos no texto, endossados à responsabilidade de personagens que nele figuram. (2013, p. 59).

Aspectos esses, explorados em *O último voo do flamingo*, não só pelos ditos empregados em forma de epígrafes na abertura dos capítulos, mas também pelas muitas histórias ligadas à história principal da narrativa. Correspondendo à proposta de abordagem deste capítulo, o foco recai sobre o processo de composição poética das obras, a partir dos recursos utilizados pelo autor na estrutura dos romances, mais especificamente na utilização da epígrafe como paratexto dos capítulos. O objetivo de seguir por esse caminho consiste em identificar a forma como a História é entrelaçada na estrutura dos romances.

Sob essa perspectiva, são das palavras “árvore” e “medo” que germina todo o significado das ações desenvolvidas no capítulo, são elas o eixo norteador das ações dos personagens, logo, da relação paratextual que se instaura entre o enunciado da epígrafe e o texto do capítulo.

Essa rede de significados é tecida na narração desse “23 de Abril” com a celebração do encontro entre a portuguesa Margarida e a adivinha Jessumina, simbolizando o encontro entre duas culturas, duas raças e dois poderes. O que motiva a portuguesa a ir em busca dos conselhos da adivinha é o medo: “– Quero saber o que se passa em minha casa. Tenho medo” (COUTO, 1999, p. 40). Intermediando o início e o término do encontro, está a maçanqueira, árvore que servia de fronteira entre o espaço dos portugueses, representado pelos limites da varanda da casa e a África, conforme descreve a passagem: “Margarida foi à

varanda e sentiu o cheiro da África. [...]. Apoiou-se na maçanqueira que fronteava a casa. A velha árvore lhe dava consolo de vivente” (COUTO, 1999, p. 36).

O encontro é revelador das marcas indeléveis deixadas pela presença do colonizador nas representações identitárias do colonizado. Uma evidência desse fato pode ser encontrada, por exemplo, na manifestação de surpresa expressa por Jessumina diante da portuguesa com as palavras: “E agora é coisa boa ver a senhora chegar, me precisando. Uma branca de Portugal! [...] Até que enfim me sinto um alguém” (1999, p. 41). Embora a personagem tenha sido construída como uma *nyanga* respeitada entre os iguais de sua raça, com seus poderes de adivinhação reconhecidos, foi necessário ser consultada pela portuguesa, uma representação do colonizador, que sempre manifestou uma visão de superioridade em relação ao colonizado, para que sua importância fosse por ela outorgada.

A caracterização de superioridade da personagem ganha reforço na observação do narrador, que confirma ser aquela a primeira vez que a portuguesa havia falado com uma nativa, com uma mulher de raça diferente da sua: “Vinte anos de África e nunca trocara confidências com uma negra” (COUTO, 1999, p. 43). O encontro é inusitado para os dois lados, entretanto, o isolamento e a resistência da portuguesa dificultam a aproximação com o outro universo, o do colonizado. Tais atitudes, condizentes com os tempos de soberania do poder colonial, cedem lugar ao medo e à insegurança, frutos dos difíceis tempos de instabilidade do poder da metrópole sobre as colônias, um anúncio do declínio que está por vir.

Entretecida nessa densa trama de significados, a alusão ao momento histórico sobressai na resposta à indagação da portuguesa sobre a doença do filho atordoado por estranhas visões. Identificada a natureza do problema, a adivinha sentencia: “ – Para nós não é doença. É perda de poderes” (COUTO, 1999, p. 43). Um outro indicativo da iminência dos difíceis tempos para os portugueses está no diagnóstico sobre o sentimento de desolação de Margarida, que se traduzia no desejo de sumir e só retornar quando não houvesse mais vestígios daquele tempo. Referindo-se a essa tristeza, Jessumina afirma: “– O que a senhora tem não é saudade: é medo do futuro” (COUTO, 1999, p. 42).

Conforme observado, o medo dos acontecimentos do presente bem como o medo das previsões do futuro é o sentimento que contorna a relação de intertextualidade da epígrafe com a temática desenvolvida no capítulo. Isso se revela, inclusive no encerramento que descreve o reencontro de Margarida com a

maçanqueira, árvore que dá o conforto e o alento aos temores da personagem, como descreve o excerto:

Se ergueu na ponta dos pés e encostou as palmas das mãos no tronco da maçanqueira. A árvore a acariciava? A branca fechou as pálpebras como se nela se acendesse, viva a vida. Ficou de olhos fechados, adiando o mais possível a entrada em casa. (COUTO, 1999, p. 45).

Torna-se, portanto, visível a relação intertextual que a epígrafe mantém com o conteúdo do capítulo.

É interessante observar na seleção de elementos empregados por Mia Couto para a composição do cenário das obras a presença de uma árvore fazendo a mediação entre o humano e a natureza. De maneira que, em *Vinte e zinco*, a imponente árvore da maçanqueira assume esse papel de mediadora entre a portuguesa e o espaço africano. Em *O último voo do flamingo* esse elemento da natureza serve de elo entre a personagem e as lembranças da infância. Tal presença é aludida pelo título do capítulo, “A árvore do Tamarindo”, bem como pela abertura “*Quem voa depois da morte?/É a folha da árvore*” (2000, p. 157). Marca presença, ainda, no início do capítulo, na fala de Tizangara:

Não resisti. Regressei à minha velha casa, e ali, sob a sombra do tamarindo, me deixei afagar e pensei: nunca fomos donos do tamarindo. Era o inverso, a árvore é que tinha a casa. [...] O tamarindo mais sua sombra: aquilo era feito para abraçar saudades. Minha infância fazia ninho nessa árvore. (2000, p. 159).

Da mesma forma, a árvore atua como uma extensão da subjetividade dos personagens. Em *O outro pé da sereia*, ela simboliza as relações de memória e esquecimento entre os personagens e o passado:

Virando-se para o americano, Lázaro Vivo apontou para uma grande árvore junto ao caminho. Os troncos retorcidos subiam alto. O adivinho sentou-se na berma, olhou os ramos e anunciou:

– *Esta é a árvore*

– *A árvore?*

– *A árvore do esquecimento.*

Não havia em toda a redondeza um exemplar maior de mulambe. A árvore era conhecida, desde há séculos, como “a árvore das voltas”: quem rodasse três vezes em seu redor perdia a memória. [...]

Tinham sido os escravos que plantaram a grande árvore, foram eles os primeiros a fazer uso dela. (COUTO, 2006, p. 276).

Os exemplos selecionados dão visibilidade às relações significativas atribuídas à árvore, como um elo que legitima o lugar dos saberes da tradição, do imaginário coletivo e da ancestralidade nos romances. É uma representação que vai ao encontro do que Foster pontua quanto aos critérios de valorização estética dentro da estrutura da obra literária. Nessa perspectiva, o autor faz referência aos aspectos esquemáticos por meio dos quais seres e objetos são constituídos: “[...] há duas forças no romance: seres humanos e um monte de outras coisas que não são seres humanos, e a ocupação do romancista é equilibrar essas duas forças, conciliando suas reivindicações” (2004, p. 123).

À luz dessas observações, tornam-se apreensíveis as operações lógicas de contextualização desse elemento na narrativa. Assim, seja mediando a relação entre portugueses e o espaço da cultura, como em *Vinte e zinco*, ou fazendo a intermediação psíquica entre a personagem e o reencontro com a infância, como ocorre em *O último voo do flamingo* ou, ainda, como símbolo do desejo de esquecimento do passado em *O outro pé da sereia*, as diferentes formas de representação da árvore funcionam como estratégias textuais que apontam para as diferentes construções de sentido de cada narrativa.

No capítulo do dia “24 de Abril”, véspera da Revolução dos Cravos, consta a seguinte inscrição: “*Já não carecemos de igreja: o mundo inteiro se converteu numa imensa igreja. De joelhos, arrebanhados até ao sonho, aceitamos a qualquer preço isso a que chamam de redenção*” (COUTO, 1999, p. 46). É a última epígrafe retirada dos cadernos de Irene. Sua relação com o texto do capítulo retoma o princípio pontuado por Samoyault (2008) de que a ligação entre os textos dá-se sempre pelo sentido, podendo processar-se de forma mais precisa ou, como nesse caso, mais difusa. A introdução da epígrafe, portanto, funciona como um limiar para a extensão do sentido no capítulo.

Com o foco de abordagem projetado para o processo de composição dos romances, é importante salientar que a estratégia do autor de recorrer ao material da própria narrativa para a composição do texto caracteriza, segundo a denominação de Genette (2010), um processo de auto ou intratextualidade, uma forma de transtextualidade que consiste na ação de um texto remeter-se a si mesmo.

Nesse trabalho de transposição, em *Vinte e zinco*, Mia Couto traz um poema extraído dos cadernos da personagem Irene, procedimento já utilizado em *Terra Sonâmbula* (1992), com a intersecção dos cadernos de Kindzu, bem como em *O*

último voo do flamingo, com a inserção do relatório e das cartas do administrador Estêvão Jonas, em *O outro pé da sereia*, segundo a análise desenvolvida por Bergamin (2013), com a presença dos manuscritos do missionário D. Gonçalo e dos comunicados urgentes. Há ainda, a semelhança do que ocorre em *Vinte e zinco*, a reprodução de um poema de origem ficcionalizada, pois faz referência aos pertences da personagem Luzmina Rodrigues:

*Olhos
vale tê-los,
se, de quando em quando,
somos cegos
e o que vemos
não é o que olhamos,
mas o que o nosso olhar semeia no mais denso escuro*

*Vida
vale vivê-la
se de quando em quando
morremos
e o que vivemos
não é o que a Vida nos dá
nem o que dela colhemos
mas o que semeamos em pleno deserto*

Poema encontrado entre os papéis de Luzmina Rodrigues. (2006, p.316).

Também constitui a composição de *Vinte e zinco*, outra forma de materialização dos cadernos de Irene, a colagem de um poema da personagem no meio do texto. A leitura dos versos desencadeia uma sequência de acontecimentos que entremeiam o contexto histórico encenado no romance. Essa inserção tem o efeito de produzir uma associação de sentidos, o gerado pela própria narrativa e o que emerge da atuação da personagem refletida nos seus escritos:

*Que a bala do corpo se retire num disparo
ao avesso se desvire e o sangue aberto se
arrependa e retome ao leito de onde escorreu
Que, enfim, a espingarda seja morta e se escreva
na campa deste tempo: – Aqui jaz a bala
sentenciada por mandato da vida
contra o homem. (COUTO, 1999, p. 46).*

A associação de sentidos se confirma na inferência do narrador ao avaliar que os versos comovem não apenas pela beleza, mas por transbordarem raiva e

tristeza, sentimentos externados pela personagem em razão da morte do namorado e das muitas mortes que estavam ocorrendo naquele território colonial.

Nesse caso, a colagem do poema funciona como uma estratégia narrativa para motivar o surgimento do convite de Margarida para que a irmã lhe fizesse companhia na ida à igreja. Entretanto, a recusa vem acompanhada de indignação: “– Não entro naquela igreja enquanto estiver lá o canhão. Aquilo é quartel ou casa de Deus?” (COUTO, 1999, p. 48). É nesse contexto que o autor insere a presença da igreja, elemento já anunciado na epígrafe e para onde convergem os sentidos produzidos a partir do confronto entre territórios de paz e de guerra no decorrer do capítulo.

Projetada numa imagem paradoxal, a presença da guerra vem associada à igreja, que tem sua entrada resguardada por um canhão, posto quando surgiram rumores de invasão da vila pelos guerrilheiros. É o narrador quem dá o desfecho para a bizarra ocupação bélica concluindo: “A guerra é vaidosa: se ostenta mesmo nos lugares onde se diz ser exclusiva moradia da paz” (1999, p. 49). Inserida nesse cenário, a igreja ironiza o lugar que o sagrado ocupa nesses tempos de guerra que antecederam a independência no romance. A onipresença da guerra põe em evidência a perda dos limites entre territórios, fazendo com que o espaço do sagrado, na função de preservar a paz, perca sua razão de ser. Sem essa referência, todos ficam na mesma condição, arrebanhados à espera da redenção alimentada com o sonho da independência.

Diante disso, é possível depreender que é a partir da referência à igreja na epígrafe que são mobilizados os sentidos para a apreensão da temática a ser desenvolvida no capítulo, instaurando, assim, uma relação paratextual entre os dois textos.

Se em *Vinte e zinco*, na encenação de um tempo colonial, a igreja ainda se mantém em pé, o mesmo não ocorre no tempo pós-independência ficcionalizado em *O outro pé da sereia*, quando a personagem Mwadia, na busca de encontrar um refúgio para a imagem da santa na igreja, depara-se com as ruínas que sobraram após anos de intensa guerra civil: “Qualquer coisa desmoronou na alma de Mwadia quando entrou no recinto da igreja. O edifício estava em ruínas. Não havia telhado, janelas, portas, restavam paredes sujas” (2006, p. 96). Em *O último voo do flamingo*, os sinais dos anos de guerra são mais recentes, conforme descreve a passagem: “Na fachada havia ainda vestígios de tiros. Buraco de tiro é como ferrugem: nunca

envelhece. Aquelas ocaidades parecem recém-recentes, até faziam estremecer, tal a impressão que a guerra estivesse viva” (2000, p. 36). São imagens de diferentes tempos que evidenciam as marcas deixadas pelas lutas armadas no país.

O presságio da Revolução dos Cravos, e o que ela trará, é anunciado pelas visões apocalípticas do cego Tchuvisco, descritas numa perspectiva fantástica pela narrativa. São visões que associam os acontecimentos a um caudaloso rio. Em seu desespero, o cego chora e seu pranto é indecifrável, pois não revela nem tristeza nem alegria. Tal reação pode ser compreendida como uma estratégia narrativa para representar as incertezas que restam após a grande ebulição provocada pela eminência do 25 de Abril.

A utilização de elementos da História na composição estrutural do romance revela-se na sequência dos capítulos, agora com o marco da Revolução, cuja celebração é representada nesse capítulo do dia 25 de Abril, introduzido com a epígrafe: *“Toda a terra ficará branca com a luz das estrelas e o céu será engolido pelas andorinhas”* (COUTO, 1999, p. 58). Trata-se de uma frase de Shaka Zulu, líder africano, chefe da tribo Zulu no século XIX, proferida a Dingane, seu meio irmão e seu assassino.

Tem-se, assim, uma citação extraída de um contexto externo à ficção, mas ao ser inserida no espaço da escrita ficcional exerce a mesma função das ficcionalizadas, ou seja, auxilia na apreensão dos sentidos construídos pelo capítulo.

Ao fazer uma analogia entre a prática da citação literária e o princípio da colagem pictórica, Samoyalt elucida que

introduzindo pedaços ou fragmentos de objetos estranhos à arte, diretamente emprestados do real, trata-se de colar a vida na arte, de fazê-la aparecer sem transformação e de embarçar assim as fronteiras entre a arte, a ficção e a realidade. (2008, p. 36).

Em face do exposto, é possível depreender que, embora evocada de um tempo mais distante, a ligação entre a epígrafe e o momento encenado pelo texto do capítulo constitui-se a partir dos possíveis efeitos da queda do Regime suscitados pela trama narrativa, tais como a permanência da opressão colonial, a reação dos moçambicanos e a esperança de liberdade que segue o rastro da Revolução.

Auxilia, ainda, na compreensão dessas articulações de sentido, a afirmação de Maquêa sobre a presença de diferentes vozes no romance: “A epígrafe é uma

voz que vem de outros lugares, atravessa o texto e indica a heteroglossia do romance afirmando a impossibilidade de narrar sozinho a história que é de todos” (2013, p. 178). É uma premissa que condiz com a preferência do autor em tornar visível em sua criação literária a presença do heterogêneo, do variável e do plural na composição do universo ficcional dos seus romances, seja na exposição temática ou na construção dos elementos que estruturam as obras.

O cenário montado para a introdução da notícia sobre o que estava acontecendo em Portugal também serve para a encenação de ações que instigam a dúvida. Em alguns casos, subjetivamente, o autor cria situações que sugerem possíveis caminhos para o desvendamento. Podem ser citados como exemplos, nos romances, os seguintes casos: em *Vinte e zinco*, a dúvida gerada quanto ao assassinato do Pide, quem o matou? Em *O último voo do flamingo*, quem é o responsável pelas explosões dos soldados da ONU, ou ainda, o italiano teve um real envolvimento com Temporina ou foi tudo fruto do sonho e da imaginação? Em *O outro pé da sereia*, em algumas apresentações de transe, Mwadia era mesmo visitada pelos espíritos ou tudo não passou de encenação? E quanto à morte do missionário D. Gonçalo, quem foi o assassino? São situações de suspense que geram expectativas e induzem a diferentes desfechos e, assim, fornecem base para a caracterização de uma estratégia narrativa contrária à criação de uma única versão para explicar os acontecimentos.

A notícia da Revolução chega pelo rádio, mas é anunciada a Lourenço de Castro pelo médico da família, o Dr. Peixoto, chamado em razão da suposta gravidez de Irene. Essa questão fica em aberto, e a resposta só vem no dia 28, quando Jessumina revela que a gravidez fora inventada para magoar o sobrinho que alimentava uma paixão doentia. O anúncio da queda do regime e o contexto da recepção são descritos no excerto:

– Na rádio dizem que houve um golpe de Estado, caiu o regime. Regime? Qual regime? Para ele não havia um regime. Havia Portugal. A pátria eterna e imutável. Portugal uno e indivisível. O visitante repetiu, como se duvidasse que o outro o tivesse entendido.
– Foi um golpe, houve um golpe em Lisboa! (COUTO, 1999, p. 60).

Num primeiro momento, a interferência do narrador revela a reação de incredulidade de Lourenço de Castro; coerente com a sua construção, esse sentimento evolui para um estado de ruína e pânico gerados a partir de uma breve

retomada de sua vida. Nessa revisão, o autor utiliza estratégias narrativas para reacenderem, por meio da memória, lembranças das práticas de tortura simbolizadas pelos gritos que ecoavam da cadeia e da imagem do corpo de Joaquim de Castro caindo nas águas, de onde levantavam espumas vermelhas, uma possível representação para o sangue dos negros por ele derramado.

Traduzem esse estado de ruína as metáforas descritivas da passagem: “Durante os tantos anos, seu pai disputou as nuvens como um pássaro. Agora ele tombava, fulminando por nada a não ser o não haver céu” (COUTO, 1999, p. 60). Imagem que remete ao enunciado da epígrafe, pois sugere a chegada da remissão daqueles que foram oprimidos e mortos pelo regime.

Contrapõe-se a esse clima de desolação a reação de euforia da mãe do Pide, a portuguesa Margarida, para quem aquele momento representava a chegada de um tempo que daria fim a anos de angústia e de espera pelo regresso:

– Até que enfim, aconteceu! Deus seja louvado.
A mãe agradecia a Deus aquela tamanha desgraça? O juízo da senhora teria sofrido um idêntico golpe de Estado?
– Mãe, como pode dizer uma coisa dessas?
– Estou contente, sim. Nem pode imaginar como estou feliz! (COUTO, 1999, p. 61).

Com essa reação, a narrativa abre espaço para a manifestação do contrário, de uma visão diferente. Mesmo para quem estava do lado do dominador, o acontecimento da revolução não teve um significado de ruína, mas representou a libertação, embora diferente da esperada pelos moçambicanos, pois para a portuguesa a liberdade se concretizava pelo simples regresso às origens onde reencontraria sua paz: “– Quando teu pai morreu eu pensei que tudo tinha acabado. E que voltávamos para nossa aldeia, de onde nunca devíamos ter saído. Mas depois quiseste o vingar, seguiste-lhe as pisadas, essa merda de política” (1999, p. 60). Construída numa condição de omissão e submissão aos desmandos do filho, Margarida carregava o peso de novamente conviver com o violento sistema de política outrora praticado pelo marido e, no presente, tinha continuidade nas ações do filho, herança que lhe trazia infelicidade, por isso o sonho de ir embora. Diante disso, as diferentes percepções, criadas a partir da ligação que cada personagem tem com o 25 de Abril, molduram o diálogo que a ficção mantém com o contexto histórico da Revolução dos Cravos.

Ainda em termos de diferenças, é interessante ressaltar que, assim como havia portugueses que assumiam a identificação com o lado oposto, solidarizando-se com a luta dos moçambicanos, em contrapartida, havia negros que se juntavam aos portugueses contra os iguais de sua raça. É o caso, por exemplo, de Chico Soco-Soco em *Vinte e zinco*, ajudante do inspetor da PIDE, que era o executor das torturas e das mortes dos negros. Em *O último voo do flamingo* esse papel é atribuído a Chupanga, o adjunto do administrador da vila, Estêvão Jonas. Atuando num tempo pós-independência, as ações da personagem não eram de violência, mas de superioridade em relação aos pobres habitantes de Tzangara: “Eu conhecia mais que bem o mensageiro: era Chupanga, o adjunto do administrador. Homem mucoso, subserviente – um engraxa-botas. Como todo agradista: submisso com os grandes, arrogante com pequenos” (2000, p. 16). Em *O outro pé da sereia*, na representação do passado histórico, a personagem Xilundo foi construído sob essa perspectiva problematizadora de oprimir os iguais de sua raça. No seu contexto de atuação num tempo pré-colonial, mesmo na condição de escravo, sua família era proprietária de escravos. Concluindo a explicação, o narrador afirma: “No processo de ser escravo ele aprenderia escravizar os outros” (2006, p. 258). No mesmo romance, na representação do tempo presente, pós colonial, quem assume a posição adversária é Edmundo Esplendor, pai de Mwadia, que, mesmo ameaçado pelos revolucionários, mantinha-se fiel ao exército português:

Se alguém foi soldado neste mundo, esse alguém foi Edmundo Esplendor Marciel Capitani. Servira no exército colonial, com a devoção de um bicho domesticado. Depois da independência, manteve intacta essa lealdade à causa antinacionalista. (COUTO, 2006, p. 97).

Atuando em diferentes enredos, são personagens que têm o traço comum de se revelarem não por uma ampla caracterização de seus perfis, mas pela atuação do contexto encenado e pela relação com os outros personagens. Nesse sentido, Todorov observa que: “[...] pelo fato de que o sentido de que cada elemento da obra equivale ao conjunto de suas relações com os outros, toda personagem se defina inteiramente por suas relações com os outros personagens” (2011, p. 230). Essas relações construídas em diferentes contextos históricos encenados pelos romances podem ser compreendidas como estratégias de escrita que subvertem uma visão homogênea e maniqueísta das posições ocupadas por colonizadores e colonizados

na ficção, bem como revelam o agenciamento de forças que expõem as malhas do poder e do contra-poder. Pontuando esse sentido oposto da escrita africana, Inocência Mata afirma: “[...] a atual escrita africana mobiliza estratégias contradiscursivas que visam à deslegitimação de um projeto de nação monocolor em todos os sentidos” (2003, p. 57). Nesse processo de retomada, são enfraquecidas as rígidas posições de heróis e vítimas criadas pelo prisma da História oficial e problematizadas pelo viés da ficção.

Serve de epígrafe ao capítulo do dia 26 de Abril, um dia após a Revolução, a frase da escritora do Zimbábue Nozipo Maraire, retirada do livro *Zenzele Uma carta para minha filha*: “Até que o leão aprenda escrever, o caçador será o único herói” (1999, p. 63). Uma via de conexão entre a epígrafe e o texto do capítulo abre-se pela retomada da história da personagem Marcelino, cuja representação temática liga-se à condição de subjugado imposta pela PIDE aos opositores do sistema colonial. Sobressai nessa transposição a construção de significados de forma que “A epígrafe cita também uma outra obra num contexto diferente e dá a esta citação um novo significado relacionado com a estória que ela introduz. [...] a significação particular da citação em epígrafes depende da relação com seu novo contexto” (SAMOYAUULT, 2008, p. 65). É possível afirmar, portanto, que através dos paratextos são projetados os sentidos que envolvem o papel da personagem na temática desenvolvida pelo capítulo.

O momento de celebração vivido em Portugal é ofuscado pelo “cinzento mundo dos Castros” (1999, p. 63), metáfora para a desolação da personagem diante dos acontecimentos que abalaram a tirania do sistema colonial em terras africanas: “Um rádio transmite noticiário de Portugal. O locutor fala da Revolução dos Cravos, manifestações de rua em Lisboa. A casa colonial parece desatenta à efervescência que está ocorrendo a milhares de quilômetros de distância” (COUTO, 1999, p. 63). O suposto declínio revela-se na inferência da portuguesa Margarida, que, devido às circunstâncias, insiste em convencer o filho de que a PIDE havia acabado, que não existe mais no continente, portanto, só restava a ele soltar os presos e ir embora.

Numa retomada dos feitos do passado, Lourenço de Castro recorda que, ao contrário do pai, que executava serviço de morte, ele nunca havia matado. Mandava matar ou torturava quase até matar, e entre suas vítimas está Marcelino: “Lourenço, ele mesmo, se ofereceu para torturar o mecânico. Bateu, bateu tanto que as mãos do outro se desfizeram, pasta vermelha, fluindo sem contorno. Foi preciso

diamantino separar Lourenço e avisá-lo de que o preso há muito perdera os sentidos” (1999, p. 67). Isso porque, além de despertar ciúmes devido ao namoro com sua tia Irene, o mulato era um revolucionário da FRELIMO, razão que o levou a ser acusado de ter acesso a documentos confidenciais. Devido às intensas torturas, Marcelino comete suicídio na cadeia.

Pela sequência de ações do capítulo, é possível depreender da tessitura narrativa uma proposta de traduzir o silêncio dos que foram subjugados pelo sistema opressor da colonização. Nessa perspectiva, a representação do revolucionário da FRELIMO e do inspetor da PIDE evoca as posições ocupadas pelo leão e pelo caçador no enunciado da epígrafe que faz a abertura do capítulo. Por meio dessa relação de sentidos, instaura-se a paratextualidade entre os textos.

A tradução da voz dos que foram silenciados ou impelidos a uma existência marginalizada nas tramas romanescas configura-se numa estratégia narrativa que ainda se revela em *Vinte e zinco* por meio dos relatos e denúncias do cego Andaré Tchuvisco, bem como pela legitimação da voz da prostituta Ana Deusqueira, em *O último voo do flamingo*, pelo resgate da trajetória de vida dos escravos Nimi Nsundi e Dia Kumari em *O outro pé da sereia*. Trata-se de uma estratégia que se abre a outras versões da História e das histórias, um traço característico da poética coutiana.

As epígrafes que fazem a abertura dos quatro últimos capítulos são ficcionalizadas. Por serem de autoria dos personagens que atuam no universo ficcional do romance, têm um efeito duplo: são vozes lançadas do texto para ocuparem uma posição de destaque, mas também de lá projetam a temática do capítulo, instaurando, com essa interligação, uma relação de intertextualidade. Além de fornecerem previsões de leitura, essas vozes produzem o efeito de reiteração do ato narrativo do autor.

Construída sob essa perspectiva, a epígrafe do dia 27 de Abril é um desabafo de Lourenço de Castro expresso nas palavras: “*Ingênuo não é o que acredita, mas o que pensa que os outros também acreditam*” (COUTO, 1999, p. 69). A epígrafe condensa o sentido de descrença que permeia as ações do capítulo. No desabafo da personagem, o acontecimento do dia 25 de Abril não representava mais do que um tropeço no nada, ou como ele mesmo denominou, estava mais para um “desacontecimento”. O sentimento de descrença estende-se, ainda, a outros personagens, conforme revela a passagem em que a *nyanga* Jessumina, ao ser

consultada pelo cego Tchuisco se aquele 25 seria o dia em que recuperaria a visão, revela que “ – Não. Você tem que esperar por outro vinte e cinco” (1999, p. 70), uma alusão ao 25 de junho, data em que foi proclamada a independência de Moçambique, um diálogo que a ficção tece com a História. Portanto, o sentido de “desacontecimento” se inscreve sob duas perspectivas: de um lado, não representou a queda do regime para o inspetor da PIDE e, de outro, não teve o significado de liberdade para os moçambicanos.

A estratégia narrativa de Mia Couto em atribuir esse questionamento à personagem do cego Tchuisco pode ser compreendida como uma forma de reiterar o sentido de liberdade em devir que permeia a encenação temática no romance. Tal compreensão emerge do fato de que esse personagem também fora vítima do sistema repressor colonial. Sua cegueira foi provocada pelo agente Joaquim de Castro, que, como medida repressiva para que Tchuisco não denunciasses as cenas de abuso sexual do agente contra os negros que estavam presos, esfregou-lhe nos olhos a seiva da árvore do mukuni. Diante disso, recuperar a visão tinha o significado de libertar-se de todas as vedações impostas pelo sistema.

Serve de epígrafe para a abertura do capítulo do dia 28 de Abril a declaração de Jessumina:

Certa vez eu vi a grande ave dos oceano tinha chegado à costa exausta e embateu num farol. As grandes asas estavam quebradas. Eu olhei aquele bicho como olho os homens brancos. Pássaros de asas viajadoras mas que chocam contra luzes que eles inventam. Declaração de Jessumina. (COUTO, 1999, p. 77).

É possível inferir, a partir do código semântico que estrutura o enunciado, a proposta de parodiar o encontro de Jessumina com Lourenço de Castro, acontecimento para o qual convergem as ações narradas no capítulo. As possíveis associações entre a grande ave dos oceanos com os portugueses em suas “conquistas” ultramarinas e o estado da ave ao se chocar contra a luz, metáfora para a Revolução, corresponde à descrição da figura arruinada do inspetor da PIDE após o 25 de Abril. Sobre essa configuração da epígrafe Samoyault explica: “Uma epígrafe para cada moralidade dá o tom fantasista do empreendimento e permite ao leitor conjecturar sobre os fios entrelaçados de referências e citações mascaradas. Neste caso, ela se apresenta como uma forma didática da paródia” (2008, p. 65). Nessa perspectiva, a linguagem figurada da epígrafe fornece uma chave de leitura

para a apreensão dos sentidos que emanam dos acontecimentos narrados no capítulo, constituindo, assim, uma relação de intertextualidade entre os textos.

A tomada de consciência da perda do poder, ou seja, as consequências da queda do regime ainda não parecem reais para Lourenço de Castro, mesmo com a perda dos ajudantes Diamantino e Chico Soco-Soco, torturados e mortos pelos negros. A intransigência da personagem se revela por meio da incitação feita pela adivinha na passagem:

- Me diga, senhor Lourenço. Com esta nova situação, o que é que vai fazer?
- [...]
- Isto não vai ficar assim. A minha gente não vai deixar isto ficar assim.
- O senhor já não tem gente nenhuma, senhor Castro. Vá-se embora daqui, sem mais demora.
- [...]
- Eu não vou, fico por aqui. Vou morrer aqui, já sei.
- Deixe disso, senhor Castro. Ainda lhe vou convidar para a festa da nossa Independência
- Preferia morrer a ver essa tragédia. (COUTO, 1999, p. 78).

O diálogo revela os diferentes olhares construídos a partir das posições ocupadas pelos personagens no romance. É uma estratégia da narrativa para dar visibilidade às diferentes expectativas em relação às mudanças que viriam com a Revolução. Se, para os que viveram durante anos sob o jugo do colonizador, a queda do regime trouxe a esperança de libertação, para aquele que dedicou a vida à missão de impor domínio, essa mesma esperança tinha o significado de tragédia.

Das memórias de Custódio, tio de Marcelino, foi retirada a epígrafe para o penúltimo capítulo do romance, dia “29 de Abril”:

Vou-lhe explicar uma coisa – o que é triste é morrermos da morte de um outro. Quer dizer: cada qual tem a sua própria morte, única e exclusiva como a vida. Esse é o momento final que nos está destinado. Mas, às vezes, uma outra morte, por engano, cruza conosco. Assim é que é triste morrer. (COUTO, 1999, p. 83).

Personagem reflexivo, Custódio foi construído para uma possível representação da voz da sensatez no romance. Cauteloso com a conflituosa situação política do país, diferente da postura revolucionária e destemida do sobrinho Marcelino, utiliza a sabedoria para sobreviver ao domínio dos que estavam no comando do poder.

Nesse contexto enunciativo, a epígrafe fornece provisões de leitura ao anunciar os acontecimentos finais marcados pelas incertezas e medos que vieram com a Revolução e com iminência da morte do Pide. Esses acontecimentos ganham contorno a partir do encontro entre o cego Tchuvisco e Lourenço de Castro. Apropriando-se do termo utilizado por Tutikian (2006), o encontro entre os personagens tem a configuração de um “balanço final”, não só dos acontecimentos, mas, sobretudo, dos sentidos construídos a partir da encenação do episódio histórico.

Tal proposição se confirma na descrição do estado em que se encontram os dois personagens no momento de revelações da narrativa, quando o cego fala de seus receios em relação aos que assumiriam o comando do país. Quanto ao agente da PIDE, sua fragilidade estava na perda da crença que o sustentava: “– Eu tinha essa grande crença, sabe. Quase eu não precisava de ter pai. Havia Salazar, a pátria, a ordem” (1999, p. 88). As falas dos personagens reiteram a proposta enunciativa do romance em problematizar as incertezas trazidas pelos novos tempos.

Há o esvaziamento na representação da personagem português com a queda do regime que o sustentou durante toda a vida, e há o medo da persistência da mesma forma de poder do passado. Com essas exposições, a narrativa gera a possibilidade para outras versões.

Na epígrafe de abertura do capítulo final do dia 29 de Abril, o autor convoca a voz da personagem Marcelino: “*Nossa tristeza é a seguinte: ganhamos sem nunca chegarmos a ser vencedores*” (COUTO, 1999, p. 90). O enunciado estabelece uma possível relação com o registro dos acontecimentos finais, dentro da marcação temporal dos doze dias que estruturam o romance. É o momento de desfechos, quando os negros são libertados da prisão e ocorre o assassinato de Lourenço de Castro. A morte do Pide pode ser compreendida como uma representação da derrota do sistema de repressão colonial no espaço africano, porém não correspondeu à plena vitória dos oprimidos, conforme anuncia a epígrafe.

Também, em *O outro pé da sereia*, as epígrafes estão entre os recursos mobilizados pelo autor para a ficcionalização de eventos históricos no romance. Sob essa dimensão estética, a ficção entretece a História através de uma estrutura constituída pela alternância de dois planos temporais: o século XVI, através de uma narrativa de matriz histórica que se desenvolve de janeiro de 1560 a março de 1561,

e o século XXI, com a narrativa que transcorre no período de um mês, em dezembro de 2002. Sobre esse sistema de combinação temporal, Todorov assinala que “Consiste em contar as duas histórias simultaneamente, interrompendo ora uma ora outra, para retomá-la na interrupção seguinte. [...] e o desenlace de cada uma serve para desenvolvimento à seguinte” (2011, p. 244). Seguindo esse esquema, a alternância entre tempos e espaços apresenta-se na organização dos capítulos na seguinte disposição: Moçambique, Dezembro de 2001; Goa, Janeiro de 1560; Oceano Índico, Janeiro de 1560; rio Zambeze, Março de 1561. Dos dezenove capítulos, doze têm suas ações desenvolvidas no tempo presente e seis desenvolvem-se no passado. Apenas o capítulo cinco quebra essa estabilidade temporal e inscreve-se em um tempo indeterminado na atualidade.

Ao traçar uma analogia entre a definição de jogos de espelhos empregada por Boaventura de Sousa Santos e o efeito que Mia Couto produz na construção ficcional de *O outro pé da sereia*, Valentim assinala que:

Primeiramente construindo um diálogo de fronteiras tênues entre história e ficção, ao recuperar o Moçambique do século XVI, da época da corrida expansionista [...], com o Moçambique do século XXI, da época pós-colonial e do pós-independência, num cenário de ruínas e desolação. É este talvez o primeiro mapa movediço da obra, em que o terreno seguro das certezas históricas é invadido pelas águas diluidoras da ficção. (2011, p. 19).

Em consonância com a ideia do jogo de espelhos, acontecimentos que fizeram parte da história da colonização de Moçambique e ficcionalizados pela narrativa de 1560 foram retomados pela narrativa do presente em 2002, pondo em evidência a ideia de que, na elaboração estrutural do romance, o passado preanuncia o presente. Assim, ao tematizar sobre o marco histórico da incursão dos portugueses vindos de Goa para Moçambique, no século XVI, o romance prediz acontecimentos do século XXI quando se encena um tempo e um espaço pós-colonial. De forma que, mesmo sendo encenado dez anos após o acordo de paz ocorrido em 1992, a narrativa do presente revela um período de desolação frente às marcas deixadas pelas guerras que assolaram o país.

São encenações que vão ao encontro do que afirma Mata (2003) em relação à presença obsidiante do colonial no seio das sociedades que já passaram por um processo de descolonização. É possível inferir, portanto, que a reflexão que o romance provoca em relação à História é de que as sequelas do colonialismo ainda

se fazem presentes, que o pós-colonial não corresponde, exatamente, à finalização de um sistema cuja ideologia pertence ao passado e o estado presente é de liberdade plena e independência. Contrariando essa crença, as imagens construídas pela ficção revelam um cenário de frustração em relação ao presente.

Auxilia na compreensão dos recursos textuais que envolvem as categorias de tempo, espaço e personagens na ficcionalização de diferentes tempos históricos pela escrita coutiana a distinção pontuada por Mata (2003) quanto à ideia de pós-independência e de pós-colonial. Na busca dessa elucidação, é importante convocar os estudos desenvolvidos por autores que se debruçam sobre essa questão, como Ella Shohat (2006), Boaventura de Sousa Santos (2006) e Inocência Mata (2007).

Em sua abordagem, Ella Shohat suscita questionamentos em torno do emprego indiscriminado do termo pós-colonial. A fim de elucidar as complexas relações que envolvem o termo, criticamente, a autora avalia as ambiguidades conceituais geradas pelo prefixo “pós” e, nesse sentido, traça um paralelo entre o pós-colonial e o pós-colonialismo:

[...] o pós-colonial se apoia em um substantivo de forte conotação teórica, o pós-colonialismo, termo que marca um estado, uma situação, uma condição e uma época contemporânea. [...] o pós colonial implica tanto um movimento além das teorias nacionalistas anticoloniais, quanto um movimento além de um ponto específico da história. Esse último sentido alinha o pós-colonial com outros “pós” – o pós-guerra fria, a pós-independência, a pós-revolução – termos que enfatizam o encerramento de um período histórico e a passagem para outro. Os dois empregos do prefixo “pós”, portanto, são distintos, o primeiro apontando para “avanços” disciplinares da história intelectual, o segundo para as cronologias da história. Como o “pós” em “pós-colonial” sugere um estágio “após” o final do colonialismo, ele implica, apesar das intenções de seus defensores, uma espaço-temporalidade ambígua. [...] nivela formações nacionais e raciais bastante distintas. O “pós-colonial”, portanto, apaga certas relações de perspectiva. (2006, p. 74-75).

Nessa perspectiva de marcação cronológica, o pós-colonial suscita questionamentos tanto em relação ao seu início quanto à possibilidade de apagamento da presença do colonialismo na contemporaneidade. Vê-se, portanto, que apenas a apreensão cronológica não dá conta de toda demanda de diversidade espacial e temporal que distingue os processos de colonização e independência. Em face dessas fragilidades conceituais, Shohat (2006) enfatiza que o fato do prefixo “pós” significar “depois” impede a visibilidade sobre novas articulações neocoloniais, haja vista que não há uma correlação direta entre a declaração da independência e

o fim da hegemonia para a maioria dos países colonizados. Segundo a autora, “As estruturas hegemônicas e arcabouços conceituais gerados nos últimos quinhentos anos não podem simplesmente evaporar com o emprego de um ‘pós’” (SHOHAT, 2006, p. 77).

Na abordagem feita por Shohat, a menção ao neocolonialismo não tem por objetivo fazer mensurações de certo ou errado quanto às implicações conceituais que envolvem os termos, mas tem como proposta “[...] apontar para a necessidade de utilização desses conceitos de um modo diferente, contingente e relacional. [...] perceber que cada esquema explica apenas parcialmente as questões em jogo” (2006, p. 78). Nessa perspectiva, torna-se compreensível que o caminho viável para uma aplicação mais apurada dos termos é utilizá-los como parte integrante de um quadro disciplinar e intelectual mais flexível e, assim, dar conta de abarcar os complexos sistemas que permeiam as sociedades advindas de um processo de colonização.

Na retomada da História pela ficção, esse aspecto da continuidade do colonialismo é um traço marcante na construção da trama romanesca coutiana. Por meio das categorias narrativas, são reveladas as marcas de permanência de um neocolonialismo nas suas diferentes formas de opressão e dominação, provocando, assim, a reflexão de que tal continuidade mantém-se no presente.

Visto como prática performativa, esse estado de permanência traduz-se, por exemplo, quando, em *Vinte e zinco*, a personagem Tchuvisco revela seus temores em relação ao futuro:

Seu medo era esse: que esses que sonhavam ser brancos segurassem os destinos do país. Proclamavam mundos novos, tudo em nome do povo, mas nada mudaria senão a cor da pele dos poderosos. A panela da miséria continuaria no mesmo lume. (COUTO, 1999, p. 89).

Ocorre ainda em *O último voo do flamingo*, em que as referências ao contexto histórico estão projetadas para um pós-independência, numa fase recente ao término da guerra civil, quando o controle do processo de paz é questionado pelo tradutor de Tzangara: “A aposta dos poderosos – os de fora e os de dentro – era uma só: provar que só colonizados podíamos ser governados” (COUTO, 2000, p. 188). Assim também, na representação de um tempo mais atual, em *O outro pé da sereia*, na passagem: “Nem todos entenderam, mas Zeca Matambira ganhara uma

dolorosa certeza: ele só era capaz de bater num negro, num homem de igual raça. A sua cabeça tinha sido ensinada a não se defender de um branco” (COUTO, 2006, p. 218-219). Com efeito, nesse trabalho de elaboração estética de Mia Couto, é possível identificar o fator externo, constituído a partir de uma visão do histórico e do social, fornecendo elementos atuantes na economia dos romances.

Ao encontro do que afirma Candido, “[...] a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre” (2010, p. 29). Em consonância com as ideias do autor, cumpre salientar que, embora exercendo influência no conteúdo e na forma, as condições sociais não limitam os romances à transmissão de valores e ideologias, pois sendo formas de comunicação expressiva, aspecto que os caracteriza como arte, estão para além das vivências do autor.

O pós-colonialismo, segundo Santos (2006), pode ser compreendido em duas acepções: numa primeira que faz referência a um período histórico após a independência das colônias, cujas análises apontam para questões econômicas, sociológicas e políticas e, numa segunda, voltada para as práticas performativas, com foco direcionado para os estudos culturais, linguísticos e literários.

Ao centrar seu foco nos sistemas de representação, o autor reporta-se ao pós-colonialismo na segunda acepção como

um conjunto de práticas (predominantemente performativas e de discursos que desconstruem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado. [...] usa privilegiadamente a exegese textual e as práticas performativas para analisar os sistemas de representação e os processos identitários. [...] contém uma crítica, implícita ou explícita, aos silêncios das análises pós-coloniais que a primeira acepção normalmente contém. (SANTOS, 2006, p. 234).

Como claramente expõe a citação, para além da delimitação de um período histórico, sobressaem, nessa acepção do termo, estratégias textuais que agenciam outras perspectivas narrativas, com a atuação de outros agentes e a manifestação de outras vozes, em oposição às versões, às representações discursivas criadas sob o prisma do colonizador.

Assim, embora *Vinte e zinco* coloque em cena uma marcação temporal que antecede a independência, e *O outro pé da sereia*, na narrativa de matriz histórica, retroceda ao período pré-colonial, são composições literárias que situam a escrita de

Mia Couto numa perspectiva pós-colonial, de acordo com a segunda acepção apresentada por Santos (2006).

Ao abordar sobre a crítica literária africana e a teoria pós-colonial, Mata (2007) dá evidente destaque às intersecções que se processam entre o conhecimento histórico, antropológico e sociológico com a dimensão do prazer estético na significação das obras. Sobressai nessa perspectiva a literatura como caminho viável e fértil para a revelação do pensamento intelectual nacional.

Portanto, é no fazer literário, através da organicidade estrutural dos romances, mais especificamente, na atribuição de vozes a personagens postos à margem pela versão oficial, que a literatura se configura nesse campo fértil de possibilidades. Pela via do estético, Mata salienta:

[...] daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura. Não admira também que vários escritores assinalem a necessidade que sentem em desenvolver termos para referir a transferências de objetos e materiais culturais de uma esfera discursiva (social, histórica, política) para a estética, mobilizando estratégias que permitem a passagem do estético a posições éticas e ao conhecimento histórico-cultural. (2007, p. 29).

Tem-se, assim, a relevância do texto literário concebido pela autora como representação do imaginário cultural, tornando-se, portanto, um espaço privilegiado para a construção e apreensão de imagens das sociedades, cuja trajetória é marcada por conflitos e tensões inerentes a seus estados de pós-colonialidade.

A estratégia narrativa de reproduzir através da voz de personagens que, mesmo numa condição subalterna, podem revelar os anseios e temores de uma época, é reconhecível, por exemplo, em *Vinte e zinco* onde a voz atribuída à personagem do cego Tchuisco questiona a verdade construída pelo discurso oficial, representado pelo agente da PIDE, Lourenço de Castro:

– Vou-lhe dizer uma coisa, Andaré. África teve duas grandes tragédias: uma foi a chegada dos brancos; a outra vai ser a partida dos brancos.
– Quem disse isso?
– Li em qualquer lado.
– Aposto foi um branco que escreveu. Deixe que sejam os pretos a escrever sobre eles mesmos. (COUTO, 1999 p. 88).

Ou, ainda, em *O último voo do flamingo*, quando a personagem Sulplício reivindica a autonomia para os africanos resolverem, a sua maneira, seus problemas:

- Você vai, filho. Mas não leve esse branco.
- Porquê, pai?
- Porque este é um assunto que devemos resolver nós. Nós sozinhos sabemos e podemos tratar disto. Entende?
- [...]
- Chega de pedirmos aos outros para resolver os nossos problemas. (COUTO, 2000, p. 198).

Também em *O outro pé da sereia*, quando o Barbeiro de Vila Longe tenta desmascarar a farra armada para impressionar os americanos:

- Já cá faltava, a feitiçaria! Você, caro Casuarino, deu o tiro no pé: essa África que você queria mostrar aos americanos...
- [...]
- Você quer-nos apresentar como criaturas exóticas, vivendo de crenças e tradições. Não era essa a imagem que os colonos faziam de nós? (COUTO, 2006, p. 290).

Ao encontro do que postula Mata (2003), no tocante às estratégias que caracterizam o modelo de literatura pós-colonial, os excertos são exemplos de narrativas que, nas suas interlocuções com o passado distante ou recente, ficcionalizam a vivência cotidiana de sociedades que “[...] começam a agenciar a sua existência com o advento da independência” (MATA, 2003, p. 45). No uso de estratégias discursivas que provocam reflexões sobre a condição periférica dessas sociedades, os romances colocam em cena personagens que, em consonância com o tempo em que atuam e com o espaço onde se movem subvertem, resistem e questionam a permanência e a imposição de outras formas de poder e de opressão.

Elena Brugioni, ao referir-se às dinâmicas internas de colonização, afirma que o reconhecimento dessas formas de dominação significa, sobretudo, reconhecer a historicidade africana em suas manifestações culturais e sociais. Na contramão de produções que silenciam essas práticas de colonização interna, a autora destaca que “Aliás, a proposta literária de Mia Couto recorre, mais uma vez, à subversão de um estereótipo que configura a existência de África na perspectiva ideológica do descobrimento” (BRUGIONI, 2012, p. 141).

Complementa a composição estrutural desse cenário o recurso das epígrafes também utilizado por Mia Couto para abertura dos capítulos em *O outro pé da sereia*. Pela condensação de sentidos, como ocorre em *Vinte e zinco*, as epígrafes atuam como paratextos e cumprem o papel de antecipar a temática dos capítulos

por elas precedidos instaurando, nesse processo enunciativo, uma relação intertextual.

Convém pontuar que a questão da intertextualidade com a História a partir das epígrafes que compõem a narrativa do passado, em *O outro pé da sereia*, foi trabalhada por Claudia Regina Bergamim em sua obra *A construção do espaço da escrita na ficção contemporânea* (2011). Portanto, a análise desenvolvida neste estudo limitar-se-á às epígrafes da narrativa do presente.

É interessante observar que, se na narrativa de eixo histórico os capítulos são preanunciados por epígrafes com indicações de autoria que lhes confere um caráter histórico e documental ou, ainda, com textos literários pertencentes ao contexto da época, na narrativa paralela, encenada no século XXI, dos treze capítulos que a constitui, oito são epigrafados apenas com provérbios e ditos dos personagens que atuam no universo ficcional do romance.

A utilização dos provérbios com o indicativo de autoria dos personagens configura-se numa estratégia que atravessa a escrita miacoutiana. Em *O outro pé da sereia*, auxilia no diálogo que a ficção mantém com o tempo pós-colonial, no sentido de marcar um período posterior à independência. Nesse sentido, Fonseca e Cury avaliam:

A recorrência de abertura dos romances com provérbios supostamente colhidos à tradição oral reitera o valor atribuído à sabedoria dos antigos. Ao mesmo tempo, marca uma estratégia ficcional ao também atribuí-los a personagens das histórias narradas, revelando, assim, seu caráter de invenção, de atualização/desconstrução de seus significados e o próprio diálogo entre tempos diferentes. (2008, p. 64).

Portanto, mais que o simples registro do pensamento dos personagens, sob essa configuração, as epígrafes provocam o efeito de validar a proposta enunciativa do romance, pois permite que se construa uma imagem da sociedade representada pela voz dos seus agentes locais. Com efeito, é acionado um conjunto de elementos estruturais que aponta para a temática encenada.

A distribuição das epígrafes nos treze capítulos ocorre na seguinte disposição: os capítulos um, quatro, cinco, onze, dezessete e dezenove são introduzidos por epígrafes de autoria de Arcanjo Mistura, o barbeiro de Vila Longe. Personagem de forte posicionamento político e espírito revolucionário, tem suas reflexões contornadas por um traço poético, filosófico, crítico e irônico diante do

contexto político da sociedade vilalongense. Condizente com esse perfil, sua voz revela na condensação de saberes as experiências adquiridas nas diferentes fases da história do seu país. Sobre essa construção enunciativa da personagem, Valentim analisa:

Sua voz, tantas vezes recuperada pelo narrador miacoutiano nas epígrafes dos capítulos contextualizados no Moçambique do século XXI, pode ser inclusive lida como uma espécie de contra-conto à viagem empreendida pelos ventos das mudanças. (2011, p. 29).

Sob essa configuração, o primeiro capítulo traz a inscrição: “Em todo o mundo é assim: *morrem as pessoas, fica a História. Aqui, é o inverso: morre apenas a História os mortos não se vão*” (COUTO, 2006, p. 10). Apoiado na oposição entre o universal e o local e suas relações com a História e a morte, a epígrafe aponta para temáticas que atravessam não só o capítulo, mas estão presentes em todo o romance.

A presença da morte surge nas linhas iniciais da narrativa. Nesse momento, está interligada à personagem de Zero Madzero, como se evidencia no questionamento de Mwadia sobre a condição existencial do marido: “*Meu marido, me confesse você já morreu?*” (COUTO, 2006, p. 11). A dúvida sobre a existência da personagem é explicitamente retomada em outros momentos da narrativa. No capítulo cinco, é dona Constança quem a reacende ao compartilhar suas suspeitas com a filha, mas é por meio da inferência do narrador que se tem conhecimento do contexto da suposta morte da personagem:

A mãe não era a única pessoa que insistido que Zero já se havia retirado da vida. [...] Na Vila, porém, os rumores já tinham emitido a confirmação do óbito.
[...]
– *É o que eu digo, filha, você está casada com um fantasma.* (COUTO, 2006, p. 93).

Mais adiante, no capítulo dezesseis, Casuarino é enfático quanto à condição de não vivente da personagem: “– *Não ligue*, interrompeu Casuarino, *esse Zero já morreu. Ele era marido de Mwadia, mas já faleceu completamente*” (COUTO, 2006, p. 275). A epígrafe, portanto, antecipa a duvidosa existência da personagem ou, para além dessa restrição, sinaliza para a tênue fronteira que separa vivos e mortos na trama romanesca.

No mesmo nível de importância, está a relevância dada ao esquecimento que os personagens têm ou procuram ter em relação à História, esquecimento esse que leva à morte, conforme é feita a referência na epígrafe e se evidencia na passagem: “Fosse há uma dezena de anos e o pastor estaria seguro de que se tratava de um acto de guerra. Mas, agora, era impossível. A guerra era coisa do passado e o tempo varrerá as cinzas e lavará as lembranças” (COUTO, 2006, p. 17). A fala do narrador projeta uma imagem metafórica da ação do esquecimento sobre os personagens que manifestam uma forte inclinação para esquecer os acontecimentos do passado.

Se, na fala anterior, o narrador expressa o lugar que ocupam os acontecimentos que marcaram o passado do país, esquecer o passado também pode ser uma estratégia de sobrevivência no presente, como refletem as palavras de Arcanjo Mistura na epígrafe: “*Eis a nossa sina: esquecer para ter passado, mentir para ter destino*” (COUTO, 2006, p. 64). A reflexão epigrafada estabelece uma possível relação com a viagem empreendida por Mwadia, de regresso a sua terra natal, Vila Longe, com a intenção de encontrar uma igreja para guardar a imagem da santa. A necessidade que sente a personagem de esquecer o passado vivido no seu lugar de origem, bem como a necessidade de inventar uma vida num lugar onde realidade e fantasia misturam-se e, de forma indiscriminada, criam o elo de significado entre a epígrafe e as ações que se desvelam nessa parte da narrativa.

Nesse processo de composição, os provérbios também fazem o papel de epígrafes na abertura dos capítulos e, nessa função, são reinventados e invertidos, rasuras que possibilitam a incorporação de novas significações. Ao serem deslocados de sua feitura convencional, provocam possibilidades de interpretação relacionadas à dimensão existencial dos personagens.

Em sua abordagem sobre a representação dos gêneros orais como estatuto literário, Leite afirma:

O provérbio parece ser uma das formas ideais para preencher o papel de iniciador, que assume o escritor africano, à maneira do contador de histórias, e ao mesmo tempo serve-lhe para caracterizar a mundivivência dos mais velhos, em especial do mundo rural. Tem a utilidade também de ser uma forma de *controle narrativo* [grifo da autora], por um lado, reiterativo da história narrada, mote da sua abertura, ou de posteriores desenvolvimentos do enredo. (COUTO, 2013, p. 54).

É sob as perspectivas apontadas pela autora, ou seja, como forma de controle da narrativa, reiteração da história ou mote de abertura que os provérbios são empregados na abertura dos capítulos de *Vinte e zinco*, *O último voo do flamingo* e *O outro pé da sereia*, como ocorre com este de autoria de Arcanjo Mistura:

Não há pior cegueira que a de não ver o tempo.
E nós já não temos lembrança
senão daquilo que os outros nos fazem recordar.
Quem hoje passeia a nossa memória
pela mão são exatamente aqueles que, ontem,
Nos conduziram à cegueira. (COUTO, 2006, p. 82).

Na retomada figurativa da tradição oral, é clara a alusão ao provérbio “O pior cego é aquele que não quer ver”, contudo há uma reformulação do sentido original que recupera e particulariza sentidos relacionados ao desenvolvimento das ações nesse ponto da narrativa. Além das epígrafes, todos os capítulos são precedidos por um título alusivo à temática do texto. Dessa forma, a inscrição que intitula esse quinto capítulo é: “Viagens, infinitos retornos”. Na sequência, abaixo do título há a inscrição: “Tempo indeterminado na actualidade” (COUTO, 2006, p. 81), correspondendo, assim, ao fato de que os infinitos retornos ocorrem em diferentes tempos, não havendo uma marcação única e precisa para todos os recuos no passado feitos pela narrativa nesse capítulo.

É por meio do desvelamento de memórias que o leitor tem conhecimento das diferentes fases da vida de Mwadia, narradas sem obedecer a uma sequência linear dos acontecimentos. Numa dessas fases é descrita a ligação da personagem, na ocasião de seu nascimento, com Nzuzu, uma divindade das águas, ligação que dá à personagem o dom para lidar com espíritos. Esse é o possível ponto de convergência com o enunciado da epígrafe, que, ao fazer referência à cegueira, pode remeter à incredulidade da personagem diante desse suposto dom. Ao encontro do que foi premeditado pelas palavras de mestre Arcanjo, haverá momentos em que as lembranças de Mwadia serão motivadas pelos interesses outros, por exemplo, quando ela simula ser visitada por espíritos para impressionar os americanos, ação que remete à ideia previamente anunciada: “*E nós já não temos lembrança / senão daquilo que os outros nos fazem recordar*” (COUTO, 2006, p. 82). No papel de epígrafe, o provérbio suscita esses possíveis efeitos na

narrativa, de reacender memórias e confrontar acontecimentos, correspondendo, assim, ao que pontuam Fonseca e Cury: “O provérbio citado no romance condensa o conflito central da narrativa, remetendo-o à situação do colonizado, cuja memória, rasurada pelo colonizador, serve-se do último para reconstruir sua história” (2008, p. 65). Trata-se, portanto, de uma ocorrência de paratextualidade, pois evidencia a retomada do texto pela força discursiva do enunciado da epígrafe.

O capítulo onze, intitulado “Um fio de cabelo atrapalhando a poesia”, traz em sua abertura a epígrafe: “*Os ricos enriquecem. / E os outros, os remediados, vão ficando sem remédio*” (COUTO, 2006, p. 182), narra a história da vida do Barbeiro de Vila Longe, Arcanjo Mistura, sua trajetória como revolucionário, o que o levou a abrir a barbearia e sua relutância em não colaborar com os americanos, muito menos em aceitar de bom grado a presença deles em Vila Longe: “ – *No dia que houver uma guerra contra África, quem pensa que nos virá matar? Serão estes mesmos, os Brothers, esses que você chama de ‘nossos’ irmãos*” (COUTO, 2006, p. 186). A relação de sentido que se instaura entre a epígrafe e o texto do capítulo é motivada pela implacável resistência do barbeiro em ceder à solicitação da entrevista com os americanos traduzida pelo narrador nos seguintes termos:

Arcanjo Mistura permanecia implacável. Ele vivera o colonialismo e aprendera que os portugueses mais pobres eram, afinal, os ais racistas. O mesmo estava sucedendo nos EUA: aqueles pretos que tiveram sucesso converter-se-ão nos mais fervorosos defensores do mesmo sistema que, antes, os discriminou. (COUTO, 2006, p. 185).

Diante do que expõe o excerto, é possível inferir que as palavras “riqueza” e “pobreza”, para além de uma situação econômica, também podem ser compreendidas na acepção de construção do caráter, de maneira que os pobres, mesmo sendo negros, empobrecem por continuarem presos às amarras do racismo, e os ricos assim permanecem por continuarem se alimentando à custa de um sistema que outrora subjugou os iguais de sua raça. São questões suscitadas pela epígrafe, mas que perpassa toda a obra.

A página que precede à narração do capítulo catorze tem o verso ocupado por duas epígrafes: a primeira, de autoria de Arcanjo Mistura e a segunda, um provérbio Nupe, um grupo étnico da Nigéria. O pensamento da personagem fica registrado no enunciado:

Os outros passam a escrita a limpo.
 Eu passo a escrita a sujo.
 Como os rios que se lavam em encardidas águas.
 Ou outros têm caligrafia, eu tenho sotaque.
 O sotaque da terra. (COUTO, 2006, p. 232).

A epígrafe traz uma associação de elementos que, no texto do capítulo, tecem as ligações entre os diferentes tempos do romance, como explicam Fonseca e Cury: “Mia Couto torna novamente clara essa simbiose entre escrita/terra/água” (2008, p. 33). Trata-se de elementos que têm uma presença constante na composição da trama e dos espaços ficcionais criados pelo autor. São exemplos dessa presença, em *Vinte e zinco*, as enigmáticas águas que apareciam na visão apocalíptica do cego Andaré, bem como a água da lagoa, símbolo do ritual de imersão de Irene na cultura africana. Em *O último voo do flamingo*, a temática da escrita atravessa todo o romance, materializando-se nas tentativas de escrita dos relatórios e na reprodução das cartas que constituem a estrutura narrativa, recurso que serve de contraponto aos relatos orais dos personagens, nas suas diferentes versões, para explicar as estranhas explosões em Tzangara.

Servem de exemplo para a presença dos três elementos em *O outro pé da sereia* as passagens:

– Água é tudo, repetia Mwadia. São ondas e ondas, rios cujas margens são rios, vou num oceano sem fim. (COUTO, 2006, p. 233).
 [...]
 – Eu sou um escravo negro. Estou embarcando de Goa para Moçambique, esta é a viagem de regresso à terra onde nasci. (COUTO, 2006, p. 234).
 [...]
 – Entreguem o livro a D. Gonçalo da Silveira. Digam-lhe que o Imperador o vai matar. Amanhã, ele vai ser assassinado. (COUTO, 2006, p. 235).

Como é possível observar, a presença desses elementos na narrativa não se dá de forma gratuita ou contingente, mas, no caso desse romance, tais ocorrências exercem uma função mediadora entre os acontecimentos históricos do passado e suas encenações no presente. Servindo de mote para o capítulo, a epígrafe apresenta uma conversão desses elementos pelo olhar contestador do revolucionário Arcanjo Mistura. Opondo-se com austeridade à encenação de uma história para atender ao suposto interesse dos americanos, o Barbeiro assume uma escrita “passada a sujo”, expressão que pode ser compreendida como a reprodução de uma história a ser transmitida não apenas com a caligrafia, símbolo da cultura

ocidental, mas também com o sotaque da sua terra, uma possível referência à versão construída pela memória e pela voz dos que experienciaram diferentes tempos da História do país.

Introduzem a dinâmica dos acontecimentos do capítulo dezessete, duas epígrafes de autoria da mesma personagem:

Não é fácil sair da pobreza.
Mais difícil, porém é a pobreza sair de nós.

Primeiro perdemos lembrança de termos sido do rio. A seguir, esquecemos a terra que nos pertencera. Depois da nossa memória ter perdido a geografia, acabou perdendo a sua própria história. Agora, não temos sequer ideia de termos perdido alguma coisa. (COUTO, 2006, p. 284).

Os sentidos desses enunciados estão organicamente interligados não só às ações do capítulo, mas às temáticas que perpassam todo o romance. Desenvolvido em torno das buscas identitárias e do sumiço de Benjamin Solthman, o capítulo tem seu sentido antevisto pelo título. Sobre esse componente constitutivo da estrutura textual, Aguiar e Silva destaca:

O título [...] funciona como um elemento remático e catafórico: para o leitor, representa a informação nova e originária por excelência. [...] semelhante uso do artigo definido em títulos de textos gera no potencial leitor um sobressalto, um “desconcerto semiológico”, pois remete para uma informação prévia de que aquele não dispõe, actuando assim como um astucioso mecanismo pragmático semântico indutor de leitura. [...] muitas vezes, o título funciona como núcleo temático da rematização do *incipit* textual. (2010, p. 651).

Em consonância com essa caracterização, o título do capítulo, bem como os demais que constituem a armação estrutural do romance, atua como núcleo temático, com o potencial de induzir o leitor a possíveis especulações quanto à progressão dos acontecimentos na narrativa.

Indo além do que foi sinalizado pelo título, as epígrafes retomam os sentidos produzidos a partir das ações dos personagens nessa parte da trama. A força enunciativa do primeiro dito recai sobre a palavra pobreza que, em face dos acontecimentos, é geradora de outros significados, não remetendo apenas à condição de sobrevivência econômica, mas também à sobrevivência da dignidade humana dentro dos espaços de atuação dos personagens. As relações entre esses

significados e os personagens podem ser reveladas a partir de uma contraposição entre o empresário Casuarino e o adivinho Lázaro Vivo.

Casuarino é a figura de caráter duvidoso, cujos planos tinham sempre o propósito de tirar vantagem. Nele havia o medo que o tornava pobre de espírito nas relações tanto com os de fora, quanto com os seus, gente da sua terra, da sua raça, de sua família. Em contrapartida, no adivinho Lázaro Vivo havia a coragem de assumir os erros do passado, de estrategicamente saber conviver com os tempos modernos e se adaptar às mudanças por eles impostas, coragem que o tornava rico por ainda ser o *nyanga*, figura respeitada em Vila Longe, como revelam as respectivas passagens:

A única diferença era a História. Mas essa, a história, era a única coisa que Casuarino queria esconder do afro-americano. A razão dessa ocultação era o medo. Chico Casuarino tinha medo de se lembrar e não se reconhecer no homem que, um dia, já fora. (COUTO, 2006, p. 291).

[...]

O esquelético curandeiro deixou tombar a cabeça sobre o peito. Os pobres dormem como o ouriço: enrolados nos seus espinhos. Afastam assim os maus espíritos. Os ricos adormecem escarranchados. Não dizem “cama”, dizem “leito”. E o leito deles é o mundo inteiro. Lázaro era rico, não por ter posses, mas porque não tinha medos. (COUTO, 2006, p. 292).

O efeito poético gerado pela palavra “pobreza” pode ser compreendido à luz da definição de Eco: “Eu definiria o efeito poético como a capacidade que tem um texto de gerar leituras sempre diversas, sem nunca esgotar-se completamente” (1985, p. 13). Em consonância com a definição de Eco, é possível inferir que o recurso da paratextualidade desvela uma estratégia narrativa de Mia Couto em criar um jogo semântico com as palavras de maneira que os diferentes significados são gerados a partir da atuação dos personagens.

Como efeitos dessa tessitura, também emergem os sentidos produzidos entre memória e esquecimento referendados na segunda epígrafe. Mais que uma decisão de livre arbítrio, esquecer e lembrar são operações geradoras de conflitos identitários entre os personagens, aspectos possíveis de serem identificados nos excertos:

Esse desconhecimento era mais do que uma ignorância: era uma estratégia de sobrevivência antiga, tão antiga que a memória não podia alcançar. Os antepassados de Vila Longe, todos esses que viveram junto ao rio, tinham sofrido da mesma doença.

[...]

Havia um só motivo que levava os vila-longenses a tanto se esquecerem de quem foram: para acreditar que não sabiam quem eram. (COUTO, 2006, p. 295).

A temática do esquecimento é desvelada por meio das inferências do narrador e pelas falas dos personagens como uma consequência do processo de colonização. São falas que deixam transparecer um processo de rasura identitária, consequência da imposição cultural do colonizador pela via da violência e da opressão. Logo, o esquecimento do passado, dos costumes da tradição é um efeito metaforicamente encarado como uma doença que atinge a todos os moradores de Vila Longe. Contribui para a compreensão dessa estratégia narrativa da composição poética de Mia Couto, o que argumenta Shohat quanto à construção de critérios de julgamento criados pelos europeus sobre a África:

O discurso eurocêntrico degradou sistematicamente a África ao considerá-la deficiente de acordo com critérios e hierarquias arbitrárias criadas pelos europeus [...] Entretanto, mesmo com base em tais critérios duvidosos, a África pré-colonial possuía claramente uma cultura rica e diversificada – era um palco de conquistas materiais significativas (como demonstram as ruínas do Zimbábue), de amplo intercâmbio comercial, de crenças religiosas e sistemas sociais complexos, bem como diversas formas de escrita (pictogramas e ideogramas). (2006, p. 93).

Vê-se, assim, a presença do externo, o histórico e o social, segundo Candido (2010), atuando na estrutura do romance, pondo em evidência o fato de que “A literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre” (CANDIDO, 2010, p. 29). Nesse processo de composição, o paratexto exerce importante papel de fazer conexões entre as temáticas e as categorias narrativas, de maneira que personagens, tempo e espaço convergem em suas configurações para a produção de sentidos pré-anunciados nas franjas do texto.

O último capítulo, intitulado “As revelações”, traz como epígrafe o dito: “*Este mundo não é falso. Este mundo é um erro*”, com a indicação de “*O último desabafo de Arcanjo Mistura*” (COUTO, 2006, p. 316). Trata-se de um capítulo em que muitas ações transcorridas no desenvolvimento do enredo ganham um desfecho, como o lugar encontrado para guardar a imagem da santa, o retorno de Rose para o Brasil e o paradeiro de Benjamin. Mas também, como o próprio título anuncia, os desenlaços

vêm acompanhados de revelações, tais como as negociações ilícitas praticadas pelo americano, a verdadeira causa da gordura de Dona Constança, o golpe sofrido por Casuarino – ele que havia projetado toda a armação para enganar os estrangeiros, fora o mais enganado – e, por fim, o assassino de Madzero. Contudo, mesmo com essa revelação e com a descrição da morte, se a personagem é vivo ou morto é uma questão que fica em aberto.

Nesses momentos finais, o leitor também se depara com o viés insólito do romance, através de indícios relacionados à morte, como a parede dos ausentes. A narrativa gera a possibilidade de todos em Vila Longe já estarem mortos. O primeiro indicativo vem por meio do comentário de Madzero : “– *Você regressa carregando o peso da tristeza, mulher.*” [...] “– *Custa-lhe aceitar, eu sei, Mwadia. Com o tempo você vai aceitar*” (COUTO, 2006, p. 330). Em seguida, na reprodução do pensamento da mulher do burriqueiro, o narrador revela:

Como aceitar que Vila Longe já não tinha gente, que a maioria morreu e os restantes se foram? Como aceitar que a guerra, a doença, a fome, tudo se havia cravado com garras de abutre sobre a pequena povoação? Vila Longe cansara-se de se mapa. Restavam-lhe as linhas ténues da memória, com demasiadas campas e nenhuns vivos. (2006, p. 330).

Como desfecho, na parede dos ausentes, espaço da casa destinado aos mortos, onde consta a foto de todos, é colocada a foto do último ausente, a fotografia de Madzero, que Mwadia recebera da mãe. Dessa forma, como se anuncia na epígrafe, esse mundo visitado ou criado por Mwadia não é falso, mas um erro.

Além do barbeiro de Vila Longe, outros personagens têm seus pensamentos registrados em forma de epígrafes. Fazem parte dessa seleção o alfaiate de Vila Longe, Jesustino Rodrigues e Lázaro Vivo, o adivinho. Em consonância com o pensamento de Valentim (2011), são vozes que ao serem resgatadas da margem recuperam, através de seus ditos, a tradição oral no romance. O destaque dado à voz desses personagens pode ser compreendido a partir da correlação dialógica que ocorre entre as diferentes vozes introduzidas no romance. Segundo as concepções de Bakhtin,

O prosador não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem, não destrói os germes do plurilinguismo social que estão encerrados neles, não elimina aquelas figuras linguísticas e aquelas maneiras de falar, aqueles personagens-narradores virtuais que transparecem por trás das palavras e formas da linguagem, porém, dispõe todos estes discursos e formas a diferentes distâncias do núcleo semântico decisivo da sua obra, do centro de suas intenções pessoais. (2010, p. 105).

Na expressão dos personagens, sujeitos que trazem as marcas do social e do histórico a partir de suas atuações em tempos e espaços, são refratadas as intenções do autor, como ressonância da proposta discursiva do romance. Desse modo, Arcanjo Mistura, Lázaro Vivo e o indiano Jesustino Rodrigues assumem a representação simbólica dos diferentes tipos que constituem a sociedade de Vila Longe.

Há uma possível correspondência entre a representação desses personagens e a classificação de personagens tipo, feita por Leite (2013). Segundo essa classificação, os personagens são organizados por uma lógica geográfica e social e agrupados por categorias de idade, valores éticos e culturais. São valores que se manifestam, negados ou confirmados segundo a atuação dos personagens, pois se Lázaro Vivo se assume como o “notável das comunidades locais” (COUTO, 2006, p. 21), em contrapartida Jesustino era “o alfaiate sem alfaiataria, marido sem filhos, indiano sem Índia” (COUTO, 2006, p. 240), perfil que se reflete no tom melancólico da epígrafe do capítulo sete: “Triste é viver num lugar/ Onde dormir não difere de morrer” (COUTO, 2006, p. 118).

A relação paratextual entre a epígrafe e o texto do capítulo instaura-se a partir das palavras “lugar” e “morrer”, através delas há uma correlação de sentidos entre um texto e o outro. Transformar as palavras, atribuir a elas outros significados, torná-las densas e catalisadoras de sentidos é um traço que marca a escrita de Mia Couto. Na análise de Maria Teresa Salgado, “O texto de Mia Couto é desconcertante, sobretudo por sua capacidade de iluminar as palavras, que surgem como que intensificadas em seus significados ou com novas possibilidades interpretativas” (2003, p. 131). São essas novas possibilidades que dão abertura e inacabamento ao texto, atribuindo ao leitor a tarefa de imaginar diferentes versões, possibilidades de desfechos às histórias contadas no romance.

Com efeito, recai sobre as ações iniciais do capítulo uma atmosfera de decadência, ruínas e morte, consequências dos conflitos armados que assolaram o

lugarejo durante a guerra, segundo revelam as referências feitas pelo narrador à alfaiataria, à barbearia e a confissão de Matambira sobre os habitantes da Vila:

A loja estava encerrada desde que o fantasma da morte desalojara os clientes e paralisara as máquinas de costura. (COUTO, 2006, p. 119).

Agora, mestre Arcanjo Mistura sofre de uma tremenda desocupação. Os clientes, mesmo os mais fieis, deixaram de usar os seus serviços. (COUTO, 2006, p. 120).

– Vou lhe dizer um segredo: esta gente aqui, em Vila Longe, é que está morta. Nós somos almas depenadas. (COUTO, 2006, p. 128).

Para disfarçar a humilhação pelo estado de ruínas em que se encontrava a barbearia, o narrador justifica: “Desde que fora preso pela PIDE, ele nunca se afeiçoara muito a paredes” (COUTO, 2006, p. 22). Nesse momento, a presença da PIDE pode ser compreendida como uma estratégia narrativa empregada para aludir aos tempos de repressão, quando os que lutavam pela libertação eram perseguidos, torturados e mortos pelas forças de controle do regime colonial. Também chama a atenção a forma como a palavra foi grafada no texto: as letras pequenas podem simbolizar a proporção do poder que essa instituição do regime colonial tem nos tempos atuais.

Portanto, num cenário onde as cicatrizes deixadas por anos de guerra, miséria e opressão ainda são tão patentes, dormir não difere de morrer, conforme anuncia as tristonhas palavras do alfaiate de Vila Longe que servem de liame ao texto do capítulo.

Igual sentimento de tristeza e desolação tem o desabafo do indiano no capítulo dez: “*Primeiro desejamos uma mulher que nos faça sentir a Vida. / Depois, queremos uma mulher que nos faça esquecer a Vida. Por fim, queremos apenas estar vivos*” (COUTO, 2006, p. 166). Capítulo dedicado à Dona Constança, às suas memórias, à revelação de suas experiências, saberes, a relação com a filha e com o marido. Nesse capítulo, por meio de suas histórias, Constança faz várias revelações sobre sua vida. A criação de personagens com esse perfil de contar histórias é concebida como uma estratégia necessária para a sobrevivência da narrativa e da própria personagem. Nessa perspectiva, Todorov destaca: “[...] toda narrativa tem de criar novas narrativas; dentro dela, para que seus personagens possam viver; e fora dela, para que nela se consuma o suplemento que ela inevitavelmente comporta” (2013, p. 111). Esse recurso narrativo é interessante para que muitos personagens

ganhem vida. É o caso de Dona Constança, narradora de suas próprias histórias: no processo de narrá-las, a matriarca da família malunga também se constitui.

A visibilidade dada ao universo da personagem no capítulo revela duas faces da mesma mulher. Numa, designada a ser mãe e esposa segundo os preceitos da tradição: “Constança argumentou com doçura: a brasileira não sabia o que era ser mulher naquele tempo, naquele lugar” (COUTO, 2006, p. 1776). A outra face revela a mulher que aprendera a questionar e a driblar as adversidades impostas a sua condição, como confirma o narrador na passagem: “Pagara um preço caro a ousadia de ser diferente” (COUTO, 2006, p. 176).

Diante de uma mulher que a sua maneira enfrenta todo tipo de sorte, o espaço ocupado pelo marido, o indiano Jesustino, é limitado. As tentativas frustradas de impor-se a fim de assumir o papel que todos esperam que o homem assuma e, diante da impotência de não conseguir fazer proibições à mulher, fazem do indiano um homem, cuja fraqueza é conhecida por todos – “Não havia em Vila Longe conversa em que a fraqueza de Jesustino não viesse à baila” (2006, p. 176), – restando-lhe apenas o desejo de sobreviver, sentimento epigrafado na abertura do capítulo.

Em *O outro pé da sereia*, história, tempo, memória e esquecimento são temáticas interligadas e estão entrelaçadas na trama narrativa de forma enfática, essa presença pode ser observada no capítulo oito, aberto pelo dito do adivinho Lázaro Vivo: “*O serviço dos dias é apenas este:/trazer dias, levar dias./O tempo existe para apagar o tempo*” (COUTO, 2006, p. 136).

A relação do homem com o tempo já aparece demarcada nas linhas iniciais da narrativa do capítulo, onde é apresentada uma visão ocidental dessa relação por meio da reprodução do pensamento do americano pelo narrador: “O americano pensou: o mundo está apartado por vias curiosas. De um lado, do lado de onde ele vinha, morava a velocidade. Do outro lado, do lado do seu destino, era o lugar dos vagares” (COUTO, 2006, p. 137). A introdução desse olhar pode ser compreendida como uma estratégia narrativa para evidenciar uma percepção diferente da relação do homem com o tempo na cultura africana. Segundo a explicação de Casuarino: “*Não tem problema. Para nós, africanos, o Tempo é todo nosso. O branco tem relógio, nós temos o tempo*” (COUTO, 2006, p. 148). Porém, quando na entrevista Matambira fala de um tempo em que os negros escravizavam, vendiam e até matavam outros negros, o narrador sentencia: “O tempo é dos africanos, mas em

demasia só atrapalha” (COUTO, 2006, p. 149). Naquele contexto, atrapalha por trazer revelações que frustrariam a idealização de uma África autêntica a ser vendida para os estrangeiros. Atrapalha também por reaver memórias que todos fazem questão de esquecer, por isso, “O tempo existe para apagar o tempo”, como anuncia a epígrafe no seu papel de paratexto do capítulo.

Também é de Lázaro Vivo o dito de abertura do capítulo dezesseis: “Eu turvo a água para olhar a transparência da terra” (COUTO, 2006, p. 276). Novamente, a narrativa retoma a temática do esquecimento como uma necessidade, uma condição de sobrevivência. O mote para essa inserção no capítulo dá-se com o encontro entre o americano Benjamin e o *nyanga* Lázaro Vivo, que, ao ser interrogado sobre as memórias da escravatura, apresenta-lhe a árvore do esquecimento, um recurso utilizado por todos para esquecer o passado do qual seus ascendentes fizeram parte tanto como escravos, quanto como traficantes de escravos.

Na explicação metafórica de Jesustino, era preciso turvar o tempo para que ninguém pudesse ver o passado através dele. Na contramão dessa fuga, pode-se até turvar a água, mas como consequência de uma busca, para que seja revelada a transparência da terra, conforme propõe o enunciado da epígrafe. Transparência que pode ser compreendida como um passado que possa fazer parte de uma história contada por eles.

Como recurso de composição do romance, além de epígrafes de personagens do espaço ficcional, Mia Couto convoca outras vozes oriundas da tradição cultural, como a canção Chikunda que faz a abertura do segundo capítulo; da filosofia, como o pensamento de Nietzsche na introdução do capítulo treze, e da História social de Moçambique, como a citação de Allen e Barbara Isaacman. Dão lume a esse processo de acolhimento as palavras de Bakhtin:

O prosador romancista acolhe em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda (pois isto contribui para a sua tomada de consciência e individualização). (2010, p. 104).

Embora sendo vozes evocadas de um sistema extraliterário, ao serem inseridas no corpo do romance, são orquestradas de acordo com as intenções do

autor. Empregadas na forma de epígrafes, essas vozes atuam como paratexto, como chaves de leitura do capítulo por elas antecedido.

Nessa perspectiva, os versos da canção Chikunda: – “Vem ver, vem-me ver/ E responde: estarei cansado de viver? No dia da minha morte, quem chorará por mim?” (COUTO, 2006, p. 30) – estabelecem conexão com o texto do capítulo por meio da atuação de Zero Madzero, personagem que vive sob a sombra da morte. É a mesma canção que ele canta a pedido da mulher, Mwadia, que, ao ouvi-la, exclama: “– *Com tanto céu, a gente nem precisa morrer*” (COUTO, 2006, p. 38).

Além da colagem da canção no corpo do texto, os sentidos de interligação dão-se pela origem da música e da personagem, posto que ambos são Chikunda⁷, origem de significado marcante na urdidura da narrativa. Zero Madzero é um dos personagens símbolo da tradição dos antepassados que fizeram parte da História de Moçambique. Seria ele quem poderia falar com propriedade sobre as memórias da escravidão: “– *Para saber sobre escravos você deveria falar com Zero. [...] – Mas se ele fosse vivo seria uma boa fonte. Ele era um Chikunda*” (COUTO, 2006, p. 275).

Os atributos relacionados à origem étnica da personagem, marcada na autoria dos versos e ampliados no texto do capítulo, colocam em evidência os diferentes recursos mobilizados por Mia Couto que interferem de forma significativa na economia do romance. Essa diversidade também pode ser observada ainda na frase de Nietzsche citada pelo escritor iraniano Afshin Ellian: “Sem esquecer/não podemos ser humanos” (COUTO, 2006, p. 212).

O foco sobre o esquecimento como condição do humano projeta-se nesse capítulo, para Zeca Matambira, o ex-pugilista, funcionário dos correios. Preso em suas memórias, a personagem travava um constante combate contra si próprio, como confirma Jesustino: “O vizinho não tivera coragem para sair do seu pequeno pátio de lembranças” (COUTO, 2006, p. 219). Vê-se, assim, uma transposição temática da epígrafe para a cena do capítulo. As lembranças do passado, quando era um lendário pugilista, impedem-no de aceitar a pessoa que é no presente. Por ter sido derrotado por um branco, sem nenhuma reação de defesa, fez do lutador um homem derrotado pelo pessimismo e pela autonegação.

Os paratextos aparecem, então, como um recurso que marca um dos pontos de intertextualidade no romance, que pode ocorrer pela referência, pela ligação de

⁷ “Etnia do vale do Rio Zambeze, resultante das mudanças políticas e demográficas do processo de escravidão” (COUTO, 2006, p. 20).

sentido, carregando ou resumindo uma parte da complexidade do texto. Para Samoyault, “Em todos os casos, a epígrafe constitui uma prática ao mesmo tempo elementar e exemplar da intertextualidade” (2008, p. 65). Nessa perspectiva, tal prática fornece elementos para a compreensão da estrutura do texto, de forma a tornar visível as relações de sentido que interferem na construção das categorias narrativas de tempo, espaço e personagens.

2.2 A hipertextualidade em *O outro pé da sereia*

A arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto.

Gerard Genette (2010)

Em *O outro pé da sereia* a revisitação do passado histórico é entretecida em sua estrutura narrativa por uma rede de conexões intertextuais com a historiografia produzida sobre o período pré-colonial da História de Moçambique. Essa singularidade vai ao encontro da tese aqui defendida de que a estrutura do romance deriva do esquema de ação do texto historiográfico. Para proceder com a análise, a hipótese que se formula é a de que o romance *O outro pé da sereia* constitui-se nos princípios da hipertextualidade concebidos a partir do desdobramento do dialogismo bakhtiniano, que por sua vez foi desenvolvido por Julia Kristeva (2005) e, finalmente, ampliado e reestruturado por Gérard Genette (2010). Esse processo de escrita literária remete ao que Umberto Eco declara, ao escrever sobre seu romance:

Comecei a ler ou reler os cronistas medievais, para adquirir seu ritmo e sua candura. Eles falariam por mim e eu ficaria livre de suspeitas. Livre de suspeitas, mas não dos ecos da intertextualidade. Redescobri assim aquilo que os escritores sempre souberam (e tantas vezes disseram): os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada. (1985, p. 20).

Nessa linha de entendimento, as histórias recontadas em *O outro pé da sereia* já foram contadas pelo discurso oficial, por cartas que fazem parte de um registro historiográfico de caráter testemunhal dos acontecimentos. Na encenação de diferentes tempos, o romance dialoga com episódios da história pré-colonial de Moçambique e, por um viés estético, propõe uma reescrita poética, crítica e humorada capaz de transpor as fronteiras do real.

Servem de base para a construção desse diálogo as relações transtextuais que o romance, concebido sob a perspectiva de Genette (2010) como um hipertexto, mantém com o hipotexto, ou seja, com o texto historiográfico. Logo, a historicidade do romance fundamenta-se nas referências feitas à história da colonização portuguesa em Moçambique, conforme descrevem os registros historiográficos feitos pelas cartas que compõem a obra de Paiva e Pona (1892), intitulada *Dos primeiros trabalhos dos portugueses no Monomotapa: o padre D. Gonçalo da Silveira*. Trata-se de uma obra que traz a transcrição das cartas do missionário e sobre o missionário português em sua missão no Monomotapa. Ocorre, assim, o que Marcia Gobbi define como “[...] a relação que o texto ficcional mantém com suas possíveis fontes, historiográficas: o seu arcabouço factual” (2011, p. 66). Relação que se constitui pelas diferentes manifestações da presença de um texto no outro.

O termo intertextualidade, como patrimônio do ideário bakhtiniano, apesar de não ter recebido tal nomenclatura do filósofo da linguagem, tem origem no princípio do dialogismo, como a condição do sentido de todo discurso. Nas palavras do autor:

A relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. Dois enunciados quaisquer, se justapostos no plano do sentido (não como objeto ou exemplo linguístico), entabularão uma relação dialógica. (BAKHTIN, 2000, p. 346).

Partindo do princípio da relação dialógica entre enunciados e das ideias de Bakhtin sobre o romance polifônico, presentes na obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (2002), que a semioticista búlgara Júlia Kristeva dá origem ao termo intertextualidade. Inicialmente, suas ideias foram apresentadas a partir da publicação de dois artigos: o primeiro, intitulado “A palavra, o diálogo e o romance” publicado em 1966, introduz a origem do termo; O segundo, “O texto fechado”, publicado em 1967, apresenta uma definição mais exata do termo.

Portanto, as concepções teóricas de Bakhtin fornecem a base para a semiótica projetar seu foco para o texto literário. Em suas reformulações, Kristeva parte da premissa bakhtiniana de que

A estrutura literária não é, mas onde ela se elabora em relação a uma outra estrutura. [...] a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior. (2005, p.66).

À luz desse entendimento, ao identificar na tessitura literária um cruzamento de outros textos, a teórica substitui a noção de intersubjetividade pela de intertextualidade, sustentada no princípio de que “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Prevalece, assim, a heterogeneidade como um princípio inerente à natureza do texto literário.

Ao rever a concepção geral do texto literário, Kristeva fundamenta a teoria do texto a partir das particularidades da linguagem poética em três proposições:

- A. A linguagem poética é a única infinidade do código.
- B. O texto literário é um duplo: escritura-leitura.
- C. O texto literário é uma rede de conexões. (2005, p. 99)

Trata-se de proposições que, segundo a autora, dão um tratamento diferenciado ao discurso poético, situando-o numa compreensão mais abrangente, como uma escritura réplica de um ou de outros textos. Como acrescenta Carvalhal (2006), o texto é penetrado de alteridade, fazendo com que haja em sua constituição a presença de outras palavras além das próprias.

Numa retomada conceitual, Samoyault (2008) apresenta diferentes reformulações empreendidas por teóricos sobre os significados, os usos e o emprego da intertextualidade, dentre elas, estão as de Philippe Sollers. Na busca de superar a ideia abstrata da intertextualidade, o escritor francês apresenta uma proposta do texto situando-o a partir da conexão de outros textos. Nessa perspectiva, há a ideia de concebê-lo, ao mesmo tempo, como “A releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade de outros textos” (2008, p. 17). Com essa proposta, segundo pontua Samoyault, o autor rompe com

uma perspectiva mais tradicional, ligada à crítica das fontes. Tal rompimento justifica-se pela visão estritamente biográfica sustentada por essa corrente teórica.

Corroborando com essa investida, em 1974, no texto “A revolução da linguagem poética”, Kristeva dá destaque à transposição, com vistas a superar o entendimento banal da crítica das fontes, posto que, para a autora, “O termo intertextualidade designa esta transposição de um (ou de vários) sistemas de signos em um outro” [...] (KRISTEVA, 1974, p. 66). A análise intertextual implica, portanto, no reconhecimento desse processo de transposição, mantendo, assim, uma correlação direta com a proposta de investigação do texto literário.

Em termos de reformulação, Gérard Genette revolucionou a noção de intertextualidade desarticulando-a das ramificações da linguística e a inserindo-na como objetivo da poética. Nesse deslocamento, o ensaísta parte da premissa de que

o objeto da poética, como de certa forma eu já disse, não é o texto considerado na sua singularidade (este é antes tarefa da crítica), mas o arquitexto, ou se preferirmos, a arquiteitualidade do texto [...], isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais [...], do qual se destaca cada texto singular. Eu diário hoje, mais amplamente, que este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” .(GENETTE, 2010, p. 13).

A transtextualidade compreende os cinco tipos de relações textuais designadas pelo autor; são elas: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e a arquiteitualidade. Apesar da específica designação de cada tipo, não se trata de classes estanques, conforme salienta o autor, mas de relações que podem manter certa comunicação ou intersecção no texto.

Utilizada como paradigma terminológico, a intertextualidade é assim definida por Genette: “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (2010, p. 14). Por essa presença efetiva que se manifesta por meio de uma referência precisa ou de um empréstimo não declarado, a citação, o plágio e a alusão configuram-se em casos de intertextualidade.

O segundo tipo de transtextualidade apontado por Genette constitui-se a partir da relação que a obra mantém com seu paratexto, entre outros sinais acessórios estão o título, subtítulo, ilustrações, epígrafes, etc. Essa relação paratextual instaura-

se pelo aparato que esses sinais acessórios fornecem ao texto, pois, como liames, servem de mote, antecipam e condensam sentidos do texto que antecedem. É um perfil de atuação que corresponde ao recurso composicional adotado por Mia Couto no emprego das epígrafes na abertura dos capítulos, como ocorre em *O último voo do flamingo*, onde provérbios e ditos de outros personagens atuam como epígrafes dos capítulos. Esse recurso também se faz presente em *Vinte e zinco*, contudo, além de enunciados extraídos do universo ficcional, são evocadas outras vozes de distintas áreas do conhecimento para exercerem a função de epígrafes do romance. Tal procedimento se repete em *O outro pé da sereia*, em que o discurso da História também se faz presente na relação paratextual que se instaura no interior da narrativa.

O terceiro tipo é nomeado de metatextualidade, e está relacionado à relação de comentário que une um texto ao outro, sem que para isso seja necessário citar ou convocar o texto do qual se fala. Conforme exemplifica Genette (2010), trata-se de uma relação alusiva e silenciosa e, por excelência, uma relação crítica.

O quarto tipo de relação transtextual é a hipertextualidade. Sendo constituída na sua essência pela derivação textual, essa relação é concebida por Genette como “[...] um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena” (2010, p. 147). Devido ao princípio das relações que estabelece, constitui, segundo o teórico, o objeto de palimpsestos. Em consonância com esse entendimento, o intertexto historiográfico, ou seja, o que Genette denomina de hipotexto, serve de suporte para a composição estrutural do romance *O outro pé da sereia*. A hipertextualidade, portanto, é o tipo de transtextualidade que será utilizado como aporte teórico para fundamentar a relação que o romance estabelece com o texto historiográfico representado pela carta de Luiz Froes, do Collegio de Goa, datada de 15 de dezembro de 1561, endereçada ao irmão Bento Toscano em Portugal, recebida em agosto de 1562, conforme consta nos registros da obra de Paiva e Pona publicada em 1892.

A arquitextualidade constitui o quinto e o último tipo de relação elencado pelo autor. Considerado o mais abstrato e o mais implícito, trata-se, segundo a definição do autor, “[...] de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual de caráter puramente taxonômico” (GENETTE, 2010, p. 17). Liga-se, portanto, à determinação do status genérico do texto.

É importante salientar que a noção de hipertextualidade desenvolvida por Genette está relacionada a outra noção, a de texto de segunda mão, ou seja, um texto derivado de outro preexistente. Sobre essa derivação o autor explica que “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (2010, p. 18).

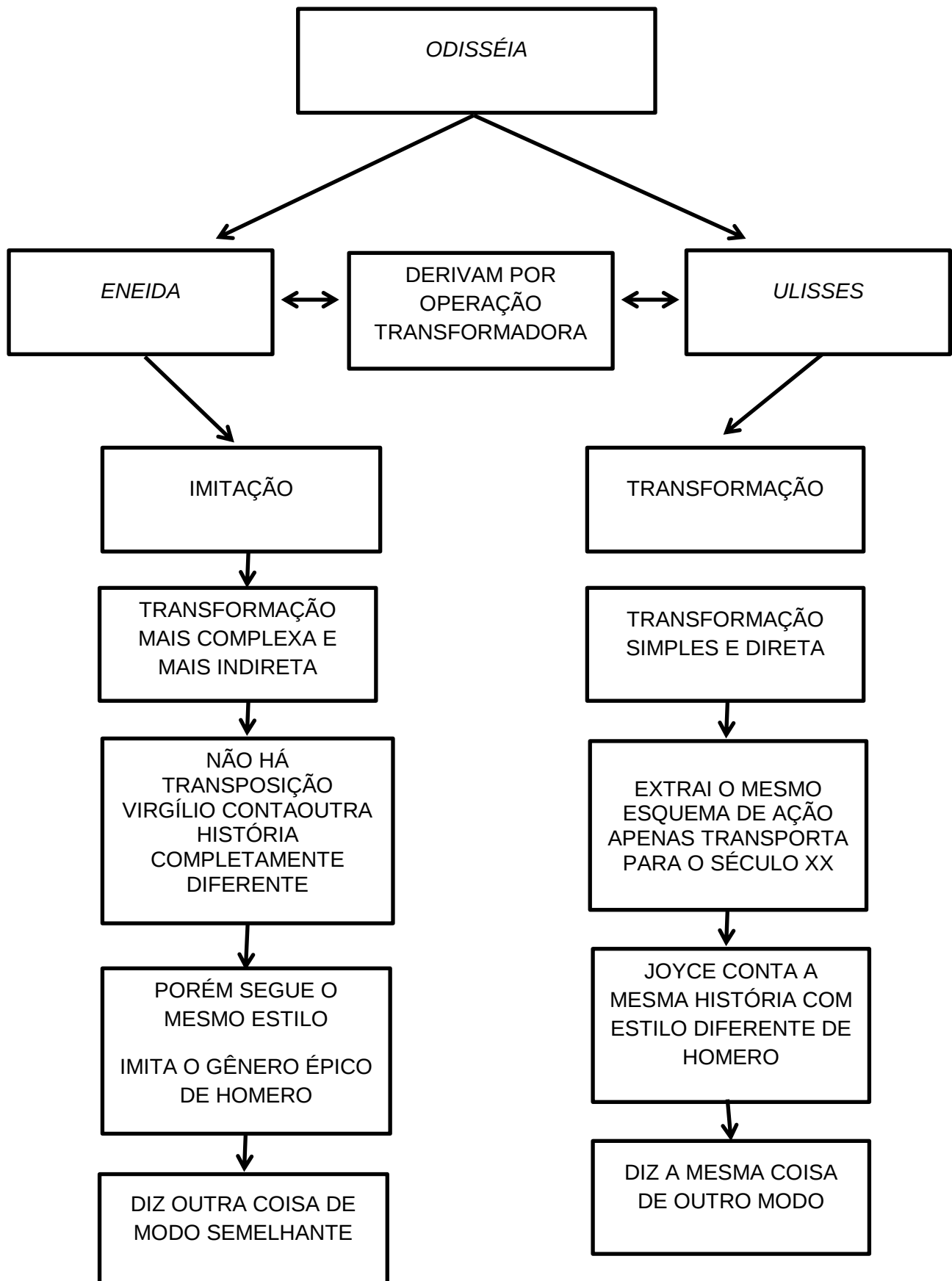
A derivação resulta de um processo de transformação que, por sua vez, subdivide-se em dois tipos: a transformação simples ou direta e a transformação complexa e indireta. A operação que ocorre na transformação simples ou direta consiste em transportar a ação de um texto A para um texto B. Na transformação indireta, o texto B conta uma outra história completamente diferente do texto A. A complexidade dessa transformação está na manutenção do mesmo gênero textual do qual se derivou o texto B, ocorrendo, assim, uma espécie de imitação.

Para melhor exemplificar esses processos de transformação, Genette utiliza a obra *Odisseia* como hipotexto e *Eneida* e *Ulisses* como obras derivadas sendo, portanto, hipertextos. Embora estas tenham em comum o fato de derivarem daquela, distinguem-se por não resultarem do mesmo processo de transformação. Emerge dessa distinção o entendimento de que em *Eneida* ocorre a transformação complexa e indireta, ou seja, o que Genette resumidamente definiu como imitação. Objetivando preservar essa operação de uma visão redutora, o teórico apresenta a seguinte ressalva:

A imitação é certamente, também uma transformação, mas de um procedimento mais complexo, pois [...] exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico (que chamamos épico), extraído dessa performance única que é a *Odisseia*. Esse modelo constitui, então, entre o texto imitado e o texto imitativo, uma etapa e uma mediação indispensável, que não encontramos na transformação simples ou direta. (GENETTE, 2010, p. 19).

Portanto, a imitação, para além de um gesto mecânico, exige um certo domínio não só do texto imitado como um todo, mas também de traços específicos e escolhidos pelo autor para imitar.

Na transformação simples e direta, por sua vez, há o transporte de um esquema de ação e até de relação entre personagens, porém para um outro estilo completamente diferente do hipotexto, produzindo-se, nessa operação, um novo sentido. São operações que podem ser representadas pelo esquema:

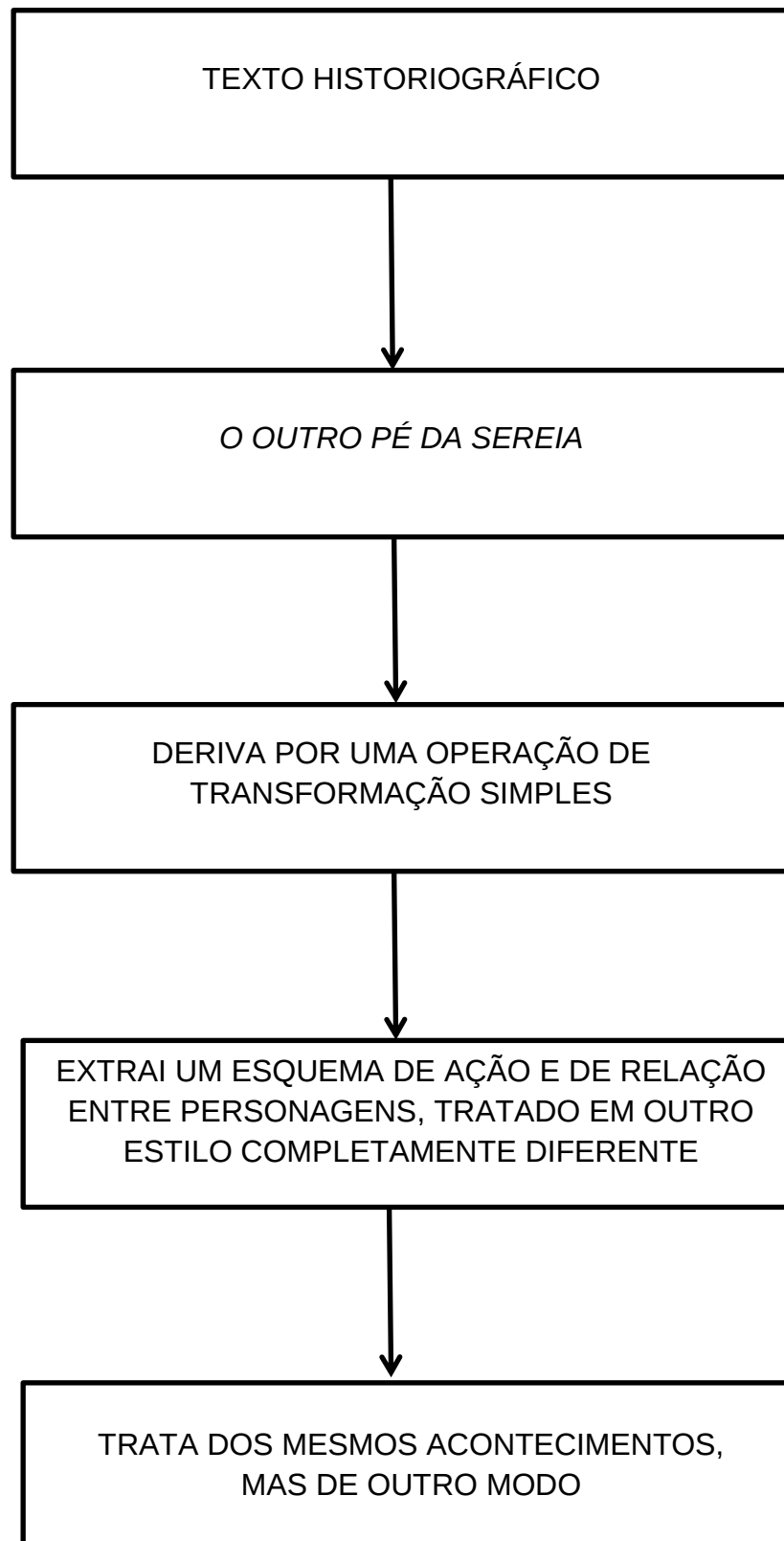


Apresentadas as especificidades das transformações, Genette (2010) classifica de hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por um processo de transformação ou imitação. Diante dessa simplificação, o autor apresenta duas precauções necessárias para a perfeita consolidação do conjunto das categorias transtextuais por ele listadas. A primeira diz respeito à importância de não considerá-las como classes estanques; a segunda volta-se mais para uma definição da natureza da transtextualidade considerada como aspecto da textualidade.

Partindo da premissa de que não há texto sem transcendência, Genette postula que “Todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação” (2010, p. 23). Tal afirmação implica em conceber a transtextualidade nas suas diferentes manifestações não como categorias desprovidas de sentido, mas como aspectos, sobretudo, da literariedade.

Sob a luz desse enfoque, revela-se como um aspecto universal da literariedade, posto que “É próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais” (2010, p. 24). Está aí a síntese da significação da presença de um texto em outro. A partir de então, passa a ser abordada pela derivação maciça do hipotexto ao hipertexto, de forma que toda uma obra B seja derivada de toda uma obra A. Diante dessa nítida configuração, a hipertextualidade mais pontual, ou seja, aquela que pode ser identificada através de fragmentos denominados por Genette (2010) de ecos parciais localizados e fugidios de uma obra em outra, fica a cargo da intertextualidade que, assim, adquire uma noção mais concreta do seu campo de atuação.

A abordagem teórica proposta por Genette (2010) sobre a hipertextualidade fornece bases para a compreensão do processo de derivação que se opera entre o romance *O outro pé da sereia* e o texto historiográfico de Froes (1892), como se apresenta no esquema:



Contribui para o entendimento das estratégias empregadas por Mia Couto na reconfiguração do passado pré-colonial, em *O outro pé da sereia*, a abordagem de Leite no ensaio “Reescrever os limiares da História para repensar a nação”. Sobre a escrita dos romancistas moçambicanos, a autora afirma que “Não se trata de abordar o documental como ficção, mas da necessidade de estratégias desenvolvidas no campo da literatura para reinventar o passado” (2012, p. 109). Nesse sentido, o emprego de estratégias ficcionais que recolocam as relações entre literatura e História justifica-se, segundo a autora, pela escassez de informações da época pré-colonial de Moçambique; as que existem são originadas dos arquivos coloniais. Em face dessa unidade discursiva, torna-se necessário que a História colonial seja recontada sob outra perspectiva, ou seja, por um ponto de vista endógeno.

No romance, a incursão portuguesa em terras africanas foi impulsionada pela missão de D. Gonçalo da Silveira, padre jesuíta que sai de Goa rumo a Moçambique em Janeiro de 1560 na intenção de batizar o imperador do Monomotapa. A presença do jesuíta ganha destaque na encenação da viagem pela sua atuação como personagem que teve uma existência histórica, considerado um dos primeiros portugueses a pisar no solo do Monomotapa. A referência à histórica viagem é feita no parágrafo de abertura da carta e no início da narrativa que retoma o passado no romance:

A nau Nossa Senhora da Ajuda acaba de sair do porto de Goa, rumo a Moçambique. Cinco semanas depois, em Fevereiro de 1560, chegará à costa africana.

Com Nossa Senhora da Ajuda seguem mais duas naus: São Jerónimo e São Marcos. Nos barcos viajam marinheiros, funcionários do reino, deportados, escravos. Mais do que todos, porém, a nau conduz D. Gonçalo da Silveira, o provincial dos jesuítas na Índia portuguesa. Homem santo, dizem. O jesuíta faz-se acompanhar pelo padre Manuel Antunes, um jovem sacerdote que se estreava nas andanças marítimas.

O propósito da viagem é realizar a primeira incursão católica na corte do Império do Monomotapa. Gonçalo da Silveira prometeu a Lisboa que baptizaria esse imperador negro cujos domínios se estendiam até ao Reino de Prestes João. Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã (COUTO, 2006, p. 51).

No excerto, elementos que compõem o evento histórico, como a marcação do tempo com o início e o término da viagem, informações que pontuam o trajeto de Goa a Moçambique e o propósito da viagem são apropriados pela ficção e atuam como elementos estruturadores do romance. O tom formal que assume a narração

ao descrever as informações remete à ideia de relatório de viagem, uma alusão aos manuscritos utilizados como referência na composição e no desenvolvimento da narrativa.

A ideia de manuscrito ou de diário de bordo adquire uma significação simbólica na narrativa. Como elemento de representação do passado, é revestido de uma configuração enigmática, por meio dele mistérios são revelados e os tempos interligados. Por conter o registro de todos os acontecimentos da viagem, em torno desses manuscritos é desencadeada uma série de acontecimentos que marcam a atuação dos personagens nesse período da história, como se evidencia na passagem:

O caderno de viagens, explicou Antunes, ganhara um peso insuportável. Quando o lançou no fogo foi para se aliviar desse peso. Afinal, as palavras não enchiam apenas as folhas, preenchiam-no a ele, proprietário de cada coisa descrita.

[...] – Digo-lhe mais, padre Manuel: ou você se emenda ou eu digo ao capitão que destino você deu ao diário de bordo. (COUTO, 2006, p. 160-3).

Posteriormente, os manuscritos reaparecem em 2002, compondo a narrativa do presente, quando a personagem Mwadia os encontra juntamente com a ossada que pertencia a D. Gonçalo da Silveira. Ao serem identificados pelo *nyanga*, os achados são envolvidos numa atmosfera de mistério, como revela a passagem: “Depois, Lázaro Vivo levantou-se espreitou a caixa e pegou nos manuscritos como se lidasse com coisa putrefacta. Foi manipulando os papéis mais olhando entre eles que para eles” (COUTO, 2006, p. 42). O “olhar entre” que marcou a reação do adivinho pode ser compreendido como uma visão além, que ia ao encontro das origens daqueles achados e dos mistérios que os envolviam.

Em outro momento da narrativa, a partir da leitura dos manuscritos Mwadia faz encenações de transe para impressionar os americanos. Nessas supostas simulações, a personagem era visitada pelos espíritos dos escravos que vieram no navio em 1560, contudo os manuscritos de D. Gonçalo eram suas únicas visitas, por meio deles a personagem revisitava o passado e entrelaçava os tempos.

Em conformidade com a análise de Elena Brugioni, sobre a viagem que constitui a narrativa histórica, em *O outro pé da sereia*, a configuração da narrativa histórica corresponde a um paradigma de oficialidade intratextual que, segundo a autora, “[...] poderá ser encarada como um possível contraponto histórico em relação

à ficção desenvolvida na outra narrativa, salientando a feição parcial e contingente que caracteriza o próprio testemunho histórico” (2012, p. 48). Não obstante a essa parcialidade, o testemunho histórico apresentado pelo romance é construído sob a perspectiva do colonizado, criada por meio de estratégias narrativas que geram a dúvida e, numa simbiose de crítica e ironia, evidenciam diferentes olhares sobre os mesmos acontecimentos.

As conexões que o texto literário de Mia Couto mantém com o relato histórico põem em evidência uma relação de intertextualidade também pela estilização, haja vista a reprodução do conjunto dos procedimentos do estilo do outro texto. Dentre esses procedimentos, a narrativa apresenta o registro das ocorrências por data, simulando o registro do diário:

Até o dia 4 de Janeiro, data do embarque em Goa, ele era branco, filho de portugueses. No dia 5 de Janeiro, começara a ficar negro. (2006, p. 164).

Tinham ocorrido trinta e cinco dias de viagem quando o gajeiro avistou pássaros no horizonte. (2006, p. 247).

D. Gonçalo da Silveira e sua comitiva saíram da Ilha de Moçambique com destino a Sena na manhã de 19 de Agosto de 1560. (2006, p. 255).

À meia-noite do dia 16 de Março de 1561, aos trinta e seis anos de idade, o missionário D. Gonçalo era estrangulado, no interior de sua cubata. (2006, p. 264).

A manutenção do estilo de escrita revelado nos excertos pode ser compreendida como uma estratégia que interliga a narrativa não só à proposta do diário, mas também ao texto historiográfico que faz uso desse recurso em seus registros. Em consonância com os princípios de Bakhtin (2010), segundo os quais um texto não se constrói sobre si mesmo, mas se elabora em vista do outro, o estilo pode ser compreendido como um conjunto das recorrências formais, tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo, empregadas para produzir o efeito de sentido proposto pela obra.

Com essa configuração, o romance constitui-se num espaço de confluência de diversas vozes, o que Bakhtin (2010) denomina de plurilinguismo. De acordo com tais formulações, qualquer gênero, tanto literário quanto extraliterário, pode ser introduzido na estrutura do romance. No entanto, o teórico chama a atenção para um grupo especial de gêneros que exerce um papel muito importante, a ponto de determinar a estrutura do romance; são eles:

A confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas e alguns outros gêneros. Todos eles podem não só entrar no romance como seu elemento estrutural básico, mas também determinar a forma do romance como um todo (romance confissão, romance-diário, romance epistolar, etc). Cada um desses gêneros possui suas formas semântico-verbais para assimilar os diferentes aspectos da realidade. O romance também utiliza esses gêneros precisamente como formas elaboradas de assimilação da realidade. Todos esses gêneros que entram no romance introduzem nele as suas linguagens e, portanto, estratificam a sua unidade linguística e aprofundam de um modo novo o seu plurilinguismo. (2010, 124-125).

Essa inserção a que se refere Bakhtin faz-se presente na produção literária de Mia Couto não só em *O outro pé da sereia*, mas também em *Vinte e zinco*, com a apresentação dos capítulos em forma de diário, e, em *O último voo do flamingo*, com a inserção de cartas no corpo do texto da narrativa.

Essa heterogeneidade textual presente em *O outro pé da sereia* é emoldurada pela relação hipertextual que a obra mantém com o texto historiográfico, mais especificamente, com a carta de Luiz Froes escrita em 1561. Considerando que a hipertextualidade, segundo Genette (2010), é a relação que une um texto B a um texto A, buscar-se-á estabelecer relações quanto aos elementos, informações e personagens que foram apropriados por Mia Couto na feitura do romance, de forma a dar visibilidade de como o acontecimento histórico da chegada dos portugueses é contado e entrelaçado na estrutura do romance.

A expedição dos padres portugueses, que serviu de mote para a história encenada em *O outro pé da sereia*, é reconhecida pelas fontes históricas como a primeira tentativa de evangelização do interior de Moçambique, ocorrida por volta de 1560, quando os Jesuítas chegaram às terras de Inhambane. O registro desse acontecimento histórico será apresentado na sequência sob diferentes perspectivas, de portugueses, africanos, da História, da religião, da política, enfim, são diferentes olhares que deixam transparecer em suas construções discursivas o lugar de onde falam e, portanto, o que é interessante privilegiar e o que convém ocultar em suas versões.

De acordo com a obra do português Antonio Pereira Paiva e Pona (1892), foi nos primeiros anos do século XVI que os portugueses começaram a estabelecer feitorias na costa oriental da África. Um dos primeiros foi Gonçalo da Silveira, que, levado pelo zelo religioso, penetra no sertão africano, indo converter o rei do Monomotapa. Dom Gonçalo partiu de Lisboa para a Índia na armada de cinco naus, chegando a Goa em setembro de 1556, de onde partiu em janeiro de 1560 com o

padre André Fernandes e André da Costa com destino a Inhambane. Regressando a Moçambique, embarca para o Queliname, passa por Sena, Tete e, por fim, chega ao Zimbábue do Monomotapa. Ali, por intermédio de Antônio Caiado, que residia na corte de Mingane, caciz dos mouros, é assassinado como feiticeiro no dia 16 de março de 1561, e seu cadáver lançado ao rio Mussengeje. Sobre o martírio do padre, o autor assim se refere: “Sacrificando-se pela pátria e pela fé, foi o primeiro portuguez que derramou o seu sangue nos sertões mais remotos da província de Moçambique, e cheio de virtudes os seus conterrâneos consagraram a sua memória em vários escriptos” (1892, p. 16).

Sobre o evento, o livro *História de Moçambique* (1970), da Frente de Libertação de Moçambique – FRELIMO, registra que, em 1530, os portugueses conseguiram expulsar os árabes do Sena e fundaram sua primeira feitoria. Nessa altura, os portugueses tinham conseguido penetrar no interior do rio Zambeze. Um dos célebres missionários foi o padre jesuíta D. Gonçalo da Silveira, que, em 1561, chegou a ir até o Zimbábue do Monomotapa, disposto, segundo dizia, a batizar o rei e a sua família. Chegou até lá, mas em breve o Monomotapa descobriu que era um espião que vinha estudar a situação do número de tropas e da localização das minas. Desmascarado, foi morto. Os portugueses viram então que os seus planos tinham que ser executados pela força e assim decidiram organizar um grande exército para atacar o Monomotapa.

O volume V da *História Geral da África* faz referência ao missionário português, com a afirmação de que todo o terreno conquistado pelo cristianismo nas áreas da África oriental foi perdido com o assassinato do missionário Gonçalo da Silveira, padre português responsável por submeter, com muito esforço, o Monomotapa Nogoma ao cristianismo português em 1560.

Em todos os registros, o foco recai sobre a missão evangelizadora de D. Gonçalo da Silveira. O que envolve essa missão, os interesses e o que está por trás dela sofre certa variação, pois depende do ponto de vista observado. Por exemplo, na obra de Paiva e Pona (1892), o foco de interesse da expedição recai sobre o zelo religioso do missionário que perde a vida pela missão de levar a conversão ao império do Monomotapa. Semelhante perspectiva é apresentada pela *História Geral da África*. Em contrapartida, o livro publicado pela FRELIMO apresenta um ponto de vista destoante dos anteriores. De acordo com a obra, por trás da missão

evangelizadora do padre, há o interesse em espionar as riquezas do império do Monomotapa, razão que o levou à morte.

Todas essas informações são contempladas na carta de Froes. A abrangência de detalhes sobre as andanças do missionário português em terras africanas, bem como a proximidade que há entre essa narrativa e a criada pelo romance *O outro pé da sereia* possibilita proceder com uma análise entre os textos pelo viés da hipertextualidade. Sob essa perspectiva, a carta é concebida como hipotexto do romance que sobre ela atua como hipertexto, conforme a designação dada por Genette: “Chamo então hipertexto todo texto derivado de um outro anterior por transformação simples (diremos daqui para frente simplesmente transformação)” (2010, p. 23). Partindo do princípio de que a narrativa de matriz histórica, desenvolvida no passado de 1560, antecipa acontecimentos que ocorrerão na narrativa do presente, a relação de hipertextualidade com o texto historiográfico vai se refletir em todas as categorias que estruturam o romance.

Considerando essas possibilidades de leitura, a realização da análise sustenta-se no princípio teórico de que

Essa duplicidade do objeto, na ordem das relações textuais, pode ser figurada pela velha imagem do *palimpsesto* [grifo do autor], na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência. (GENETTE, 2010, p. 144).

Na relação com a carta, as andanças e os trabalhos de conversão de D. Gonçalo da Silveira em terras africanas são tematizados pela narrativa de matriz histórica e contextualizados no momento que antecede a ida da comitiva missionária ao império do Monomotapa. Na carta de Froes, constam as informações:

E porque o padre ali havia de estar alguns dias esperando por recado de el-rei de Manamotapa para lhe ir falar [...].
E por maior parte dos christãos que ali havia estarem amancebados, fel-os o padre a quase todos casar; administrando-lhes os sacramentos; ensinava-lhes a doutrina [...]
Aqui baptisou os escravos portugueses e gente de suas famílias que seriam até quinhentas pessoas pouco mais ou menos. (PAIVA E PONA, 1892, p. 58).

Numa possível referência a esses acontecimentos, o romance recria sobre o esquema de ação apresentado o momento em que o missionário aguarda a resposta da licença para o encontro com o imperador, conforme narra a passagem:

Estava-se nas vésperas de Natal do ano de 1560. Ao longe, as margens do rio emagreciam em escarpas que semelhavam costelas de um bicho descarnado. As palavras de Gonçalo eram destinadas aos mais altos céus. Completadas as orações, Silveira era um homem renovado: despachou ordem para que Manuel Antunes e o escravo Xilundo seguissem como mensageiros ao Imperador pedindo licença para a visita. Aproximava-se o momento decisivo de toda missão. Enquanto esperava, D. Gonçalo foi confessando canarins e portugueses, convertendo cafres e mouros. Nas tardes, quando o calor amainava, ele caminhava longamente pelo mato, orando debaixo das árvores e comendo frutos silvestres como se fossem pêssegos de Lisboa. (COUTO, 2006, p. 259).

No excerto, a proximidade com o estilo do relatório limita-se à marcação temporal do acontecimento, posto que contornado por um tom de poeticidade, o contexto da espera é envolvido por um cenário de paisagem edênica que centraliza a figura do missionário no momento decisivo da missão. Embora haja a presença de outros personagens representando uma coletividade de tipos e uma breve referência aos sacramentos a eles ministrados, o foco da descrição é projetado para o estado de preparação espiritual que o momento requeria.

Na sequência dos acontecimentos, ganha destaque nos textos a recusa de D. Gonçalo em batizar o mambo Inhamoyo. Na carta de Froes o evento conta com a participação direta do missionário na negativa do batismo:

D'este logar de Sena ia o padre os mais dos dias a visitar El-rei de Inhamior, que estava em légua d'ahi gentio e sugeito também ao rei de Manamotapa, e fallando o padre por algumas vezes com elle lhe disse o rei que de muy boamente se queria fazer christao com sua mulher e oito filhos que tinha se o padre os quizesse baptisar. O padre por não ter quem deixar com elle para o ensinar e lhe dar notícia das cousas de Deus disse-lhe que seria melhor e mais conveniente fazer-se primeiro el-rei de Manamotapa, porque seria agraval-o fazendo outros primeiros christãos, que preservasse no desejo e admostasse aos seus a terem fé e esperança em Deus pois estava certo Deus lhe não havia de faltar. (PAIVA e PONA, 1892, p. 58).

No processo de derivação do relato historiográfico o romance reproduz a cena de recusa do batismo do chefe Inhamoyo, contudo sem apresentar a justificativa da falta de um auxiliar de D. Gonçalo no processo de conversão. Em contrapartida,

coloca em ação a figura do padre Manuel Antunes para fazer a intermediação do pedido:

Essa desconsideração acontecera em Bemba, no dia de Natal, quando o chefe Inhamoyo pediu para ser batizado. Se o missionário português já tinha batizado Xilundo, seu filho mais velho, fazia todo o sentido que o convertesse a ele e aos outros sete filhos. O padre Manuel Antunes foi quem recebeu o pedido. Logo ali, ele aceitou de bom grado e sugeriu que a cerimônia tivesse lugar nessa mesma tarde. O padre não podia imaginar que D. Gonçalo se negaria a prestar o batismo ao chefe daquelas terras.

– *Não podemos baptizá-lo.*

– *Mas baptizámos tantos, D. Gonçalo!*

– *Nenhum deles era um chefe como este mambo.*

[...] A missão que os norteava era o Monomotapa. O imperador deveria saber que seria ele o primeiro a deixar-se converter. O padre Manuel ainda protestou:

– *Essa é a lógica do rei de Portugal. As razões de Deus são outras...*

– *Não são, não. São as mesmas...* (COUTO, 2006, p. 308).

Novamente, a narração inicia com a marcação temporal. Se, na passagem anterior, o momento da chegada à aldeia é marcado como sendo na véspera de natal, numa sequência, a recusa do batismo ocorre no dia seguinte, dia de Natal. Essa marcação dos acontecimentos emoldura a narrativa na sua proposta ficcional de recriar, pelo viés estético, outro relato. Na sua riqueza discursiva, tal proposta tem um veio duplo de crítica e ironia, permitindo, assim, que suas lacunas sejam preenchidas por diferentes perspectivas.

Nesse momento em que se iniciam as ações missionárias na África, a intermediação de padre Antunes pode ser compreendida como uma possível estratégia para reforçar a descrença do jovem padre nos sentidos da missão, aspecto que toma densidade no decorrer de toda a trama nesse plano temporal. Portanto, ao receber de bom grado o pedido do mambo para ser batizado e, em seguida, protestar contra a decisão do missionário em primeiro batizar o imperador, mostrando-se inconformado com a lógica da missão, a personagem atua segundo as leis internas do romance, criadas para assegurar a produção de sentidos proposta pela narrativa. Conforme salienta Genette,

digamos somente que a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. (2010, p. 144).

Nessa perspectiva, a figura do padre Manuel Antunes pode ser compreendida como um desses objetos complexos, artisticamente criado para articular o esquema de ação do historiográfico na estrutura do romance. Nessa feitura do novo sobre o velho, as contradições da missão evangelizadora de Portugal na África entram como uma possível dissonância, segundo pontua o teórico, entre os dois elementos, ou seja, a carta e o romance.

Ao chegar ao Monomotapa, tanto na ficção quanto na carta, D. Gonçalo é recebido por Antônio Caiado, enviado do imperador para fazer as boas vindas ao missionário: “O Gomes coelho que acima digo ficou em Tete por estar outro portuguez mui amigo e familiar de el-rei em Manomotapa por nome Antonio Caiado o que foi o que veio com o presente ao padre” (PAIVA e PONA, 1892, p. 60).

No entretacer de dados históricos no tecido ficcional, o autor faz a reconfiguração de personagens incorporando-os na trama romanesca de forma a atuarem como geradores de ressignificações dos acontecimentos que os envolvem. A partir desse processo, a figura de Antônio Caiado é inserida na narrativa:

Como um presságio, Silveira entrou na capital do Monomotapa no dia 1 de janeiro de 1561. Nesse mesmo dia, o português Antônio Caiado foi enviado pelo Muene⁸ para dar as boas-vindas ao jesuíta. Caiado era uma espécie de capitão das portas do reino, digamos que um ministro do Imperador. (2006, p. 261).

Uma estratégia da ficção que dá visibilidade a esse personagem é colocá-lo no papel de intermediador entre o imperador e o missionário, papel que se justifica, tendo em vista os acontecimentos que envolvem o português no desenrolar da trama, especialmente quando o narrador apresenta indícios que o apontam como um dos possíveis suspeitos do assassinato de D. Gonçalo. Esses vestígios de suspeita são germinados desde o primeiro encontro entre Caiado e o missionário, devido a rumores sobre a conduta do português na África: “[...] Antônio Caiado se envolvera com negrinhas várias e se desdobrara em diversas proles de mulatos. O português cedia na carne que, como dizia Fernandes, é fraca, mas tem muitíssima força” (COUTO, 2006, p. 249). Com esses rumores, a narrativa cria situações que subvertem a atuação da personagem no romance, que investe nessa subversão para gerar a dúvida em uma das possíveis versões sobre o assassinato.

⁸ Muene: Imperador do Monomotapa (COUTO, 2006, p. 261).

Se nos registro historiográficos Antonio Caiado tem mérito reconhecido a ponto de integrar o rol de autores das cartas catalogadas por Paiva e Pona (1892), na dinâmica do universo do romance, a personagem passa por um processo paródico. Concebida por Genette (2010) como uma prática de hipertextualidade, a paródia é rebatizada pelo teórico como uma forma de desvio pela transformação. Dessa forma, a ficção cria a personagem sem que haja um necessário vínculo de referência a um indivíduo tomado da realidade, segundo afirma Gallagher, mas, nesse ato criativo, trabalha com a invenção de exemplos.

No processo de derivação da carta para o romance, mantiveram-se a função e o nome da personagem, mas há um desvio no seu caráter que leva a produzir novos significados no contexto da ficção. Mesmo atuando como “[...] uma espécie de capitão das portas do reino, um ministro do Imperador” (COUTO, 2006, p. 261), no processo de subversão da personagem português na narrativa, como se já não bastasse a conduta indecorosa, pesava-lhe a suspeita de assassinato. Mia Couto reforça esse jogo paródico ao utilizar como epígrafe do capítulo dezoito, exatamente o capítulo onde são levantadas as suspeitas sobre os possíveis assassinos, a transcrição da carta de Caiado.

Um dos enganos, que consta na carta e é recriado no romance, diz respeito ao mal entendido gerado pela presença da imagem de Nossa Senhora que acompanha D. Gonçalo em suas andanças:

Estando um dia dizendo missa e passando uns senhores do reino pela porta e vendo no altar uma Imagem de Nossa Senhora da Graça, muito formosa que o padre levava, foram dizer a el-rei que o padre tinha uma mozunga, id est, mulher de grande formosura em sua casa, que lh'a mandasse pedir. (PAIVA E PONA, 1892, p. 61).

No romance, tudo começa quando o missionário recusa o ouro e as cabeças de gado que o imperador manda lhe ofertar. Sobre esse desprendimento, na obra *O venerável Padre Gonçalo da Silveira* (2006), Francisco Correia assinala que a estada do missionário no Monomotapa foi alvo de diferentes interpretações. Uma foram construídas com base na ideia de que o padre era um espião dos portugueses, que, a partir das informações repassadas, atacariam o império. A outra versão é a de que o verdadeiro interesse do missionário não era a salvação das almas, mas as riquezas do reino. Contudo, contrariando essas especulações, o autor acrescenta:

Mas, o certo é que o Monomotapa reinante, Negomo Mupunzaguto, ficou estupefacto com o desinteresse e desprendimento do homem de Deus pelos bens materiais, sobretudo o ouro, que tanto fascínio exercia sobre os portugueses que ele conhecia. (2006, p. 8).

No romance, esse acontecimento é contextualizado na passagem:

– *Que raio de homem pode recusar tais riquezas? Pois volte lá e pergunte-lhe quantas mulheres hei-de-mandar...*

Gonçalo recusaria essa nova oferta com uma candura no sorriso. Chamou o mensageiro português e apontou no altar a figura de Nossa Senhora.

– *O senhor, António Caiado, sabe bem que é esta a senhora de que sou devoto.*

D.Gonçalo nunca imaginara que estas palavras originariam grandes alvoroços e maiores mal-entendidos. A informação que chegou ao Imperador foi que o padre branco tinha por esposa uma formosíssima mulher digna de todo agrado. (COUTO, 2006, p. 261-262).

No momento em que recusa as mulheres ofertadas, o missionário apresenta a Antonio Caiado a única senhora a quem prestava devoção. O efeito que esse mal-entendido provoca na narrativa é de fortalecimento do elo entre o missionário e a imagem, é com a imagem que o missionário é enterrado e é com ela que sua ossada é encontrada no século XXI. Elo que se constitui com a junção dos diferentes sentidos que envolvem a construção desses dois elementos na trama narrativa, enquanto o padre tem a imagem como símbolo de uma religiosidade superior que deve se sobrepor a qualquer outra crença, a própria imagem converte-se num símbolo do sincretismo, para onde convergem as crenças de portugueses e africanos.

Na sequência, após a confusão criada pela presença da imagem, o imperador manda pedir a D. Gonçalo que ela seja conduzida aos seus aposentos, ocasião em que a santa fala com o imperador:

Elle espantado d'aquella novidade acordando fazia-o saber á mãe e aos portuguezes, os quaes o iam dizer ao padre, cada vez que lh'o el-rei dizia, e fallando por derradeiro com o padre lhe disse que estranhamento sentia não entender a lingua d'aquella Senhora, que todas as noites fallava com elle. (PAIVA e PONA (1892, p. 61-2).

Diferentemente da carta, no romance, é o próprio imperador que narra o acontecimento:

– *Falou comigo, ela falou comigo, titubeava o monarca.*
 – *Mas disse o quê?, inquiriu Silveira.*
 – *Não sei, ela falou nessa sua língua vossa. Ela fala consigo também, padre Silveira?* (COUTO, 2006, p. 263).

Tanto na carta quanto na narrativa, esse evento vai desencadear no batismo do imperador e da sua mãe. No dia seguinte, após a imagem ter falado com o imperador, ele solicita a presença de um intérprete. Essa é a oportunidade para o missionário convencê-lo da necessidade do batismo, como condição para possuir o entendimento da língua da Santa:

O padre, dizem, que lhe respondeu que aquela língua que era divina e celestial e que a não podia entender senão quem vivia na lei santa do filho d'aquella Senhora que era Deus e redemptor do mundo, que como sua Alteza fosse christão, ficaria capaz de a entender. (PAIVA e PONA, 1892, p. 62).

A mesma condição é recriada no romance:

E logo o imperador reclamou um intérprete. Para que dormisse no quarto com ele e mais a estátua. Para poder traduzir tão maviosa e etérea voz.
 – *El-Rei para entender não necessita de tradução. Necessita, sim de conversão, disse o missionário.* (COUTO, 2006, p. 263)

A necessidade da conversão do imperador, como condição para entender a língua da santa, é uma situação forjada pelo missionário a fim de que se cumpram os propósitos de sua missão na África. Concentra-se sobre a imagem o ponto de articulação desses acontecimentos, correspondendo, assim, ao que foi anunciado nos parágrafos iniciais da narrativa: “A estátua de Nossa Senhora, benzida pelo Papa, é o símbolo maior desta peregrinação. Silveira jurou que a imagem sagrada só repousaria em terras da Mãe do Ouro, na corte do Monomotapa” (COUTO, 2006, p. 51). De certa forma, concretiza-se o juramento proferido pelo missionário.

Nas referências ao batismo na carta, constam as mudanças dos nomes: “Fez-lhe o padre muita festa no dia do baptismo. Pos-lhe nome D. Sebastião e sua mãe D. Maria” (PAIVA E PONA, 2006, p. 62). Na recriação do momento pela ficção, a troca dos nomes reveste a cerimônia batismal dos significados construídos pela trama: “Na manhã seguinte, o Imperador Nogomo Mupunzangatu era baptizado com o nome de D. Sebastião e sua mãe com o nome de D. Maria. Assim, se chamavam o rei e a rainha de Portugal” (COUTO, 2006, p. 263). A metonímica presença da coroa portuguesa pode ser compreendida não só como uma forma de consolidar o batismo

do imperador, mas também como uma forma de instaurar o início do domínio português no Monomotapa.

Esse domínio é inserido no romance por meio das previsões do mambo Inhamoyo, recordadas por seu filho Xilundo, quando este recebe ordens para averiguar se o cadáver de D. Gonçalo permanecia no fundo do rio Mussenguesi: “Afinal, seria por aqueles rios que D. Gonçalo da Silveira se intrometeria nas Terras dos Rios de Sena, rumo ao Monomotapa. Com o missionário chegariam padres, soldados, fidalgos e escravos. Todos pisando a água. Todos turvando a terra” (COUTO, 2006, p. 307). As previsões do mambo possivelmente dizem respeito às consequências que sucederiam ao assassinato de D. Gonçalo, ocorrido logo após o batismo do imperador. A referência aos que viriam “turvando a terra”, especialmente os soldados, pode ser compreendida como a chegada dos enviados de Portugal para vingar a morte do padre. Ao encontro do que afirma Correia: “Em Portugal, o rei D. Sebastião ficou consternado e, consultando a Mesa da Consciência e Ordem, ordenou a expedição punitiva contra o Monomotapa” (2006, p. 62).

Tanto na carta quanto no romance, mouros aparecem entre os articuladores do assassinato, que convenceram o imperador de que o missionário era um grande feiticeiro e traria a desgraça ao reino do Monomotapa:

Disseram-lhe que os engangas mouros, (que sam os mores feiticeiros da terra, os quais deitam sorte com quatro paus) que o padre vinha por mandado do governador da India e do capitão de Sofala para ver a terra e se havia muita gente n'ella para lhes logo tornar a mandar recado e vir grande exercito para matarem a el-rei e lhe tomarem o reino [...]
E que o padre era mouro que quer dizer feiticeiro, traidor, o qual trazia o sol e a fome, e um osso de finado e outras mesinhas pata tomar a terra e matar a el-rei. (PAIVA e PONA, 1892, p. 64).

No romance, o episódio da conspiração é recriado com detalhes. Na carta, a sorte é lançada com quatro paus; no romance o adivinho mouro agita quatro ossos com diferentes significados, dentre eles há o que traz a inscrição de uma mulher-cobra. São recursos narrativos empregados para enriquecer a atmosfera de feitiçaria armada para convencer o imperador de que o missionário havia lançado um mau-olhado sobre as terras do Monomotapa:

E o adivinho mouro diria mais ainda. Diria que esse Gonçalo vinha por mando do governador da Índia para derrubar o império. Os naturais da terra que se faziam cristãos contraíram debilidades nunca vistas ao serem batizados. [...] E avisaram o Imperador de que Silveira era um poderoso feiticeiro e que trazia o sol e a fome atados num osso humano. Havia, pois, que tomar urgentes medidas. (COUTO, 2006, p. 307-8).

O ponto de vista dos mouros sobre o missionário é criado a partir do interesse que estes teriam em eliminar os portugueses como seus adversários no domínio do tráfico de ouro e escravos. Em contrapartida, essa conspiração faz com que eles sejam apontados pelos portugueses como os principais suspeitos do assassinato de D. Gonçalo, um possível jogo criado pela narrativa para gerar a dúvida e potencializar o suspense que envolve o crime.

Essa atmosfera é inicialmente criada com o prenúncio da própria morte feito por D. Gonçalo a Antonio Caiado:

Em o padre vendo lhe disse pondo-lhe a mão no peito: “Antônio Caiado por certo melhor aparelhado estou eu para morrer que os inimigos que ham de matar. Eu perdoo a el-rei que é moço e a sua mãe porque os mouros os enganaram”. (PAIVA e PONA, 1892, p. 124).

No romance, condizente com a dúvida criada que inclui Antonio Caiado como um dos suspeitos, D. Gonçalo não lhe pronuncia as palavras que premeditam sua morte, mas as escreve, deixando registrado o que lhe acontecera nesse momento decisivo da sua missão no Monomotapa. Após a sua morte, esse registro é encontrado por Xilundo, quando este retira do rio o corpo e os pertences do missionário:

Voltou atrás para ir buscar a imagem da Santa e um baú de madeira que continha as magras posses do português. Depois, depositou tudo aquilo junto ao cadáver do sacerdote. [...] Retirou a folha que estava no topo dos restantes papéis e espreitou o manuscrito cuja tinta era tão recente que parecia ceder ao toque dos dedos. A caligrafia do missionário Silveira era cuidada, quase feminina. Com dificuldade, o escravo leu em voz alta: *“Em verdade vos digo que mais aparelhado estou para receber a morte do que meus inimigos estão para me dar.”* (COUTO, 2006, p. 303-4).

Na trama narrativa, a escrita do prenúncio tem o efeito de suscitar o tom de mistério que envolve a morte de D. Gonçalo, de maneira que sua leitura leva o escravo a conjecturar sobre quem seria o possível assassino. Mediante a criação desse cenário, diferente do texto historiográfico, a cena não é protagonizada pelo missionário, mas o foco é direcionado para o escravo Xilundo no registro contínuo de acontecimentos que interessam ao desenrolar da narrativa. Há de se considerar

ainda, que ao integrarem o manuscrito, as palavras do missionário atravessam o tempo e são parafraseadas por Mestre Arcanjo no século XXI no diálogo:

– *Está tão elegante, Mestre!*
 – *Eles virão buscar-me hoje à noite.*
 – *Eles quem?*
 – *Virão matar-me esta noite. Eu sei.*
 – *Ora, Mestre Arcanjo, tanto drama!*
 – *Estou eu mais preparado para morrer do que eles para me matarem.*
 Mwadia estranhou: aquelas tinham sido as palavras que, cinco séculos antes, o missionário Gonçalo da Silveira havia pronunciado na noite em que viria a ser assassinado. (COUTO, 2006, p. 317).

Portanto, a escrita do prenúncio pode ser compreendida como uma estratégia narrativa que intensifica o sentido enigmático dos manuscritos no romance, uma estratégia criada a partir de um detalhe, um traço distintivo da ficção que interfere no andamento da história. Ao encontro do que afirma Genette, “O melhor do hipertexto é um misto indefinível, e imprevisível no detalhe, de seriedade e de jogo (lucidez e ludicidade), de complemento intelectual e de divertimento” (2010, p. 146). Com essa proposição, o autor reafirma o mérito que tem de relançar novos sentidos sobre o que já foi escrito, o jogo de efeito resultante da arte de fazer o novo sobre o velho.

Esse novo circuito de sentido é gerado, sobretudo, a partir da dúvida criada pela narrativa sobre quem seria o responsável pela morte do missionário anunciada no capítulo quinze, que traz o sugestivo título de “Madeira sangrando”:

À meia-noite do dia 16 de março de 1561, aos trinta e seis anos de idade, o missionário D. Gonçalo era estrangulado, no interior de sua cubata. Os mandantes do crime tinham sido claros: não podia tombar uma gota de sangue. Mas algo correu mal: quando os matadores ergueram o corpo, que jazia abraçado a Nossa Senhora, constataram que havia sangue sobre o soalho da cubata. Os assassinos desapareceram em alvoroço. Nenhum deles sabia que o sangue provinha não do corpo de Silveira, mas do decepado pé da Virgem. (COUTO, 2006, p. 264).

O recurso de marcar com precisão a data do acontecimento, com o registro da hora, do dia, do mês e do ano, juntamente com a informação da idade da personagem, confere ao relato um contorno de documentação. Contudo, como assegura Gallagher, “Nada no romance é tão óbvio e ao mesmo tempo tão invisível quanto o fato de ser ficção” (2009, p. 629). Isso se explica, segundo a autora, pelo fato de que “[...] a ficção suspende, desvia ou mesmo segrega qualquer exigência de

veracidade em relação ao mundo da experiência ordinária” (2009, p. 632). Portanto, embora possibilitem um cruzamento de superfícies textuais, tais informações fazem referência ao universo ficcional criado pela obra, dão plausibilidade à história e não ao universo extratextual. Na linha de pensamento da autora, trata-se apenas de uma história crível, mas sem a pretensão de ser tomada como verdadeira.

Se a cena inicia com uma nuance de referencialidade, seu término é arrematado com uma imagem insólita gerada com a descrição do sangramento do pé da estátua como fora anunciado pelo título, instaurando, assim, uma relação de paratextualidade com o texto do capítulo.

O mesmo evento é narrado pela carta de Froes; no entanto, a informação da data ocorre de forma mais indireta, nela consta que o fato ocorreu à meia-noite do sábado, véspera de Santa Suzana. As referências em Paiva e Pona (1892) são mais pontuais, assemelham-se às utilizadas por Mia Couto na construção do enredo. No texto historiográfico, consta que D. Gonçalo da Silveira foi assassinado como feiticeiro no dia 16 de março de 1561 e seu cadáver lançado ao rio Mussengeje. Sob essa ótica, o missionário deu a vida em sacrifício pela pátria e pela fé, sendo definido como “[...] o português que derramou seu sangue nos sertões mais remotos da província de Moçambique, e cheio de virtudes os seus conterrâneos consagraram a sua memória em vários escritos” (1892, p. 16). Dentre esses conterrâneos, o autor destaca Camões, como amigo do sacerdote, que lhe consagra o soneto 37.

Em *O outro pé da sereia*, o evento do assassinato do missionário tem seus desdobramentos no capítulo dezoito. À semelhança do que ocorre nos capítulos anteriores, o recurso da paratextualidade faz-se presente na relação do título “A casa da eternidade”, com as ações desenvolvidas no texto do capítulo, que culminam no enterro de D. Gonçalo, feito por Xilundo nas margens do rio Mussenguezi.

A escolha do escravo para a realização dessa tarefa é articulada com o desenrolar dos acontecimentos no capítulo, posto que é a partir do seu papel como acompanhante e guia do missionário no sertão africano que se desencadeia toda a intriga em torno do assassinato, como revela o narrador: “Na sombra do rio, Xilundo fazia contas mais à morte do que à vida. Ele sabia que haveria suspeitos variados para aquele assassinato” (COUTO, 2006, p. 307). Dominado por um sentimento de pavor, a aflição da personagem é gradativamente acentuada à medida que avalia a identidade dos possíveis executores do crime. Esse clima tem início quando o

narrador retoma os acontecimentos da fatídica noite, quando o missionário foi assassinado. Na carta, a cena do assassinato é assim descrita:

Os inimigos estavam esperando por esta oportunidade. Entram dentro sete ou oito e dizem os moços que estavam dentro em casa que conheceram um d'elles que era ainda gentio o qual por muitas vezes tinha comido com o padre e com os nobres da família de el-rei, por nome Mocurume. Este dizem que lhe assentou sobre os peitos e quatro dos assistentes o alevantaram do chão pelos braços e pernas e assim estendido vieram outros dois e lhe ataram uma fita no pescoço e apertando de uma parte e de outra, depois de pela boca e narizes lançar uma boa copia de sangue deu o espírito ao creador. Lançaram-lhe então uma corda ou baraço em o pescoço e a rasto dizem que o lançaram em um rio que d'ahi estava perto que se chama Monsengece por terem dito a el-rei que o não deixasse estar ao sol porque a peçonha d'aquelle homem bastaria para os contaminar a todos. Acharam na casa o crucifixo feito em pedaços [...]. (PAIVA e PONA, 1892, p. 68)

No romance, toda a cena é perpassada pela atuação do escravo Xilundo:

Na noite anterior, Xilundo Inhamoyo fazia guarda à cubata de D. Gonçalo. Ensonado, viu entrar António Caiado. Já meio adormecido, mais tarde, viu chegarem os soldados Baltazar e Jerónimo. A mando de caiado, eles vinham reformar a guarda ao casebre. Traziam num cantil uma bebida que lhe deram a provar. Xilundo não bebeu senão uns golos. Pesadelos agitaram-lhe o sono e despertou entre muito alvoroço e a escassa luz da madrugada. Custou-lhe a apurar a visão e sintonizar as vozes. Foi então que viu o corpo sem vida do missionário. A seu lado, figurava um crucifixo quebrado, alguns papéis espalhados no chão. No momento, já os dois portugueses puxavam o cadáver e o conduziram ao rio.
– *Onde levam o morto?*
Levavam o missionário para a margem do Muzenguezi. Esse era a ordem do Imperador Nogomo Mupunzangatu para que o cadáver não azedasse a terra. (COUTO, 2006, p. 305).

Nos excertos, parte do imperador a ordem para levarem o cadáver para a margem do rio, mas, se na carta, os executores são nominalmente identificados, no romance fica a lacuna sobre quem, naquela fatídica noite, teria executado o crime. Em torno dessa dúvida, a narrativa suscita suspeitas com o envolvimento de três personagens: o adivinho mouro, Mingane; o mambo Inhamoyo, pai de Xilundo e Antonio Caiado. Experimentando esse estado de dúvida, perfilam na aflita mente do escravo as razões que cada suspeito teria para cometer o crime. Entretanto, o próprio Xilundo não tinha certeza da sua inocência e atribuía essa falta de lucidez à bebida que os portugueses lhe ofereceram, ou, ainda, à possibilidade de ter servido de corpo a um espírito noturno e ter tirado a vida de D. Gonçalo. A criação dessa

atmosfera de incerteza e mistério remete ao pensamento de Valentim, quando analisa que

Diante de um rico acervo histórico e de tantas interrogações suspensas, Mia Couto também não parece estar preocupado em tentar elucidar dúvidas seculares e já devidamente introjetadas no imaginário coletivo. Às reticências do discurso oficial, Mia Couto lança outras, abre novos espaços de releitura e recria ficcionalmente um outro bosque por onde passa a sua criação narrativa. Dos estilhaços da história, monta um novo espelho, sem imagens fixas, apenas com reflexos que podem ganhar os mais diversos formatos, dependendo do ponto de vista que se olha. (2011, p. 24).

Um novo espaço de releitura, conforme assinala o autor na citação, é aberto através das conjecturas da personagem Xilundo. Assumindo o pensamento da personagem, o narrador encarrega-se de desvelar as razões que levariam os portugueses a suspeitarem do adivinho Mingane, o mouro mais influente da região, que havia conspirado contra o missionário junto ao imperador. Reforçava as suspeitas o interesse econômico representado pelo fato do poderio mouro ser um adversário e concorrente dos portugueses no domínio do comércio de ouro e escravos na região.

Também na carta de Froes, os mouros são os que conspiraram contra o missionário, são descritos como ricos e responsáveis em persuadir o imperador de que o missionário era um grande feiticeiro. No registro historiográfico, o autor menciona em especial um mouro natural de Moçambique, chamado de Mingane, caciz dos mouros. Na recriação desses atributos, Mia Couto constrói a personagem do mouro muçulmano na ficção, como uma possível representação de um povo historicamente envolvido com o comércio e o tráfico de escravos.

Outro suspeito que agravava os receios de Xilundo era seu próprio pai, o chefe Inhamoyo que, meses antes, prometera vingar-se da desfeita que o missionário havia-lhe feito, recusando-se a batizá-lo antes do imperador. Revoltado, promete matar D. Gonçalo. Ao ouvir tal promessa, o escravo sai em defesa do missionário, pedindo a ponderação da sentença, mas o que obtém como resposta é um desabafo impregnado de revolta:

- *D. Gonçalo me acusou de vícios e vergonhas. A mim e à minha gente.*
 - *Essa acusação ele faz a todos, até aos da sua própria raça.*
 - *Nos acusou de vivermos no caos. E sabe o que lhe respondi?*
 - *Não imagino.*
 - *Disse-lhe que sim, que vivermos no caos, mas este caos é nosso...*
 - [...]
 - *No nosso caos estamos de pé. Na ordem deles, estaremos de joelhos.*
- (COUTO, 2006, p. 309).

A recusa de D. Gonçalo em batizar o mambo Inhamoyo antes do imperador foi apenas um dos fatores que agravou sua revolta contra o julgamento, a visão de superioridade e a imposição de um sistema de valores contrário à tradição de seu povo. A atuação desse personagem dá visibilidade às relações de poder e resistência que começam a se delinear nesse tempo pré-colonial do romance.

Antonio Caiado completa a lista de suspeitos. Como apontado anteriormente, logo no primeiro encontro a personagem fora repreendido por D. Gonçalo que lhe impôs condições a respeito de sua vida com a portuguesa Dona Felipa. Sabedor do comportamento do comerciante português, o missionário o confronta em tom de ameaça no diálogo:

- *Vejo que estes matos ocultam covis de fugitivos...*
 - *Está a falar dos indígenas que fogem da escravatura?*
 - *Falo de outros, bem mais maléficos.*
 - *Dos mouros da costa?*
 - *Estou a falar de gente lusitana que, mesmo depois de convertida, permanece muito longe da fé cristã.*
 - [...]
 - *Está a falar de quem?, perguntou caiado.*
 - *O senhor bem sabe de quem falo.*
 - *Está a falar dos judeus, eu sei.*
 - *Só sei que, depois desta missão, recomendarei a El-Rei que esta terra seja purificada, varrida com uma imensa campanha de limpeza.*
- (COUTO, 2006, p. 310-311).

Indiferente às ameaças espirituais, posto que não era a primeira vez que era confrontado pelo missionário, Caiado revoltou-se com a possibilidade de perder o domínio do comércio que realizava na região. Contudo, as desconfianças são acentuadas quando o narrador descreve, sob a ótica de Xilundo, que havia testemunhado a discussão, a reação do português após o diálogo com o padre: “Caiado bateu a porta da igreja e retirou-se. Quem o visse regressando à corte diria que o português fazia justiça ao nome: o seu rosto parecia pintado de impassibilidade. O olhar inquieto, contudo, traía essa fleumática máscara” (COUTO, 2006, p. 311). Manipulando esses elementos, o narrador engendra toda uma trama

para envolver Caiado no assassinato do missionário e, na busca de validar as suspeitas criadas, expressa até as emoções que a personagem tenta disfarçar.

É interessante observar que as suspeitas em torno de Antonio Caiado também são suscitadas na obra de Correia (2006), a partir das razões apresentadas pelo missionário Schebesta, que esteve em Moçambique no início do século XX. Segundo esse missionário, provavelmente D. Gonçalo não foi assassinado devido às intrigas dos mouros, mas dos próprios portugueses com a participação de Caiado. As causas apontadas para tal conspiração foram as duras críticas do padre ao modo de vida dos portugueses, situação que se assemelha à encenada pelos personagens no romance.

A escrita relacional ou escrita palimpsestosa, como também é denominada na abordagem de Genette (2010), a que o hipertexto convida, dá visibilidade à forma como se entrecruzam os diferentes fios na tessitura da trama em *O outro pé da sereia*. De maneira que, na relação de hipertextualidade instaurada entre o romance e a historiografia, sobressai o ato criativo do autor em unir, na construção das categorias narrativas, elementos históricos e estéticos e, nessa junção, também gerar possibilidades para que os acontecimentos históricos possam ser recontados sob diferentes pontos de vista.

3 A REPRESENTAÇÃO DOS TEMPOS NO ROMANCE

*O serviço dos dias é apenas este: trazer dias,
levar dias. O Tempo existe para apagar o
Tempo.*

MIA COUTO (2006)

A apreensão do tempo, em *O outro pé da sereia*, passa por esse paradoxo sugerido pela epígrafe: é retomado, evocado pela memória, mas traz consigo um desejo de esquecimento. Na revisitação do passado histórico ou na recontagem desse passado no presente, memória e esquecimento articulam-se, por meio da atuação dos personagens, na construção da categoria temporal, de forma que “[...] seja qual for o modo de compreensão do herói do romance, nós não assistimos a um aparecimento instantâneo, mas sim à sua existência no tempo” (POUILLON, 1974, p. 111). Assim, as ações dos personagens criam esse elo com um passado histórico pré-colonial, marcado por uma intervenção eurocêntrica no espaço africano, e um presente pós-independência, nas agruras de um tempo pós-colonial, marcado pela desolação e pela busca de reconstrução.

Reflexões de natureza filosófica, histórica e literária revelam a consciência do tempo como uma característica inerente à experiência humana. Ao analisar as relações entre tempo e consciência nas *Confissões*, de Santo Agostinho, Paul Ricoeur inicialmente observa que o filósofo cristão coloca o passado e o futuro no presente, por intermédio da memória e da espera. Nessa perspectiva, passado e futuro passam a ser considerados não como tais, mas como qualidades temporais que podem existir no presente, sem que, para isso, “[...] as coisas de que falamos quando as narramos ou as predizemos ainda existam ou já existam” (1994, p. 26). Para tanto, é necessário que estejam inclusas as noções de narração e de previsão, relacionadas, respectivamente à memória e à espera.

Nessa linha de entendimento, recordar é ter uma imagem do passado, que, por sua vez, torna-se possível pelo fato dessa imagem configurar-se numa impressão deixada pelos acontecimentos. Quanto à previsão, trata-se de uma noção que se concretiza graças a uma espera presente, o que faz com que as coisas futuras apresentem-se como porvir. Ocorreria, assim, o que Ricoeur chama de solução elegante: “confiando à memória o destino das coisas passadas e à espera

das coisas futuras, pode-se incluir memória e espera num presente ampliado e dialetizado” (1994, p. 28). Dessa forma, a reflexão de Santo Agostinho sobre o tempo apoia-se numa tríplice equivalência: o presente do passado é a memória, o presente do presente é a visão, o presente do futuro é a espera.

Para Henri Bergson, em *Matéria e memória* (1999), as questões relativas ao sujeito e ao objeto, à sua distinção e à sua união, devem ser colocadas mais em função do tempo que do espaço. Conforme diferencia o filósofo, o tempo vivo é concernente ao modo como a consciência apreende a duração de um acontecimento, enquanto o tempo medido pelo relógio tem um caráter mais físico, é o tempo espacializado, que se pode contar. Logo, a duração é resultado de uma percepção subjetiva, conforme afirma Bergson:

Por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige consequentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos. Mesmo a “subjetividade” das qualidades sensíveis, como procuraremos mostrar, consiste sobretudo em uma espécie de contração do real, operada por nossa memória. Em suma, a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo do nosso conhecimento das coisas. (1999, p. 31).

Considerando as proposições apresentadas no excerto, é possível visualizar o traço distintivo da existência do tempo entre Santo Agostinho e Bergson: se para o primeiro o tempo existe no espírito, para o segundo a existência do tempo está centrada na consciência. Todavia, a conectividade entre os dois filósofos está ligada à ideia de que, no presente, confluem o passado e o futuro por intermédio, respectivamente, da memória, enquanto passado recente, e da espera, enquanto futuro próximo.

Ao projetar o foco dessas reflexões para um período mais próximo, Adam Abraham Mendilow reflete acerca da obsessão do século XX pelo tempo, apontando para o fato de que, “em certo sentido, nossa época tem visto a conquista do espaço pelo tempo” (1972, p. 11). Sob esse enfoque, as mudanças mais frequentes na maneira de viver têm relação direta com a consciência do tempo. A ânsia por encontrar saídas para os impasses da vida moderna eleva o tempo a uma posição de destaque, mesmo ao nível da vida cotidiana. Mediante essas mudanças, o homem é levado a manter uma relação mais dinâmica com as projeções do tempo, não mais confinado entre os limites da marcação temporal da criação do mundo e do

Juízo Final, mas criando seu próprio sistema de tempo. Assim, na concepção do autor, “cada vez mais, escritores e pensadores lembram-nos de que: a exigência de que o tempo seja tomado a sério é uma das notas fundamentais da época moderna” (MENDILOW, 1972, p. 12).

Se as marcas da obsessão do tempo estão presentes nas maneiras de pensar e sentir, decorre daí a preocupação pelo tempo nas diferentes formas de expressão artísticas da atualidade, seja na dança, na música, nos ritmos livres da poesia, ou no processo de movimento da pintura. Nesse sentido, o autor destaca que, ao invés de pintar corpos estáticos, o artista procurou dar uma forma mais dinâmica à sua arte pintando corpos em movimento. Imediatamente, o aspecto temporal foi introduzido a partir de uma consequente modificação da técnica. No que diz respeito à produção de arte romanesca, essa preocupação com o tempo manifesta-se de forma mais expressiva, segundo as palavras de Henry James usadas por Mendilow, por ser “a mais independente, a mais elástica, a mais prodigiosa das formas literárias” (1972, p. 13).

Condizente com a proposta de investigar o processo de variação do tempo, a partir de todas as convenções de que o aspecto temporal é revestido no romance, o autor aprecia, com naturalidade, o fato de romancistas de todas as épocas dispensarem uma maior atenção aos vários aspectos do tempo. A justificativa para essa tendência encontra-se no fato de que a maioria das convenções e técnicas da ficção está ligada ao fator do tempo. Mendilow assim expressa a correlação que se estabelece entre o tempo e as técnicas que envolvem o processo de construção do romance:

Dentro de um tempo maior ou menor, todo o bom escritor tem de clarificar suas opiniões sobre pontos tão centrais de seu instrumento como suspense, andamento, continuidade, tem de determinar sua atitude em relação ao enredo e à estrutura em geral, e isso envolve um cuidadoso exame de causalidade, sequência, seleção e pontos de visualização. Deve considerar que relação estabelecerá entre a catástrofe que encerre uma de suas linhas de ação e o término de todo o romance, entre o complexo conduzindo ao clímax e a resolução a partir dele; deve decidir qual a melhor maneira de construir um todo através da sucessiva representação das partes impostas sobre ele por um meio consequente. Alternativamente, se ele rejeitar qualquer destes arranjos e relações, deve considerar com que tipo de padrão ele os substituirá. (1972, p. 20).

A citação ressalta aspectos importantes para a compreensão da influência que o tempo exerce sobre a estrutura do romance. Dessa forma, procurando mostrar

como a atuação do aspecto temporal é aplicada na criação literária, Mendilow é de opinião que a ficção, como qualquer outra arte, é demarcada por uma estrutura que lhe dá a sua forma. É o romance que determina a forma como os indivíduos agem através do tempo, por isso suscita, como nenhuma outra forma de arte, o aspecto temporal e faz do romancista o senhor do tempo e do espaço onde se realiza a vida humana (MENDILOW, 1972).

À semelhança dessas concepções, Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, elege como pressuposto dominante da identidade estrutural da função narrativa o caráter temporal da experiência humana. Nesse sentido, o filósofo assegura que o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. Sua hipótese de base sustenta-se na ideia de que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (1994, p. 85).

Nessas formulações, é interessante observar o grau de importância que se reveste o tempo como elemento catalisador da experiência humana no romance. Na obra, a apreensão subjetiva do tempo é perpassada por traços da essência do ser, das experiências humanas que ganham contorno e significado a partir de suas manifestações.

À luz dessas concepções, Francisco Noa reflete acerca da mútua relação de equilíbrio e sustentação que se processa entre a narratividade e a temporalidade por meio do romance. Nesse sentido, o autor destaca o fato do “romance, enquanto forma narrativa particular, significar, antes de tudo, uma verdadeira experiência temporal. Isto é, o tempo institui-se como um valor determinante da narratividade” (2002, p. 239). Para o autor, o destaque ou a omissão das categorias da narrativa obedece mais a questões metodológicas que a ampliação ou redução valorativa dessas categorias. No entanto, conforme pontua o autor,

O tempo acaba invariavelmente por se impor pelo seu caráter inalienável em relação à narrativa, ou por ser um dos objetos mais privilegiados do pensamento humano sob os mais diferentes pontos de vista: mítico, religioso, filosófico, antropológico, estético, científico, etc. Portanto, trata-se de uma indissolubilidade não só em termos literários, mas, no essencial, em relação à própria condição humana enquanto *processos*. (NOA, 2002, p. 240).

A importância do tempo para a narrativa também é ressaltada por E. M. Foster, na abordagem sobre os materiais e métodos da ficção. Nessa perspectiva, as condições atmosféricas do tempo sobressaem dentre os elementos mais interessantes desse cenário. Na concepção do autor, as condições temporais podem ser simplesmente empregadas com um propósito decorativo, como complemento utilitário ou determinante da ação ou podem, ainda, exercer influência controladora sobre as personagens. Em face dessa múltipla atuação, o autor atribui às condições atmosféricas do tempo o papel de verdadeiro herói da narrativa (FOSTER, 2004).

A indissociável relação que se estabelece entre o tempo e a narrativa, fornece elementos para a construção da tese do autor apresentada nos seguintes termos: “a base do romance é uma estória, e uma estória é uma narrativa de eventos dispostos conforme a sequência do tempo” (1999, p. 57). Conforme concluem suas ideias, a inscrição do tempo é imperativa no sentido de que nenhum romance pode ser escrito sem ela, tanto que o romancista, em seu fazer literário, não tem a possibilidade de negá-la.

A projeção do foco para a arquitetura temporal, em *O outro pé da sereia*, dá visibilidade à execução de um tempo dinâmico capaz de revelar, por meio de suas diferentes manifestações, outros componentes da narrativa que para ele convergem. Emoldurada nessa configuração, a disposição temporal do romance processa-se por meio da alternância de duas narrativas paralelas que constituem sua estrutura formal, permitindo, ainda, que ao lado das histórias principais, o romance tenha outras secundárias, criadas com o objetivo de caracterizar personagens.

É interessante observar que essa dinamicidade do tempo no romance também se manifesta concretamente na montagem estética do livro publicado pela Editora Caminho. Nessa representação de divisão dos tempos, as páginas que fazem referência ao passado histórico encenado no século XVI, têm seu aspecto envelhecido com um tom amarelado. Correspondendo a essa simbologia, as páginas que narram o tempo presente são brancas. Essa configuração estética empregada na montagem da obra remete a ideia do palimpsesto apresentada por Genette (2010) e utilizada neste estudo, tendo por base de sustentação o princípio de que “vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência” (2010, p. 144). Dessa forma, evidenciam-se nessa ordem das relações textuais o romance e o texto historiográfico da carta de Froes.

Dessa forma, a categoria do tempo configura-se no eixo em torno do qual as narrativas realizam o encadeamento das ações e para onde confluem os demais elementos da estrutura ficcional. Em face dessa articulação, o tempo impõe-se não só como elemento estruturador, mas também como um elemento a ser tematizado pelo romance.

3.1 O plano temporal de 1560

A nau Nossa Senhora da Ajuda acaba de sair do porto de Goa, rumo a Moçambique. Cinco semanas depois, em Fevereiro de 1560, chegará à costa africana.

Mia Couto (2006).

Em *O outro pé da sereia*, a retomada do tempo passado funciona como uma predição dos acontecimentos no presente, uma vez que fatos ocorridos no passado histórico da colonização revelam-se no tempo presente, dando visibilidade a um tempo de desolação, como consequência das sucessivas guerras, cujos vestígios compõem o cenário da ficção. Mediante esses aspectos, as dimensões do tempo são determinantes para o desenvolvimento das duas narrativas, pois é por meio das diferentes temporalidades que se dá o enlace entre a História e as histórias no romance.

Um outro aspecto a considerar é o de que, contrariando a ordem apresentada pelo romance, a sequência temporal da análise será do passado para o presente, ou seja, terá seu início com o tempo da narrativa situada no passado histórico que transcorre no período de janeiro de 1560 a março de 1561. A marcação cronológica é inicialmente registrada no capítulo três por meio dos seguintes indicativos temporais: “Cinco semanas depois, em Fevereiro de 1560, chegará à costa africana” (COUTO, 2006, p. 51). Em seguida, é pontuada na finalização no capítulo nove: “Até o dia 4 de janeiro, data do embarque em Goa, ele era branco, filho e neto de portugueses. No dia 5 de janeiro, começara a ficar negro” (COUTO, 2006, p. 164). É retomada no início do capítulo quinze: “Tinham decorrido trinta e cinco dias de viagem quando o gajeiro avistou pássaros no horizonte” (COUTO, 2006, p. 247).

Posteriormente, na passagem: “D. Gonçalo da Silveira e a sua comitiva saíram da ilha de Moçambique com destino a Sena na manhã de 19 de Agosto de 1560” (COUTO, 2006, p. 255). Desenvolve-se, ainda, na sequência do mesmo capítulo na passagem: “Estava-se nas vésperas de Natal do ano de 1560” (COUTO, 2006, p. 259). Prossegue: “Como um presságio, Silveira entrou na capital do Monomotapa no dia 1 de janeiro de 1561” (COUTO, 2006, p. 261). E, ainda: “À meia-noite do dia 16 de Março de 1561, aos trinta e seis anos de idade, o missionário D. Gonçalo é estrangulado, no interior de sua cubata” (COUTO, 2006, p. 264). Tem seu desfecho no capítulo dezoito: “Tinham decorrido duas semanas sobre o assassinato do jesuíta, quando as mais preocupantes novidades chegaram à aldeia de Bemba” (COUTO, 2006, p. 311).

O aspecto cronológico da viagem é explicitamente marcado no desenvolvimento dos capítulos, articulando a sequência das ações e o ritmo do enredo. Conforme evidenciam os excertos, o discurso ficcional faz a reconstrução temporal do evento por meio da marcação cronológica das semanas, dos meses e do ano, como uma forma de delimitar o tempo histórico da narrativa. Trata-se de um tempo em que se processa a experiência da sucessão dos acontecimentos, com informações cronológicas atinentes ao calendário do ano civil.

Em razão do projeto de entrelaçamento proposto pelo romance, a demarcação cronológica do tempo na ficção estabelece relações de proximidade com o tempo da História, haja vista tratar-se de um período que marca o início da colonização portuguesa em Moçambique. Nessa repaginação da História, as encenações no plano temporal de 1560 revelam as primeiras manifestações do sistema colonial e os contatos iniciais entre colonizador e colonizado sob a perspectiva destes que tiveram sua voz negligenciada pela História oficial. Assim, é como forma de representação que o tempo da História é evocado para a criação de um mundo imaginário, e a categoria do tempo atua como elemento estruturador desse mundo no enredo.

Dentro dessa dimensão, também há ocorrências do tempo revestido de um significado mais cósmico, com referências ao ritmo dos dias e das noites, observável na sucessão sequencial das páginas:

Nos dias que se seguiriam, o missionário iria presenciar um fenômeno invulgar [...] Até que na sexta noite [...]. Nas noites seguintes D. Gonçalo da Silveira não dormiu com as pestanas (COUTO, 2006, p. 55).

O dia seguinte foi de bonança. Horas e horas, o padre lutou [...]. (COUTO, 2006, p. 58).

Nessa noite, ele cumpria o quarto da prima [...]. No dia seguinte, a aia regressou ao fim da tarde. (COUTO, 2006, p. 59-60).

O padre Manuel Antunes terminou o dia arrumando o seu pequeno agasalho [...]. (COUTO, 2006, p. 61).

Março é o tempo em que, cansada, a chuva se volta a abrigar. O mês decorria há quinze dias. (COUTO, 2006, p. 303).

São indicadores temporais que mostram as ações das personagens durante a viagem que transcorreu num período de trinta e cinco dias, até a chegada das naus à ilha de Moçambique, no capítulo quinze. A essa dimensão de tempo objetivo, Nunes (1988) denomina tempo físico, pois se processa de forma independente da consciência e se traduz com mensurações precisas. De acordo com a definição de Reis e Lopes (1988, p. 220), esse tempo matemático é o tempo da história, refere-se à “sucessão cronológica de eventos suscetíveis de serem datados com maior ou menor rigor”. Na concepção de Mendilow (1972), esse tempo não tem significado algum para a imaginação, configura-se mais numa convenção artificial, desenvolvida com fins de utilidade social a fim de regular ações que envolvam mais de uma pessoa.

No entanto, na reconstrução do tempo histórico pelo discurso narrativo, os indicadores temporais atuam como dispositivos responsáveis não só pelo desencadeamento, mas também pela coordenação das ações no enredo. A marcação cronológica, portanto, é um mecanismo referencial adotado pelo texto para o encadeamento da ordem temporal, ou seja, para a sucessão dos fatos que o discurso narrativo evoca. A esse respeito, Nunes afirma: “é preciso que os fatos se ajustem entre si na forma de um enredo ou intriga, configurador da ação, como ponto de chegada da atividade mimética” (1988, p. 14).

Em *O outro pé da sereia*, a articulação entre os diferentes tempos dá dinamicidade às histórias que constituem o enredo. Na construção dessas histórias, o discurso da narrativa revela as marcas de um tempo pré-colonial, envolto na percepção subjetiva das personagens. Sobressai, nessa dimensão, não apenas os acontecimentos narrados, mas a forma como o narrador os revela. Nas palavras de

Todorov: “Nesse nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos faz conhecê-los” (2011, p. 221). Instaure-se, assim, um tempo de difícil mensuração, pois ao contrário da ordem temporal, em que ocorre a sucessão dos eventos no tempo da história narrada, tem-se um tempo relacionado à ordem pela qual o discurso narrativo o produz e o transmite.

Sobre as diferenças que envolvem a temporalidade da história e a temporalidade do discurso, Todorov explica:

O problema da apresentação do tempo na narrativa impõe-se por causa de uma dissemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso. O tempo do discurso é, em um certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na história, muitos acontecimentos podem-se desenrolar ao mesmo tempo; mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida ao outro; uma figura complexa encontra-se projetada sobre uma linha reta. É daí que vem a necessidade de romper a sucessão “natural” dos acontecimentos mesmo se o autor desejava segui-la de mais perto. Mas a maior parte do tempo o autor não tenta encontrar esta sucessão “natural” porque utiliza a deformação temporal para certos fins estéticos. (2011, p. 242).

Assim, dentro do tempo da história, concebido pelo autor como uma sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que constituem o significado ou o conteúdo da narrativa, há a coexistência de outros tempos, relacionados às experiências, pensamentos e emoções das personagens. Nessa dimensão temporal, ocorre a transferência de eventos do plano físico para o mental, sem que haja a necessidade de uma sequência cronológica para manter a continuidade das ações, visto que se trata da evocação de processos mentais, em que a memória segue leis de sequência puramente privadas e individuais (MENDILOW, 1972). Com vistas a produzir esse efeito, o narrador faz uma digressão no tempo para dar visibilidade a acontecimentos que marcaram a vida de personagens representativos nesse momento da história.

É o que ocorre, por exemplo, com o escravo congolês Nimi Nsundi, cuja vida é apresentada pelo narrador por meio de recuos no passado. No tempo presente, o escravo sentia-se orgulhoso pela função de ajudante de meirinho que exercia no navio. Para justificar o resgate do passado da personagem, o narrador anuncia: “O orgulho vinha de longe: o ajudante de meirinho não era um simples cafre” (COUTO, 2006, p. 53). A partir daí, passa a descrever a vida pregressa do escravo, quando fora capturado no Reino do Congo e enviado para Lisboa em troca de mercadorias.

O escravo era um “trocado”, uma moeda de carne. Trabalhou arduamente em Lisboa, mas, como medida corretiva, devido a sua rebeldia, fora enviado para a Índia Portuguesa. Em Goa, ao mesmo tempo em que cumpria serviços domésticos, apurava os conhecimentos de português para servir de interprete nas costas africanas.

Dessa forma, o tempo dos acontecimentos é revelado na história pela produção do discurso narrativo. Assim, mais importante do que precisar exatamente o tempo em que o escravo teve uma vida sofrida em Lisboa e em Goa, a forma como esses acontecimentos são transmitidos dá visibilidade à condição de vida da personagem e o lugar que ocupa nesse tempo. A condição de escravo, que servia de moeda de troca para atender aos interesses dos seus donos portugueses, contrapõe-se à função de confiança que assumiu na nau e possibilitou-lhe ser uma das vozes representativas nas relações que se estabeleceram entre portugueses e escravos durante a viagem. Portanto, a atuação da personagem dá visibilidade à proposta da ficção de atribuir aos negos o papel de protagonistas, contrariando, assim, o lugar por eles ocupado nos discursos oficiais.

O recuo ao passado configura-se numa estratégia da narrativa para justificar a atuação da personagem no tempo presente. Nesse processo, o tempo revela seu caráter pluridimensional, pois, além de permitir o retorno, a suspensão, a aceleração ou o retardamento da sucessão temporal, possibilitando ser dilatado em longos períodos, compreendendo épocas e gerações, ou encurtando em dias, horas ou minutos, o tempo também se pluraliza pelas linhas de existência dos personagens (NUNES, 1988). A representação dos estágios da vida da personagem projeta-se no tempo do discurso pela ordem verbal dos acontecimentos, conforme descreve a sequência: “tinha sido”, “era”, “custara”, “trabalhou”, “cumpria”, o que irá contrastar com o tempo da história, quando se dimensiona a fase atual da personagem, reproduzida não mais pela voz do narrador, mas pelo discurso direto com o verbo no tempo presente: “– *Sou um mainato. O meu nome é Nimi Nsundi.*” Dirigindo-se ao missionário afirma: “– *Sou eu que lhe vou dar fogo*, disse o negro com vaidade” (COUTO, 2006, p 53).

A necessidade de apresentar-se como alguém que assume uma importante função justifica-se pelo confinamento que sua condição étnica e racial o imputava, conforme revela a passagem: “O negro que o ajudara a carregar a Santa permanecia a seu lado. Silveira estranhou a presença: aos escravos não era

permitido permanecer no convés” (COUTO, 2006, p. 53). Contudo, a personagem permanece em cena, é atuante na defesa de suas crenças, atraindo para si as atenções necessárias.

Assim, por meio da história da personagem, o narrador revela o contexto de um determinado tempo histórico, construído, estrategicamente, para compor o cenário de um plano temporal condizente com a proposta temática da obra. Isso se torna possível por meio do artifício utilizado pelo romance de retroceder no tempo da narrativa, fazer a exposição necessária e, em seguida, dar continuidade ao fluxo narrativo.

O artifício do episódio retrospectivo, segundo a análise de Mendilow, possibilita um efeito mais suave de continuidade, evitando, assim, saltos e brechas entre uma ação e outra. Mediante a adoção desse recurso, “a matéria de exposição que for requerida para se compreender o ponto principal é mostrada em um único ou em uma série de flashbacks intercalados” (1972, p. 83).

A mesma estratégia, de retroceder ao passado, foi utilizada no capítulo seguinte para dar visibilidade à história da escrava indiana Dia Kumari, a *aia* de Dona Felipa, escrava particular e acompanhante da portuguesa durante a viagem de Goa a Moçambique. A revelação do passado da personagem é inserida na narrativa por meio de uma breve interrupção do fluxo sequencial da história, como se houvesse a abertura de parênteses no tempo presente para a inserção de outro tempo anterior ao da história. Embora haja a marcação cronológica situando o fato no passado, trata-se de um tempo subjetivo, organizado numa ordem mais introspectiva, conforme revela o excerto:

Dia Kumari revelou: há dois anos atrás ela enviuvara. Como de todas as viúvas na Índia esperava-se dela um luto breve: atirada às chamas, como recurso último para se purificar. Ao contrário das outras condenadas, Dia não contrariou a sentença: voluntariosa, ela acendeu a fogueira por sua própria mão e se ofereceu ao abraço das chamas. O que a seguir ocorreu não apenas a salvou da morte como lhe abriu uma vida nova: as labaredas não a consumiram e, incólume, ela atravessou o fogo. Familiares e vizinhos acreditaram que estivesse tomada pelos espíritos e afastaram-na de casa e do convívio da aldeia. A exclusão conduziu-a, depois, à escravatura. (COUTO, 2006, p. 108).

A retomada do passado pela personagem revela a situação de exclusão que a impeliu à escravatura, embora sendo indiana, pertencendo a outra cultura e a outro povo, viveu a experiência da colonização portuguesa em seu país, logo, também é ajustada à condição de escrava por esse sistema. A estratégia de recuar

no tempo dá visibilidade a fatos históricos que dialogam com o contexto temporal do presente da narrativa, é uma forma de entretecer a História por meio do elemento temporal na ficção. Nesse processo, a quebra da ordem temporal das ações evidencia-se não só pela mudança do tempo verbal, mas também pela marcação cronológica que inicia a revelação, caracterizando, assim, uma analepse como repaginação da História. Sobre esse procedimento narrativo, Aguiar e Silva explica que “[...] é um recurso de que os romancistas se servem com frequência, porque permite comodamente esclarecer o narratário e/ou o leitor sobre os antecedentes de uma determinada situação e sobre uma personagem” (2010, p. 752). Outra forma de discordância entre a ordem temporal da história e a do discurso, ocorre nas antecipações de momentos posteriores aos que estão sendo narrados, configurando-se numa prolepse.

É na dimensão do tempo, portanto, que as experiências humanas dão significado à atuação das personagens no percurso da narrativa, pois são os acontecimentos do passado que projetam as ações da personagem na ordem do tempo presente. Tal fato é observável, por exemplo, quando a indiana Dia Kumari anuncia que está doente. Mediante a afirmação, Nsundi questiona se Dona Felipa não a havia levado ao boticário Fernandes, o médico do navio, para que fosse sangrada. Na sequência, o diálogo que se instaura entre as personagens revela as marcas de um tempo interior, constituído pelas lembranças de eventos ocorridos no passado, mas que refletem em suas ações no presente:

- Não, não fui. Não esqueça que também sou uma escrava.
- Deixe estar: rezarei por si à Virgem.
- É isso que não posso aceitar em si: você se ajoelha como um cachorro perante os deuses dos brancos.
- Cuidado, Dia Kumari. Para a gente do porão, você também é branca.
- Ao menos eu não me esqueci dos meus deuses...
- Porque tanta raiva, ainda por cima estando doente?
- Você sabe muito pouco, sabe de cordas, sabe de portugueses. Mas de resto não sabe...
- Diga-me, então. O que não sei que lhe causa tanta raiva?
- Pois eu lhe digo: o meu marido foi assassinado pelos portugueses. Quem o matou benzeu-se e ajoelhou-se perante a Virgem.
- [...]
- Esses seus amigos queimaram os nossos livros, eles queriam queimar era nossa língua. (COUTO, 2006, p. 111-112).

No diálogo, a personagem resgata um tempo que está na sua memória, retomado por uma sucessão de lembranças que marcaram sua existência no

passado e permeiam suas percepções no presente. O tom de revolta e desconfiança, marcantes na voz da personagem, justifica-se pela sua história, quando fora vítima dos efeitos da colonização. Devido à experiência da opressão, a personagem relaciona, na memória, o assassinato do marido pelos portugueses com a devoção religiosa dos assassinos, representada, nesse momento, pela imagem.

Fica evidente, portanto, que a experiência vivida ou testemunhada revela-se na dimensão do tempo interior, medido, segundo Mendilow (1972), através de estados de consciência. Há, nessa perspectiva, a configuração de um tempo psicológico, cuja estimação se proc essa através de valores individuais e não por escalas objetivas. Logo, trata-se de um tempo de percepção, “um tempo relativo, interior, estimado através de valores que variam constantemente, em contraste com o tempo exterior, medido através de padrões fixos” (1972, p. 131).

Em *O outro pé da sereia*, as situações introspectivas são exploradas pelo jogo temporal da narrativa que simultaneamente se realiza nas diferentes dimensões do tempo. Construídas nesse processo, as ações das personagens são permeadas por um viés reflexivo ligado às lembranças dos estágios passados de suas vidas. Resultam dessas figurações do tempo cenas livres de marcações cronológicas, que indicam o passar das horas ou o momento exato de suas realizações, pois são geradas a partir de um fluxo de consciência. É essa atmosfera temporal que predomina na carta que o escravo Nimi Nsundi escreve a Dia Kumari, em resposta aos julgamentos e ofensas proferidas pela escrava indiana:

Os portugueses dizem que não temos alma. Temos, eles é que não veem. O coração dos portugueses está cego. A nossa luz, a luz dos negros, é, para eles um lugar escuro. Por isso, eles têm medo. Têm medo que a nossa alma seja um vento, e que espalhemos cores da terra e cheiros do pecado. É essa a razão por que D. Gonçalo da Silveira quer embranquecer a minha alma. Não é a nossa raça que os atrapalha: é a cor da nossa alma que eles não conseguem enxergar. Critica-me porque aceitei lavar-me dos meus pecados. Os portugueses chamam isso de baptismo. Eu chamo de outra maneira. Eu digo que estou entrando em casa de Kianda. A sereia, deusa das águas. É essa deusa que me escuta quando me ajoelho perante o altar da Virgem. De todas as vezes que rezei não foi por devoção. Foi para me lembrar. Porque só rezando me chegavam as lembranças de quem fui. (COUTO, 2006, p 113).

As imagens produzidas pelos tempos verbais atualizam as experiências vividas pela personagem para um tempo presente, todavia, mais que uma atualização cronológica, a proximidade com o tempo é feita pela capacidade da

imaginação em expressar os sentimentos deixados pelas ações passadas. Como bem observa Mendilow, a atuação das personagens não se limita a uma progressão regular do tempo de um ponto para outro: “Suas ações, pensamentos e sentimentos não são vistos como datas estacionárias que indicam o que é passado; pois o todo de sua experiência está implícito em qualquer momento de seu presente” (1972, p. 119).

No tempo cronológico da viagem, revelam-se questionamentos sobre as ações da missão no presente. Tais questionamentos colocam em dúvida, pela retomada de acontecimentos do passado, as ações futuras, conforme revela o diálogo entre o padre Manuel Antunes e Dom Gonçalo:

- Vou-lhe confessar uma coisa: este barco está-me conduzindo para longe da fé.
- Estamos levando a palavra cristã a terras onde ela falta. Como pode vossemecê estar tão carente dessa mesma fé?
- Você, caro Manuel, põe na sua ideia a relevância da nossa missão no Monomotapa?
- Que pergunta é essa?
- Tem sentido irmos evangelizar um império de que não conhecemos absolutamente nada?
- Você está cansado e o cansaço é inimigo do bem pensar.
- Pois eu nunca estive mais lúcido. Já pensou bem? Estamos descobrindo terras que nunca conhecemos, estamos mandando em gente que nunca governamos.
- Cale-se, peço-lhe que não blasfeme.
- Como iremos governar de modo cristão continentes inteiros se nem neste pequeno barco mandam as regras de Cristo? (COUTO, 2006, p. 160).

O conteúdo do diálogo dá lume à estratégia de construção do plano temporal de 1560, que consiste em desvelar um tempo historicamente marcado por um processo inicial de colonização. Construído, estruturalmente, pela temática da colonização, esse plano temporal estabelece um diálogo com a História da colonização de Moçambique. Conforme registra o volume V da *História Geral da África*, “O período que se estende do século XVI ao XVIII inaugurou-se com a chegada dos portugueses na extensão da costa oriental da África” (2010, p. 883). O mesmo Volume revela, ainda, que, “Embora a chegada dos portugueses a Sofala remonte a 1506, somente foi de 1550 a 1630 que eles tentaram verdadeiramente submeter o Império Mutapa” (2010, p. 764). Logo, em diálogo com a cronologia da História, são os intentos desse tempo que este plano temporal ficcionaliza, e esteticamente tem a proposta de configurar a mentalidade de uma época por meio dos elementos que constituem a estrutura do romance.

Para justificar os questionamentos do padre sobre os feitos da missão, o narrador irrompe a sequência natural da narrativa e resgata eventos ocorridos no passado:

Mas a revolta de Antunes vinha de mais longe, nascera da devassidão que ele encontrara em Goa. O próprio poeta, Luís Vaz de Camões, criticara a corrupção na sátira *Os Disparates da Índia*. O jesuíta que se recordasse do que acontecera ao poeta.

[...]

Ainda na Índia, Antunes tinha questionado a condenação de Jerónimo Dias, um médico e cristão novo, queimado publicamente numa praça de Goa. O evento era apenas o prenúncio de um período negro que se abateria sobre os territórios da Índia. (COUTO, 2006, p. 161).

Também nesse momento, o tempo da narrativa dialoga com a História ao fazer referências à colonização portuguesa em Goa, bem como pela contextualização feita por meio da citação do texto satírico de Camões, *Disparates da Índia*. Nesse texto, o poeta descreve o desregramento cristão do Estado da Índia por meio da sátira aos tipos sociais envolvidos no processo da conquista dos portos do Oriente. Sobre a colonização portuguesa em Goa, no século XVI, consta nos registros da *História Geral da África* (2010), que a expansão além-mar de Portugal foi organizada pela monarquia como um monopólio do comércio com a Índia e sustentada pela Igreja. Esta, na ausência de qualquer outra fonte de mão de obra instruída, exercia uma profunda influência sobre o estilo e a própria substância da administração. Com a dominação colonial, Goa tornou-se o quartel general dos portugueses para suas colônias da Ásia e da África Oriental, além de residência do vice-rei português daquela região.

Numa outra perspectiva temporal, a temática da colonização é retomada. Dessa vez, rebuscando no tempo da memória da personagem, o narrador avulta as consequências do domínio dos portugueses sobre os escravos:

A viagem de Goa para Moçambique fizera-o ver o mundo de outra maneira. As lembranças da nau enchiam a sua alma de poeiras, maldições e amarguras. Ao princípio, acreditara que, lançando o diário de bordo nas chamas, ele se livraria desse passado. Aconteceu o inverso: o peso das vivências tinha-se tornado insuportável. Só há um modo de enfrentar as más lembranças: é mudar radicalmente de viver, decepar raízes e fazer as pontes desabarem.

A mais cruel das memórias de Manuel Antunes era a de um escravo que, desesperado de fome, cortou a língua e a comeu. Mais do que uma recordação, era um símbolo da condição da gente negra: exilada do passado, impedida de falar senão na língua dos outros, obrigada a escolher entre a sobrevivência imediata e a morte anunciada. (COUTO, 2006, p. 260).

Assumindo as recordações da personagem, a voz narrativa recupera os eventos que marcaram profundamente a vida do padre Manuel Antunes durante o período da viagem. São experiências responsáveis pela mudança de percepção do padre e explicam as transformações que ocorrem em sua vida no presente. Nessas descrições de experiências internas, os acontecimentos são contornados pelo tempo da memória, logo, não há uma ordem natural e sequencial das ações, e sobressai-se o estado de percepção da personagem diante do fato.

Em conformidade com a análise de Noa, essa dimensão do tempo “passa pela forma como ele é percebido e experienciado pelas diferentes personagens, e pelo próprio narrador, que nos surgem prefigurando distintas concepções do mundo” (2002, p. 240). Condizente com a proposta de construção da personagem, de insurgir contra o que ele considerava imposição e desmandos da missão, o registro do tempo na sua memória é marcado pela condição de sobrevivência a que eram submetidos os escravos.

Além das retrospectivas, a dinamicidade temporal da narrativa possibilita entrever ações que se projetam no tempo futuro da história. Isso ocorre nas previsões feitas pelos adivinhos ao fazerem a premonição do que iria acontecer no futuro a partir da chegada dos portugueses no Monomotapa. É por meio das recordações do escravo Xilundo que o narrador apresenta as previsões de seu pai, o chefe Inhamoyo:

Quando olhou o leito do rio e o viu tão cheio de sereno, ele recordou-se de seu pai, o mambo Inhamoyo, junto ao Mussenguezi, enchendo o peito para proclamar:

– *Esta água não servirá nunca nenhum porto!* (COUTO, 2006, p. 306).

O narrador pondera as previsões do adivinho com o argumento de que nenhuma força havia impedido os intentos dos portugueses, que já tinham erguido um porto na margem do rio dos Bons Sinais, bem como informa que outros portos foram construídos em Sena e em Tete. As refutações do narrador inscrevem-se num outro tempo, são ações descritas num tempo posterior à fala do adivinho e com um sentido de continuidade, gerando o entendimento de que aqueles eventos passaram a acontecer após os prenúncios da personagem. Prosseguindo em seus argumentos, o narrador descreve outro tempo:

E os barcos passaram a frequentar esses ancoradouros, ganhando fôlego antes de penetrarem no interior da Zambézia. Afinal, essa era a vontade de muitos: que o rio Mussenguezi se abrisse como uma estrada por onde o mundo chegasse e partisse. Deixassem os brancos navegar, como já haviam deixado os árabes. Permitssem ao Mussenguezi juntar-se ao Cuama, aos Bons Sinais, a todos os rios que, como generosas veias, cruzavam o corpo da terra. (COUTO, 2006, p. 306).

Na evocação desse tempo cronologicamente posterior ao evento presente, o adivinho faz referência a acontecimentos que seriam desencadeados com o assassinato do missionário nas terras do Monomotapa. A morte de D. Gonçalo seria o fator culminante para que Portugal intensificasse sua política de ocupação e domínio das riquezas nos territórios africanos. A sucessão desses fatos é organizada no enredo a partir de um jogo temporal entre o tempo da história e o tempo do discurso, como se o narrador se ausentasse da narrativa, mostrasse outro tempo e depois retornasse. Sobre essa mobilidade temporal, Mendilow afirma:

Em um romance, por exemplo, o autor não está inclinado a apresentar uma sequência de ações ou experiências consecutivas. Cada unidade, contudo, seja um capítulo completo ou meramente um parágrafo, deve empregar certas convenções de sucessão, não apenas com respeito às palavras em suas relações sintáticas e gramaticais umas com as outras, mas também com relação à progressão do incidente, sentimento ou pensamento, dentro dos limites daquela unidade. (1972, p. 29-30).

As oscilações do tempo, portanto, vão ao encontro da estratégia de escrita de Mia Couto, ao fazer a conciliação de diferentes tempos na estrutura organizacional do enredo. Dessa forma, o autor vale-se de técnicas que fazem o passado acionar um presente em contínuo estado de mutação, uma forma de recuperar a História a partir de suas ruínas.

As referências à geografia do lugar, por meio da denominação dos rios que constituem a cartografia da região do Zambeze, aliadas aos acontecimentos situados num tempo histórico, revelam os significados criados a partir da junção tempo-espço na construção do enredo. Tal conjectura gera imagens temporais e espaciais interligadas a um conjunto de referências históricas evocadas no decorrer da narrativa.

Ainda no último capítulo da narrativa histórica, o adivinho Mingane, o mouro mais influente na região, um muçulmano nascido em Moçambique, faz antecipações de um futuro próximo com a iminente chegada dos portugueses, bem como de um

futuro distante, com a extensão das consequências dessa chegada nos séculos vindouros. A partir de suas previsões, o adivinho sentencia: “E aquele era apenas um princípio: seguir-se-iam séculos em que os africanos raspariam os ossos da terra para entregarem riquezas aos europeus” (COUTO, 2006, p. 307). Sobre o missionário, especificamente, o adivinho mouro antecipou que vinha a mando do governador da Índia com o objetivo de derrubar o império do Monomotapa. Convicto dessas previsões, o imperador manda executar o missionário.

É possível estabelecer aqui um contraponto com um tempo externo da ficção registrado na *História de Moçambique* (1970) sobre o episódio que envolve a morte de Dom Gonçalo e a chegada do exército português. Segundo a versão da obra, os portugueses tentavam também dominar os povos de Moçambique por meio da religião católica. Para isso, os mercadores portugueses eram acompanhados de missionários, jesuítas e dominicanos, que tentavam pregar a doutrina católica ao povo moçambicano. Dom Gonçalo da Silveira é apontado pela obra como um dos mais célebres missionários, que em 1561 chegou até ao Zimbábue do Monomotapa, disposto a batizar o rei e sua família. Em consequência da sua morte, os portugueses organizaram um grande exército de mil soldados e dez anos mais tarde, em 1571, atacaram o Monomotapa.

A repercussão da morte do missionário também é registrada na cronologia apresentada por Pedro Ramos de Almeida, em *História do colonialismo português em África*:

D. Sebastião envia de Lisboa, em Abril de 1569, uma poderosa expedição militar ao “território das minas” de Chicoa (Manica). A expedição que custará 120 000 cruzados, desgarrar-se, só vindo a largar de Moçambique para o Zambeze, em Novembro de 1571. Entre os pretextos da expedição figuram a vingança da morte do jesuíta Gonçalo da Silveira e a propagação da fé. (1978, p.174).

Embora não haja referências diretas ao ataque, conforme descrevem os registros históricos, o narrador utiliza palavras do mesmo campo semântico e faz o prenúncio de acontecimentos que ocorreriam no tempo futuro da história, caracterizando, assim, uma *prolepse*, ou seja, “avanço pela antecipação de momentos posteriores aos que estão sendo narrados” (NUNES, 1988, p. 32). Emerge dessa configuração temporal, na qual se inscrevem os eventos na narrativa, a ideia de um tempo dinâmico, correspondendo, assim, à proposta não linear que permeia toda a estrutura do romance.

O plano temporal de 1560 é perpassado, também, por uma visão exótica da África, que se manifesta na percepção dos portugueses em relação à terra e ao povo desconhecido. Essa visão foi construída a partir de informações repassadas ao missionário, sobre os que habitavam no Monomotapa. Eram relatos feitos pelos próprios africanos acerca dos povos que viviam no interior, descritos como guerreiros cruéis, que, na batalha contra os holandeses, cortavam o pescoço e bebiam o sangue dos vencidos. Para dar um toque de excentricidade aos feitos cruéis dos etíopes guerreiros, relatavam, ainda, que estes retiravam os sexos dos holandeses e colocavam para secar numa corda na varanda de suas casas, os quais depois de secos eram oferecidos às esposas, que com eles faziam colares para ostentar a coragem dos maridos. Estrategicamente, a temática do exotismo surge nesse plano temporal como um ponto de ligação entre o passado e o presente, pois a representação de imagens criadas no passado sobre a África reaparecerá com outra roupagem no tempo presente. Sobre a relação que se estabelece entre o exotismo e a literatura, Noa explica:

O exotismo atravessa diacronicamente o imaginário ocidental e a literatura tem sido um dos palcos onde tal fenômeno tem tido particular expressão. Temos, portanto, um exotismo clássico, neoclássico, romântico, simbolista, naturalista, etc. Seja ele exotismo humano, paisagístico ou do vocabulário, trata-se, no essencial, da sobreposição de uma visão do mundo perante outras terras e outros seres: africanos, americanos, orientais, etc. (2002, p. 59)

Foi impregnado dessa visão exótica que, durante anos, o missionário português anteviu os monstros com os quais iria encontrar nas terras africanas: “Havia os ciápodas, com seu único pé gigante, os ciclopes, as galinhas lanosas, as plantas-bichos cujos frutos eram carneiros, os cinocéfalos, os dragões, os antípodas, as bestas de cabeça humana” (COUTO, 2006, p. 310). Todavia, projetando essa visão para o tempo presente, o narrador contraria as expectativas do missionário intervindo: “Nenhum desses seres prodigiosos ele encontrara em meses de andanças pelos sertões africanos. As mais maléficas criaturas com quem cruzava eram-lhe, afinal, bem familiares e tinham, como ele, embarcado nas naus portuguesas” (COUTO, 2006, p. 310). Desfazer esses exotismos será uma das propostas articuladas no plano temporal de 2002.

Contracenando o passado do século XVI, esse plano temporal põe em cena o contexto do vale do Zambeze mobilizado pelos interesses econômicos de

portugueses, goeses e árabes responsáveis pelo intenso comércio de escravos na região. Na recriação desse cenário, a narrativa entretece a experiência de um tempo marcado pelo tráfico de escravos, anunciado desde a descrição dos espaços ocupados no navio.

Embora conduzisse os escravos no porão, no lugar destinado às bagagens, a nau Nossa Senhora da Ajuda, conforme pondera o narrador, não era um navio negreiro. No entanto, na sequência, sentencia: “os barcos especializados em carregar mercadoria humana chegariam depois e infestariam de maldição os mares do Índico” (COUTO, 2006, p. 201). O tráfico de escravos, metaforizado pela mercadoria humana, é o presságio do que se intensificaria com a chegada dos portugueses. Dessa forma, o prenúncio do evento acena para o viés histórico engendrado na estrutura do romance.

Sobre a relação do comércio de escravos e a chegada dos portugueses, a *História Geral da África* relata:

Portugal foi atraído inicialmente para a África Negra pelo ouro, que era anteriormente exportado pelos países islâmicos. Não obstante, eles não tardaram a perceber que a África possuía uma outra mercadoria, também fortemente procurada pelos Europeus: os escravos. Ainda que a escravidão na África fosse diferente da escravidão praticada pelos europeus, a tradição de exportar escravos para os países árabes era muito antiga em grandes partes do continente. Nos séculos XV e XVI, esta tradição pareceu ter ajudado, em certa medida, os portugueses a conseguir, regularmente, escravos em uma grande parte da África Ocidental. Compreendendo o caráter indispensável da cooperação dos chefes e dos mercadores locais, dedicaram-se a interessá-los ao trato de escravos. Os portugueses não ignoravam que isto pudesse resultar em uma intensificação dos conflitos entre os diversos povos e Estados africanos, os prisioneiros de guerra tornando-se o principal objeto deste comércio, mas eles deixaram muito cedo de se opor as objeções morais, pois, como muitos outros na Europa, eles acreditavam que o tráfico abria aos negros o caminho para a salvação: não sendo cristãos, os negros haveriam de ser condenados por toda a eternidade se eles ficassem em seus países. (OGOT, 2010, p.8).

A abordagem apresentada na citação aponta para os elementos privilegiados pela narrativa em torno da temática do tráfico de escravos, especialmente a prática do comércio pelos próprios africanos. No plano temporal de 1560, o comércio de escravos ganha destaque através da atuação do escravo Xilundo, cuja família vivia desse comércio na região e o projeto de seu pai era preparar o filho para herdar o negócio da venda de pessoas. A revelação do tema no enredo ocorre quando Xilundo, juntamente com D. Gonçalo, a quem o escravo fazia companhia pelas

andanças no sertão moçambicano, adentra em sua aldeia e, no encontro com o pai, o chefe Baba Inhamoyo, é inquirido no diálogo:

- Onde está Baraza?
- Ficou, respondeu o Xilundo.
- Onde está Mwindo?
- Ficou.
- E Rozivai?
- Também ficou.
- Os portugueses comeram-nos?
- Não, morreram sozinhos.

O velho baixou a cabeça, suspirou em difícil resignação e depois retirou-se com a restante da corte. Xilundo ergueu-se e, enquanto sacudia os joelhos, revelou:

- Esse é meu pai. Foi ele que me enviou para os mares.
- Rozivai, Mwindo e Mutete eram vossos familiares?
- Não.
- Como é que seu pai os conhecia?
- Porque eles eram nossos escravos.

O padre sorriu, incrédulo: escravos? (COUTO, 2006, p. 258).

O narrador não se exime em reproduzir a perplexidade e o estranhamento de D. Gonçalo diante da revelação, pois o fato de um escravo escravizar outros, da mesma raça, ultrapassava sua linha de entendimento, haja vista tratar-se de uma atividade praticada por outros povos que detinham o poder da rota comercial marítima. No entanto, a construção da personagem Xilundo configura-se num possível recurso da narrativa para a abordagem do tema no romance, pois mesmo sendo um escravo, descende de uma família que vivia da captura e da venda de escravos, “no processo de ser escravo ele aprenderia a escravizar os outros” (COUTO, 2006, p. 258).

Na perspectiva do contexto histórico-temporal criado pela narrativa, a captura e a venda de escravos pelos chefes locais africanos configuram-se em atividades lucrativas repassadas entre as gerações. Esse fato não contraria o discurso da História ao registrar que, em geral, aos soberanos africanos era reservada a prioridade neste comércio, porém negociantes negros desempenhavam um papel muito importante. Conforme relata a *História Geral da África*, “Os portugueses apenas capturavam um pequeno número de escravos, deixando aos agentes recrutados no seio da população local o cuidado de comprá-los ou de capturá-los” (2010, p. 23). De acordo com a *História de Moçambique* (1970), além do objetivo de dominar os árabes sobre o comércio na Índia, a escravatura foi um fator decisivo para a permanência dos portugueses em Moçambique, pois viram nas lutas entre o

Monomotapa e as tribos vizinhas a possibilidade de começar o comércio de escravos. Como consequência dessas lutas, membros das tribos rivais eram feitos prisioneiros e depois vendidos aos portugueses como escravos.

Avançando um pouco mais no tempo, o historiador José Capela ressalta o fenômeno do corpo vendido, expressão utilizada em Moçambique para designar a entrega voluntária ou negociada de condenados e foragidos ao senhor do qual se tornavam escravos. Para o historiador, “a facilidade com que os primeiros europeus que se instalaram no Vale do Zambeze dispuseram de escravos só se explica com o fato de terem herdado das sociedades locais o fenômeno do *corpo vendido*” (2010, p. 42). Perdurando até o fim do sistema escravista em Moçambique, tal fenômeno encontra-se documentado ao longo dos séculos XVIII e XIX.

Na proposta de recontagem do passado a temática do tráfico de escravos é retomada num jogo de forças entre memória e esquecimento. Marca indelével na trajetória dos antepassados, a escravatura no plano temporal do presente desestabiliza posições de vítimas e culpados, fato que induz os personagens a mantê-la na zona do esquecimento, conforme revelam suas ações no desenrolar da trama.

3.2 O plano temporal de 2002

Para nós, africanos, o Tempo é todo nosso. O branco tem o relógio, nós temos o Tempo.

Mia Couto (2006)

O plano temporal de 2002 desenvolve suas ações numa estrutura pluridimensional do tempo, pois, paralela à ordem episódica da narrativa, há o encadeamento temporal de outros acontecimentos, estabelecendo, assim, um contínuo entrelaçamento entre o passado e o presente. Essa articulação temporal está explicitamente ligada ao tempo da obra literária em face dos possíveis deslocamentos do presente e do passado, o que impossibilita qualquer revestimento da continuidade do tempo real. Sobre a ordenação dos tempos, Pouillon assinala que “[...] o passado só se ordena por e para um presente cuja contingência – visto

ser por ele que o passado adquire um sentido – não acarreta uma ruptura – visto ser para ele que este sentido é adquirido” (1974, p. 130). Deriva daí o entendimento da forma como se configura o tempo da ficção, ao ligar, entre si, momentos que o tempo real separa.

A narrativa desenvolvida no presente inicia-se com o anúncio da personagem Zero Madzero: “Acabei de enterrar uma estrela!” (COUTO, 2006, p. 11). Esta ação ocorre no início do dia. No entanto, a descrição da cena é feita posteriormente a esse anúncio, após um encadeamento de ações. Para isso, o narrador retrocede no tempo, fala da origem do lugar, da história da personagem, para, em seguida, explicar com pormenores o momento em que a estrela cai do céu: “Naquela noite, como todas as outras [...]. De repente, o pastor se arrepiou: um ruidoso fogo rasgou os céus como um chicote de luz. Parecia um fósforo a ser aceso pelas mãos de Deus” (COUTO, 2006, p. 15-16). Após o relato do episódio, a narrativa retoma o início.

Esse fragmento inicial da história já sugere o caráter pluridimensional do tempo que vai fazer o encadeamento das ações no decorrer de toda a narrativa. Diante desse fato, é possível estabelecer uma correlação entre essa característica temporal do romance e os valores temporais da ficção prescritos por Mendilow da seguinte forma:

Todo bom romance tem os seus próprios padrões e valores temporais e adquire a sua originalidade pela adequação com que são veiculados ou expressos. Na análise final, virtualmente todas as técnicas e artifícios da ficção reduzem-se ao tratamento concedido aos diferentes valores e séries temporais e ao modo com que uns são jogados contra os outros. Estes valores são de importância artística variada, mas combinando-se, condicionam toda a concepção desta arte. A ilusão de acabamento e continuidade, de presença e presente, e a troca imaginativa do leitor, de seu próprio presente cronológico para o passado ficcional em que os romances são escritos, dependem do modo com que esses valores são manipulados pelo romancista e da sua habilidade em manter equilíbrio apropriado entre todos. (1972, p. 69-70).

Em face do exposto, é possível compreender o jogo artístico adotado por Mia Couto na construção da estrutura desse plano temporal. Passado e presente são entrelaçados em diferentes dimensões, sem que isso represente um caos para o desenvolvimento da narrativa. Logo, a flexibilidade temporal é uma característica que permeia toda a estrutura do tempo em *O outro pé da sereia*.

Essa constatação encontra suporte nas explicações de Nunes (1988) quanto à desenvoltura temporal do romance. Segundo o autor, o problema do tempo não se restringe ao andamento da narrativa, mas se trata de uma questão que é ampla devido à flexibilidade temporal do romance, capaz de admitir variações múltiplas em relação à ordem e à duração, bem como aliar-se a diversas modalidades de tempo. Logo, o segredo estaria na raiz de sua forma comprometida originariamente com o tempo (NUNES, 1988).

Ainda segundo o autor, a extensão do romance casa-se com o sincretismo ou o hibridismo de sua forma, que combina diferentes elementos, como digressões, comentário, expressão lírica e apresentação dramática, podendo narrar uma ou mais de uma história num discurso variável que tende a continuar para além do ponto culminante da ação principal.

Na busca de superar o problema filosófico do conflito entre o tempo vivido e o tempo cronológico, a desenvoltura temporal do romance cruza-se com o tempo cinematográfico na representação da simultaneidade. Sobre essa inovação temporal, Nunes explica:

A narrativa literária, que conta com a força do imaginário, mas sem a presença atual da imagem cinematográfica, inclusive no espaço, só pode representar acontecimentos simultâneos na ordem sucessiva. Mais que o cinema, terá que criar, mediante artifícios ou convenções, a ilusão da simultaneidade, seja quando o tempo da história se desdobra no espaço (caso mais próximo de simultaneidade no sentido estrito), seja quando o enredo se constitui de múltiplas histórias, que se passam em diferentes unidades espaço-temporais. (NUNES, 1988, p. 51).

As formulações apresentadas trazem aspectos importantes para a compreensão da estrutura temporal do romance *O outro pé da sereia*. Construída sob esses princípios de simultaneidade, possibilita que diferentes tempos sejam encenados na narrativa. Na dimensão do tempo físico, vários acontecimentos que ocorrem em tempos diferentes e, de forma concomitante, são ordenados na história numa marcação cronológica pontuada pelas mudanças perceptíveis da natureza. É um tempo concernente à marcação das horas, à alternância do dia e da noite, das semanas, meses, estações, fazendo, assim, o encadeamento das ações em cada capítulo:

Não tinha passado uma hora [...] (COUTO, 2006, p. 19).

Na noite seguinte [...] (COUTO, 2006, p. 31).

Quando entrou em Vila Longe era noite madura (COUTO, 2006, p. 68).

Na noite anterior, saíra de Nova Iorque e, em menos de treze horas, estava sobrevoando Moçambique (COUTO, 2006, p. 137).

Três horas depois [...] (COUTO, 2006, p. 140).

Já era poente, quando [...] (COUTO, 2006, p. 214).

Explicitamente, os fragmentos revelam partes do texto em que o encadeamento das ações ocorre numa perspectiva de tempo mais horizontal, numa sequência de um antes e um depois.

Correspondendo à estratégia de dar visibilidade a temas ligados ao contexto temporal em que a obra se inscreve, o tempo presente atua como mediador nas encenações dos diálogos entre a tradição e as transformações do mundo contemporâneo. Nesse sentido, o plano temporal do presente tem suas ações encenadas em dezembro de 2002, dez anos após o término da guerra civil e vinte e sete anos após a independência, fatos que incidem sobre as representações temáticas no romance. Logo, temas ligados à colonização, tradição, hibridismo cultural e reconstrução do país encontram-se nas bases da construção do enredo e fornecem elementos para a construção de tempos, espaços e personagens na obra.

Ao analisar a posição do presente na ficção, Mendilow argumenta: “Há, via de regra, um ponto de tempo na estória que serve como ponto de referência. O presente fictício pode ser considerado como tendo começo neste ponto” (1972, p. 109). No caso do romance *O outro pé da sereia*, o ponto de referência, neste plano temporal, é o período pós-guerra civil.

Nesse plano da narrativa, o aspecto temporal é perpassado por referências situadas no tempo atual, interligado com a modernidade. É possível encontrar exemplos dessa proposta de tematização no primeiro capítulo, na ordem sequencial das ações, quando o narrador descreve as transformações na aparência e na inusitada forma de identificação do curandeiro Lázaro Vivo. No segundo capítulo, a ligação do tempo com a ideia de modernidade encontra-se nas referências à tecnologia, e no capítulo dezessete, quando o narrador descreve a utilização dos recursos tecnológicos adotados pelo adivinho:

Um ruído alvoroçou Mwadia: era o nyanga que entrava em casa, vindo do mato. A mulher se espantou: o adivinho mudara de aparência dos pés à cabeça. As tranças deram lugar a um cabelo curto e penteado de risca, a túnica fora substituída por uma blusa desportiva.

– *Acabo de chegar de Vila Longe! Fui lá buscar esta tabuleta que mandei fazer para colocar aqui, na entrada do estabelecimento.*

Colocou a tábua no chão de modo a que o letreiro se tornasse legível. Estava escrito: “Lázaro Vivo, notável das comunidades locais, curandeiro e elemento de contato para ONGS.” (COUTO, 2006, p. 21- 22).

Lázaro dobrou o tronco para ir ao fundo do bolso e retirar algo que a Zero pareceu um pequeno rádio de pilhas.

– *Um telemóvel, meus amigos.*

Zero e Mwadia permaneceram impassíveis enquanto o outro agitava o minúsculo telefone como uma bandeira vitoriosa.

– *Eu já estou no futuro. Quando chegar aqui a rede, já posso ser contactado para serviços internacionais. Entendem meus amigos?* (COUTO, 2006, p. 23-24).

Em todos os fragmentos, mostra-se a mesma função temporal que possibilita a sucessão de ações instauradas no tempo presente da história; nenhum dos excertos é narrado por um processo de digressão. Pelo contrário, o tempo flui pela sucessão dos acontecimentos, fazendo com que a percepção do tempo seja dada pelo encadeamento das ações no enredo. Nos fragmentos do primeiro e do segundo capítulos há o discurso direto da personagem e, na passagem do capítulo dezessete, o narrador reproduz a cena partilhando da sua visão. Dessa forma, mais que insinuar o fluxo do tempo, pelo simples encadeamento das ações, o romancista lança mão desse recurso com a possibilidade de estabelecer uma relativa identificação entre esse tempo, marcado pelas modernidades tecnológicas, e as personagens. Assim, conforme acentua Mendilow, “O tema deve lidar com o comportamento de seres humanos que agem, sentem e pensam no tempo e estão sujeitos a todos os seus caprichos, variedades e variações” (1972, p. 36). Dessa forma, no tempo presente, o velho e o novo interagem, os costumes da tradição cultural não são apagados, mas revestidos com outra roupagem, segundo revela a atuação da personagem Lázaro Vivo.

Dentro dessa ordem objetiva do tempo, que se apoia na conexão entre causa e efeito, como forma de sucessão regular dos eventos (NUNES, 1988), também são narrados acontecimentos que remontam a tempos passados, um tempo que emerge das experiências, pensamentos e emoções, de ordem mais pessoal, evocando, assim, um tempo da memória, sem uma definição precisa:

Há uns anos talvez ele ensaiasse uma tropeção de pestanas com Mwadia. (COUTO, 2006, p. 22)

Há anos que o casal se refugiara nesse além-mundo. (COUTO, 2006, p. 32).

Nos últimos tempos, ela se revelou outra [...] Tudo começou quando [...] (COUTO, 2006, p. 75).

Acontecera antes de suas vidas se cruzarem [...] (COUTO, 2006, p. 85)

Agora, tantos anos depois[...] (COUTO, 2006, p. 88).

Durante tempos, passou noites inteiras na biblioteca [...] (COUTO, 2006, p. 120)

Naquela antiga tarde, [...] (COUTO, 2006, p. 126)

Assim seria naquela manhã, daquele tempo distante. (COUTO, 2006, p.223).

Quando terminou de desfiar a lembrança [...] (COUTO, 2006, p. 224).

Nesses eventos, narração é pontuada com uma marcação subjetiva do tempo, não há uma mensuração exata para a ordem dos acontecimentos, mas predomina um tempo psicológico que “se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, intervalos heterogêneos incomparáveis” (NUNES, 1988, p. 19). Nessa perspectiva de tempo, sobressai o ritmo como a consciência que apreende a duração dos acontecimentos, haja vista que esses momentos são narrados mediante a interrupção do fluxo da narrativa, que volta ao seu curso normal na sequência à exposição das lembranças.

A disposição dos tempos na narrativa revela que o recurso adotado pelo autor consistiu em intercalar sequências retrospectivas às sequências correspondentes ao momento da narração, sem que ocorresse, nesse processo, a quebra da continuidade do discurso. Essa é uma estratégia que corresponde à tentativa de reproduzir, pela constante mudança de eixos temporais, o tempo existencial das personagens, construído a partir das experiências vividas, registradas em suas memórias. São recuos que revelam histórias, a História e momentos que marcaram a trajetória das personagens num tempo específico.

Essa é a configuração que prevalece na construção do tempo no capítulo cinco. De forma criativa, indícios da predominância da analepse são anunciados na página de abertura do capítulo por meio da inscrição: “Tempo indeterminado na actualidade”. A própria denominação do capítulo já sugere essa performance

temporal: “Viagens, infinitos retornos”. Temos assim, muitas histórias que se passaram em distintos tempos do passado, mas que constituem a narrativa do presente. A imagem dessa arquitetura ficcional encontra uma possível concretização na analogia feita por Fátima Ribeiro: “*O outro pé da sereia* é como uma caixa de sândalo que abrimos e tem outras caixas com muitas caixinhas: uma só narrativa com duas histórias que comportam em si muitas outras histórias” (RIBEIRO, 2006). Assim, a analepse no capítulo cinco destina-se a esclarecer o leitor sobre acontecimentos ocorridos na vida de personagens que atuam neste plano temporal do presente, destacando-se nesse processo momentos retrospectivos da vida da personagem Mwadia Malunga.

O capítulo inicia com a retomada do tempo em que Mwadia vivia no seminário, no exato momento em que recebe a visita de sua tia Luzmina. O objetivo da visita é convencer a sobrinha a não retornar nas férias para Vila Longe, pois todos queriam que ela interrompesse os estudos para dar fim às desgraças espirituais que sucederam em sua casa desde o dia de sua partida. Diante do anúncio a personagem questiona: “ – Querem que eu seja curandeira? Outra vez?/ –Como outra vez? ” (COUTO, 2006, p. 84).

O questionamento aciona a intervenção do narrador para novamente retornar ao passado e contar sobre o nascimento da personagem e, assim, dar uma resposta à indagação da tia. A mudança de fluxo temporal é introduzida pelo narrador a partir de marcações indiretas do passado: “A sua tia não podia saber: acontecera antes de as suas vidas se cruzarem. No dia em que Mwadia nasceu [...]. Nesses dias, logo após o parto, Constança era assaltada por um constante pesadelo” (COUTO, 2006, p. 84).

Além dos tempos verbais darem o indicativo de que o fato tenha ocorrido antes do momento da enunciação, as referências ao nascimento da personagem revelam tratar-se de um acontecimento passado, cuja retomada dá coerência à trajetória da vida da personagem. Sobre a contingência do tempo no romance, Pouillon afirma: “A compreensão de um indivíduo não consiste em ter necessidade de sequências privilegiadas de ações ou de sentimentos para captá-lo mas, pelo contrário, em reconhecê-lo em toda parte sem necessidade portanto de petrificá-lo” (1974, p. 123). Concepção que justifica as idas e vidas na sequência temporal da narrativa.

No mesmo capítulo, a história sobre a fase da adolescência de Mwadia é introduzida com o anúncio do seu retorno, dois anos depois da visita de sua tia ao seminário. O alinhavo dos fios das histórias, a da fase do seminário e a da adolescência, é feito pela justificativa do regresso à casa materna, que ocorreu, não para atender à solicitação da família, mas porque a escola do Zimbábue havia encerrado suas atividades. Para falar sobre a fase da adolescência da personagem, o narrador informa que Mwadia regressava a tempo de encontrar Zero Madzero e se perder na paixão de adolescente durante meses de entrega romântica no silêncio da noite. E, a partir daí, narra sobre o namoro, a suposta gravidez e a fuga do casal para Antigamente.

O período de dois anos que transcorreu entre a visita da tia de Mwadia ao seminário até o retorno da personagem à casa da mãe corresponde ao que Aguiar e Silva denomina de *elipse*, termo empregado para classificar extensos vazios narrativos. Segundo o autor, “a *elipse* é um processo fundamental da técnica narrativa, pois nenhum narrador pode relatar com estrita fidelidade todos os pormenores da *diegese*” (2010, p. 757). As *elipses* podem ser explicitamente informadas pelo narrador ou apenas serem identificadas mediante a análise do leitor. No caso das *elipses* implícitas, fica a cargo do leitor a identificação e preenchimento dos espaços vazios de tempo, a partir das informações que o texto oferece. Diante disso, o leitor é induzido a perguntar o que ocorreu na vida das personagens durante esse espaço de tempo.

Na sequência da narrativa, assumindo a perspectiva da memória de dona Constança, mãe de Mwadia, o narrador descreve o sofrimento provocado pela partida de sua filha, a partir de uma imprecisa marcação cronológica como evidencia o excerto: “Na tarde em que sua última filha partiu, Constança Rodrigues sentou-se na mesa velha da cozinha, colocou à sua frente a panela de mandioca com caril de peixe seco e comeu, comeu, comeu” (COUTO, 2006, p. 88). Nesse relato, a descrição é feita como se o narrador descortinasse toda a cena em que a mãe se esvaece em sofrimento pela partida de Mwadia. Em consonância com o modo predominante da narrativa, também nessa passagem, é pelos olhos do narrador que o sofrimento da personagem torna-se perceptível, bem como é sob sua ótica que a história é apresentada para o leitor, estando sob seu domínio a organização e o controle das estruturas temporais do texto (TODOROV, 2011).

Na execução de seu papel de sujeito da enunciação, o narrador faz as amarras do enredo. Na sequência dessa descrição, a narrativa volta para o tempo presente, com a seguinte enunciação: “Agora, tantos anos depois, a mãe voltava a raspar a ferida dessa ausência” (COUTO, 2006, p. 88). A marcação da ação no presente situa um agora em relação ao que já foi narrado e, nesse agora, a voz do narrador situa-se face a face com a personagem. A respeito desse recurso que consiste em intercalar sequências retrospectivas às sequências correspondentes ao momento narrado, Mendilow afirma que “[...] atualmente os escritores preferem intercalar a exposição com a linha principal de ação, na forma de pequenos flashes retrospectivos ou antecipadores, alternados ou mesmo entremeados”. (1972, p. 188).

É permeando o agora do tempo presente que se levanta a dúvida da existência ou não de Zero Madzero. No intento de esclarecer o que ocorrera no passado para que a personagem fosse tomado como morto por todos de Vila Longe, o narrador retrocede dois anos na busca da explicação: “A versão era a seguinte: o burriqueiro morrera há uns dois anos quando pisou uma mina” (COUTO, 2006, p. 92). A narração segue com a descrição da suposta morte do burriqueiro. Após a retrospectiva da memória, é retomado o curso normal da narrativa.

Ainda nesse capítulo de descontinuidade temporal, as reminiscências da memória são novamente acionadas para retroceder na história de Edmundo Esplendor Marcial Capitani, pai de Mwadia e, em seguida, para narrar seu funeral. A descrição que marca o tempo do funeral ganha um tom de poeticidade na interpretação do narrador: “A lembrança do funeral de seu pai nunca abandonou Mwadia. Era uma tarde cor de chumbo e o peso das nuvens cinzentas asfixiava o peito das dezenas de familiares” (COUTO, 2006, p. 99). Nessa passagem, pode-se observar que a ação é entretecida pelo narrador num tempo que se funda na memória: trata-se do tempo vivencial da personagem.

Refletindo sobre a relação que se estabelece entre o tempo e a memória, bem como os sentimentos que emergem dessa interligação, Mendilow, metaforicamente, associa o tempo psicológico a um relógio privado que mede o tempo através de valores e intensidade. Nesse sentido, o autor adverte que relembrar acontecimentos através de um ato de memória “não é uma reconstrução ou recapitulação mecânica do passado como foi, mas sim uma interpretação de eventos carregada emocionalmente, que muda e troca, conforme aquele que

interpreta” (1972, p. 36). Sob esse entendimento, é dessa ordem de tempo pessoal que procedem as experiências, lembranças e emoções que marcam o compasso da existência da personagem.

Em face dessas diferentes representações do tempo, a analepse assume a dupla função: primeiro, caracterizar uma personagem introduzida pela primeira vez na narrativa; segundo, esclarecer o leitor sobre os acontecimentos ocorridos a uma personagem ausente. Sua funcionalidade, portanto, está explicitamente ligada ao fluxo temporal, no sentido de contribuir para a realização das diferentes manifestações do tempo, segundo o ritmo proposto pela narrativa.

Sobre os recuos no tempo, Michel Butor, citado por Aguiar e Silva destaca: “uma narrativa privada de qualquer recuo no tempo tornaria necessariamente impossível qualquer referência à história universal, ao passado das personagens, à memória e, por conseguinte à interioridade dessas mesmas personagens” (2010, p. 753). Esta constatação delinea toda a estrutura temporal que se desenvolve nesse plano da narrativa, pois desvela o itinerário existencial das personagens pelo resgate de suas histórias no passado.

À semelhança de outros momentos, no capítulo dez, a temporalidade entretecida no presente resgata o tempo passado pela memória. Todavia, neste evento que resgata o tempo da infância de Mwadia, simultaneamente, a história do passado de sua mãe também é retomada. Dessa forma, dentro da história do passado da filha também é narrada a história do passado da mãe:

Num relâmpago lhe veio à lembrança quando ela, ainda menina, entregava à sua mãe o caderno escolar com letrinhas de sua autoria.

[...]

– É que eu só sei ler na areia.

Tinha sido ali, no pátio da velha casa, que ela havia recebido lições do abecê. A terra tinha sido o seu quadro-negro, o quintal tinha sido a sua escola. Mwadia sorriu, fingindo acreditar. A mãe insistiu.

– Escreva na terra, filha. A terra é a página onde Deus lê.

Uma vez mais, tantos anos passados, os olhos de Constança não desceram sobre os papéis. Desta vez, porém, ela não podia recorrer ao estratagema da areia, nem ordenar que a visitante escrevesse no chão. (COUTO, 2006, p. 175).

A configuração temporal do excerto é caracterizada pela acronia, termo estabelecido por Gérard Genette para designar os desencontros temporais que ocorrem entre a ordem dos acontecimentos e a ordem em que aparecem narrados pelo discurso do narrador (AGUIAR E SILVA, 2010). Pela acronia, diferentes

momentos do passado são resgatados no presente. O resgate do passado da filha traz a marca da cultura letrada simbolizada pela presença da escola do caderno e do recurso da escrita. Em contrapartida, as marcas dessa cultura letrada não são familiares ao passado de tradição da mãe, quando os saberes repassados pela tradição eram suficientes para o conhecimento da vida. Num presente dominado pela cultura letrada, a falta de acesso a esse universo era o motivo do constrangimento de D. Constança diante da estrangeira.

A intrínseca relação entre tempo e narrativa põe em evidência o dinâmico papel que o aspecto temporal exerce na estrutura do romance. Em vista dessa dinamicidade, Nunes assegura que o tempo é plural, sua conceituação opõe-se à ideia de permanência e associa-se à de mudança. Nas palavras do autor:

A ideia de tempo é conceitualmente múltiplice; o tempo é plural em vez de singular. Entretanto, suas várias modalidades não são díspares; embora com alcance diferente, a todas se aplicam as noções de ordem (sucessão, simultaneidade), duração e direção, que recobrem, em vez de uma identidade, relações variáveis entre acontecimentos, ora com apoio nos estados do mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação linguística, nas condições objetivas da cultura, nas visões de mundo e no desenvolvimento social e histórico. (NUNES, 1988, p.23).

É com essa pluralidade temporal que a narrativa do presente estabelece o elo com a narrativa do passado, a encenada no século XVI. Em *O outro pé da sereia*, Mia Couto rompe com a sucessão natural dos acontecimentos ao fazer a alternância de dois planos temporais na constituição da estrutura da obra. Seguindo esse esquema de interposição, a organização feita pela oscilação de diferentes momentos históricos, que fazem referência ao processo de colonização da África pelos portugueses, dialoga com o presente de 2002, momento em que as consequências desse processo ainda são atuantes. A diferença de quatrocentos anos é superada no presente quando as personagens encarregam-se de entrelaçar as duas temporalidades por meio de suas encenações, realizando, assim, o jogo especular que fortalece o elo entre as duas narrativas.

Inicialmente, o tempo presente pontua o diálogo com o passado encenado no século XVI quando, no segundo capítulo, a personagem Mwadia Malunga, juntamente com o marido Zero Madzero, encontra a imagem da Santa e a ossada do

missionário D. Gonçalo, próximos ao rio Mussenguezi, que passa no lugarejo de Antigamente:

Mwadia procurava as roupas que o rio arrastara quando soltou um grito. O pastor acorreu, esbaforido. Seus olhos se petrificaram. Entre os verdes sombrios, figurava a estátua de uma mulher branca. Era uma Nossa Senhora, mãos postas em centenária prece. As cores sobre a madeira tinham-se lavado, a madeira surgia, aqui e ali, espontânea e nua. O mais estranho, porém, é que a Santa tinha apenas um pé. O outro havia sido decepado.

—Já viu, Mwadia? Esta é a Virgem coxa!

O pastor tocou a estátua. Eram aquelas as mãos que vira em sonhos, as mãos da mulher branca que o visitara em Antigamente. (COUTO, 2006, p. 38).

O primeiro elo entre o passado e o presente constitui-se a partir do reaparecimento da imagem. Revestida de misticismo no passado e ressurgindo como elemento enigmático no presente, a estátua é o fio condutor que liga os diferentes tempos encenados no romance: um marcado pela busca de reafirmação das crenças e outro marcado pelas restaurações, trocas e hibridismos, configurando-se, este último, na proposta de conexão que o tempo presente promove.

A cena em que o casal encontra a imagem é narrada no tempo da história, ou seja, na ordem dos acontecimentos. A única referência a um tempo anterior à cena é feita quando o narrador descreve o sonho que Madzero tivera noites antes de encontrar a imagem. A referência temporal do sonho concentra-se no elo que se estabelece com o plano temporal de 1560, pois, conforme mostram os excertos, há muitos pontos de contato entre o sonho do burriqueiro e o transe narrado na carta do escravo Nimi Nsund escrita há quatrocentos anos:

Pois segundo contou mais tarde, Madzero sonhou que as suas mãos se juntavam, duas chamas numa única fogueira. Em lugar dos dedos, lhe doíam dez pequenas labaredas. Foi então que outras mãos, feitas de água, se aconchegaram nas suas e aplacaram aquele incêndio. Eram as mãos de mulher. [...]

—As minhas mãos são de água. Sou feita para a sede dos homens. (COUTO, 2006, p. 20).

As minhas mãos se juntavam e pegavam fogo. Em lugar de dedos me ardiam dez pequenas labaredas. Era então que outras mãos, feitas de água, se aconchegavam nas minhas e aplacavam aquela fogueira. Essas mãos eram as da Santa. E ela me segredava:

— Este é o tempo da água. (COUTO, 2006, p. 114).

Os sonhos apresentam o mesmo conteúdo temático, diferenciam-se apenas quanto ao foco narrativo. Contudo, o que se destaca são as representações simbólicas em torno da imagem, o poder da divindade das águas quem fluem atravessando os tempos e entrelaçando as histórias. No passado, no êxtase que atingia em seus momentos de devoção, quando rezava diante da imagem, o escravo era dominado pela presença da santa, convertendo-se nela. No presente, essa presença é enigmática, e antes de ser encontrada, revelava-se em sonho mantendo a mesma simbologia das águas.

Juntamente com a imagem, é encontrado um baú contendo os manuscritos, os relatos de viagem que pertenceram ao missionário jesuíta D. Gonçalo da Silveira. O casal decide consultar o curandeiro Lázaro Vivo para saber a origem e o destino que será dado aos objetos encontrados, quando recebe a seguinte revelação:

- *Esses ossos você não mexeu neles, pois não?*
- *Sou quizumba para mexer em ossos já mortos?*
- *Você sabe de quem são esses tais ossos?*
- *Como posso saber?*
- *Nunca ouviu falar do missionário Silveira?*
- *Esses ossos são dele, desse padre português. Estão ali há mais de quatrocentos anos...*
- [...]
- *Essa estátua, essa caixa, esses papéis, tudo isso era pertença desse Silveira.* (COUTO, 2006, p. 41).

Os objetos encontrados suscitam a intersecção entre as diferentes temporalidades, pois são emblemáticos para o entrelaçamento entre o passado e o presente. É por meio deles que a História é revisitada, o passado é evocado e reinventado nas encenações das personagens em 2002. A viagem empreendida por Mwadia Malunga na tentativa de resguardar a imagem da santa numa igreja é a ação precursora para o desenlace do romance e vai emoldurar o enredo neste plano narrativo.

Em outro momento da narrativa, a imagem novamente vai evocar o passado histórico da colonização, quando o americano Benjamin Southman perscruta sobre a origem da estátua. Em suas constatações revela: “– *Esta estátua deveria ter vindo na proa de algum navio*” (COUTO, 2006, p. 196). Assumindo a voz da personagem, o narrador explica que era usual ornamentarem com figuras religiosas os barcos que transportavam escravos. Era um modo de santificar o crime, mas também uma

maneira de se acrescentar um valor simbólico à viagem. Uma nau já não era apenas uma embarcação. Era um altar flutuante.

As interações cronológicas promovidas pela imagem recuperam cenas da História da colonização simbolizadas pelas naus portuguesas, que, em 1560, traziam a imagem de Nossa Senhora esculpida em suas popas e transportavam os escravos no porão. Essa descrição é anunciada na abertura da narrativa do passado, quando o narrador faz a apresentação da nau que conduz D. Gonçalo da Silveira, denominada de *Nossa Senhora da Ajuda*.

O diálogo com o plano temporal de 1560 também é mantido pelas referências aos manuscritos que pertenceram ao missionário e foram levados por Mwadia Malunga para Vila Longe, sua terra natal. Como parte de um plano que consistia em fazer encenações de uma África exótica para impressionar um casal de americanos, a personagem fingia ser visitada por espíritos. Quando questionada se aquilo era só fingimento ou se era realmente visitada, respondeu: “os livros e os manuscritos eram as suas únicas visitas. De dia, ela abria a caixa de D. Gonçalo da Silveira e perdia-se na leitura dos velhos documentos” (COUTO, 2006, p. 238). Assim como a imagem, os manuscritos também fazem o elo entre o passado histórico e o presente, bem como possibilitam uma recontagem da história por meio das encenações da personagem.

O tempo presente também retoma o passado histórico por meio de referências diretas à morte do missionário D. Gonçalo. Quando todos procuravam uma explicação para o sumiço do americano, a personagem Arcanjo Mistura revela: “[...] acontecera com Benjamin Southman o mesmo que sucedeu com o padre Gonçalo da Silveira, esse que era o dono da estátua da santa. Fora morto sem sangue e lançado junto ao rio” (COUTO, p. 289). Em outro momento, o passado se inscreve de forma intertextual no presente por meio da reprodução da fala da personagem de 1560, D. Gonçalo, pela personagem que atua no tempo presente, o barbeiro Arcanjo Mistura. Convocado para dar explicações sobre o desaparecimento do americano, o barbeiro profere as seguintes palavras: “– *Estou eu mais preparado para morrer do que eles para me matarem*” (COUTO, 2006, p.319). Foram as palavras pronunciadas por D. Gonçalo quando previu seu assassinato. Esse retorno ao tempo é enfatizado pelo narrador, que, ao reproduzir os pensamentos de Mwadia, afirma que aquelas palavras foram pronunciadas há cinco séculos, logo, conclui que Arcanjo Mistura havia lido os documentos do baú.

Nesse processo de retomada, é possível identificar a relação de hipertextualidade que esse plano temporal do romance estabelece com o texto historiográfico por meio de elementos articuladores desse contato, como as figuras de D. Gonçalo, do imperador, da imagem da Santa e, sobretudo, da evocação do contexto, conforme revela o diálogo entre os personagens mestre Arcanjo e Mwadia:

- *Queria que, por uma noite, deixasse a Santa ficar comigo [...].*
- *[...] Sabe por que quero dormir com a Santa?*
- *Para se converter como fez o Imperador?*
- *O mais triste na história é como tudo se repete, sem surpresa. Já viu como voltamos a dar tantas licenças aos estrangeiros?* (COUTO, 2006, p.319).

O pedido de mestre Arcanjo é o mesmo feito pelo imperador do Monomotapa em 1560, pedido que o levou ao batismo, como insinua Mwadia ao amigo. A cena reproduzida é o eixo daquele plano temporal pelo fato de confirmar o propósito da missão evangelizadora dos portugueses na África, por essa razão também referendada nos registros historiográficos.

Condizente com o perfil da personagem, o diálogo é concluído com uma crítica à intromissão dos estrangeiros no espaço africano. Em sua fala a personagem sugere que, mesmo depois de séculos, essas ações repetem-se no percurso da História do país. Portanto, a presença e a evocação de elementos emblemáticos em outro plano temporal podem ser compreendidas como estratégias que possibilitam a recontagem de acontecimentos históricos pela ação dos personagens no presente.

O retorno ao tempo da escravatura é motivado pela atuação da personagem Benjamin Southman. Apresentando-se como membro de uma organização voltada para o combate do afro-pessimismo, o americano inicia um trabalho de pesquisa sobre as memórias da escravatura por meio de entrevistas com os membros da comunidade local. Sobre o método de pesquisa do americano, o narrador observa que “iniciaria nas traseiras do tempo, nas origens de todos os males: o passado colonial, a escravatura. Era esse o estigma que explicava a condição de miséria do continente” (COUTO, 2006, p. 147). Ao explicar sobre os procedimentos, o narrador fornece uma chave de leitura para os desdobramentos desse retorno ao passado.

No intento de obter as informações desejadas, o americano inicia uma entrevista estruturada, da qual, nesse primeiro momento, participam os seguintes personagens: o empresário Casuarino Malunga, o anfitrião da pesquisa, Zeca

Matambira, o pugilista, funcionário dos correios, e o barbeiro mestre Arcanjo Mistura. Instigados a falar sobre o tema, buscam as reminiscências de um passado de sofrimento. O primeiro convidado a se pronunciar é Casuarino, no entanto, quem acaba fazendo as inesperadas declarações é Zeca Matambira, conforme revela o excerto em que Southman inicia a entrevista:

- *Pois queria saber se ainda existem memórias da escravidão neste lugar.*
- [...]*
- *Queríamos que nos dissessem tudo sobre a escravidão, desses tempos de sofrimento...*
- *Ah, sim, sofremos muito com esses vangunis, disse Matambira.*
- Os olhos do americano brilharam enquanto procurava uma caneta para anotar no seu caderno de pesquisa.*
- *Como lhes chamou, vangunis?*
- *Vanguni, certificou o pugilista.*
- *Deixe-me anotar. Portanto era esse o nome que davam aos traficantes de escravos?*
- *Exacto.*
- *E diga-me: há lembranças do nome dos barcos que eles usavam?*
- *Barcos? Eles não vinham de barco, vinham a pé.*
- *Como a pé? Como é que transportavam a carga humana lá para a terra deles?* (COUTO, 2006, p. 148).

Nesse momento inicial, o americano mostra-se entusiasmado com as falas iniciais. Contudo, logo na sequência, esse entusiasmo cede lugar à perplexidade diante das revelações:

- *A terra deles era aqui, eles nunca saíram daqui. Nós somos filhos deles.*
- Incrédulo, Benjamin Southmen deixou cair o caderno. [...]*
- *Diga-me, meu amigo, você está a falar dos portugueses?*
- *Portugueses? Naquele tempo, nós éramos todos portugueses...*
- *Está a falar dos brancos?*
- *Estou a falar de pretos. Desculpe, de negros...*
- *Esses negros vieram do Sul e nos escravizaram, nos capturaram e venderam e mataram. Os portugueses, numa certa altura, até nos ajudaram a lutar contra eles...*
- Com um gesto mecânico, o visitante desligou o gravador. O seu semblante estava deformado pela estupefacção.* (COUTO, 2006, p. 149).

O espanto foi o mesmo que sentira D. Gonçalo ao ouvir a declaração de que o escravismo era uma prática exercida pelos próprios africanos. Nesse plano temporal, é interessante observar que a revelação é feita sob diferentes perspectivas: se no passado foi por um escravo, cuja família praticava o escravismo, no presente, quem relata ocupa outro lugar, seus antepassados foram vítimas da captura e da venda praticadas pelos próprios africanos. Essa posição, contudo, não

é polarizada, pois os antepassados desses personagens não foram apenas vítimas, mas também agentes dessas ações, contra os da mesma raça.

Diante disso, o tráfico de escravos praticado pelos próprios africanos assume diferentes significados nos planos temporais do romance. No século XVI, correspondendo ao contexto histórico da época pré-colonial, o tráfico tinha a caracterização de uma atividade comercial lucrativa, passada de pai para filho. Já no tempo presente, esse fato representa um estigma na vida dos personagens, faz parte de um passado que todos querem esquecer.

Quando em suas declarações os personagens afirmam que pertencem à mesma terra e são filhos daqueles que no passado escravizaram, capturaram, venderam e mataram, reacendem um sentimento de culpa, pois assumem o parentesco de quem praticou esses atos. No entanto, ao mesmo tempo incluem-se como vítimas desse processo, pois todos também carregam as marcas indeléveis dos que foram escravizados, capturados, vendidos e mortos.

Além da encenação direta do tema, a incorporação da temática ao enredo também ocorre por meio das referências aos registros históricos. Isso se revela na passagem em que a mãe de Mwadia menciona a leitura que a filha fizera sobre o brasileiro de Quelimane, em meados do século XIX, um baiano de nome Félix Baptista que se instalara em Moçambique como traficante de escravos.

Dessa forma, a criação ficcional opera sobre o tema associando o indicativo cronológico à criação de um personagem ligado ao tráfico de escravos da África para o Brasil. Em seguida, o narrador complementa com a informação de que “as plantações de açúcar no Brasil tinham-se convertido num enorme sugadouro de mão-de-obra e Quelimane passou a fornecer homens para o amargo corte do doce cultivo” (COUTO, 2006, p. 241).

A relação do tráfico de escravos com o plantio da cana-de-açúcar no Brasil configura-se num recurso da narrativa que possibilita situar historicamente o tema na ficção. Em consonância com a *História Geral da África* (2010), embora muitos fatores favorecessem a exportação dos negros da África para a América, esse fato é mencionado como o responsável pela plena expansão do tráfico negreiro. Aos olhos dos europeus, o continente africano deixou de ser uma rica fonte de ouro para se tornar um reservatório de mão-de-obra imprescindível para a exploração e domínio europeu na América. O rápido desenvolvimento das plantações de cana-de-açúcar é considerado a principal causa para o aumento da demanda por mão-de-obra negra,

que se intensificou por volta do século XVIII. Embora iniciado desde o século XV, esse processo atingiu com grandes proporções a região Nordeste do Brasil, a partir da segunda metade do XVI. Considerando esse breve apanhado, é possível identificar uma relação de coerência entre a inserção de um personagem baiano na ficção, descrito como traficante de mão-de-obra escrava para o plantio da cana-de-açúcar no Brasil e os elementos históricos apresentados.

Na estrutura da narrativa, os depoimentos fazem a ligação entre a vida dos personagens no presente com fatos que ocorreram no passado histórico. Tal assertiva encontra sustentação nas palavras de Medilow ao afirmar que

Para ter significado, as suas vidas devem ser compreendidas à luz do passado que condicionou as suas reações no presente e determinou a sua aparência e personalidade. Além disso, como todos os sentimentos e pensamentos ligam-se ao passado, uma boa parte desse passado deve ter o seu lugar em qualquer descrição de pensamentos e sentimentos. (1972, p. 246).

A necessidade de manter esses fatos do passado na zona do esquecimento revela-se numa busca constante manifestada nas construções discursivas dos personagens. Dessa forma, memória e esquecimento encenam um conflituoso jogo na narrativa, pois ao mesmo tempo em que os personagens constituem-se nas memórias, por outro lado, buscam sempre esquecer quem foram no passado.

Esse processo é metaforizado na narrativa pela árvore do esquecimento, apresentada ao americano Benjamin Southman quando este informa ao nyanga Lázaro Vivo as pretensões de sua pesquisa em relação às memórias da escravatura. É o narrador quem faz a descrição do embondeiro, como o maior que havia em toda região. Teria sido plantada pelos escravos que foram os primeiros a fazerem uso dela. Há séculos a árvore era conhecida como a árvore das voltas, todos acreditavam que quem rodasse três vezes ao seu redor perdia a memória e, com isso, deixaria de saber sobre seus antepassados (COUTO, 2006). Assim, “Quem não tem passado não pode ser responsabilizado. O que se perde em amnésia, ganha-se em amnistia” (COUTO, 2006, p. 276).

Sobre a relação que se estabelece entre anistia e esquecimento, Paul Ricoeur parte do princípio de que a anistia é uma forma de esquecimento comandado. Segundo o filósofo, enquanto esquecimento institucional, a anistia toca na relação mais profunda e mais dissimulada de um passado declarado proibido. De acordo

com Ricoeur, “A proximidade mais que fonética, e até mesmo semântica, entre anistia e amnésia aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação de memória” (2007, p. 460). Para os personagens de Vila Longe, a escravatura faz parte de um passado proibido.

A árvore do esquecimento opera como um recurso da narrativa que metaforiza a necessidade de se desenraizar de um passado de culpas, condição necessária para a integração dos personagens no mundo contemporâneo, marcado pela desconstrução de lugares fixos. O esquecimento, portanto, é o caminho para se libertar das memórias indesejadas, para o apagamento das lembranças que surgem como um fantasma a atormentar os pensamentos dos que trazem essas marcas no tempo presente:

– O senhor está acordando passados muito pesados. Há mãos que estão saindo da terra e que em agarram os pés, me atrapalham os passos. Senti agora mesmo enquanto caminhava.

[...]

– Se um familiar seu saiu daqui, Benjamin, não foram só os outros que o levaram. Quem fez esse crime com os seus antepassados foram os nossos antepassados. Entende, agora, a razão desta árvore?

– Sabe por que nós aqui não lembramos? É porque sempre estivemos todos juntos, todos misturados: vítimas e culpados.

Acontecera o mesmo com a recente guerra. Milhares de mortos, uma lista de infindáveis e indizíveis crimes. Alguém assumia esse passado? Alguma vez a culpa se escreveria com nomes, rostos e datas?

– A árvore do esquecimento está plantada dentro de nós, afirmou Singério. (COUTO, 2006, p. 277-278).

Embora o autor tenha assentado as bases da ficção no discurso da História, o direcionamento dado ao enredo impossibilita criar formulações dicotômicas, pois emerge da fala da personagem o entendimento de que todos estiveram sempre juntos, misturados: vítimas e culpados, constatação válida tanto para os erros do passado, quanto para os que encenam no tempo presente.

Nessa perspectiva de criação, conforme revelam os excertos, as lembranças reativadas pelos personagens ou assumidas pela voz do narrador desempenham um papel fundamental no desenvolvimento da narrativa, pois é através dos relatos memoriais dos personagens que as experiências do passado são reproduzidas e ressignificadas no tempo presente.

Os efeitos produzidos pela voz enunciativa, mais que as marcas de uma individualidade, pronunciam ecos de uma memória coletiva, de uma experiência

compartilhada pelos personagens naquele tempo da história. Nesse sentido Paul Ricoeur explica que, como fenômeno das lembranças, é essencialmente no caminho da recordação que nos deparamos com a memória dos outros. Sob essa linha de pensamento, “o testemunho não é considerado enquanto proferido por alguém para ser colhido por outro, mas enquanto recebido por mim de outro a título de informações sobre o passado” (2007, p. 131). Surgem nesse caminho as lembranças compartilhadas, indicativo de que, na realidade, nunca estamos sozinhos.

O receio das lembranças do passado também se manifesta na fala da personagem goês Jesustino Rodrigues, pois mesmo não sendo africano, carrega o peso de ser descendente de prazeiros. Ao ter o depoimento recusado por não ser um africano autêntico, o narrador assim declara o sentimento de mágoa da personagem:

A recusa de Benjamin em o entrevistar magoara-o gravemente. Mais ainda o ofendeu a ideia de que seria ouvido apenas como descendente de escravagistas. Não lhe viessem atirar lembranças antigas, aguçadas como punhais. [...]

Jesustino Rodrigues sabia: o que o americano pretendia era confissões de culpas. Mas ele não respondia pelo que fizeram os seus antepassados.

Queriam falar com eles, os antigos falecidos? Pois que falassem directo, eles estavam disponíveis, era só mandá-los chamar.

—*Só respondo por mim. Mais nada.*

O goês sabia das suas origens. Era verdade: ele descendia de prazeiros que comerciavam escravos. Mas não tinha que pagar por isso. (COUTO, 2002, p. 279).

A estratégia da recusa põe em jogo a questão da identidade autêntica, ironizada pela narrativa através da atuação da personagem americano, que vislumbra encontrar autenticidade num tempo marcado pelos hibridismos, pelas misturas e pelas mestiçagens que formam o mosaico cultural da sociedade moçambicana. Como uma representação do resultado desse processo, que teve início antes mesmo da colonização de Moçambique, o goês Jesustino Rodrigues também busca livrar-se do fardo de ser descendente de prazeiros. Com essa configuração, a construção da personagem estabelece um possível contraponto com eventos que fazem parte da trajetória histórica do país.

Os sentidos que se manifestam nas ações dos personagens revelam as posições de sujeitos historicamente situados num tempo de incerteza e desconstrução, que agencia a reescrita do passado e a reconstrução do presente,

realizando, nesse processo, seu entrelaçamento com outros tempos, outras histórias e com a História.

4 A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO NO ROMANCE

Além de destituído de unicidade, o espaço não é patente, não evidencia a si mesmo; no máximo aceita que “latências” sejam vislumbradas. Enfim, o espaço é marcado pela instabilidade: há sempre o risco de que o que se tem por conhecido se apague, de que os elementos determinados percam a determinação.

Luís Alberto Brandão (2013)

A construção dos espaços ficcionais no plano temporal de 1560 em *O outro pé da sereia* tem como eixo norteador a viagem messiânica de D. Gonçalo da Silveira, de Goa para Moçambique. Essa expedição religiosa conduzida pelo missionário português também tematiza o relato historiográfico da carta de Luiz Froes, como anuncia o título: “Da viagem do padre D. Gonçalo ao reino do Manamotapa e de seu felice transito”.

A incursão do Jesuíta português na África, ao ser transportada do esquema de ação do texto historiográfico para a dimensão estética do romance, é alicerçada na constituição das categorias narrativas, ganhando especial relevo no espaço do navio Nossa Senhora da Ajuda, local privilegiado para serem desveladas as ações que repercutirão em outros tempos e em outros espaços da obra. O indicativo dessa configuração espacial pode ser identificado nos primeiros momentos da partida, na descrição da passagem: “A costa indiana é agora uma linha flutuando no horizonte. A nau tornou-se no último lugar do mundo. [...] O navio é uma ilha habitada por homens e os seus fantasmas. [...] Dali em diante, o mundo se resumiria àquela nau” (COUTO, 2006, p. 54-55). O distanciamento da terra firme, as referências ao navio como lugar extremo, universo isolado e mundo condensado são expressões que, ao traduzirem apreensão diante do desconhecido, projetam sobre a embarcação toda a simbologia que envolve o evento histórico da viagem. Auxilia na compressão desses sentidos a observação feita por Brugioni, nos termos:

Ainda que só de um ponto de vista meramente factual, este acontecimento histórico realça uma feição simbólica e culturalmente fundacional de incontestável alcance. Com efeito, a evangelização do Reino do Monomotapa não só é, cultural e historicamente, considerada como a primeira missão de evangelização da Coroa Portuguesa no continente africano, como foi o evento que levou à designação do Missionário Jesuíta Gonçalo da Silveira como mártir da cristandade, realçando assim a dimensão mítica da *missão civilizadora* (2012, p. 127, grifo do autor).

Contribuem para potencializar o foco sobre essa missão como civilizadora as estratégias utilizadas pelo autor na caracterização do elemento espacial representado pelo navio, de forma a configurá-lo como uma espécie de micro mundo, criado para abrigar universos opostos representados pelos portugueses e africanos. Essa convivência de mundos pode ser compreendida como uma estratégia narrativa que possibilita a materialização dos diferentes discursos, o eurocêntrico e o contradiscurso manifestado por aqueles que fazem parte do outro mundo, irreconhecível, oculto, invisível, assim referendados:

O padre Manuel Antunes terminou o dia arrumando o seu pequeno agasalho, o minguado espaço que lhe cabia por quarto.

[...]

Foi lendo as oficiais escrituras e dando conta dos nomes da viagem e do seu destino. Chamavam de Torna-Viagem a este percurso da Índia para Portugal. E chamavam de Contra-Costa ao Oriente de África. Tudo fora nomeado como se o mundo fosse uma lua: de um só lado visível, de uma só face reconhecível. E os habitantes do mundo oculto nem o original nome de “gentios” mantinham. Designavam-se, agora, de “cafres”. A palavra fora roubada aos árabes. Era assim que estes chamavam aos africanos. Os cafres eram os infiéis. Não porque tivessem outra fé. Mas porque se acreditava não terem nenhuma. (COUTO, 2006, p. 62).

A leitura do documento, conforme descreve a passagem, remete a outros espaços, embora de configuração mais subjetiva e abstrata. Em relação ao espaço do aposento onde ocorre a cena, há a referência a espaços imaginários construídos a partir de uma percepção de valores eurocêntricos. Em consonância com o que observa Lins, “[...] tudo na ficção sugere a existência do espaço – e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde proferem e exige um mundo no qual cobra sentido” (1976, p. 69). Interfere na construção desse sentido, pontuado por Lins, a intervenção do narrador, que, assumindo a postura reflexiva da personagem, não se furta em analisar criticamente a cartografia da costa africana construída pelos portugueses. A denominação de Contra-Costa é empregada para corroborar com a visão do continente como o lado irreconhecível do

mundo, visão que se estende aos habitantes desse espaço. A emissão desse juízo de valor emitida pelo prisma espacial nas primeiras cenas da viagem antecipa o que será consolidado à medida que vão se intensificando os contatos e, consequentemente, estabelecendo-se a delimitação de territórios no navio.

Contribui para a compreensão dessa estratégia narrativa, que consiste em dar visibilidade às formulações ideológicas predominantes na fase pré-colonial da narrativa, o que Brugioni definiu como “cartografia eurocêntrica”. De acordo com a autora,

A cartografia eurocêntrica detectada nos documentos e especialmente a questão da nomeação como condição de existência de um mundo categoricamente configurado constitui um aspecto relevante desta narrativa, apontando de imediato para determinados lugares críticos numa perspectiva pós-colonial. (2012, p. 134).

Nesse momento da narrativa, as referências espaciais apontam para os estereótipos criados sobre a História e a cultura africanas. A ideia de povo primitivo, destituído de tradição, cultura, religiosidade, enfim, de qualquer princípio de civilidade e, portanto, suscetível a toda espécie de dominação é o que permeia a visão dos portugueses, bem como justifica sua missão evangelizadora no espaço africano. É nessa perspectiva que Dom Gonçalo pretende convencer padre Manuel Antunes de suas investidas no Monomotapa: “– *Você, caro Manuel, põe na sua ideia a relevância da nossa missão no Monomotapa?*” (COUTO, 2006, p. 160). Em contrapartida, a sequência de ações desencadeadas ainda no espaço do navio desconstrói a base desses estereótipos veiculados nesse plano da narrativa, quando Nimi Nsundi e os demais escravos do porão fervorosamente expressam suas crenças e tradições, como será mostrado posteriormente na sequência.

Essa atuação do espaço no romance encontra possível correspondência na proposição apresentada por Claudia Barbieri em sua abordagem sobre a composição do espaço narrativo. Partindo de pressupostos que ampliam o campo de atuação do elemento espacial na obra literária, a autora salienta:

O espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. A construção espacial da narrativa deixa de ser passiva – enquanto um elemento necessário apenas à contextualização e pano de fundo para os acontecimentos – e passa a ser um agente ativo: o espaço, o lugar como um articulador da história. A percepção deste pela personagem e seu percurso dão ao leitor uma maior compreensão da constituição de ambos e ampliam as possibilidades de significação do texto. (2009, p. 105)

Sob a perspectiva da cartografia simbólica do espaço, há a possibilidade de apreensão dessa categoria dentro de um campo mais abrangente, para além de uma caracterização dentro dos limites físico e geográfico apresentados pela narrativa. Ao encontro dessa perspectiva, as variadas formas de manifestação do espaço em *O outro pé da sereia* suscitam, para sua análise, esse viés de investigação, devido às diferentes representações que assume na produção de sentidos do romance.

4.1 Os espaços subjugados de 1560

Manuel Antunes nunca mais dormiu com sossego. Na nau Nossa Senhora da Ajuda ele tinha testemunhado crueldades que remoíam a sua alma caridosa.

Mia Couto (2006).

A dinamicidade que envolve o espaço no romance *O outro pé da sereia* faz dessa categoria um elemento articulador da história. Contrariando a ideia de elemento estático e passivo, o espaço é um agente produtor de sentidos, de forma que, para sua apreensão o percurso teórico a ser seguido deve ultrapassar os limites da noção de situar geograficamente a personagem na narrativa. Para além dessa noção, apreender as potencialidades do espaço implica no reconhecimento de que as significações que o envolvem não são refutáveis, mas conciliadoras, como afirma Luís Alberto Brandão (2013). Essa proposta de conciliação parte de um trabalho contextualizador dos diferentes significados que remetem ao espaço literário, possibilitando, assim, depreendê-lo, confirmá-lo e realçá-lo. Segundo a justificativa do autor, “Isso nitidamente se verifica na índole espacial de vertentes

importantes das literaturas moderna e contemporânea” (BRANDÃO, 2013, p. 3). Nessa perspectiva, apreender, em sentido amplo, a noção de espaço, pressupõe lançar mão de um conjunto de referências, daí a impossibilidade de isolamento dos significados.

A definição de espaço, segundo o *Dicionário de Teoria da Narrativa*, apresenta mais de uma concepção para a categoria:

Entendido como domínio específico da história o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens [...]; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). (1988, p. 204).

Os desdobramentos dessa definição são possíveis de serem identificados nos estudos desenvolvidos por autores que se debruçam sobre a natureza do elemento espacial no domínio da literatura. Destacam-se, entre outros, os trabalhos de Osman Lins (1976) sobre o espaço romanesco, a abordagem de Osiris Borges Filho (2007) acerca da relação entre espaço e literatura, a obra de Luis Alberto Brandão que abrange as *Teorias do Espaço Literário* (2013) e, ainda, a pesquisa desenvolvida por Rodrigo Darveni (2011) a partir das leituras dos espaços em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto (2011).

Em sua abordagem, Lins (1976) posiciona-se contrário ao estabelecimento de uma tipologia do espaço, mas destaca que as possibilidades de apreensão do espaço romanesco revelam a importância que esse elemento estrutural pode assumir na ficção, chegando, inclusive a ser o fulcro e a fonte da ação. Partindo dessa premissa, o autor formula uma definição para o elemento espacial sustentada no princípio de que

o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. (1976, p. 72)

Sob esse entendimento, o espaço opõe-se a perspectivas teóricas que o concebem de forma estática, linear, tendendo a sua funcionalidade para atuar como pano de fundo do romance. Sua dinamicidade o impede de ficar reduzido a um

horizonte denotativo, posto que os recursos verbais manipulados pelo autor revestem-no de um caráter simbólico, segundo a dimensão estética do texto literário.

Em sua proposta de topoanálise, Borges Filho (2007) dá continuidade a esse aspecto dinâmico no espaço na obra literária apontando possíveis caminhos para a abordagem dessa categoria na análise literária. Nesse sentido, destacam-se, entre os fatores, as funções do espaço e as perspectivas espaciais como itens a serem considerados mediante a análise do texto literário.

Projetando essas questões teóricas para a obra de Mia Couto, a perspectiva de abordagem de Daverni (2011) volta-se para investigar “como algumas temáticas comuns às literaturas africanas aparecem representadas na espacialidade do universo diegético miacoutiano” (2011, p. 8). Pelo viés estrutural, o pesquisador projeta seu foco de análise para as estratégias narrativas empregadas pelo autor na representação do espaço na obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Um trabalho significativo para a compreensão do tratamento dispensado à categoria espacial na produção literária de Mia Couto.

Numa abordagem panorâmica acerca do espaço na teoria da literatura, Brandão (2013) faz um apanhado das oscilações conceituais criadas pelas correntes teóricas em torno da noção espacial. Segundo o autor, a noção de espaço é atravessada por uma concepção positivista do século XIX que o entendia como categoria derivada de uma relação direta com o mundo. Em consequência desse modo de apreensão do elemento espacial, as correntes teóricas vinculadas ao projeto artístico modernista na primeira metade do século XX colocaram-no numa posição não privilegiada de investigação. A rejeição é justificada pelo desígnio imanentista que predomina em tais correntes, que se recusam a estabelecer uma relação direta entre a arte e a realidade.

Norteia o projeto artístico dessa vanguarda modernista o princípio de que não cabe à arte a função de representar a realidade, logo, a categoria espacial não suscita o interesse de uma linha de pensamento antimimético, cujo aporte teórico volta-se para a linguagem, situando seus estudos no espaço do texto. Essa projeção para o espaço do texto se evidencia nas preposições do formalismo que elege o texto poético como espaço privilegiado para suas contribuições teóricas.

Seguindo o percurso histórico traçado por Brandão (2013), o lugar ocupado pela categoria espacial começa a ter projeção a partir das ideias de Genette sobre a coerência interna das obras, o que o teórico denominou de “determinismo espacial”.

Mesmo coerente com a tendência antimimética e de forma muito genérica, passa-se a usar a expressão “espaço da linguagem”. Na sequência, ao evoluir para a noção de escritura, em Roland Barthes e, para a materialização da palavra, em Roman Jakobson, o estruturalismo define seu delineamento teórico para a questão da espacialização no texto literário.

É com a conjuntura de debates promovida pelo pós-estruturalismo que o conceito de espaço adquire novos significados. Embora não constituindo uma teoria, as contribuições de Jacques Derrida e de outros autores, dentre eles Gilles Deleuze e Michel Foucault, destacam-se na desconstrução de uma hierarquia de significações. Nesse sentido, a corrente crítica desconstrucionista tem por objetivo “[...] problematizar o entendimento do espaço como categoria menor, excessivamente empírica, tributária da platitude do universo sensível, sem poder de transcendência, facilmente domesticável pela razão” (BRANDÃO, 2013, p. 28). A mudança significativa proposta pela crítica desconstrucionista está no tratamento dispensado ao espaço: “[...] deixa-se de conceber o espaço como entidade positiva [...], e passa a tratá-lo como efeito da diferença, ou seja, segundo uma perspectiva radicalmente relacional” (2013, p. 29). Em consonância aos princípios teóricos da desconstrução, esse posicionamento vale-se da premissa de que a positividade de uma presença pode ser desconstruída.

Numa linha de pensamento que vai de encontro aos princípios estruturalistas, os estudos culturais trabalham numa perspectiva de politização da teoria, postura que significa, sob a ótica da teoria literária, uma retomada da concepção da literatura como representação. Sobre essa revitalização do caráter mimético da arte, Brandão destaca:

A literatura, que deixa de ter qualquer privilégio em relação à totalidade dos discursos atuantes na sociedade, justifica-se como objeto de análise apenas à medida que se oferece como arena onde os valores conflituosos de determinada configuração cultural se manifestam. (2013, p. 30).

A configuração de espaço criada por essa vertente é a de lugar onde os discursos são produzidos e as identidades são definidas e localizadas. Correspondendo a esse princípio de politização, o emprego de termos como fronteira, margem, centro, periferia, entre outros, é recorrente nas referências espaciais.

A relação com o elemento espacial no campo teórico da estética da recepção constitui-se pela manifestação contrária à polarização criada pelas correntes teóricas nas suas diferentes formas de conceber o objeto literário. A proposição da estética da recepção, segundo Brandão (2013), é o rompimento desse sistema de oposição desencadeado pelo embate entre o real e o ficcional, a partir da inserção do imaginário como uma terceira noção.

A projeção dessa estética para uma teorização do espaço funda-se no princípio de que

O espaço (ou qualquer outro elemento textual), até então tomado como categoria passiva – seja porque era tido como irrelevante para os movimentos da linguagem, seja porque se acreditava que ele podia ser imediatamente “transposto” para o texto –, passa a ser concebido segundo um sistema, simultaneamente cultural e formal de “horizontes de expectativas”, o qual define a variabilidade histórica dos significados espaciais. (BRANDÃO, 2013, p. 32).

O aparato que respalda essa proposição sustenta-se na potencialidade relacional gerada pela tríade real, fictício e imaginário. Tem-se, assim, o entendimento do real como uma possível correspondência do mundo extratextual, o fictício como ato de intencionalidade e o imaginário como um funcionamento, uma articulação do real e do fictício. Sob essa linha de pensamento, considera-se como campo de investigação do espaço, de um lado, o que historicamente foi constituído a partir de uma percepção empírica, e, de outro, o que se constituiu a partir de um discurso espacial, do qual faz parte, além da literatura, discursos científicos e filosóficos. Inclui-se, ainda, um quadro de referências simbólicas que, por sua vez, estão relacionadas, segundo Brandão (2013), ao imaginário espacial.

É com base nessas projeções que a teoria da estética da recepção aponta o caminho para se investigar a questão da categoria espacial. Contrapondo-se à dicotomia entre real e ficcional, acrescenta o caráter relacional do espaço que compreende o real, o fictício e o imaginário, importando, sobretudo, nessa tríade, o caráter relacional que envolve os termos.

De um modo geral, as diferentes noções de espaço formuladas pelas correntes teóricas dividem-se no segmento de duas tendências: a primeira, de linhagem formalista e estruturalista, elege como primazia a espacialidade da linguagem em detrimento do valor mimético do espaço como categoria literária. A segunda, de cunho sociológico e cultural, segue um sentido oposto e concebe o

espaço como representação do social, passível de ser conhecido no âmbito extratextual.

Partindo desses dois direcionamentos, são definidos quatro modos de abordagem do espaço no texto literário, no âmbito da produção teórica e crítica, assim elencados por Brandão (2013): representação do espaço, espaço como forma de estruturação textual, espaço como focalização e espaço da linguagem.

A representação do espaço é o modo mais recorrente de análise, pois está relacionado à representação dessa categoria no texto literário. Na definição de Brandão: “Aqui se entende espaço como ‘cenário’ ou seja, lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação” (2013, p. 59). Fazem parte dessa representação o que o autor denomina de significados translatos, ou seja, os espaços metafóricos do social e do psicológico. O primeiro é analisado numa perspectiva histórica, cultural e ideológica. O segundo apresenta um enfoque subjetivista, compreendendo uma atmosfera mais intimista criada pelos diferentes sentimentos que movem narrador e personagem. Sob esse enfoque, são analisados os efeitos produzidos por procedimentos descritivos e narrativos empregados na construção do texto.

Como o próprio nome indica, o espaço como forma de estruturação textual é uma ocorrência intrinsecamente relacionada aos procedimentos de estruturação do texto. Nesse modo, privilegiam-se como feição espacial os recursos empregados na produção do efeito de simultaneidade, como forma de estabelecer articulações entre as categorias estruturais da obra.

O espaço como focalização constitui-se por meio da direta participação do narrador, pois dá visibilidade ao ponto de vista, à visão perceptiva do narrador em relação ao espaço observado e ao espaço de onde se observa. Sobre esse modo de ocorrência espacial, o autor destaca: “Em sentido estrito, [...] trata-se da definição da instância narrativa: da ‘voz’ ou do ‘olhar’ do narrador. Em sentido amplo, trata-se do efeito gerado pelo desdobramento, de todo discurso verbal, em enunciado” (2013, p. 62). Sobressai, nesse processo, a visão que perpassa a narrativa, é o espaço revelando-se pelo ponto de vista do narrador, de forma a assumir sua própria representação.

O quarto modo de apreensão do espaço na literatura é embasado no princípio de que “[...] há uma espacialidade própria da linguagem verbal. Afirma-se que a palavra é também espaço” (BRANDÃO, 2013, p. 63). Tal assertiva funda-se em dois

argumentos: primeiro, no argumento de que tudo que é da ordem das relações da estrutura da linguagem é espacial. Isso porque os elementos internos que compõem a estrutura do espaço do texto constituem-se na linguagem que dá forma ao espaço. O segundo argumento apoia-se na ideia de que a linguagem é espacial devido à materialidade dos signos que a constituem.

Sobre os quatro modos de apreensão do espaço, Brandão (2013) sugere que antes de serem refutáveis, podem ser conciliadores no sentido de possibilitar, de forma mais abrangente, a apreensão dos diferentes modos de constituição do espaço no texto literário. Em consonância com essa proposta, em *O outro pé da sereia*, as diferentes representações de que se reveste essa categoria possibilitam a articulação das possibilidades de apreensão do espaço na construção da análise.

Condizente com a proposta enunciativa da carta de Froes, no início do texto historiográfico as referências ao navio aparecem no primeiro parágrafo apenas como meio de condução do padre português na sua missão de levar os ensinamentos da fé cristã aos africanos. No processo de derivação, segundo os princípios da hipertextualidade de Genette (2010), em que se preserva no texto literário o esquema de ação do historiográfico, a nau portuguesa Nossa Senhora da Ajuda é revestida de espacialidade representativa, configurando-se num elemento articulador das ações no passado histórico do romance.

Em sua análise sobre os espaços cartográficos do romance, Luana Antunes Costa compara a espacialidade da nau portuguesa com uma sociedade colonial. Nesse sentido, a pesquisadora afirma que “[...] o navio, sintetizador de toda a carga simbólica da viagem, é o espaço das transformações mestiças mais emblemáticas do romance” (2008, p. 77). Diante disso, a demarcação dos espaços ocupados por portugueses e africanos, em suas posições de poder e opressão, faz da nau portuguesa o cenário privilegiado para que os personagens sejam revelados em seus diferentes papéis, de forma que o navio pode ser concebido como o espaço embrionário das relações que nortearão a sucessão dos acontecimentos no romance. Uma das ações significativas que enlaça os dois planos temporais do romance ocorre dentro dos espaços do navio, quando descobrem que o escravo Nimi Nsund cerra o pé da imagem de Nossa Senhora:

– *Onde está o pé? Onde o escondeste, maldito?*

Levaram-no para o porão e ali o colocaram sob vigilância. Nem que fosse à pancada o homem haveria de confessar a razão do crime e o paradeiro da amputada parte. Caso não confessasse durante a noite, na manhã seguinte ele seria pingado: verteriam óleo fervente sobre a pele nua para que revelasse os motivos do seu infante acto. Depois, seria enforcado no mastro para servir de exemplo. (2006, p. 198).

A cena condensa a carga simbólica que envolve as ações no espaço do navio. No excerto, o porão serve de cenário para as ameaças de tortura que sofrerá o negro caso não confessasse o que o levou a amputar a imagem, atitude considerada pelos portugueses como um crime, uma afronta à religiosidade cristã. Essa atmosfera é criada pelos elementos cênicos empregados na composição do ambiente onde se passa a cena, que projetam imagens de opressão e tortura que remetem aos métodos adotados pelo sistema colonial. Portanto, engendrada no espaço da nau portuguesa, a narrativa conduz parte significativa do enredo nesse plano temporal do passado, o que dá visibilidade ao papel desempenhado por tal categoria na constituição da estrutura do romance.

Ao encontro da ideia de sociedade colonial apontada por Costa (2008), o navio é inserido num quadro de referências históricas, representativas de uma época quando se estabelecem os primeiros contatos civilizatórios entre portugueses e africanos, contatos esses impregnados de valores atribuídos à raça, à cultura e à religiosidade dos escravos ainda durante a viagem, nos espaços do navio. Tais características podem ser observadas no excerto:

Os padres passavam agora à segunda cobertura. Era ali que se encontravam os seus camarotes. Aquela era a fronteira do seu território seguro, a última das realidades visíveis. Seguiram descendo para a terceira e última cobertura onde se localizava o paiol das drogas e o paiol da pimenta. *Nossa Senhora da Ajuda* não era um navio negreiro. Os poucos escravos viajavam no porão onde se acumulavam as bagagens dos tripulantes. Os barcos especializados em carregar mercadoria humana chegariam depois e infestariam de maldição os mares do Índico. (COUTO, 2006, p. 200).

Nessa passagem, a representação do espaço do navio construída pela narrativa desvela as articulações de poder que se contextualizam no momento histórico encenado pelo romance. A organização do espaço geográfico dividido em níveis de cobertura, mais que a possibilidade de gerar uma imagem arquitetônica,

adquire um significado de limites de ocupação destinado às configurações sociais e de poder representadas pela distribuição espacial. Esse efeito de sentido é reforçado com o emprego das palavras “fronteira” e “território”, demarcando, assim, as diferentes articulações que os espaços estabelecem entre si.

O excerto serve de exemplo para o fato de que a construção do espaço pela narrativa apresenta-se como sendo indissociável de valores. Os procedimentos descritivos empregados pelo autor servem de indicativo para essa associação. Os contrastes gerados por tais procedimentos, como a utilização de um léxico espacial, servem de ponto de referência para o espaço ocupado pelos escravos no navio. Dessa forma, o espaço assume a representação de um imaginário histórico pelas referências ao navio negreiro e à dimensão simbólica que envolve o tratamento dado à “mercadoria humana” que era carregada no espaço do porão. Espaço que tem trânsito limitado para os que estão nas coberturas superiores, para os que compartilham de um território de “realidades visíveis”.

No outro extremo, no das realidades invisíveis, o elemento espacial é imerso num conjunto de referências simbólicas que associam a representação espacial do navio com o contexto histórico e ideológico da época encenada:

– Sabe, D. Gonçalo, o que levamos no porão das naus?

Apostava que se Silveira fosse contar os barris com água confirmaria, com certeza, que tinham embarcado menos unidades que o número previsto. A carga havia sido trocada por mercadorias mais rentáveis. No cais de Goa ficara água, entrara algodão. Ficara a água destinada aos escravos, entrara a riqueza destinada aos comerciantes, muitos dos viajantes do porão não chegariam ao destino, mortos de sede e fome. [...] Tudo no navio era um negócio: o espaço, a comida, a água. Tudo se vendia, tudo se pagava.

– Este mesmo navio é uma prova do pecado, veja como está construído. (COUTO, 2006, p. 162).

Nessa passagem, a focalização do espaço pelo narrador, pode ser compreendida como uma estratégia textual que corresponde aos desdobramentos do espaço observado e possível de observação. Nesse sentido, Brandão pontua:

Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar. Mas observar também pode equivaler, bem mais genericamente, a configurar um campo de referências do qual o agente configurador se destaca – o que justifica que se enfatize, por exemplo, a autorreflexividade da voz poética. (2013, p. 110).

O espaço observado pelo ponto de vista do narrador é o que revela as condições a que são submetidos os escravos durante a viagem. É do mesmo espaço também que se observam os valores veiculados na criação de espaços subjugados:

Que uns ali sucumbiam por não comer e os outros morriam do que comiam. Na noite anterior, alguns escravos tinham assaltado a cabina do piloto e roubado mapas.

[...] Os escravos tinham comido os mapas. Amoleceram as cartas em água e devoraram-nas. O que eles não sabiam era que as tintas eram venenosas. O médico ironizou, em provocação:

– *Se ainda tivessem comido a Europa... Mas os tipos foram logo comer África. Esse é o continente mais venenoso.* (COUTO, 2006, p. 156-157).

No excerto, é narrado o momento em que os escravos rompem com o confinamento a que foram submetidos, chegam até a cobertura superior, roubam os mapas e depois retornam ao espaço que lhes cabe, onde vão morrer envenenados. Nessa sequência de ações, é possível identificar a interferência do elemento espacial na produção de sentidos que acompanham o desenrolar da narrativa. O indicativo de lugar que remete ao porão e, no contexto do universo ficcional, acentua o sentido de degradação humana a que são submetidos os escravos na nau portuguesa.

Servindo a esse propósito, as estratégias descritivas empregadas pelo autor geram imagens que serão evocadas na sequência narrativa, como sugere a passagem: “Manuel Antunes nunca mais dormiu com sossego. Na nau Nossa Senhora da Ajuda ele tinha testemunhado crueldades que remoíam a sua alma caridosa” (COUTO, 2006, p. 197). Vê-se, assim, o desenrolar da ação, nesse plano espacial, com a efetiva participação do narrador que explora os efeitos sensitivos provocados pela cena de morte dos escravos, em consequência da fome e da sede por eles sofrida no espaço de confinamento do porão do navio.

Também merece destaque na passagem a ênfase dada pelo narrador à ironia do médico goês, possível de ser entendida como uma estratégia para sublinhar as representações que, no romance, recaem sobre o continente africano e a tudo que a ele está associado. Servem de exemplo a essas representações as referências feitas aos escravos e às condições de sobrevivência a eles imposta através do plano espacial, cuja criação vai ao encontro do que afirmam Bourneuf e Ouellet: “[...] o espaço é organizado com o mesmo rigor que os outros elementos, age sobre eles,

reforça-lhes o efeito e, no fim de contas, exprime as intenções do autor” (1976, p. 138). Assim, as condições de sobrevivência dos escravos marcam pontos dramáticos da narrativa, e o elemento espacial auxilia na tradução dessa dramaticidade, porquanto torna possível o encadeamento das ações, como ocorre na sequência mostrada no excerto:

A algazarra do porão tornara-se mais intensa como se brotasse não do ventre do navio, mas das profundezas do oceano. Era algo que, desde sempre, alvoroçara Gonçalo da Silveira: o modo como os negros gargalhavam, a felicidade da felicidade, a disponibilidade para a lascívia. Faltava aos selvagens não apenas um credo. Faltava-lhes moderação na alegria, tanto no riso, parcimónia na paixão. A gargalhada é mulher, o riso é masculino. A primeira é própria dos bichos, a segunda é humana. Havia que humanizar os escravos. Afinal, para corrigir a gargalhada bem podia servir a gargalheira, essa coleira de ferro que prendia os escravos pelo pescoço. Era isso: a gargalhada pedia a gargalheira. (COUTO, 2006, p. 201).

É possível depreender do excerto que a representação espacial do navio serve a diferentes propósitos no romance. Em consonância com a nomenclatura utilizada por Brandão (2013), o espaço funciona como “dínamo textual”. E no caso exposto pela passagem, revela a contraditória personalidade do missionário português diante do seu papel de preservar e propagar os princípios cristãos.

A correlação de sentidos que se estabelece entre o espaço do porão e seus ocupantes condiciona a reação de repúdio do padre às manifestações de felicidade dos negros. Concebidos como animais, sob a ótica de Dom Gonçalo, precisavam ser humanizados não com o recurso da conversão, mas com outro método repressivo, o da gargalheira.

Complementam a formação da imagem que serve de cenário para a manifestação dos escravos as percepções sensoriais engendradas nas descrições criadas pelo narrador. São descrições de caráter mais subjetivo, vinculadas à esfera do sensível, aos espaços imaginários. Os atributos empregados pelo missionário para caracterizar os negros como selvagens, bichos sem credo e sem moderação libidinosa são gerados pela percepção auditiva dos sons que ecoavam do porão do navio.

A tensão dos espaços na narrativa dá-se ainda por meio das manifestações culturais reivindicadas como representação identitária dos escravos. A narrativa cria

uma atmosfera de suspense acentuada com a negativa de D. Gonçalo para que fosse realizada a cerimônia, por ele considerada pagã, nos espaços da nau:

Antunes já tinha completado as orações, mas, para os habitantes do porão, o falecimento de Nsundi pedia uma outra cerimônia. Os escravos queriam tocar tambores, cantar e dançar. Purificar o navio. Enviaram um representante ao convés para que levantasse a interdição. Faziam-no sem qualquer esperança. Silveira já se manifestara sobre o assunto. [...] Como seria de esperar, a missa pagã foi negada pelo capitão e por Silveira. Passado um tempo, um soldado avisou: o ambiente no convés se tornara tenso, os escravos conspiravam entre si. O capitão receou um motim. (2006, p. 205).

A atmosfera que se descreve na passagem tem como eixo norteador o impasse gerado pelo desejo dos escravos em manifestar suas crenças e a recusa do missionário em não ceder à realização de uma cerimônia contrária aos princípios cristãos nos espaços da nau. A imagem de oposição das forças é gerada pelos recursos narrativos que dão encadeamento à sequência narrativa, criando, assim, expectativas em relação aos possíveis desfechos. O efeito criado pelo emprego de expressões que dão uma ideia de ambiente tenso, conspiração e motim auxilia na criação desse cenário que envolve as ações no ambiente do navio. Nesse sentido, é interessante observar o conceito de atmosfera segundo a definição de Lins:

[...] a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (1976, p. 76).

Assim, os recursos empregados na descrição das ações impelem à apreensão do clima que envolve todo o espaço do navio. A exaltação se intensifica à medida que avança do porão para o convés, uma forma de ocupação que sugere o confronto de forças e poder, uma manifestação de resistência dos escravos ao silenciamento imposto pelos portugueses. É possível perceber, portanto, a importante atuação do elemento espacial no sentido de contribuir, por meio dos sentidos gerados pelas coberturas inferiores e superiores, na criação da atmosfera correspondente às ações encenadas.

A construção do espaço põe em evidência uma sequência de ações, cujo foco recai sobre a atuação de personagens subjugados a variados sistemas de opressão. Essa configuração remete à ideia de coordenadas espaciais que se organizam, segundo Borges Filho (2007), a partir dos eixos horizontal e vertical, importando para a análise os valores que assumem no texto literário. Em seus desdobramentos, as coordenadas do eixo vertical podem indicar oposições extremas, por exemplo, alto X baixo, céu X terra, com indicativo de valores positivos e negativos. As do eixo horizontal indicam polos de horizontalidade, dentre eles perto X longe, interior X exterior.

Uma correspondência entre as coordenadas do eixo vertical e a divisão de territórios no navio pode ser observada mediante às concessões de espaços para a celebração da religiosidade de portugueses e africanos. Tal identificação remete ao que observa Borges Filho: “Se na obra esse eixo for tematizado, então se deve verificar quais são os valores que o impregnam” (2007, p. 57). Numa correlação de valores, a missa cristã pode ser realizada no andar superior, no convés. Em contrapartida, a cerimônia pagã dos escravos fica restrita ao piso inferior da nau, ao espaço do porão.

A explicação para a devida ocupação desses espaços é dada por D. Gonçalo: “os escravos que rezassem do único modo que Deus poderia entender” (COUTO, 2006, p. 205). Assim, por ser uma cerimônia reconhecida pelas leis celestiais, justifica uma ocupação privilegiada, assistida por todos. O contrário ocorreria com os cânticos, as danças e o toque dos tambores: “E nenhum dos brancos na nau *Nossa Senhora da Ajuda* teria paciência para conviver com uma ruidosa cerimônia pagã” (COUTO, 2006, p. 205). Dessa forma, por meio do elemento espacial veiculam os valores da época atribuídos, sob o prisma de uma visão eurocêntrica, aos que pertencem ao mundo, por essa visão, considerado oculto, desconhecido.

No desenrolar do enredo, os escravos não se rendem às proibições do missionário. No entanto, a cerimônia só é autorizada mediante a intervenção de uma branca, a portuguesa dona Filipa:

– *A moça diz que, se não autorizarmos a missa pagã, ela se atira para as brasas do fogão.*

[...]

Dona Filipa encarou D. Gonçalo da Silveira, pegou nas suas mãos e suplicou:

– *Autorize o batuque, D. Gonçalo.*

Não tardou que viesse a resposta: as danças estavam autorizadas. E poderiam ser executadas no convés, com a necessária moderação, sob o teto das estrelas. (COUTO, 2006, p. 206).

A atitude de enfrentamento da escrava indiana, mesmo com a ameaça de suicídio, não foi suficiente para sensibilizar D. Gonçalo. Assim, as manifestações de resistência dos escravos até foram decisivas para a mudança de rumo dos acontecimentos, pois comoveram a portuguesa, mas, por si só, não anularam o poder impositivo do missionário, pois para ser realizada no território ocupado pelos brancos a cerimônia deveria acontecer com a necessária moderação.

O emprego da palavra “território” está relacionada às relações de poder na obra literária. As possibilidades de análise sob essa perspectiva visam segundo Borges Filho, a “[...] estudar as relações de poder que enfeixam a obra literária” (2007, p. 29). A apreensão do espaço enquanto território dá-se pelas relações de poder e de dominação entre os personagens na obra. Considerando o contexto histórico pré-colonial, os mecanismos de dominação dão-se pela raça, pela religião e pela cultura, considerados inferiores e destituídos de princípios civilizatórios pelo prisma eurocêntrico do missionário D. Gonçalo da Silveira.

Nessa conjuntura, o elemento espacial atua como um lugar performativo dessas relações que perpassam o romance. Sobre essa representação do espaço, Noa destaca que,

Se nos ativermos ao discurso literário, pressupondo que este actualiza uma performatividade específica, verificamos que toda a organização compositiva e estrutural de uma obra revela sempre a intenção do autor, no sentido de ele querer construir um poema, um romance, uma novela, etc. Quer isto dizer que o autor de um trabalho de ficção, por exemplo, realiza um conjunto de actos de linguagem, normalmente do tipo assertivo, que inclui asserções, descrições, caracterizações, identificações, explicações, etc. (2002, p. 120).

Na assertiva apresentada, fica em evidência o potencial performativo do romance, revelado através das suas categorias estruturais, como via de materialização da intencionalidade do autor. Partindo desse entendimento, o

romance *O outro pé da sereia*, em seus atos ilocutórios, seja na voz dos personagens ou nas inferências do narrador, gera imagens que provocam efeitos de sentido condizentes com a história encenada.

Se de um lado há a opressão contextualizada no momento histórico encenado, por outro, há as tentativas de resistência dos escravos. Não obstante à imposição proibitiva do missionário – “Ninguém estava disposto a autorizar a solicitação dos cafres. D. Gonçalo da Silveira era o mais peremptório: os escravos que rezassem do único modo que Deus poderia entender (COUTO, 2006, p. 205)”, – numa atitude responsiva, “Os escravos improvisaram tambores a partir de barris vazios e, num ápice fizeram crepitar os seus corpos como repentinas fogueiras” (COUTO, 2006, p. 206). Tem-se, assim, uma visão do espaço produzido em decorrência de uma ação simbólica corresponde à visão previamente apresentada por D. Gonçalo no capítulo doze: “E lhe pareceu que toda a nau se transfigurava num continente negro, naufragando num turbilhão de pecados” (COUTO, 2006, p. 199). Portanto, aliada à performance, a representação do espaço na narrativa ocorre, ainda, como efeito da experiência sensorial. Na dimensão estética do romance, essa representação segue a via do simbólico, resultante do trabalho artístico do texto, posto que as imagens geradas pelas sensações descritas dão forma ao espaço que se torna visível aos olhos do leitor, conforme descreve a passagem:

Finalmente, Gonçalo da Silveira venceu os últimos degraus que o conduziram ao ventre do navio. [...] Foi então que Gonçalo sentiu os cheiros. Esperava que no ventre do navio se encontrassem os perfumes da canela e das especiarias, mas os aromas eram outros. Bem mais azedos. [...] Olhou em volta, perscrutando na penumbra: ali se agrupavam os escravos. (COUTO, 2006, p. 201).

A expressa oposição entre o pressentimento e a imagem com que D. Gonçalo se depara auxilia na representação sensorial do espaço. Tal oposição torna-se mais intensa a partir do contraste gerado com o emprego das expressões “perfumes da canela” e das especiarias e “aromas”, opondo-se a “cheiros azedos” para fazer referência à presença dos escravos no espaço das cargas. Tendo por base as proposições de Noa, esse tipo de representação confere ao espaço uma presença decisiva, pela capacidade de se afirmar essencialmente como paisagem: “[...] quer

pela acção efetiva e transformadora do homem, quer pelos sentidos que o captam e o modelam, sejam eles visuais, sejam eles auditivos, olfativos, tácteis ou mesmo gustativos” (2002, p. 141). Nessa linha de pensamento, o elemento espacial se expressa por meio de motivações sensoriais, tensionadas na própria dinâmica do enredo.

O modo de percepção do espaço pelo ponto de vista sensorial da personagem também é tratado por Borges Filho (2009), como mais uma das possibilidades interpretativas que emergem da relação entre o elemento espacial e a personagem na obra. Nessa perspectiva, o autor trabalha com a noção de “gradientes sensoriais” para fazer referência aos sentidos utilizados pelo homem nesse processo perceptivo. Segundo o autor, pela sensibilidade do sentido do olfato há a possibilidade de se captar sugestões de imagens, variadas informações e ideias sobre a espacialidade no romance. Conforme enfatiza o autor, “Outro dado muito interessante ligado ao olfato é que o odor pode mais facilmente que os outros sentidos evocar lembranças carregadas emocionalmente” (2009, p. 179).

Dessa forma, na descrição dos cheiros que circulavam pelo porão, o narrador põe em evidência os efeitos de sentido gerados por meio da percepção de Dom Gonçalo sobre o espaço ocupado pelos escravos. Depreende-se uma percepção negativa intermediada pelo espaço, mas projetada para seus ocupantes.

Em *o outro pé da sereia*, as sensações intuitivas do missionário em relação aos escravos exercem influência significativa na configuração espacial do navio, visto que, no tempo pré-colonial da narrativa, o navio é o espaço privilegiado para a projeção do olhar dos portugueses sobre os africanos. A esse modo de composição espacial, Barbieri (2009) denomina de “espaço-cena”. De acordo com a pesquisadora, “[...] é constituído pelos elementos cênicos do espaço representado (objetos, luz, sons, texturas, cheiros), responsáveis pela composição dos ambientes e que contribuem na criação da atmosfera do texto” (2009, p. 117).

Dessa forma, para os efeitos de sentido almejados pela narrativa, a simples referência ao porão como espaço destinado aos escravos, mais que a denominação, os recursos de motivação sensorial, como exemplificado no excerto, os cheiros, a penumbra e o batuque dos tambores são empregados na tessitura narrativa como uma forma de agregar valores depreciativos, tendo, nesse processo, a intermediação do espaço. É como elemento desse cenário que atua a nau portuguesa, como espaço subjugado de um contexto pré-colonial.

A junção de todos os recursos utilizados na construção dos espaços do navio remete ao conceito de ambientação, entendida, segundo Lins, como “[...] o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*” (1976, p. 77, grifo do autor). De acordo com o autor, essa noção distingue-se do espaço por ter uma caracterização ligada ao plano do discurso, transparecendo, assim, os recursos expressivos do autor na construção da arte narrativa. Tratam-se de recursos que, mesmo sendo empregados na descrição de diferentes espaços do navio, permitem ao leitor uma visão do todo, de um espaço revelador de uma época de opressão.

Dão sustentação aos recursos de motivação sensorial os que constituem a espacialidade e o espaço do texto, assim distintos por Barbieri:

A espacialidade [grifo do autor] do texto é caracterizada pelo uso de recursos artísticos e plásticos empregados na sua composição, tais como ritmo, sonoridade, pausas, repetições e outros, enquanto **o espaço do texto** [grifo do autor] é constituído pela organização estrutural deste em capítulos, parágrafos, frases. (2009, p. 122, grifo do autor).

A espacialidade do texto, portanto, é um caminho encontrado para uma estreita ligação entre o que está sendo narrado e o modo como se processa essa escrita do texto. Dessa forma, o autor busca reproduzir na elaboração das frases e parágrafos o efeito sonoro desejado. Para esse fim, explora, entre outros, os efeitos gerados pelas pausas e pela repetição dos sons das palavras, recursos que dão ao texto o ritmo correspondente à ação narrada, possível de ser identificado na passagem:

Quando deu conta, estava cedendo mais aos tambores do que à sua vontade. Lentamente, sem tino e nem destino, foi ensaiando uns passos. Os pés lhe pesavam, pesava-lhe no corpo a Europa inteira. Os tambores pareciam soar mais e mais alto e, a um dado momento, havia um tambor que ecoava dentro do seu peito. Uma embriaguez o foi soltando, deixando-o mais e mais leve. Manuel Antunes começou a rodar e rodar. O rodar se fez pular, o pular se fez voar. Ele era o peixe-voador. Emergindo das águas. Ele era a vela da nau esvoaçando pelos céus (COUTO, 2006, p. 209).

A cena narrada é uma sequência gradual de ações gerada por um momento de transe do padre Manuel Antunes quando cede ao batuque dos tambores. É possível perceber que o ritmo, o movimento da dança expande-se em todas as partes do texto. As palavras empregadas na descrição da cena sugerem uma progressão do ritmo, evoluindo simultaneamente ao som dos tambores. A proposta é

provocar o efeito de transe produzido pelo espaço e que marca a identidade de fronteira da personagem.

Para efeito de ilustração, uma simples mudança na estrutura de disposição das frases dá mais visibilidade ao ritmo proposto pelo período:

Lentamente,
sem **tino**
nem **destino**,
foi ensaiando uns passos.
Os **pés** lhe **pesavam**,
pesava-lhe no corpo a Europa inteira.
Os tambores pareciam soar **mais e mais** alto
e, a um dado momento,
havia um tambor que ecoava dentro do seu peito.
Uma embriagues o foi soltando,
deixando-o **mais e mais** leve.
Manuel Antunes começou a **rodar**.
O **rodar** se fez **pular**,
o **pular** se fez **voar**.
Ele era o peixe-voador
emergindo das águas.
Ele era a vela da nau
esvoaçando pelos céus.

Reiteram o efeito da descrição, em consonância com a dinamicidade da ação narrada, as repetições que dão ideia de movimento gradativo. O efeito harmônico é provocado pelo som das assonâncias e das aliterações que sugerem a imagem do voo. São recursos gerados pela própria espacialidade do texto e transcendem os limites de espaço geográfico, porquanto servem de liame entre o elemento espacial e a dimensão estética do texto.

4.2 Os espaços desolados de 2002

Vila Longe, porém, também não era lugar onde houvesse sobressalto. Ali nunca nada acontecia.

Mia Couto (2006)

A temporalidade do presente no romance situa suas ações em dois espaços da narrativa, Vila Longe e Antigamente. São espaços interligados à representação de um tempo pós-colonial, reveladores da desolação deixada pelas guerras e da frustração que sucumbiu a esperança nas mudanças que viriam com o pós-independência.

O espaço de Antigamente pode ser compreendido como um elemento articulador da narrativa. É nele que Madzero encontra os restos de uma nave, por ele denominada de estrela, e ao tentar enterrá-los encontra o baú contendo os restos mortais de D. Gonçalo, os manuscritos e a imagem da santa com o pé decepado. Como esse plano temporal é um reflexo do que ocorreu em 1560, elementos que fizeram parte desse passado histórico são evocados e marcam presença no tempo presente do romance. É o caso do missionário português D. Gonçalo da Silveira, presença evocada de forma recorrente do passado quinhentista, pré-colonial, para os meandros da trama romanesca do século XXI.

A evocação do missionário português revela que a estrutura narrativa dessa parte da história também é regida pelos princípios da hipertextualidade genettiana, ou seja, de que um texto é derivado de outro preexistente, sem que para isso seja necessário citá-lo. Isso se dá pelo fato de que, se pela transtextualidade houve a derivação do esquema de ação do historiográfico para o literário, elementos desse esquema fazem-se presentes nesse plano temporal, que é um reflexo de eventos ocorridos no passado histórico do romance.

A ideia de espacialização no romance é inicialmente criada por meio das referências ao espaço de Antigamente que aparecem no primeiro capítulo, introduzindo a narrativa no tempo presente. De acordo com Borges Filho, a espacialização diz respeito à criação do espaço na obra literária. De forma mais específica, o autor assim a define: “[...] a maneira pela qual o espaço é instalado

dentro da narrativa” (2009, p. 61). Vincula-se a esse processo de criação o modo como o narrador cria, utilizando-se de recursos descritivos, o espaço no romance.

Nessa perspectiva, o lugarejo de Antigamente é apresentado com a seguinte caracterização:

Naquelas esqueléticas paragens só chove quando os joelhos dos bois tocam o chão, as mulheres cantam e os homens rezam. Mas fazia tempo que não havia bois, há muito que as mulheres tinham emudecido e os homens perdido a crença.

Todavia, aquele lugar nem sempre fora um território isolado, longe do mundo, do outro lado do tempo.

[...]

Podia-se dizer de Madzero que era tonto mas, ao menos, ele escolhera viver nesse lugar de que esqueceram os caminhos. Há anos que ele quase não cruzava com alma vivente. A única pessoa de seu convívio era Mwadia (COUTO, 2006, p. 15-16).

A descrição da paisagem de Antigamente na narrativa revela um lugar inóspito, uma paisagem em estado de penúria e degradação. A caracterização inicial cria a espacialização proposta pelo romance na formação de uma paisagem devoluta. A sequência gradativa de ausências, de esperança e de vida reforça a imagem de decadência que a narrativa projeta sobre o lugar escolhido como refúgio para os personagens Madzero e Mwadia. Outra coordenada espacial que também dá contorno a essa imagem é o indicativo de território longínquo, isolado do mundo, que segue outro percurso de tempo.

Essa caracterização do espaço evoca a ideia de paisagem apresentada por Borges Filho, como um conceito relacionado ao espaço, porém com o diferencial de estar associado a implicações subjetivas que perpassam tanto o olhar do narrador quanto da personagem, encerrando um valor ligado ao feio ou ao belo. Segundo o autor, “A ideia de paisagem estará ligada ao olhar da personagem e/ou narrador. [...] Como se sabe, nenhum olhar é neutro, daí que a vivência da personagem e ou narrador determinará o conceito que esta terá do espaço que vê” (2007, p. 52). Uma possível ocorrência desse conceito dá-se com a descrição feita pelo narrador ao utilizar a expressão “esqueléticas paragens” para fazer referência ao lugar de morada dos personagens.

As conexões entre a atuação do personagem e a constituição da paisagem é um princípio que norteia a definição do termo feita por Michel Collot (1990). Nesse sentido, o autor afirma: “Essa coerência, essa convergência de seus elementos constitutivos torna também a paisagem apta a significar: ela se apresenta com uma

unidade de sentidos, ela fala a quem olha”. (COLLOT, 1990, p.24). Dessa forma, a percepção da paisagem é constituída pelo olhar observador e atento do personagem que organiza, interpreta e constrói significados a partir o que vê.

O indicativo de distância é retomado em outro momento da narrativa, quando Mwadia informa a localização de Antigamente com as referências: “– *Fica do lado de lá do rio, do lado de lá da montanha*” (COUTO, 2006, p. 123). No entanto, não se trata apenas de uma distância física, mas de uma distância que ultrapassa as fronteiras do mundo real, devido à simbologia que envolve o rio na narrativa. Sua travessia configura-se numa espécie de portal que dá acesso a outros planos. Nesse sentido, vale ressaltar o que pontua Valentim sobre a relação de Mwadia com o espaço: “[...] Antigamente pode ser entendido como uma reiteração do caráter mítico da personagem” (VALENTIM, 2013, p. 37). Reforçam essa ideia os recursos descritivos que auxiliam na produção dos sentidos propostos pela narrativa, ao criar um lugar que possibilite o trânsito entre memória e esquecimento, realidade e imaginação, vida e morte. Nas palavras do narrador, “Lugar feito de areias, miragens e ausências” (COUTO, 2006, p. 31). Com essa descrição são projetadas imagens que se opõem à ideia de concreto, de elemento que integra o mundo visível, mas denotam um espaço ligado ao etéreo, sustentado pela imaginação.

É através da visão topográfica do narrador que o vilarejo é apresentado aos olhos do leitor. Contudo, trata-se de uma topografia revestida de subjetividade, mantendo, assim, uma estreita ligação com a história dos dois personagens, conforme descreve a passagem:

Mwadia perdera a conta ao tempo naquele exílio de tudo, naquela desistência de todos. No início, Mwadia acreditou que eles buscassem refúgio para escapar da guerra. Mas não era isso que Zero procurava. O que ele pretendia, nessa tresloucada fuga, era um lugar agreste em que mais ninguém fizesse morada. (COUTO, 2006, p. 32).

Mais que a fuga de um lugar para outro, há a fuga da própria existência. Não obstante às adversidades reais, como a guerra, há motivos maiores que conduzem Mwadia e Zero ao exílio. O efeito provocado pela expressão “desistência de todos” é de ausência de vida, lugar para se conviver com a morte e, em outra situação, para fugir dela, conforme explica o narrador, após Madzero ter sido ameaçado por Jesustino Rodrigues, o padraсто de Mwadia:

Fosse por ter recebido a ameaça do seu patrão, fosse pelo facto de Mwadia ter sido excomungada da família, a verdade é que Zero Madzero tomou, pela primeira vez, as rédeas de sua vida. Ele e a sua namorada saíram nesse mesmo dia de Vila Longe. O pastor já tinha escolhido destino: para lá do rio, onde nenhum lugar é de viver. (COUTO, 2006, p. 87-88).

Nessa oscilação paradoxal, o lugar representa a própria inexistência, possível de ser interpretada por meio das palavras de D. Constança, mãe da personagem: “– *Me diga, você, minha filha, vai continuar nesse lugar que não existe?*” (COUTO, 2006, p. 92). Ou, ainda, a fuga para uma outra vida, que só existe lá, em *Antigamente*: “– *É o que digo, filha, você está casada com um fantasma*” (COUTO, 2006, p. 93). Para todos de Vila Longe Madzero está morto, sua existência é apenas fruto da imaginação de Mwadia. A criação imaginativa da personagem é retomada por Lázaro Vivo em outro momento da narrativa, no momento da partida de *Antigamente* para seu lugar de origem: “Saberia a filha de Constança o que a esperava em Vila Longe? Ou recorreria à mesma ilusão que produzia com os panos pendurados à porta de sua casa: inventaria vidas para preencher o vazio do seu coração natal?” (COUTO, 2006, p. 47). As interligações engendradas pela narrativa entre a personagem e os espaços também apontam para as questões que ficam em aberto no romance. O questionamento reflexivo de Lázaro é mais uma estratégia para se criar a dúvida sobre a vida de Mwadia em *Antigamente*, no sentido de que tudo, especialmente o marido Madzero, fazia parte do mundo criado pela sua imaginação.

A necessidade da personagem de criar um mundo paralelo, onde seja possível outra realidade, bem como a necessidade de esquecimento que perpassa a narrativa são questões possíveis de serem entendidas como um possível ponto de convergência da atuação dos personagens, do tempo e dos espaços com os acontecimentos históricos, o pós-independência, o pós-guerra civil e o pós-colonial, tematizados pelo romance. Ao encontro do que afirma Lins sobre o espaço romanesco, “Não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros” (1976, p. 63). Nesse sentido, em *O outro pé da sereia*, os distintos fios que constituem as categorias narrativas entrelaçam-se na tessitura dos sentidos, da História, da identidade, da cultura, da política e do social, que enviesam a dimensão estética do romance.

No romance, as ligações geográficas entre o espaço de Vila Longe e a diversidade cultural de Moçambique são referendadas no quinto capítulo, quando, numa retomada do passado de Mwadia, a narrativa remete ao tempo em que a personagem estava em um convento, no Zimbábue. Ao receber a visita da tia Luzmina, que vinha de Vila Longe, esta lhe é anunciada pela localização: “*Alguém que vem de Moçambique*” (COUTO, 2006, p. 83). Outra referência que liga a visitante a sua localização é a língua si-shona, utilizada na conversa entre a freira e Luzmina. Numa nota explicativa, o autor explica: “língua falada no Noroeste de Moçambique e na maior parte do Zimbabwe” (COUTO, 2006, p. 83). Tem-se, assim, a presença do fator cultural como elemento constitutivo da espacialidade no romance. Nesse sentido, é interessante observar o que fala Leite (2013) ao analisar a questão do espaço regional criado literariamente:

A Ilha de Moçambique, enquanto palimpsesto arquitetônico, geográfico, literário, de textualidade cultural, é reinvestida literariamente em obras da literatura moçambicana, anteriores e posteriores à independência, de forma diversificada, permitindo a leitura da criação de um mito cultural unificador, devido à sua multiplicidade de registros. (LEITE, 2013, p. 137).

Em sua abordagem, a autora chama a atenção para a heterogeneidade cultural como marca simbólica da representação literária do país, visto por essa ótica, como “lugar de encruzilhada” de diferentes registros culturais. Em *O outro pé da sereia* esse aspecto se evidencia pelo encontro das diferentes origens, culturas e religiosidades que compartilham o mesmo espaço de Vila Longe. Diversidade que influencia nas formas de representação identitária de personagens como Mwadia, que, contrariando a ideia de autenticidade africana, lança o seguinte questionamento no diálogo:

– Há muito que lhe queria dizer isto, Mwadia Malunga: você ficou muito tempo lá no seminário, perdeu o espírito das nossas coisas, nem parece uma africana.
 – Há muitas maneiras de ser africana.
 – É preciso não esquecer quem somos...
 – E quem somos, compadre Lázaro? Quem somos? (COUTO, 2006, p. 46).

A personagem faz referência ao período em que Mwadia fora enviada para o seminário, onde viveria até a conclusão dos estudos, interrompidos devido ao fechamento da escola. Contudo, é notável que a interferência espacial serve de contraponto para a perda da identidade africana reivindicada pelo curandeiro. Sob

esse entendimento, a manutenção da autêntica cultura africana está condicionada à espacialidade, à permanência no local de origem. O afastamento de Mwadia para conviver em outro espaço, não só geográfico, mas espaço representativo da religiosidade europeia seria uma forma de fragilizar sua identidade. Essa perda ocorreria em consequência da formação cristã, segmento contrário às crenças africanas. No entanto, quando Mwadia ainda se encontrava no seminário, manifestou o desejo de ser um espírito do rio, declaração que causou grande espanto em Luzmina: “O que se passava na cabeça de Mwadia? Tantos meses num lugar de culto, e ela se apaixonava pela ideia pagã de se converter numa nzuzu?” (COUTO, 2006, p. 86). Tem-se, assim, o elemento espacial atuando como um articulador da narrativa, na demarcação de territórios do sagrado e do profano. A oposição entre espaços dá-se, simbolicamente, pelas representações de lugar de culto, pertencente à religiosidade cristã, e a referência a nzuzu como representação do espaço das crenças africanas.

As referências ao convento remetem a uma fase da vida da personagem, auxiliam, portanto, na sua caracterização mística, propiciadora de uma sequência de ações que ocorrerão do decorrer da narrativa. É possível depreender dessa contextualização da vida da personagem com os espaços do convento e de Vila Longe a função caracterizadora do espaço romanesco, apontada por Lins (1976) como aquela função que antecipadamente informa sobre o modo de ser da personagem propiciando uma ação que de certa forma fora adiantada. A manifestação do desejo de se converter numa nzuzu influenciará nas encenações da personagem quando revela o dom de ser visitada por espíritos.

As relações de Mwadia com Antigamente traçam uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e os sentimentos que a constituem. Relação que também se manifesta com o espaço de Vila Longe, cuja topografia está intrínseca à ideia de retorno que move a personagem nesse momento da narrativa, aspecto possível de ser identificado na passagem:

Quando entrou em Vila Longe era noite madura, nessa hora tão tardia que até o mocho pestaneja para não adormecer.

A vila era de bom tamanho, suficiente para merecer igreja e praça. Mwadia podia caminhar de olhos fechados, guiada pelo sentimento de estar vagueando por dentro do seu próprio corpo. Constrangida, foi atravessando as ruelas. O ruído dos cascos do burro era a sua única defesa contra o medo. Perfilou-se perante a velha casa e um arrepio a fez estancar. A casa da infância é como um rosto de mãe: contemplamo-lo como se já existisse antes de haver o Tempo. (COUTO, 2006, p. 68).

Para além dos estímulos visuais apresentados pelo ponto de vista do narrador, as referências espaciais expressam uma luta interna da personagem com o seu destino, os conflitos que envolvem o seu retorno à terra natal, a angústia do confronto com o passado e com a sua história. Tem-se, assim, uma visível interferência do elemento espacial no destino da personagem, servindo inclusive de fulcro da ação, no momento da chegada de Mwadia a Vila Longe e o contato com outros espaços representativos para o desenlace do enredo. Esse sentimento de confronto, de luta interna provocada pelo seu retorno pode ser percebido no excerto: “E sentiu saudade do seu oculto lugar, além do rio. Ao menos lá, em Antigamente, ela se esquecia de ter nome, ter rosto, ter idade” (COUTO, 2006, p. 71). É possível perceber que os sentimentos e a própria identidade da personagem são influenciados pelos espaços por onde ela transita.

Antecede a projeção da imagem dos outros espaços de visita o pensamento da personagem traduzido pelo narrador nos termos: “Vila longe, porém, também não era lugar onde houvesse sobressalto. Ali nunca nada acontecia” (COUTO, 2006, p. 71). São inferências que terão seus desdobramentos na sucessão dos acontecimentos, pois apontam para a simbólica permanência das marcas do passado que subsistem nos espaços do presente:

Qualquer coisa desmoronou na alma de Mwadia quando entrou no recinto da igreja. O edifício estava em ruínas. Não havia telhado, janelas, portas. Restavam paredes sujas.

[...]

Mwadia afastou-se das ruínas e dirigiu-se para o cemitério, bem ao lado da igreja. Mal entrou no recinto, a moça se arrependeu. A destruição do cemitério começara ainda no tempo em ela vivia na Vila. (COUTO, 2006, p. 96).

Ao chegar à praça, Mwadia se espantou: o que restava da barbearia não era mais que uma parede arruinada, localizada ao fundo, nas traseiras do que já havia sido um edifício. Não havia mais nenhuma outra parede. Nem tecto existia. Tudo se tinha desmoronado durante a guerra. (COUTO, 2006, p. 121).

Logo no início, a expressão “desmoronou na alma” transmite a ligação da personagem com a espacialidade da vila. Essa possível correlação ocorre a partir dos sentidos gerados com a ideia de desmoronamentos da alma e dos espaços. Na passagem, o narrador faz a descrição dos espaços assumindo o ponto de vista da personagem. Nesse processo, imprime o desapontamento de Mwadia ao se deparar com o estado de ruínas em que se encontra sua vila natal. A caracterização precisa dos escombros da igreja e da barbearia com a indicação das partes destruídas, bem como do que restava das construções corresponde, segundo Borges filho (2007), a um tipo de espacialização minuciosa. Os efeitos desse tipo de espacialização para a narrativa são de realce do saldo deixado por anos de guerrilha no país.

Essa caracterização da espacialidade no romance corresponde, ainda, à ideia de espaço-representado, uma diferente manifestação desse elemento na narrativa: “[...] entende-se, principalmente, o caráter que está por trás de sua constituição. Aos espaços físicos e geográficos, às paisagens, às distâncias, às direções, aos objetos colocados na cena, soma-se um estrato de conotações novas” (BARBIERI, 2009, p. 116). Portanto, as imagens de ruína estão impregnadas de sentidos relacionados ao tempo e às ações das personagens nesse momento histórico encenado pelo romance, imagens que se estendem para os espaços mais amplos de Vila Longe, conforme descrevem as passagens:

Três horas depois, a caravana parou em frente de um largo rio. Aflitos com o calor, os americanos resguardaram-se à sombra de uma ponte destruída. A guerra tinha feito explodir o tabuleiro. Restavam os pilares como pernas de uma girafa desprovida de corpo. (COUTO, 2006, p. 140).

À entrada de Vila Longe, os americanos estranharam o estado de destruição dos edifícios, como que mastigados por uma apocalíptica voragem. (COUTO, 2006, p. 143).

As imagens de ruínas dão visibilidade às referências históricas que atravessam toda a narrativa, e possivelmente estabelecem um diálogo com o contexto histórico do país, podendo remeter às lutas armadas que ocorreram após a independência e perduraram durante dezesseis anos, deixando um grande rastro de devastação em todo o território moçambicano, segundo revelam as pesquisas desenvolvidas por Josilene Silva Campos (2009) sobre “As representações da guerra civil e a construção da nação moçambicana nos romances de Mia Couto”. Segundo a pesquisadora,

O fim da guerra civil, em 1992, não denotou o fim dos problemas enfrentados pela população geral. A economia havia sofrido uma acentuada regressão, principalmente pela inviabilidade da prática da agricultura em muitos campos, já que as populações tinham fugido do confronto, ou porque as terras estavam cheias de minas. A infraestrutura do país também estava comprometida. Portos, pontes, estradas, linhas de ferro, que consistiam um dos principais mecanismos de chegada aos portos para exportação, foram destruídos pelas minas ou interditados pelo perigo de sua existência. (CAMPOS, 2009, p. 102).

Embora havendo essas possíveis relações com espaços extratextuais, esse estado de desolação identificado na caracterização de Vila Longe atende à proposta de estruturação do universo ficcional. Essa compreensão emerge do fato de que o elemento espacial não atua isoladamente na narrativa, mas aliado a outras categorias constitui a composição enunciativa do romance no sentido de propor, pelo viés estético, diferentes olhares e questionamentos acerca de temáticas que atravessam o enredo. Nesse sentido, Lins alerta para o fato de que

O estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo. Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas. (1976, p. 64).

Portanto, as explícitas referências à guerra revestem-se, sobretudo, de sentidos históricos ligados à guerra civil moçambicana. Lançando mão de tal temática, a dimensão espacial do romance gera imagens de ruína que dão contorno ao espaço social representado no plano temporal do presente. Além de imagens sugestivas, complementa a composição desse cenário a presença das minas terrestres como mais um indício dos rastros deixados pela guerra no país, descrito na passagem:

A versão era a seguinte: o burriqueiro morrera há uns dois anos quando pisou uma mina. Era noite e ele pasta os burros junto ao rio Nkadzi. O eco da explosão chegou a Vila Longe. Quando acorreram não restava nada que desse conta da identidade da vítima. Havia uma bota que se sabia pertencer ao burriqueiro. E mais nada. (COUTO, 2006, p. 92).

A imagem do potencial destrutivo da mina é gerada pelo som da explosão e pela ideia de esfacelamento da vítima. Os recursos empregados nessa descrição são responsáveis, de acordo com Barbieri, “[...] pela composição dos ambientes e que contribuem na criação da **atmosfera** do texto” (2009, p. 117, grifo do autor),

correspondendo, assim, à concepção de espaço-cena. Além da ação narrada, importa para a compreensão desse espaço as técnicas de composição da cena, no caso do excerto, o som da explosão, utilizadas pelo autor na narração. Destaca-se, portanto, a informação sensorial como elemento constitutivo da espacialidade. Sua força perceptiva está interligada à proposta enunciativa do romance, no sentido de criar imagens impactantes que remetem ao amplo poder de destruição da guerra.

Em *O outro pé da sereia*, também ganha destaque na composição da categoria espacial do romance o tratamento dispensado ao espaço da casa. Sobre a recorrente presença desse elemento nos romances do autor, Fonseca e Cury pontuam que “A casa nos romances de Mia Couto tanto pode ser entendida como metonímia da nação moçambicana quanto problematizar essa mesma relação” (2008, p. 98). Revestida de símbolos, a casa abriga um universo de costumes, crenças e tradições representativo dos personagens que nela habitam. Essa configuração do espaço da casa é possível de ser identificada no excerto:

Era esse ritual que permitia a casa retornar e, de novo, refazer a sua milenar raiz. Acreditaria Dona Constança nas suas aflitas miragens ou inventaria aqueles sustos para que os filhos nunca esquecessem os sagrados atributos do lar? Nunca se soube. Para Mwadia, restara a lição: as pessoas é que abrigam a casa, a ternura é que sustenta o tecto. (COUTO, 2006, p. 69).

O trecho põe em evidência a conexão existente entre o espaço da casa e as tradições da cultura africana e o quanto ela está inscrita no interior da personagem, como parte constitutiva de sua identidade. Os possíveis indícios dessa relação de proximidade são gerados pela oposição de ideias; ao invés da casa ser concebida como abrigo para as pessoas, eram as pessoas que a abrigavam, evidenciando, assim, a relação de afetividade que se desprende entre esse espaço e os personagens. Pela impregnação do aspecto psicológico, na perspectiva da topoanálise proposta por Borges Filho (2007), essa caracterização da casa dos Rodrigues em *O outro pé da sereia* corresponde com a concepção de ambiente. Corresponde a essa proposição no excerto a afirmativa metafórica da ternura como a base de sustentação da casa. Complementam essa configuração os atributos sagrados conferidos à casa, de forma a acentuar a importância representacional desse espaço na construção dos sentidos ligados à tradição cultural na narrativa.

O significado da casa para a personagem Mwadia revela-se no momento de sua chegada a Vila Longe, no primeiro encontro visual da personagem com seu

antigo lar, descrito pelo narrador na passagem: “Passou as mãos pela cal, demorou-se nas fracturas do cimento como se fossem humanas rugas: a casa envelhecera e minguara de tamanho” (COUTO, 2006, p. 68). Na carícia da personagem a casa sofre um processo de personificação, as marcas deixadas pela ação do tempo nas paredes são comparadas a rugas, como um indicativo do envelhecimento da casa durante o tempo em que a personagem esteve ausente de seu espaço natal. Sobre a personificação do espaço, Darveni pontua que “Esse efeito de sentido de proximidade imprime igualmente uma ideia de intimidade, o ‘espaço-coisa’ torna-se ‘espaço vivo’” (2011, p. 59). Na percepção da personagem, a casa da infância é comparada ao rosto de mãe, justificando, assim, o ato contemplativo.

Como representação das tradições, a casa também se subdivide em territórios, delimitados por Constança da seguinte forma: “– *Lá dentro de casa fica a cozinha de Jesustino. A minha é aqui fora, como sempre foi na nossa terra*” (COUTO, 2006, p. 167). Como uma possível referência à cultura rural africana, a cozinha é o espaço situado fora da casa, reservado às mulheres, onde Constança exerce seus domínios de matriarca. Trata-se de um espaço revestido de simbologia inerente ao universo feminino, conforme revela o narrador ao descrever a arquitetura do ambiente: “Cercada por um muro redondo, fechada em cima por uma cobertura de colmo, a pequena casota apenas recebia mulheres. Constança explicou: a cozinha é um ventre, é ali que se aquecem os materiais da Vida” (COUTO, 2006, p. 167). A percepção descritiva do narrador condensa toda a representação simbólica da cozinha. A analogia com o ventre assinala a relação de similitude do espaço com Dona Constança, como se esse espaço fosse uma extensão da personagem. Nesse sentido, Fonseca e Cury analisam que “O espaço das mulheres na casa, ou antes, o espaço fora dela reservado à tarefa de pilar os grãos, propicia a percepção da voz da sabedoria dos antigos” (2008, p. 97). Portanto, os elementos utilizados na composição espacial da cozinha criam o ambiente propício para a manifestação da tradição cultural no romance, ambiente uterino, gerador da vida cotidiana da personagem, que, no movimento sincronizado do pilão, reconstitui-se.

Nos exemplos apresentados, há a atuação do espaço na sua função interativa, que, segundo Borges Filho, para além de um pano de fundo na ação narrativa, instaura-se de forma predominante na obra literária de forma mensurável, como espaço vivido: “O espaço não somente localiza, mas também interage com a personagem, salientando, por semelhança ou contraste características sociais e/ou

psicológicas, sentimentais, etc.” (2015, p. 31). Assim, os espaços da casa e da cozinha, em suas configurações significativas, interagem intimamente com as personagens e, nesse processo, revelam muito dos seus sentimentos e de suas identidades.

Se a tradição marca os espaços externos da casa, ela também se faz presente no seu interior revelando-se nas ações da família Rodrigues, especialmente na relação de proximidade que a família mantém com a morte:

No lar dos Rodrigues não se pronunciava o verbo morrer. Dizia-se: ausentar. [...]

– *Nesta casa não se chora!*

Sempre fora essa a interdição: chorar era um malfazejo hábito que se espalhara como doença. Eles, os Rodrigues, não choravam. Podiam beber sem medida, rir alto, descomportar-se com pompa e sem circunstância. Mas chorar não. O pranto convoca os espíritos da desgraça. (COUTO, 2006, p. 73).

A espacialidade da casa dos Rodrigues compartimenta-se em espaços da morte pela ligação sem fronteiras desta com os viventes. O primeiro indicativo de proximidade pode ser identificado pela troca dos verbos. De sentido mais ameno, o verbo ausentar sugere uma partida não definitiva, ou seja, mais momentânea. Em seguida, a proibição do choro é coerente com o sentido de transitoriedade da morte.

A relação da morte com a tradição nos espaços da casa manifesta-se pela percepção dos vivos sobre a condição dos que já se ausentaram. Na condição de ausentes, os mortos podem fazer interferências no plano físico, inclusive manifestarem sentimentos, como descreve a cena:

A mãe não disse mais, apenas soergueu o queixo a apontar o corredor. Mwadia sabia do seu dever. Pegou na imagem e conduziu-a à chamada “parede dos ausentes”. No corredor exibiam-se as fotos dos familiares defuntos. No chão, um balde recolhia as lágrimas dos falecidos. (COUTO, 2006, p. 74).

O ritual encenado demonstra vida e morte convivendo harmoniosamente nos espaços da casa. Na coexistência desses universos, vivos e mortos estão ligados por um estreito laço, permitindo aos que ainda estão no outro plano, ou seja, os ausentes, interagirem com os que inda estão presentes. Essa relação é possível de ser identificada na passagem:

Estivesse ou não estivesse chovendo, todos os domingos Constança retirava as molduras da parede e conduzia as imagens dos falecidos a passear pela vila. Se alguém a questionasse sobre a inusitada procissão, ela ripostava:

– *Não é de flores que os mortos necessitam. Carecem é de companhia.*
O costume, pelos vistos, se mantinha. (COUTO, 2006, p. 95).

A manutenção do costume, conforme ressalta o narrador, é um possível indicativo de que a casa permanece como um centro de referência das tradições que sobrevivem no espaço familiar dos Rodrigues. O que aos olhos dos outros seria considerado como inusitado, para a personagem é uma demonstração do diálogo que esta mantém com os seus familiares ausentes, a ponto de reconhecer suas necessidades imediatas.

Mais que um resgate, as estratégias utilizadas por Mia Couto na composição espacial da casa recriam pelo viés artístico a tradição de traços da cultura africana. A esse respeito, é interessante observar o que afirma o autor: “Na concepção africana, os mortos não morrem, apenas deambulam, numa outra dimensão, produzindo Vida entre os vivos” (COUTO, *apud* DAVERNI, 2011, p. 36). Assim, a construção do espaço romanescos em *O outro pé da sereia* recria esse universo, e por meio de recursos narrativos, aciona a percepção de significados nas ações dos personagens nas suas relações com os espaços.

5 AS DIFERENTES VOZES NA REPAGINAÇÃO DA HISTÓRIA

O personagem constitui sempre uma das dimensões fundamentais do romance. O seu diferente tratamento poderia, por si só, bastar para uma história do género.

Oscar Tacca (1983)

A rede de relações que entretece os personagens em *O outro pé da sereia* demanda, para a análise dessa categoria, ir além de limites classificatórios que os diferenciam em principais, secundários, redondos e planos. Trata-se de relações tecidas em um quadro de referências estruturais, estéticas e históricas que dão contorno à atuação desses personagens na trama narrativa. Uma perspectiva de apreensão mais abrangente passa antes pelo reconhecimento dos recursos narrativos que possibilitam visualizar esses personagens como criaturas complexas, em suas buscas, contradições, conflitos e embates. Assim, complementam-se nessa perspectiva, as tendências teóricas que atribuem primordial importância à personagem, bem como as que os visualizam como peça de uma engrenagem maior, o universo ficcional do romance onde atuam.

Seguindo a mesma linha de pensamento de Oscar Tacca, em destaque na epígrafe, Anatol Rosenfeld em “Literatura e personagem” assinala que “É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (2011, p. 21). Sob a ótica do autor, recai sobre a personagem toda a articulação da trama romanesca, como eixo norteador da narrativa, e sua atuação é responsável pela produção de sentidos que emanam do universo ficcional.

Numa vertente mais voltada para a contextualização, ou seja, para a ligação indestrutível entre as personagens e a ação, a concepção de Todorov (2013) constrói-se a partir de um posicionamento contrário à tendência de se atribuir maior importância a um desses constituintes da narrativa. De acordo com o autor,

é difícil ignorar a existência de toda uma tendência da literatura na qual as ações não existem para servir de “ilustração” à personagem mas onde, pelo contrário, as personagens estão submetidas à ação; e onde, por outro lado, a palavra “personagem” significa coisa bem diversa de uma coerência psicológica ou de uma descrição de caráter (2013, p. 120).

Tem-se com esse posicionamento um equilíbrio na atribuição de funções entre esses elementos. A contraproposta de Todorov sustenta-se na relevância incondicional que ação e personagem exercem na estrutura romanesca. Apreendê-los numa perspectiva de ilustração e descrição pode significar um entendimento reducionista de suas representações na obra literária.

Inscribe-se nessas articulações teóricas acerca da personagem D. Gonçalo da Silveira, o missionário português responsável pela missão de levar os ensinamentos cristãos ao império do Monomotapa. No processo de derivação do texto historiográfico para o literário, a construção da personagem histórico merece especial destaque pela sua atuação, pelo papel que desempenha na produção de sentidos do romance.

A rede de relações a que pertencem os personagens é o foco privilegiado por Bourneuf e Ouellet. Para dar visibilidade revelam-se e descobrem-se na dinâmica dos contatos que o romance põe em relevo. Nesse sentido, assinalam que

A personagem de romance, como a de cinema ou a de teatro, é indissociável do universo fictício a que pertence: homens e coisas. Ela não pode existir no nosso espírito como um planeta isolado: está ligada a uma constelação e só por ela vive em nós com todas as suas dimensões. (1976, p. 199).

Além de outros personagens, constituem essa rede de relações, segundo os autores, os lugares e os objetos criados pelo romancista. Na tessitura ficcional, tais elementos exercem influência na constituição dos personagens, pois suscitam sentimentos e atitudes que lhes permitem revelar-se nos meandros da narrativa. Pode-se citar como exemplo, dessa rede de relações a importância de lugares como a Nau portuguesa e de objetos como os manuscritos e a imagem de Nossa Senhora em *O outro pé da sereia*, que, no desenrolar da narrativa, revestem-se de significação simbólica e exercem profunda influência em suas ações.

Tecidas nessa rede de relações, as personagens podem exercer variadas funções no universo ficcional criado pelo autor; dentre elas, os autores elegem: “elemento decorativo, agente da acção, porta-voz do seu criador, ser humano fictício com sua forma de existir, de sentir, de ver os outros e o mundo” (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 211). De maneira que tais funções podem ser desempenhadas de forma sucessiva ou simultaneamente segundo suas ações no romance.

A visão sobre as personagens como elemento decorativo é gerada a partir de uma imagem de coletividade, quando são narradas cenas em grupo e, assim, o foco não recai sobre uma personagem especificamente, mas a cena é construída por um conjunto de seres. Exemplos possíveis no romance podem ser identificados nas cenas de movimentação coletiva dos escravos nos espaços do navio: “Um alvoroço de machos exaltados percorria os mirões que se juntaram” (COUTO, 2006, p. 205). No tempo presente, o foco da cena é projetado para as crianças que seguem o carro dos americanos no momento da chegada a Vila Longe:

Rosie Southman olhou os meninos que se apinhavam em redor e um aperto lhe reduziu o peito. Aqueles meninos eram diferentes dos que vira na cidade. Eles não engalinhavam a mendigar uma esmola. Quem não os tivesse visto correr para se pendurarem nos carros acreditaria que não lhe restava força. Porque no momento, eles se congelavam numa roda silenciosa, formando um mosaico de rostos curiosos e ranhosos. (COUTO, 2006, p. 144).

Nas cenas, os recursos empregados pelo autor excluem uma imagem individualizada, contudo, trazem uma significação particular, uma possível correspondência à proposta de criar um quadro coletivo. Obtém-se com isso, um conjunto harmônico que constitui, na primeira cena, a atmosfera de motim gerada pela ação dos escravos e, na segunda, a imagem de penúria, devido à condição física das crianças, associada à de conformismo inconsciente das suas condições de existência. Dessa forma, mesmo com a denominação de elemento decorativo, esse tipo de personagem assume o importante papel de formar um quadro significativo das imagens geradas pelo romance.

Na mesma linha de pensamento, que defende a importância do contexto, Antonio Candido, em “A personagem no romance”, não se contrapõe a pensamentos que concentram toda a importância na personagem, elegendo-a como o elemento essencial do romance. Em seu posicionamento, o crítico ressalva a importância do contexto ficcional, de outros elementos estruturais do romance que dão vida à personagem, posto que sua existência não se dá de forma isolada. Nesse sentido, destaca que, embora a personagem seja o elemento mais atuante e comunicativo da arte novelística moderna, seu significado pleno só se realiza no contexto. Para o autor,

Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. [...] Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “idéias”, que representam o seu significado, – e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. (2011, p. 54).

Depreende-se, dessa perspectiva de abordagem, a relevância que assume a relação indissolúvel entre os acontecimentos organizados no enredo e os personagens que vivem esses acontecimentos. Portanto, ao trazer em sua constituição traços referentes aos propósitos do romance de estabelecer relações dialógicas com a história pré-colonial de Moçambique, cada personagem veicula, por meio de sua atuação, valores atravessados pelo ponto de vista de portugueses e africanos.

As proposições inicialmente apresentadas projetam a perspectiva de abordagem adotada para a análise dessa categoria em *O outro pé da sereia*, no sentido de se considerar tanto a construção da personagem quanto o contexto narrativo que, segundo Candido (2011), dá pleno significado à sua atuação no romance. Entende-se, portanto, que o contexto estrutural do romance constituído pelos tempos do passado histórico do século XVI, do presente situado no século XXI, pelos espaços do navio, de Anticamente e Vila Longe, bem como pelas intervenções do narrador são indissociáveis do processo de constituição das personagens no enredo.

Contribui para a apreensão dessa instância narrativa a abordagem de Beth Brait (1985) sobre “A personagem e a tradição crítica”. O panorama histórico apresentado pela autora possibilita uma melhor compreensão da personagem enquanto construção artística e objeto de estudo das diferentes perspectivas teóricas voltadas para a construção de um instrumental capaz de abarcar toda a complexidade que envolve a sua análise.

Segundo Brait (1985), esse percurso tem início na Grécia antiga, com Aristóteles, o primeiro a suscitar questões até hoje relevantes quanto ao conceito e à função da personagem na literatura. Merece destaque nas considerações do pensador a relação entre personagem e pessoa, discutida pela mimesis, termo que, de acordo com Brait, durante muito tempo foi interpretado dentro dos limites de imitação do real, “ [...] como referência direta à elaboração de uma semelhança ou imagem da natureza” (1985, p. 29). Até meados do século XVIII essa concepção

norteou o trabalho de teóricos voltados para o estudo das artes e, de forma específica, da personagem.

Para além de uma imitação do real, ganha destaque o processo de elaboração executado pelo poeta diante do real numa relação de possibilidade, de verossimilhança e necessidade. Isenta do trabalho de reproduzir o real, compete à narrativa poética criar suas possibilidades de existência, em seu trabalho de elaboração criar a verossimilhança interna da obra. A autora justifica a extensão de tais concepções ao conceito de personagem por compreendê-lo como “ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação” (1985, p. 31). Tem-se, assim, o foco projetado para o trabalho de criação, os processos de elaboração da tessitura narrativa. Como parte desse fazer artístico, a personagem constitui-se em consonância com os demais elementos estruturais que regem a obra literária.

Na esteira de Aristóteles, Horácio divulga e reitera o postulado do filósofo grego quanto à mimese como conceito de imitação, porém, acrescenta à concepção de personagem um ensinamento moralizante. Pautado nas relações entre arte e ética, para o poeta latino, mais que uma reprodução dos seres vivos, as personagens devem servir de modelo, um exemplo de virtude a ser imitado. Com esse princípio, Brait acentua que “Horácio contribuiu decisivamente para uma tradição empenhada em conceber e avaliar a personagem a partir dos modelos humanos” (1985, p. 36). Tal concepção é claramente expressa nas seguintes palavras de Horácio:

Princípio de fonte da arte de escrever é o bom senso. Os escritores socráticos poderão indicar idéias; obtida a matéria, as palavras seguirão espontaneamente. Quem aprendeu os seus deveres para com a pátria e para com os amigos, com que amor devemos amar o pai, o irmão, o hóspede, qual a obrigação dum senador, qual a dum juiz, qual o papel do general mandado à guerra, esse sabe com segurança dar a cada personagem a conveniente caracterização. Eu o aconselharei a, como imitador ensinado, observar o modelo da vida e dos caracteres e daí colher uma linguagem vivia. (1990, p. 5).

Essa caracterização atribuída à personagem é uma visão que perdura tanto na Idade Média quanto na Renascença, com a prevalência dos princípios cristãos, bem como com o idealismo guerreiro do romance medieval.

Seguindo o percurso tracejado pela autora, o foco de projeção sobre a personagem começa a ter outro direcionamento no final do século XVIII e durante o século XIX. Influencia esse início de mudança o declínio dos valores que delinearam a estética clássica, bem como a evolução do romance, que passa a atender às expectativas de um novo público, o burguês. Dessa forma, a concepção da personagem como modelo humano cede lugar a uma perspectiva que a concebe como “a representação do universo psicológico de seu criador” (BRAIT, 1985, p. 37). Essa concepção da personagem é parte integrante de um cenário gerado pela produção romanesca, que, no final do século XVIII, volta-se para a análise dos sentimentos humanos e à sátira da realidade social.

Tal vertente intensifica-se no século XIX com o avanço das teorias que associam todo o processo de criação artística ao universo psicológico e social que envolve o escritor, emergindo dessa perspectiva uma concepção da personagem não mais como uma imitação do real, mas como reflexo do mundo interior do escritor, ou seja, “[...] a personagem continua sendo vista como ser antropomórfico cuja medida de avaliação ainda é o ser humano” (BRAIT, 1985, p. 38). A mudança significativa nessa projeção vem ocorrer no século XX com os estudos desenvolvidos pelas diferentes tendências da crítica literária.

A compreensão da personagem como ser de linguagem só ocorre após a primeira década do século XX com os formalistas russos, cujo ideário foi decisivo para uma nova concepção da obra literária, sobretudo, como ressalta Brait: “[...] para que a obra seja encarada como a soma de todos os recursos nela empregados, como um sistema de signos organizados de modo a imprimir a conformação e a significação dessa obra” (1985, p. 43). Como parte integrante desse sistema, a personagem finalmente adquire seu estatuto de ser fictício, porquanto, sob essa concepção, é regida pelas regras da própria trama narrativa, processo que a desprende do vínculo com o modelo humano.

Frente à rede de relações que entretece as personagens na trama em *O outro pé da sereia*, é oportuno considerar esse percurso do estudo sobre esse elemento, com vistas a apreender de forma mais abrangente sua atuação junto aos tempos, do passado e do presente, aos espaços, de Antigamente e Vila Longe, enfim, os sentidos que constrói na conexão com as demais categorias no romance.

5.1 Os agentes do passado histórico

[...] estas obras não falam de ninguém em particular, isto é, os nomes próprios não se referiam a indivíduos específicos reais, por conseguinte nenhum dos enunciados que contêm podem ser considerados verdadeiros ou falsos.

Catherine Gallagher (2009)

No processo de derivação do historiográfico para o literário, o missionário Dom Gonçalo da Silveira, denominado por Valentim (2011) como “personagem de evocação histórica”, ganha representação significativa em *O outro pé da sereia*. Personagem articulador dos principais acontecimentos da narrativa de matriz histórica, sua presença também é evocada no tempo presente do romance, por meio das ações dos personagens que atuam nesse plano temporal.

Assim, embora seja reconhecido pelos registros históricos como o primeiro padre a adentrar em terras tão longínquas da África, bem como seja o protagonista da carta de Froes, concebida nesta abordagem como o hipotexto do romance, o tratamento dispensado a esse personagem é de uma categoria narrativa do romance, personagem criado pelas realidades do universo ficcional da obra, realidades essas que ele encarna e que lhe dão vida e, como personagem desse universo, tanto age sobre as outras personagens, quanto se revela por meio delas. Auxilia na apreensão da personagem no romance, a premissa apontada por Candido de que

A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? [grifo do autor] Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (2011, p. 55).

Contudo, não se deixa de considerar nessa rede de relações as referências históricas que dialogam com o romance, nesse caso por um processo de hipertextualidade pautado no princípio genettiano de derivação em que um texto B é

derivado de um texto A. Ocorre, assim, uma espécie de escrita palimpsestosa do romance *O outro pé da sereia* em relação ao texto historiográfico da carta escrita por Luiz Froes (1561).

No que diz respeito à presença da personagem histórica do missionário Dom Gonçalo da Silveira no romance, Valentim (2011), valendo-se das ideias Walter Mignolo (2001), em *Lógica das diferenças e política das semelhanças*, analisa essa transição de personagens a partir da distinção entre “entidades imigrantes” e “entidades nativas”, ou seja, personagens que já existiam antes da ficção e personagens cuja existência está condicionada ao universo ficcional. Pautado nessa proposição, Valentim diferencia em sua abordagem entidades imigrantes de nativas, demonstrando que as imigrantes são aquelas personagens que têm existência própria, já existiam antes do romance, mas mudam para o mundo ficcional e passam a ser aceitas como personagens de ficção e personagens históricas. Servem de exemplo D. Gonçalo da Silveira e Antônio Caiado, seres transportados dos registros históricos para a escrita ficcional. E entidade nativa seriam aquelas personagens cuja existência está condicionada à ficção, ou seja, não existiam antes do romance, são as demais personagens criadas por Mia Couto. Sobre a disposição de tais personagens no romance, Valentim observa, ainda, que

Tanto o Moçambique quinhentista quanto o atual são habitados por personagens de evocação histórica e de criação totalmente imaginária. Desta forma, de uma margem à outra, se há alguma distinção, esta é gradualmente dissolvida, transformando as suas fronteiras em margens movediças e maleáveis.

Apesar de estarem separados em dois eixos temporais distintos (os séculos XVI e XXI), os personagens de um passado histórico e os de um presente ainda por construir são postos em diálogo através do desaguar do rio da ficção, construindo entre eles uma movediça afluente. (2011, p. 20).

Nessa arquitetura estrutural, os personagens são situados, integram-se aos demais elementos e, como seres ficcionais, são submetidos ao sistema de organização interna da obra e às leis que regem a trama romanesca. Uma possível correspondência dessa integração ocorre, por exemplo, quando Dom Gonçalo descobre que o escravo Nimi Nsundi é o responsável pela amputação do pé da imagem. Devido à carga simbólica que concentra, a ação é geradora de grande tensão no interior da nau portuguesa, e de modo particular, revela a dimensão do conflito que toma conta do missionário, personagem construído como representação da visão eurocêntrica, conforme revela a passagem:

– *Não entendo, confessou Silveira.*

O jesuíta bebericava água de seu púcaro e, abatido, ruminava as mais profundas dúvidas. Afinal, o mesmo cafre que salvara a Santa, esse que, todos os dias, se ajoelhava perante o relicário, esse homem surgia agora desfigurando a imagem de Nossa Senhora? Aquele negro que falava melhor português que muitos dos marinheiros, que vestia de modo mais cuidado que qualquer dos grumetes, mais devoto que muitos portugueses, cometia um acto de tal barbaridade? Aquela ambivalência não cabia na razão do missionário. (2006, p. 198).

O conflito do missionário é revelador de um confronto de forças que se instaura nesse momento da narrativa. De um lado, a visão de homogeneidade de Dom Gonçalo impossibilita-o compreender qualquer princípio de “ambivalência”. Sob a ótica da personagem, seria inconcebível que o escravo tomasse tal atitude na busca de registrar, por meio da simbologia da imagem, a crença do seu povo. De outro lado, opondo-se ao apagamento de sua religiosidade, o escravo Nimi Nisund luta pelo reconhecimento de Kianda. Para a personagem, essa divindade das águas pode até ser representada pela mesma imagem, concebida pelos portugueses como Nossa Senhora, desde que não tenha pé. Logo, o que para o missionário seria um ato de desconfiguração, para o escravo seria uma tentativa de configurar a imagem da Santa em sua divindade das águas, Kianda. Na carta que escreve a sua amiga, a escrava indiana Dia Kumari, Nsundi revela a verdade sobre a suposta devoção à imagem da Santa pertencente à religião dos brancos:

Não, minha amiga Dia, eu não traí as minhas crenças. Nem, como você diz, virei costas à minha religião. A verdade é esta: os meus deuses não me pedem nenhuma religião. Pedem que eu esteja com eles. E depois de morrer que seja um deles. Os portugueses dizem que não temos alma. Temos, eles é que não vêem. O coração dos portugueses está cego. A nossa luz, a luz dos negros, é, para eles um lugar escuro. Por isso, eles têm medo. Têm medo que a nossa alma seja um vento, e que espalhemos cores da terra e cheiros do pecado. É essa a razão por que D. Gonçalo da Silveira quer embranquecer a minha alma. Não é a nossa raça que os atrapalha: é a cor da nossa alma que eles não conseguem enxergar. (COUTO, 2006, p. 113).

Nimi Nsundi tem uma trajetória de vida marcada pela escravidão, contudo sempre se revelou inconformado com essa condição. No passado, fora capturado no Congo, enviado para Lisboa em troca de mercadoria e, por rebeldia, para Goa, de onde, pelos conhecimentos da língua portuguesa, serviria de intérprete no percurso para a África. Ao descrever a evolução de Nsundi, de escravo capturado a mainato promovido, o narrador acrescenta sobre suas funções:

Era um escravo particular: em terra, cumpria funções de mainato; no mar, era um estrinqueiro, encarregado de zelar pelas velas e pelos cabos. Cumpria essa função desde há cinco anos. Nesta viagem ele fora promovido: auxiliava o meirinho. (COUTO, 2006, p. 53).

Ou seja, “o ajudante de meirinho não era um simples cafre”; No entanto, era essa importância que causava espanto em D. Gonçalo, para o missionário era inconcebível que tal função fosse exercida por um negro.

O inconformismo de Nsundi também se revela nas tentativas de salvar a imagem de Nossa Senhora, que para ele seria Kianda. Primeiro resgata a imagem das margens lamacentas do rio Mandovi; em seguida, tentou atirá-la ao mar acreditando ser nas águas a sua morada e, finalmente, serrou-lhe o pé, numa desesperada tentativa de libertá-la, conforme explica na carta: “*O que sucedeu é que a nossa deusa ficou prisioneira na estátua de madeira dos portugueses. Libertar a sereia divina: essa passou a ser a minha constante obsessão*” (COUTO, 2006, p. 208). Com essa atitude, Nsundi revela sua coragem, pois mesmo diante da condenação de morte, age em defesa de sua religiosidade e do reconhecimento da existência espiritual dos iguais de sua raça, como forma de resistência à imposição da fé pelos portugueses.

Construído sob essa configuração, a personagem serve de porta-voz dos que foram condicionados ao silêncio ou, de acordo com a denominação do narrador, dos que são da outra margem. Sob essa perspectiva de atuação, Nsundi desvela os princípios que norteiam o olhar que D. Gonçalo projeta sobre os escravos. Esse processo de elaboração da personagem pode ser explicado por Bourneuf e Ouellet quando abordam sobre as formas de comunicação que permitem conhecer a personagem: “Pela sua maneira de ser e de agir face ao outro, cada figura romanesca informa-nos tanto sobre esse outro como sobre ela. Todo o comportamento é uma resposta dada à imagem projectada por outrem” (1976, p. 261). Logo, é nessa relação de confronto que mutuamente os personagens vão se revelando no decorrer da narrativa.

O missionário português D. Gonçalo da Silveira e o escravo congolês Nimi Nsund são exemplos de personagens cuja atuação é marcante para a produção dos efeitos de sentido propostos pelo enredo. Condizente com o tempo pré-colonial encenado, a criação desses seres ficcionais pode ser compreendida como uma

estratégia da narrativa para assumir possíveis representações do pensamento norteador da ação colonizadora e das tentativas de resistência do colonizado.

Sobre a manipulação desses recursos no ato de criação da obra literária, Brait acrescenta:

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinharias do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos. (1985, p. 53).

A analogia apresentada auxilia na compreensão de que o conflito do missionário, bem como as atitudes do escravo são recursos empregados não só para construir a caracterização dos personagens, mas servem também para dar significado às ações que serão desencadeadas, a partir de tais acontecimentos, no desenvolvimento da narrativa, incluindo, nessa sequência, ações que ocorrerão no outro plano temporal do romance. Entre essas ações destaca-se o momento em que Mwadia encontra a imagem e, na descrição do narrador: “O mais estranho, porém, é que a Santa tinha apenas um pé. O outro havia sido decepado” (COUTO, 2006, p. 38). São as marcas do passado construindo significados no presente.

Dessa forma, a importância de que se reveste a personagem D. Gonçalo da Silveira na trama já é revelada na parte introdutória da narrativa quinhentista. Nesse momento, ao mesmo tempo em que o narrador dá início ao relato da viagem, apresenta uma síntese da caracterização do missionário, nos termos: “Mais do que todos, porém, a nau conduz D. Gonçalo da Silveira, o provincial dos jesuítas na Índia portuguesa. Homem santo, dizem” (COUTO, 2006, p. 51). É especialmente por essa ótica, ou seja, pelo ponto de vista do narrador que a personagem é gradativamente materializado no romance. Por meio dessa voz de presença marcante na narrativa, bem como por meio de suas intervenções na forma como traduz os momentos de introspecção dos personagens, que esses seres são desvelados aos olhos do leitor. Ao encontro do que afirma Brait,

Qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador, esta instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente. (1985, p. 53).

De forma concreta, ao concluir a descrição da figura virtuosa do padre com o verbo “dizem”, além de gerar a dúvida pelo não comprometimento com a exatidão ou veracidade das informações, o narrador deixa indícios de que não se trata de um personagem simples, desprovido de complexidades. Essa atmosfera é gerada pela incerteza da santidade do padre, aspecto capaz de suscitar um misto de estranheza e curiosidade em torno da eminente figura.

No contexto em que fora empregada, essa inferência do narrador pode ser compreendida como uma estratégia para sugerir que a caracterização da personagem é construída por mais de um ponto de vista e, dessa forma, pode corresponder a diferentes interesses. Esse é um aspecto que converge para a ideia suscitada pelo romance de que a história da qual esse personagem é parte integrante pode apresentar diferentes versões.

Portanto, numa perspectiva endógena, Dom Gonçalo ganha notoriedade sendo o missionário que dedicou a vida aos serviços da fé cristã e a entregou no cumprimento do seu propósito de conversão do povo africano. As virtudes vocacionais do padre são construídas no decorrer da narrativa quando são descritos seus flagelos em nome da fé; não se importando com a condição física, erguia um altar em todas as paragens e alimentava-se uma única vez por dia comendo grãos e água. As marcas desse sacrifício são descritas na passagem:

O missionário caminhava muitas vezes descalço e os pés sofriam de queimaduras que se agravavam de dia para dia. O médico sugeriu tratamento, mas Silveira recusou-se. O sofrimento era uma credencial de fé, um atestado de credibilidade para a mensagem que trazia. (COUTO, 2006, p. 256)

Tem-se, assim, uma caracterização da personagem que possivelmente evoca o perfil descrito pelo relato historiográfico. Opondo-se a essa visão, sob o prisma dos que representam a outra margem, o missionário assim se revelava na relação com os outros personagens:

O alvoroço se espalhou, célebre, entre a tripulação. Desabrido e desgrenhado, abrindo alas entre os marinheiros, surgiu D. Gonçalo da Silveira. [...]

– *Matem-no!*, ordenou o sacerdote (COUTO, 2006, p. 198).

Perturbava-o esse contra-senso: um navio com nome santo encerrar no seu ventre tal carga demoníaca (COUTO, 2006, p. 200).

Faltava aos selvagens não apenas um credo (COUTO, p. 2001).

Em Goa nunca fizera amizade com um africano. A pele escura não ajudava a ver neles uma alma (COUTO, 2006, p. 201).

Pois no subsequente momento, o provincial Silveira já havia tomado a decisão: terminada a missão, aquele jovem padre de Bragança seria enviado para Goa, com especial recomendação para a Santa Inquisição. Seria enviado o padre e com ele seguiria também o desbocado do médico goês (COUTO, 2006, p. 254).

Contrariando a visão de homem santo, o narrador dá visibilidade à imagem de um sacerdote, que, não obstante a missão evangelizadora, distinguia pela raça, cor da pele ou pelo credo quem pertencia à civilização e teria o privilégio da santidade cristã ou quem seria selvagem e estava condenado às trevas. A pele negra dos escravos era o que obscurecia a visão, impedindo-o de concebê-los como humanos dotados de alma, credo, cultura e história.

Auxilia na compreensão da forma como o missionário português foi configurado no romance o que assinala Santos acerca da dimensão conceitual que envolve o processo de descoberta do Ocidente em relação ao Oriente:

O que é descoberto está longe, abaixo e nas margens, e essa ‘localização’ é a chave para justificar as relações entre o descobridor e o descoberto após a descoberta; ou seja, o descoberto não tem saberes, ou se os tem, estes apenas têm valor enquanto recurso. (SANTOS, 2006, p. 182).

Exemplos dessa postura imperialista concretizam-se, ainda, quando em suas decisões sacerdotais, o missionário demonstra intolerância ao ordenar a morte do escravo Nimi Nsundi por este ter decepado o pé da imagem. A mesma intolerância também se manifesta em relação ao seu companheiro de missão, o padre Manuel Antunes, e ao médico do navio, o goês Acácio Fernandes; ambos seriam punidos com a Santa Inquisição por terem manifestado um pensamento contrário aos princípios da missão em terras africanas.

Pesava sobre o padre Antunes, o preconceito de D. Gonçalo, que o tomava como “um jovem noviço, de alma propensa a heresias” (COUTO, 2006, p. 163), de

maneira que seria condenado por seu sincretismo, por sair em defesa dos escravos e vê-los como humanos, comportamento que se revela no diálogo:

- *Vai ver, D. Gonçalo que, uma vez em terras do Monomotapa, descobriremos que os cafres não são nada disso, não são esses monstros que aqui nos falam...*
- *Deus o escute.*
- *Eu acho, com todo respeito, que eles serão ainda piores.*
- *Como piores, padre Antunes?*
- *Vai ver que eles são iguais aos brancos.* (COUTO, 2006, p. 254)

Quanto ao boticário, o enfrentamento final com D. Gonçalo dá-se quando o goês refuta a visão que os portugueses construíram sobre os habitantes do reino do Monomotapa, expressando o seguinte pensamento: “– *Quando se inventam assim maldades sobre um povo, é para abençoar as maldades que se vão praticar sobre ele*” (COUTO, 2006, p. 252). Nessas passagens, tanto o padre quanto o boticário atuam como forças opositoras, divergentes à prevalência do pensamento hegemônico do missionário português.

À luz da distinção caracterizadora apresentada por Tacca (1983), é possível compreender a atuação da personagem Dom Gonçalo como uma técnica que, segundo o autor, possibilita a visão ou a exploração do universo romanesco apresentado. Sob essa condição, a personagem está ligado à forma como se conta, logo, é um “signo operatório” desse processo.

Como signo operatório, ou seja, como um articulador das principais ações desenvolvidas nesse plano temporal do romance, as cenas protagonizadas por esses personagens são muito significativas: ao mesmo tempo em que manifesta uma visão homogênea, o missionário também serve de instrumento para a desconstrução desse ideário calcado em princípios imperialistas.

O olhar de superioridade de D. Gonçalo não se manifesta apenas em relação aos escravos, mas se estende ao espaço africano, como uma terra exótica, povoada por criaturas monstruosas, tudo fruto de uma imaginação alimentada desde a infância, a partir dos relatos que escutara de seu pai, sobre as expedições africanas por este protagonizadas: “O menino tinha os olhos ávidos de histórias terríficas e, onde o pai pintava mouros e sarracenos, ele redesenhava monstros e assombrações” (COUTO, 2006, p. 252). Contudo, é importante ressaltar que esse pensamento não se mantém isolado, de forma polarizada em relação aos portugueses que compartilhavam do mesmo espaço com os africanos. Pelo

contrário, ao tomar conhecimento das ações empreendidas pelos seus, o padre português muda sua percepção, conforme descreve o narrador na passagem:

Quando chegara à corte do Monomotapa, Gonçalo da Silveira tinha empreendido uma viravolta profunda nas suas prioridades espirituais. O maior inimigo já não eram os gentios. Nem eram os mouros. A mais grave ameaça resultava da conduta indecorosa dos portugueses em terras tropicais. Aqueles que deviam ser a prova viva da superioridade moral dos cristãos, acabavam deslustrando a tão árdua obra missionária. (COUTO, 2006, p. 310).

É notável que a contrariedade do padre, mais que um repúdio à conduta dos portugueses, dá-se pelo abalo à imaculada superioridade dos cristãos. De repente, comportamentos que ao longo do tempo foram sedimentados à conduta dos africanos, são descortinados aos olhos do missionário como práticas recorrentes dos portugueses. Numa perspectiva de primeiros contatos e descoberta encenada pelo romance, a percepção da personagem sustenta-se em princípios fixos de superioridade e inferioridade segundo a lógica da sua cultura de origem, lógica essa criada como possível justificativa para as ações de subjugação. Nesse sentido, Santos explica que “[...] é necessário recorrer a múltiplas estratégias de inferiorização. Nesse domínio pode dizer-se que não tem faltado imaginação ao Ocidente” (2006, p. 182). Configurados sob essa perspectiva temática, personagens, tempos e espaços dão forma aos sentidos de movências e sincretismos produzidos pelo romance.

Tais sentidos também emergem das divergências entre Dom Gonçalo e Manuel Antunes, criadas pela narrativa e apontadas pelo narrador a partir de referências ao início da vida sacerdotal dos padres no excerto:

Gonçalo conhecia a história do jovem sacerdote. Não podia dizer que Antunes tivesse ido para padre por vocação. Adolescente, por desgosto de amor ele se tentara suicidar. Os enviaram-no para um seminário. Mas o moço não corrigia a sua paixão por uma menina de famílias, um caso de amores insolúveis. Os Antunes optaram por medidas radicais: meteram-no numa nau e enviaram-no em missão. Ir para África é longe. Para o Japão, mais longe ainda. Mas ir para padre, isso é seguir para além do mundo. (COUTO, 2006, p. 160).

O efeito que essas informações provocam na trama narrativa é de reforçar na caracterização dos padres as fragilidades de um e exaltar as virtudes religiosas do outro. Atravessando o olhar de D. Gonçalo, o narrador, progressivamente, vai dando

materialidade à personagem do padre Antunes. No trecho, a figura do padre emerge da ideia de instabilidade que define a opção pela vida sacerdotal, cujo princípio foi motivado por uma desilusão amorosa na adolescência. A junção desses fatos exerceu forte influência na imagem que o missionário criou sobre seu companheiro de missão, como reafirmam as palavras do narrador:

D. Gonçalo olhou o sacerdote com um misto de piedade e intolerância. Os dois religiosos possuíam histórias diametralmente opostas. Ao contrário de Antunes, que descendia de gente humilde, Silveira era filho de nobres, tinha prescindido de riqueza e prestígio, tinha contrariado família e amigos para seguir a vocação interior. Vindos de tão distantes origens e tendo calcorreado tão inversos percursos não podiam senão divergir. (COUTO, 2006, p. 162-3).

Nesse momento, as virtudes da personagem se sobressaem por ter se despojado da riqueza e do prestígio familiar em nome da vocação. Este fato ganha notoriedade a partir da comparação que o narrador faz entre a trajetória sacerdotal de D. Gonçalo e a do padre Manuel Antunes, personagem que, ao contrário do missionário, tem a vocação questionada por ter seguido a vida sacerdotal não por opção, mas por imposição da família.

Contrapondo-se ao princípio hegemônico que constitui D. Gonçalo, o padre Manuel Antunes tem sua trajetória marcada pelo sincretismo que se revela e se acentua de forma gradativa, à medida que a personagem vai se envolvendo na trama narrativa, ou seja, na rede de relações criadas pelo romance.

Ao delinear a divergência no perfil dos personagens, o narrador aponta para a verossimilhança interna do romance, de forma que a oposição entre os perfis pode ser compreendida como uma estratégia narrativa que dá visibilidade à proposta criativa do romance de construir personagens com diferentes representações. Segundo Candido, “[...] a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias” (2011, p. 75). Nesse sentido, o autor explica que a caracterização da personagem depende da escolha de caracteres que se articulem na composição da obra. Logo, sua natureza é fruto de um trabalho criador, condicionado à concepção que norteia as intenções do autor.

Em consonância com essa comunicação interna da obra, o primeiro trânsito de raça do padre Antunes ocorre numa configuração metafórica com a tinta preta que tinge suas mãos: “Com as mãos negras, ele reentrou no seu camarote. E com

as mãos negras, ele se abandonou no rio do sonho” (COUTO, 2006, p. 62). Personagem marcado pela movência identitária, o tingimento das mãos pode ser compreendido como o início de uma travessia que, nesse primeiro momento, é revelada pelas acentuadas transformações em seu aspecto físico, conforme descreve a passagem:

Até dia 4 de janeiro, data do embarque em Goa, ele era branco, filho e neto de portugueses. No dia 5 de Janeiro, começara a ficar negro. Depois de apagar um pequeno incêndio no seu camarote, contemplou as suas mãos obscurecendo. Mas agora era a pele inteira que lhe escurecia, os seus cabelos se encrespavam. Não lhe restava dúvida: ele se convertia num negro. (COUTO, 2006, p. 164).

É interessante observar que, de forma análoga aos registros do diário de bordo, as transformações do padre Manuel Antunes são relatadas com a precisão das datas, uma forma de atribuir importância ao acontecimento e chamar a atenção para um antes e um depois na caracterização da personagem.

Da cor da pele para a cor da alma, a mudança que inicialmente provocou mudanças no corpo agora se aprofundava e atingia a alma da personagem, é o segundo trânsito da personagem: “D. Gonçalo falava nas almas dos negros que ele tanto queria brancas. Pois, naquela noite, o padre Antunes, branco e filho de brancos, duvidou da cor da sua alma” (COUTO, 2006, p. 202). A dúvida em relação à cor da alma apresenta-se como mais um contraponto na construção da personagem em relação ao pensamento hegemônico representado por D. Gonçalo, pois se para este a almejada brancura da alma seria o caminho para aproximar os negros do ideário de perfeição cristã dos brancos, na contramão desse pensamento, para aquele, não ter uma alma branca seria forma de renunciar essa suposta pureza e aceitar outras possibilidades de conversão. A dúvida de outrora quanto à cor da alma, agora é uma convicção: converter-se em um negro e vivenciar essa experiência. Essa opção apresenta-se decisiva quando o padre Antunes, na manifestação do seu terceiro trânsito, anuncia seu novo modo de viver:

Quando regressou da corte, com resposta favorável do imperador, o padre Manuel Antunes declarou a Gonçalo da Silveira sentir-secafreliado e não querer voltar para Lisboa.

– *Recorda-se de lhe ter dito que sonhava que me convertia num negro ?*

– *Esse foi um dos muitos disparates que você proferiu...*

– *Agora estou certo: ser negro não é uma raça. É um modo de viver. E esse será, a partir de agora, o meu modo de viver.*

Mais grave ainda: ele abdicava de ser padre. A viagem de Goa para Moçambique fizera-o ver o mundo de outra maneira. (COUTO, 2006, p. 259).

A passagem remete a um momento anterior da narrativa, quando na retomada da vida do jovem padre o narrador menciona que a opção pelo sacerdócio não se deu por vocação, mas por imposição da família. O mesmo não ocorre com essa nova opção de vida. Mesmo com a pressão de D. Gonçalo, tornar-se um negro revela a decisão madura e consciente de quem assumiu as rédeas da própria vida. Sobre a metamorfose do jovem padre, Valentim analisa que “Manuel Antunes [...] despe-se da condição de catequizador e passa ao estado de catequizado, não por uma força impositiva,[...] mas por uma sedutora sensibilidade perceptiva” (2011, p. 27). Para o autor, ao ser seduzido pelos ritos africanos, a personagem revela uma harmonia entre as diferentes formas de representação identitária. Sob essa configuração, Manuel Antunes pode ser compreendido como uma espécie de personagem hipertextualizado, posto que, como criatura ficcional, cola sobre sua vida uma outra que ele acabara de descobrir e decodificar, confirmando, assim, o conceito de palimpsesto agenciado para a fundamentação deste estudo.

A inferência do narrador em avaliar como grave a decisão da personagem complementa os sentidos produzidos pela cena, pondo em evidência o fato de que seu papel é fundamental para o delineamento dos personagens. É a partir dessas inferências, dos discursos que sobre eles são produzidos, que suas atuações conferem densidade à trama romanesca. As transformações do padre, resultantes de seus trânsitos de raça, cor e religião, são descritas pelo narrador na passagem:

Na verdade, as pessoas da aldeia chamavam-no de Muzungu Manu Antu e estavam lidando com ele como nyanga branco. Manuel Antunes, ou seja, Manu Antu, aceitara tacitamente ser considerado feiticeiro, rezador de Bíblia e visitador de almas.

Aprendera a lançar os búzios e ler os desígnios dos antepassados. No terreiro, frente à casa, o português misturava rituais pagãos e cristãos. (COUTO, 2006, p. 313).

Em seu sincretismo, Manuel Antunes desconstrói qualquer ideia de homogeneidade e fixidez identitária, e isso se mostra na pluralidade religiosa descrita em suas práticas. Jogando por terra o determinante da cor da pele, assumiu a condição de ser um *nyanga* branco, atuava como feiticeiro, mas continuava pregando os preceitos bíblicos.

Um elemento muito simbólico nessa sua representação é apontado pelo narrador quando este faz referência a um pedaço de madeira que Manuel Antunes preservava em sua companhia. É o narrador que se encarrega de suscitar a dúvida quanto à origem do adereço, cogitando a possibilidade de ser o pé da santa que fora decepado ou o pedaço de madeira que o carpinteiro preparava para remendar a imagem. De qualquer forma, só o fato de ser uma possível representação do pé já é suficiente para preencher de significados o sincretismo religioso de Antunes, porquanto a própria imagem permitia essa hibridez ao assumir diferentes significações no decorrer da narrativa: Nossa Senhora, Kianda, Nzuzu, Mama Wati. Ou seja, permitia assumir a representação da religiosidade tanto de cristãos quanto de pagãos.

5.2 As vozes da reconstrução do presente

As personagens não são ontologicamente diferentes porque habitam mundos possíveis em vez de reais, são diferentes porque são construções da atividade textual.

Catherine Gallagher (2009)

Os personagens que atuam no plano temporal do presente trazem as marcas de um tempo de incertezas, desolação, revelam uma existência híbrida entre trocas e diálogos culturais e, sobretudo, estão interligados a personagens que protagonizaram o passado histórico encenado pelo romance. Nessa perspectiva, a atuação de Mwadia Malunga, personagem que se constitui em um universo envolto em símbolos, enriquece de significado a relação estabelecida entre os espaços e os diferentes tempos que compõem a estrutura do romance. Suas ações, configuradas pelas viagens empreendidas em seu interior, na retomada do passado e no deslocamento de Antigamente para Vila Longe, desvelam entrecruzamentos da

História e das histórias das vidas dos personagens que constituem o enredo nessa parte da narrativa.

No entanto, com vistas ao delineamento do foco de abordagem dessa parte do estudo, é interessante ressaltar trabalhos anteriores de autores que se debruçaram no desenvolvimento de uma análise que, de forma mais abrangente, explorou o lado místico e simbólico da personagem Mwadia. Nesse sentido, destacam-se as abordagens de, Luana Antunes Costa (2008), que de forma aprofundada, analisa os discursos da mestiçagem do romance, e de Jorge Vicente Valentim (2011), em “Nas margens místicas das águas femininas”, analisa todo o processo de construção da identidade da personagem.

Portanto, considerando a construção dessa trajetória teórica, cumpre ressaltar que, nesse momento, o olhar que se projeta sobre a personagem tem como foco analisar a sua atuação enquanto personagem que possibilita a derivação do esquema de ação do historiográfico para essa parte da narrativa, visto que é por meio de suas ações que o passado histórico é retomado e a figura de D. Gonçalo da Silveira é evocada e se faz presente nesse plano temporal do romance.

Construído sob essa perspectiva, de fazer travessias e de interligar os tempos, o nome atribuído à personagem é um indicativo dessa caracterização: “Ela sabia de suas certezas: o seu nome, Mwadia, queria dizer “canoa” em si-nhungwé. Homenagem aos barquinhos que povoam os rios e os sonhos” (COUTO, 2006, p. 19). A ligação do nome com a atuação da personagem resulta do modo como esta é compreendida pelo autor, e sua existência está condicionada a essa compreensão. Segundo Pouillon, “[...] o autor de um romance procura transmitir ao leitor uma compreensão dos personagens idêntica à que ele próprio tem dos mesmos [...]” (1974, p. 35). Na intermediação desse processo entre autor e leitor, entra em cena o narrador, é ele quem dá materialidade à personagem, subordinando-o à sua voz e, portanto, tornando-se uma projeção dessa instância narrativa, de forma que sua apresentação ao leitor, de acordo com Tacca (1983), não se dá diretamente, mas sempre por meio de um narrador. Na passagem anteriormente citada, é por meio do narrador que Mwadia é apresentada e o leitor toma conhecimento da ligação do seu nome com sua trajetória.

Tanto a travessia entre os espaços, quanto a viagem interior da personagem tem início no momento em que encontra a imagem da santa e o baú contendo os

pertences de D. Gonçalo da Silveira. A missão atribuída a Mwadia é descrita na passagem:

– *Consultemos Lázaro, sim. Mas uma coisa é certa: a virgem Maria vai para a igreja. E é você que vai levá-la para Vila Longe.*

[...]

Mwadia sentiu o conflito a modiscar-lhe o peito: ela queria, mas temia. O regresso a Vila Longe era sonho e pesadelo. Desejo de reencontrar os seus, de regressar à velha casa de infância. Receio de que os seus já não lhe pertencessem, e que a velha casa estivesse morta. (COUTO, 2006, p. 39).

Tais conjecturas conduzem a personagem a uma viagem maior no seu interior, desencadeada, nesse primeiro momento, pelos temores do iminente retorno ao seu passado. O conflito é desnudado aos olhos do leitor na descrição da angústia de Mwadia diante do impasse gerado pelo desejo de reencontro, mas ao mesmo tempo pelo receio, de ao invés da vida, deparar-se com a morte. Na análise de Leite, “Se no romance existem várias viagens, a de Mwadia para Vila Longe intitula-se ‘A travessia do tempo’ e aponta para o papel fundamental da conjunção entre temporalidade e morte” (2010, p. 38). A conjunção entre temporalidades dá-se com o encontro dos pertences de D. Gonçalo permite à personagem revisitar o passado histórico por meio da leitura dos manuscritos, conduz ao entendimento de que “a viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa” (COUTO, 2006, p. 65). Nessa configuração, a viagem da personagem pode ser concebida como uma estratégia para conjugar o passado histórico no presente.

É possível identificar certa relação assimétrica entre a caracterização de Mwadia e a sua função na narrativa. Ao contrário do missionário D. Gonçalo, herói da narrativa do passado, cuja importância é apontada desde o início da narrativa, a heroína do presente não é caracterizada com a mesma eminência, pelo contrário, seu perfil psicológico revela uma mulher marcada pela solidão e pela angústia da própria existência. Essa ideia é suscitada a partir do diálogo que a personagem tem com o marido:

- *Marido, me diga uma coisa: você não inventou toda essa história da estrela só para me fazer esquecer da sua promessa...*
- *Da promessa ?*
- *Há quantos anos você anda a prometer que me vai tirar desta porcaria desta vida ?*
- *Mas, Mwadia, você não desiste dessa ideia?*
- *Eu já não tenho motivo de viver, Zero. E você me prometeu que me matava de boa maneira.* (COUTO, 2006, p 26).

No delineamento do perfil da personagem, o narrador acrescenta: “Longe da família, sem filhos, sem chuva, naquele canto para além do mundo, Mwadia não era nem a árvore nem a raiz de que falara Lázaro. Ela era um arbusto definhado e seco” (COUTO, 2006, p. 26). Essa caracterização contrasta com a densidade e dimensão do papel de mediadora que ocupa no desenvolvimento do enredo. Dessa existência insignificante, emerge a personagem que articula toda ação desse plano temporal. No entrelaçamento dos tempos, Mwadia evoca histórias do passado, bem como transforma as histórias da vida dos que estão no presente. Na explicação de Pouillon:

Para onde somos então guiados? Não em direção há uma maneira de suscetível de explicação, mas sim em direção ao que constitui precisamente a consciência de pessoas como aquelas, uma consciência radicalmente confusa, que terá de permanecer sempre irrefletida. Em suma, um romance desta ordem procura fazer-nos captar a confusão definitiva, dessa consciência primitiva, sem nos dizer o que tem de compreensível, apesar de tudo, mas levando-nos, pelo contrário, a realizar em nós mesmos essa confusão. A incoerência das visões que os personagens têm dos acontecimentos que lhes sucedem e que transparece nas narrativas dos mesmos feitas por esses personagens – tem como finalidade transmitir-nos diretamente a consciência de si de um primitivo, sem precisar recorrer a reconstruções conceituais ou a comentários psicológicos. (1974, p. 60).

Diante da dúvida que paira sobre a existência de Zero Madzero, a promessa de atender ao desejo da mulher tirando-a daquela vida sugere diferentes interpretações, podendo indicar a travessia para uma vida feliz ou para a morte. A consciência de si, de que fala o autor, só quem tem é a própria personagem, restando ao leitor conjecturar nas lacunas engendradas pela narrativa.

A proximidade de Mwadia com a morte e a sua vocação para convocar espíritos foi anunciada em sonho a Constança, sua mãe, dias após o parto. Partilhando da visão da personagem, o narrador revela: “Cabia-lhe retirar a devida lição: a sua filha recebera o sinal da sua verdadeira vocação. Ela estava sendo convocada para lidar com os espíritos que moram no rio” (COUTO, 2006, p. 85). Vocação que acompanha a personagem em todo o desenrolar da narrativa.

Na ocasião da chegada do casal de estrangeiros a Vila Longe, Benjamin e Rose, é Mwadia quem vai encenar ser visitada para causar a impressão de uma África exótica aos visitantes, situação avaliada pelo narrador nos termos: “Ironia do destino: pediam-lhe que se fingisse visitada por espíritos, a ela que, todas as noites, era realmente transitada por almas desencarnadas” (COUTO, 2006, p. 134). Numa convergência de forças, a personagem é envolvida numa metalinguagem, contudo, a encenação tem um fundo de verdade, como ironicamente observa o narrador.

Auxilia na compreensão das intromissões do narrador, diante da predominância do seu tom no romance, o que pontua Friedman sobre o autor onisciente intruso. Partindo da concepção de onisciência como um ponto de vista ilimitado e de difícil controle, Friedman mostra que o autor é livre na escolha do ângulo através do qual a história pode ser vista, possibilitando ao leitor um amplo acesso às informações, sentimentos e ideias dos personagens. Nesse sentido afirma: “A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com estória à mão” (2002, p. 173). Nesse caso, a voz do narrador é sempre uma intervenção entre o leitor e a história, de modo que, na descrição das cenas, a visão predominante é a do narrador e não a da personagem. No caso da passagem em destaque, o que o narrador avaliava como ironia pode não corresponder à consciência da personagem.

A performance exibida por Mwadia em suas encenações de transe é uma das lacunas deixadas pela narrativa, ficando a cargo do leitor seguir as pistas do narrador e preenchê-las. A dúvida é gerada pela perfeição com que a personagem encena esses momentos, de forma que a atmosfera que envolve toda a simulação faz com que todos fiquem se questionando se tudo não passa de uma encenação ou se a personagem foi além, conforme descreve a passagem:

Mwadia se exhibia de meter medo: olhos revirados, cabelos hirsutos, braços ondeando como se vogassem entre águas e nuvens. A transfiguração era tal, que os cúmplices na farsa se interrogaram se os espíritos não estariam realmente tomando conta da moça. (COUTO, 2006, p. 233).

Quando questionada se realmente era visitada, a resposta era que suas visitas eram as leituras dos livros e dos manuscritos pertencentes a D. Gonçalo da Silveira. Nesse momento, a personagem entrelaça os tempos ao evocar a

personagem histórico como a fonte de inspiração para suas viagens. Contudo, não convencida de tal recurso, a mãe a questiona:

- Não minta, filha. Você sabia disto tudo porque leu nos livros?
- Agora, minha mãe, eu vou lendo livros que nunca ninguém escreveu.
- Afinal, desta vez, você foi mesmo visitada. Confesse, filha.
- Dê-me água, mãe. Tenho sede. (COUTO, 2006, p. 269).

Como revela o diálogo entre mãe e filha, a dúvida permanece e pode ser compreendida como uma estratégia para criar diferentes possibilidades, fragilizar a ideia de versão única dos acontecimentos, enfim, chamar a atenção para esses vieses de interpretação tão recorrentes na produção literária do autor, conforme mostrado nas referências aos romances *Vinte e zinco* e *O último vôo do flamingo*. Recorrentes também é o espaço que as vozes daqueles que não constam nos registros oficiais ocupa na construção textual das obras. São vozes que encontram a possibilidade de dar visibilidade a fatos que foram negligenciados, bem como fazer ouvir ecos de angústia e sofrimento silenciados por tais registros.

Para Leite, “Se a historiografia não permite a abordagem do sofrimento humano, a literatura pode, enquanto discurso sobre a nação, ser campo para a invenção de diversas formas de narrativas perante a dor e eventos traumáticos” (2010, p. 37). Em *O outro pé da sereia*, esses sofrimentos ganham representação, por exemplo, por meio da personagem Mwadia ao se deparar com sua vila em estilhaços, destruída pelas guerras. Sofrimento também que sente a mesma personagem diante da possibilidade de seu Zero Madzero ter sido morto por ter pisado em uma mina, consequência dos vestígios da guerra. O namoro com o Chikunda era bem vindo pela sofrida mãe, posto que “Mwadia sempre dissera que não queria ficar na Vila, recusava sujeitar-se aos poderosos locais, ao chefe do posto, ao chefe do Partido, ceder-lhes favores, deitar-se com eles” (COUTO, 2006, p. 86). Legado aos que, mesmo em tempos pós-coloniais, impõem as agruras de um sistema neocolonial.

Dessa forma, o que interfere na economia do romance não é comprovar se as visitas eram verdadeiras ou falsas, mas desvelar os efeitos que a evocação do passado pré-colonial provoca no presente pós-independência e pós-colonial da narrativa. Interfere na construção desses sentidos o fato de que essa presença é motivada pela leitura de registros oficiais da História, suscitando, nessa retomada, versões que desestabilizam certezas, reacendem memórias e almejam ao

esquecimento. Uma das certezas que caem por terra e que todos querem aprisionar na zona do esquecimento está relacionada ao tráfico de escravos, como revela Lázaro Vivo: “– Se um familiar seu saiu daqui, Benjamin, não foram só os outros que o levaram. Quem fez esse crime com os seus antepassados foram os nossos antepassados” (COUTO, 2006, p. 277). Essa questão é suscitada quando em suas simulações de transe, Mwadia afirma que Benjamin Southman é mulato e que seu último parente na África fora a escrava indiana Dia Kumari.

O tráfico de escravos também é retomado quando Constança revela à filha que no passado de sua família tanto havia quem vivia da venda de escravos, era prazeiro, quanto quem fora capturado e morreu no trabalho forçado. A revelação é feita no diálogo entre mãe e filha:

- *Para si, minha filha, trago duas lembranças. Uma de cada rio.*
- *De cada rio?*
- *Somos feitos assim: de duas águas.*
- Estendeu, primeiro, um lenço de estimação. Era uma herança de Dona Rosária Rodrigues, a avó materna de Jesustino.*
- *Esta é a lembrança de uma velha dona de escravos.*
- Depois, exibiu uma pequena caixa de rapé. Tinha sido pertença de Lela Amissi, bisavó de seu pai Edmundo Marcial Capitani.*
- *A avó Lela foi escrava. Morreu no chibalo.* (COUTO, 2006, p. 326).

É interessante observar a analogia que a narrativa estabelece entre o rio e a vida dos personagens no romance, uma possível simbologia da fluidez e das movências que marcam a construção das identidades nesse tempo da história. Ao afirmar que os membros da família são originados de duas águas, Constança põe em evidência a heterogeneidade de seus membros, como traço marcante na história dos Malugas e dos Rodrigues, uma metonímia da nação moçambicana. Também chama a atenção na continuidade do diálogo, as estreitas fronteiras entre vivos e mortos:

- *Afinal havia uma escrava? Por que não disseram logo?*
- *São as boas maneiras, Dona Rosie. Nós só podemos falar da nossa gente quando ela já morreu.*
- *Mas essa avó já morreu.*
- *sabemos lá nós quando morremos...* (COUTO, 2006, p. 326).

Faz parte do jogo criado pelo romance essa estreita margem entre vivos e mortos que norteia as ações de Mwadia no desenrolar da trama. Por ter um pé em cada lado, a personagem realiza-se em seus transe e, segundo a avaliação do narrador, ganha gosto nessas representações: “Ela cumpria a vocação do seu

nome: como canoa ela estava ligando os mundos” (COUTO, 2006, p. 236). Essa vocação que marca a trajetória da personagem na narrativa é condicionada, segundo Candido (2011), a uma lógica preestabelecida pelo autor. Se Mwadia é a responsável pelo encontro do passado no presente, ter a vocação para incorporar os espíritos pode ser uma estratégia para viabilizar esse encontro. Servindo de elo entre o mundo dos mortos e dos vivos, a personagem faz referências ao missionário e ao contexto de seu assassinato. Ao ser interrogada sobre sua identificação, responde:

- Eu sou um escravo negro. Estou embarcando de Goa para Moçambique, esta é a viagem de regresso à terra onde nasci.
- [...]
- Eu sou do outro lado de África. Saí em menino, fui levado para a Índia faz tanto tempo que, agora, quase me sinto natural de Goa...
- [...]
- O livro, tirem-me o livro das mãos, gritou Mwadia.
- Esse livro me está queimando as mãos, tirem-me o livro...
- Segure o livro, D. Gonçalo, sussurrou a moça.
- [...]
- Mas ela está a falar com D. Gonçalo...
- [...]
- Entreguem o livro a D. Gonçalo da Silveira. Digam-lhe que o Imperador o vai matar. Amanhã, ele vai ser assassinado. (COUTO, 2006, p. 234-235).

A encenação remete ao momento do passado histórico quando Xilundo entrega a padre Antunes o diário de bordo que recebera de Nimi Nsundi: “Quem salvou isto do fogo não fui eu. Foi Nimi Nsundi. Ele é que me entregou antes de morrer” (COUTO, 2006, p. 256). Ganha destaque essa evocação, o livro, ou seja, o caderno contendo os manuscritos da viagem. A importância simbólica desses manuscritos reside no fato de serem anotações de toda travessia, contendo o registro diário dos acontecimentos da viagem, inclusive a notificação dos falecidos. Tem-se uma melhor compreensão do mistério que envolve o reaparecimento do livro no presente na relação que padre Manuel Antunes tinha com tais escritos no passado: “O caderno de viagem, explicou Antunes, ganhara um peso insuportável. Quando o lançou no fogo foi para se aliviar desse peso. Afinal, as palavras não enchiam apenas as folhas. Preenchiam-no a ele, proprietário de cada coisa descrita” (COUTO, 2006, p.160). Nas duas passagens, permanecem as mesmas referências ao fogo e o peso metafórico que tem o objeto devido às informações que constam em seus registros, que contrariavam o sentido da missão.

Na sessão de transe encenada, ao fazer referência à figura do Imperador relacionando-a ao assassinato de D. Gonçalo, a personagem dá visibilidade à

presença de parte do esquema de ação do texto historiográfico na construção estrutural do romance. Nesse momento sobressai sua importância para a proposta de abordagem desse estudo, porquanto a personagem serve de recurso para que essa possível derivação seja realizada nesse plano temporal do romance. Por meio desse processo, o envolvimento do imperador do Monomotapa, conforme consta na carta de Froes (1561), como mandante da morte do missionário, é transportado para o enredo do texto literário, sendo encenado no passado histórico do romance e, de acordo com a passagem, retomado no presente, caracterizando, assim, uma relação de hipertextualidade entre os textos.

Na carta de Froes, é o próprio missionário quem faz o pré-anúncio de sua morte: “Antes de se romperem essas traições dos mouros disse o padre D. Gonçalo a Antonio Caiado: ‘Eu sei que el-rei me ha de matar e estou muito alvoroçado para receber da mão de Deus tam bem aventurado fim’ (PAIVA E PONA, 1892, p. 123). Na narrativa do passado, o prenúncio é registrado no caderno do missionário e lido por Xilundo após a sua morte. Na narrativa do presente repercute em diferentes situações. Primeiro no transe de Mwadia, e em seguida na ocasião do sumiço do americano, quando Arcanjo Mistura sentencia: “acontecera com Benjamin Southman o mesmo que sucedeu com o padre Gonçalo da Silveira, esse que era dono da estátua da Santa. Fora morto sem sangue e lançado junto ao rio” (COUTO, 2006, p. 289). E, finalmente, no último capítulo, quando o mesmo barbeiro reproduz o que escrevera D. Gonçalo no caderno encontrado por Xilundo: “– Estou mais preparado para morrer do que eles para me matarem” (COUTO, 2006, p. 317). Em seguida, na transmissão do pensamento de Mwadia, o narrador conclui: “Mwadia estranhou: aquelas tinham sido as palavras que, cinco séculos antes, o missionário Gonçalo da Silveira havia pronunciado na noite em que viria a ser assassinado” (COUTO, 2006, p. 317). Imerso na atmosfera de magia e mistério das sessões, a personagem estrangeiro Benjamin Southman, que a tudo assistia com fascínio, não tinha dúvidas de que tudo o que Mwadia recordava em seu estado de êxtase correspondia à realidade histórica, portanto, a personagem estava realmente cumprindo seu papel de entrelaçar os tempos.

Envolto nas sinuosidades geradas pela trama narrativa, o esquema de ação do historiográfico é revestido da dimensão estética do romance, a ela submetido e manipulado com vistas a atender a um propósito maior, que é a composição final do romance, aspecto que dialoga com a seguinte proposição de Genette:

Mas o prazer do hipertexto é também *um jogo* [grifo do autor]. A porosidade das divisões entre os regimes deve-se, sobretudo, à força de contágio, neste aspecto da produção literária, do regime lúdico. Em último caso, nenhuma forma de hipertextualidade ocorre sem uma parte do jogo, inerente à prática de reutilização de estruturas existentes: no fundo, a bricolagem, qualquer que seja ela, é sempre um jogo, pelo menos no sentido de que ela trata e utiliza um objeto de uma maneira imprevisível, não programada e, portanto, “indevida” – o verdadeiro jogo comporta sempre um pouco de perversão. (2010, p. 145).

Faz parte desse jogo inerente à constituição do hipertexto todo o processo de construção da personagem e a rede de relações tecida pela trama narrativa para sua plena atuação como categoria estrutural do romance. Construída com a função de interligar os tempos e recriar a História, a personagem é parte integrante de um conjunto de elementos que dita regras e dá sentido ao jogo proposto pelo romance.

No término de sua trajetória, cumprida a missão de encontrar um lugar para a imagem, Mwadia enterra numa cova os pertences de D. Gonçalo. O que fora encontrado na água, agora encontra seu destino final na terra, como descreve a passagem: “Dentro da cova permanecia intacta, a caixa dos papéis de D. Gonçalo da Silveira. O tempo jazia agora sob o firme chão. O passado apodrecia sob os seus pés, juntando-se ao estrume da terra” (COUTO, 2006, p. 331). A simbologia do enterro condiz com o tom enigmático que envolve os pertences do missionário. Segundo Costa (2008), tratam-se de objetos mágicos, cuja presença na narrativa instaura “o discurso do enigma”.

Em sua análise sobre os objetos e o enigma, a pesquisadora afirma:

Tal qual a voz feminina, potência significativa e significadora, que circula no romance, amalgamando as imagens e as personagens dos dois blocos narrativos, os objetos referidos conduzem-nos às margens da significância do texto. (2008, p. 101).

Costa chama a atenção, ainda, para a movimentação de sentidos que tais objetos promovem no diálogo com os personagens. Desde o momento em que os objetos são encontrados e, no decorrer dos acontecimentos, são apreciados por diferentes olhares, também suscitam diferentes percepções. Isso ocorre, por exemplo, com a imagem. De forma semelhante com o que ocorreu na narrativa do passado, também nesse plano temporal, ela provoca distintas apreciações, de forma que “Por mais cristãos que fossem, os de Vila Longe olhavam a estátua e viam o espírito nzuzu, a deusa que mora em águas limpas” (COUTO, 2006, p. 242). Essa

confirmação do narrador vem após a revelação de Constança à filha: “– *Por exemplo, agora, com essa Nossa Senhora aqui em casa ninguém pode fazer amor na Vila*” (COUTO, 2006, p. 242). De imagem protetora de Nossa Senhora, a estátua também pode ser aquela que, quando contrariada, pune e provoca medo.

Essa mudança de percepção é possível de ser identificada no diálogo entre Mwadia e a imagem no início e no término da viagem. Assim que inicia seu percurso, a personagem tem a preocupação de proteger a imagem do sol a fim de preservar sua brancura: “O sol queimava e Mwadia abriu o velho guarda-sol sobre o jumento. Não era o bicho que ela protegia. A sombra pousava, sim, sobre a sagrada imagem” (COUTO, 2006, p. 66). O intento de preservar a cor branca da imagem pode ser interpretado como o gesto de uma visão ainda pautada nos valores eurocêntricos de homogeneidade de raça. No retorno da personagem, a ideia de pureza cede lugar ao hibridismo e à mestiçagem. Como representação dessas misturas, a imagem permite ser concebida como mulata, assemelhando-se aos personagens que também passaram por esse trânsito de raça. Tal transformação é descrita pelo narrador na passagem: “Na ida, ela se preocupava em sombrear a Virgem. No regresso, ela já ganhara a certeza: ali estava a Santa mulata, dispensando o sombreiro, afeiçoada ao sol de África” (COUTO, 2006, p. 329). Certa de que a imagem não poderia fixar-se em uma única representação, na mesma passagem acrescenta: “– *Você já foi Santa. Agora, é sereia. Agora, é nzuzu*” (COUTO, 2006, p. 329). Simboliza essa mudança de percepção o gesto da personagem de amarrar no braço da imagem o lenço que pertencera a sua avó escravagista e deixar ao único pé da santa a caixa de rapé que pertencera a sua avó escrava, porções das duas águas de onde emergem suas origens.

Se no início do seu percurso, Mwadia é tomada por receios e incertezas quanto aos rumos que essa viagem a conduziria, no regresso a Antigamente, a personagem já se revela uma mulher mais segura no que diz respeito a sua identidade e o lugar que agora ocupa em sua vida os que fizeram a travessia do rio, afinal, como conclui o narrador, “A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar” (COUTO, 2006, p.329). Para a personagem, tão importante quanto fazer esse regresso, foi depois reconhecer o caminho a ser seguido, e Mwadia tomou o caminho do rio.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A viagem termina quando encerramos
as nossas fronteiras interiores.
Regressamos a nós, não a um lugar.

Mia Couto (2006)

A recuperação de acontecimentos históricos é uma marca que perpassa a produção literária de Mia Couto. Elaborada com uma escrita que une elementos históricos e estéticos, essa retomada também tem o traço característico de promover diferentes perspectivas na encenação desses eventos. Considerando tal premissa, a análise do romance *O outro pé da sereia*, empreendida por este estudo, buscou destacar como singularidade dessa narrativa a presença do hipotexto historiográfico na sua composição estrutural.

Antes, porém, de centralizar o foco de investigação apenas nesta obra, foi necessário traçar um breve trajeto desse processo de composição poética em outras narrativas do autor. Com vistas a uma melhor apreensão dessa marca constitutiva de seus espaços ficcionais, o primeiro capítulo focalizou no confronto entre as obras *Vinte e zinco*, *O último voo do flamingo* e *O outro pé da sereia* as estratégias empregadas para a ficcionalização de momentos que marcaram a história pré-colonial, colonial, pós-independência e pós-colonial de Moçambique.

Na dimensão estética de suas categorias narrativas, os romances trazem uma proposta de repaginação da História contornada pela crítica, pela ironia, pelo humor, pela dúvida e pela desconstrução de certezas, suscitando, assim, que diferentes versões sejam engendradas no enredo dessas obras.

Na identificação dos recursos composicionais, a paratextualidade revelou-se como um importante articulador das vozes que, em suas diferentes representações discursivas, atuam nos efeitos de sentido das histórias encenadas. Constituídos por ditos de autoria dos personagens, por excertos extratextuais ou produzidos pela própria ficção, como os cadernos da personagem Irene em *Vinte e zinco*, as cartas e os relatórios em *O último voo do flamingo* e os manuscritos em *O outro pé da sereia*, os paratextos que compõem essas molduras narrativas servem de liame para os sentidos produzidos nas ações de cada capítulo.

A singularidade no emprego desses recursos, em *O outro pé da sereia*, está nas conexões hipertextuais entre o romance e o texto historiográfico da carta de Froes. Pelo processo de derivação textual, o romance dá indícios da presença do esquema de ação da historiografia na construção da sua estrutura, tese que se buscou comprovar na análise das categorias narrativas da obra.

Uma leitura atenta dos planos temporais do romance revela a presença desse esquema de ação no passado histórico encenado, em 1561, com a incursão da comitiva missionária portuguesa no reino do Monomotapa. A encenação do tempo pré-colonial, com o registro dos contatos iniciais entre portugueses e africanos, ganha densidade na dimensão estética do romance que transporta para sua estrutura temporal esse esquema de ação inscrito pela carta.

A inserção de elementos comuns às duas narrativas, como a presença de personagens históricos e a imagem de Nossa Senhora, aliada a elementos que compõem o cenário ficcional, intensifica o processo de ressignificação desse esquema no texto literário.

No plano temporal do presente, os reflexos dessa incursão conduzem os acontecimentos nessa parte da história. O reaparecimento da ossada do missionário e da imagem com o pé decepado configura-se no elo entre passado e presente. Promover a interligação entre os tempos é característica marcante na construção da estrutura temporal do romance.

Na construção dos espaços no romance, a dimensão estética de que se reveste o navio possibilita estabelecer ligações com o registro historiográfico. Ao concentrar parte significativa da narrativa de matriz histórica, a nau portuguesa é o espaço onde são desveladas as relações de superioridade, opressão e resistência, que permeiam o contato e as trocas entre portugueses e africanos no passado quinhentista da narrativa. Dessa forma, a nau Nossa Senhora da Ajuda, na delimitação de espaços fronteiriços entre brancos e escravos, condensa a produção de sentidos que se propagam na composição espacial do romance.

Os espaços criados para compor o cenário do plano temporal do presente reproduzem o que foi antecipado pelo passado histórico. Os acontecimentos advindos com a chegada dos portugueses, em 1560, revelam suas consequências no século XXI. As ruínas deixadas pelas sucessivas guerras e a desolação que caracteriza o perfil dos personagens nesse presente pós-colonial são elementos que

dialogam com as ações do passado e repercutem na construção espacial do presente.

Todos esses aspectos constituem a rede de relações que entretence o processo de composição dos personagens no romance. A atuação de personagens que constam no registro historiográfico como o missionário D. Gonçalo da Silveira, o imperador do Monomotapa e Antonio Caiado dão densidade à presença do esquema de ação do historiográfico na ficção. Construídos sob as leis que regem a narrativa ficcional, os agentes do passado histórico têm a possibilidade de expressarem seus pontos de vista e criarem suas versões para acontecimentos que marcaram a trama do passado e interferem nas ações do presente.

As vozes da reconstrução do presente ganham representação nas ações de personagens marcados por uma existência de instabilidade. Em consequência das relações conflituosas com o passado, suas histórias são resgatadas da tensão entre memória e esquecimento. Nessa retomada, o passado histórico é ressignificado pelas movências identitárias, pelos diálogos entre modernidade e tradição e pelos hibridismos que caracterizam a existência desses personagens no presente.

Conforme se procurou mostrar neste estudo, Mia Couto apoiou-se em relatos historiográficos para a construção do romance *O outro pé da sereia*. Nesse trabalho de derivação investiu sua criatividade artística, permitindo, assim, diferentes possibilidades de leitura. Pautando-se no pensamento de Genette (2010), tal proposição desenvolveu-se com a clareza de que a obra pode ser lida por si mesma, no deciframento de suas estruturas internas, como também na relação com o texto historiográfico, ou seja, numa leitura relacional com a carta de Froes. Assim, a opção por essa via não se esgotou nesta abordagem, pelo contrário, pode suscitar outras possibilidades de leitura e investigação.

REFERÊNCIAS

A BIBLIOTECA DO MACUA. **FRELIMO**: História de Moçambique, Porto: Afrontamento, 1970.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Doze dias de Abril sob teto de zinco. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACEDO, Tania (Org.); **Mia Couto**: um convite à diferença. São Paulo: Humanitas, 2013.

ALMEIDA, Pedro Ramos de. **História do colonialismo português em África**. Cronologia séc. XV – séc. XVIII. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

ARISTÓTELES. **A arte poética**. Trad. Pietru Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Bernardini. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (Org.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.

BERGAMIM, Claudia Regina. **A construção do espaço da escrita na ficção contemporânea**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à toponálise. Franca, São Paulo: Ribeirão gráfica e Editora, 2007.

_____. Espaço, percepção e literatura. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (Org.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.

_____. (Org.) **Espaço e literatura**: perspectivas. Franca, São Paulo: Ribeirão gráfica e Editora, 2015.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

BRUGIONI, Elena. **Mia Couto: Representação, História[s] e Pós-colonialidade**. Lisboa: Universidade do Minho: Húmus, 2012.

_____. *O outro pé da sereia: História[s] na pós-colonialidade*. **Luzo-Brazilian Review**, vol. 49, p. 46-62, 2012.

CABRAL, João de Pina. **Crises de fraternidade: literatura e etnicidade no Moçambique pós-colonial**. Horizontes Antropológicos. Vol. 11 nº 24, Porto Alegre July/Dec. p. 1-13, 2005.

CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. (et al). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2010.

CARVALHAL, Tania. **Intertextualidade: a migração de um conceito**. Via Atlântica, n. 9, p.125-136, jun, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CAMPOS, Josilene da Silva Campos. **As representações da guerra civil e a construção da nação moçambicana nos romances de Mia Couto (1992-2000)**. 2009. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

CAPELA, José. **Moçambique pela sua história**. Coleção Estudos Africanos. Porto: Edições Húmus, 2010.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre as percepções da paisagem. Boletim da Geografia Teorética, vol.20 (39); p: 21-32. Rio Claro: Unesp, 1990.

COSTA, Luana Antunes. **Pelas águas mestiças da história**: uma leitura de O outro pé da sereia de Mia Couto. Niterói: Instituto de Letras, 2008. 140f. Dissertação. Universidade Federal Fluminense, 2008.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O Último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Vinte e zinco**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

ECO, Humberto. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DAVERNI, Rodrigo Ferreira. **Um rio a correr entre duas mundividências**: leituras do espaço em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto. 2011. 157 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2011.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto**: espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.133p.

FOSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Cibeles Braga. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **A ficcionalização da história**: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

HORÁCIO. Excertos de Arte Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁRIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruno. São Paulo: Cultrix, 1990.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferras. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEITE, Ana Mafalda. Imagens/Temas da História e da Memória Colonial e Pré-Colonial. In: **Nação e Narrativa pós-colonial: Angola e Moçambique**. Lisboa: Edições Colibri, 2012. p. 15-35.

_____. Reescrever os limiares da História para repensar a nação. In: **Nação e Narrativa pós-colonial: Angola e Moçambique**. Lisboa: Edições Colibri, 2012. p. 107-122.

_____. **Literaturas africanas e formulações pós-colônias**. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

LINS, Osman. Espaço Romanesco. In: **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MAQUÊA, Vera. A palavra habitada de Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Org.). **Mia Couto: um convite à diferença**. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 167-179.

MATA, Inocência. **A literatura africana e a crítica pós-colonial: Reconvenções**. Luanda: Editorial Nzila, 2007.

_____. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). **Contatos e Ressonâncias**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 43-72.

_____. O pós-colonial como ideologia: os estudos literários e a ordem eurocêntrica. In: COSTA, Fernanda Gil (Org.). **Colonial/Post-colonial: Writing Memory in literature**. Lisboa: Edições Colibri, 2012. p. 43-56.

MENDILOW, Adan Abraham. **O tempo e o romance**. Trad. Flácio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

NOA, Francisco. **Império, Mito e Miopia: Moçambique como invenção literária**. Lisboa: Caminho, 2002.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

_____. **Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PAIVA e PONA, António Pereira. **Dos primeiros trabalhos dos portugueses no Monomotapa: o padre D. Gonçalo da Silveira, 1560**. Memória apresentada à 10ª. Sessão do Congresso Internacional dos Orientalistas. Lisboa: Imprensa Nacional, 1892.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Fátima. Moçambique para todos. Mia Couto: sempre igual sempre surpreendente. 2006. Disponível em: <
http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2006/06/mia_couto_sempr.html>.
Acesso em: 24 maio 2013.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et.al]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e narrativa** (tomo I). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROTHWELL, Phillip. O império das nações unidas e o *Último voo do flamingo*. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (Org.). **Mia Couto: um convite à diferença**. São Paulo: Humanitas, 2013.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitirini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2010.

SECCO, Lincon. **25 de Abril de 1974: A revolução dos cravos.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica.** Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. **Teoria da Literatura.** Coimbra: Almedina, 2010.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance.** Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. [et.al]. **Análise estrutural da narrativa.** Trad. Maria Zélia Barbosa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 218-264.

_____. **As estruturas narrativas.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TUTIKIAN, Jane. **Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa.** Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

VALENTIM, J. V. Entre mapas movediços e águas míticas, alguns jogos de espelho em O outro pé da sereia, de Mia Couto. In: MWEW, Christin Muleka; SÁ, Ana Lúcia; VAZ, Alexandre Fernandez (Org.). **O verso do anverso: teoria, crítica e literaturas africanas.** Nova Petrópolis: Nova Harmonia, 2011, p. 13-44.

_____. Do satírico ao lírico: O voo poético de Mia Couto. In: **Pelas margens do Atlântico e do Índico** (Ensaio sobre as literaturas africanas de Língua Portuguesa). 1ª ed. Manaus: UEA Edições, 2012. p. 121-146.

ANEXO – A carta de Luiz Froes

Da viagem do padre D. Gonçalo ao reino de Manamotapa e de seu felice transito.⁹

Offerecia-se larga matéria para escrever do felice transito e bem aventurado fim do nosso charissimo padre D. Gonçalo; mas por isso se contar por muitas pessoas e de diversas maneiras ordenou o nosso padre provincial que a verdade se soubesse e collegisse n'esta, assim que de uma carta que do mesmo reino escreveu um homem a outro amigo seu, como do mestre do navio que lá levou o padre D. Gonçalo com o qual aqui falamos, e de um moço que levava comsigo que de Moçambique trouxe o padre Pina a este collegio de Goa.

Depois que o padre D. Gonçalo fez christão ao rei de Inhambane e a rainha e boa copia de gente, deixou lá o padre André Fernandes e o irmão André da Costa para ensinarem aos christãos e os instruirem nas cousas da fé e elle veiu-se a Moçambique com determinação de se fazer prestes para ir ao imperio de Manamotapa negoceado, por Pantaleão de Sá, capitão de Sofala, das peças necessárias para el-rei e de tudo o mais que convinha.

Partiu-se de Moçambique em uma fusta pequena com cinco ou seis portugueses em sua companhia a 18 de setembro.

Chegando ao longo da costa perto do rio de Mafuta noventa léguas de Moçambique lhe deu uma tormenta de ventos e mares tam grossos que todos à uma se davam já por perdidos pela muita agua que entrava na fusta e a furia da tormenta ser muito grande.

Poz-se o padre em cima do baleu da fusta em geolhos com as mãos e olhos alevantados para o ceu encommendando a Deus a si e aos mais e prouve a Nosso Senhor que os ouviu a todos e cessou depois a tempestade ficou o mar tranquilo, abocaram o rio, e entraram dentro dia de S. Jeronymo.

E sahidos em terra antes de jantar ordenou-se um altar portátil para o padre dizer missa na praia onde o calor do sol era tam grande que calçados não podiam os portugueses esperar o ardor do sol, em tanto que do tempo que o padre pos em

⁹Carta escrita por Luiz Froes do Collegio de Goa de 15 de dezembro de 1561 para o irmão Bento Toscano em Portugal recebida em agosto de 1562 – carta que integra a obra de Paiva e Pona.

dizer missa lhe rebentou toda a cabeça em empolas e nunca quiz admitir mezinha alguma para curar, antes assim foi com ellas em carne viva até por si sararem.

Estiveram três dias em Mafute e d'ahi se partiram com bom tempo para o rio de Queliname, aonde outra vez se salvaram com muito trabalho, assim em outra tempestade que lhes veio, como na entrada do rio.

Chegados a terra foram a um lugar principal aonde el-rei de Guiloa mouro que se chama Mingoaxane lhes fez grande agasalhado e por elle ser amigo dos portuguezes, e não ter mesquitas nem outras observancias da seita mahometica mandou algumas cousas de mantimento ao padre. E fallando depois ambos ácerca da conversão lhe disse que todos os que em suas terras se quizessem fazer christãos lhe daria para isso licença e golaria muito de ser quem em seu reino ensinasse a lei verdadeira de Deus.

Porem como o padre levava por seu principal a conversão da principal pessoa d'aquelles reinos que era o rei de Manamotapa não se quiz ali deter porque lhe pareceu tambem que seria cousa fácil a conversão d'este reino, feito o maior.

Offereceu-lhe el-rei outra embarcação para irem mais despejados. Não a quis o padre acceitar por ser muito mais segura a fusta e despedindo-se d'elle com muitos signaes de amor, d'aquelle lugar de Quilimane se partiram para o rio de Cuama, o maior que dista de Sofala trinta leguas onde lhe deu outra tempestade que foi necessário com ella metterem-se em uma bahia que se chama Linde, onde estiveram treze dias.

Ahi veiu ter com elles um pangaio que vinha de Moçambique, e proseguindo sua viagem em companhia da fusta para a barra de Cuama, apartou-se o pangaio da fusta uma quarta feira e á quinta se perdeu.

Entrando a fusta em Cuama estiveram ali dois dias onde o padre disse missa e por que aquillo era entrar já pelo rio das terras de Manamotapa, fez o padre uma exhortação aos portuguezes em que lhes pedia muito o encommendassem a Nosso Senhor pois sabiam de quanto pezo e importancia era o negocio que ia commeter e que pelo amor de Deus se não escandalisassem nem lhe estranhassem o recolhimento que d'alli até se desembarcarem havia de ter porque nada se podia fazer sem primeiro se comunicar com Deus por oração.

E pediu que lhe pozessem uns bretangins ao derredor do toldo da fusta que era pequeno onde se recolheu sem fallar com ninguem oito dias e não comia mais

que uma vez ao dia uma mancheia de grãos torrados sem por nenhuma via querer comer outra cousa e bebia sobre elles um púcaro de água.

Alli se estava em continua oração depois de rezar suas horas e se algum tempo lhe ficava gastava-o em ler pelo cathalogo dos santos.

Passados oito dias chegaram a um lugar que se chamava Inhangoma. Fizeram-n'o a saber ao padre. Perguntou elle ao mestre da fusta quam longe era d'alli a Sena, que era o derradeiro lugar aonde a fusta podia chegar, e mostrou-lh'o o mestre por estar d'alli um tiro de espingarda.

Fel-os o padre então pôr em geolhos para que rezassem um pater noster e uma ave maria a Nossa Senhora da Graça pela conversão de el-rei de Manamotapa.

D'ahi se foram para Sena que é uma povoação muy grande onde estavam dez ou quinze portuguezes de assento com alguns christãos de cá da India.

E porque o padre alli havia de estar alguns dias esperando por recado de el-rei de Manamotapa para lhe ir fallar, fizeram os christãos de cá da India com os portuguezes uma choupanasinha ao padre onde se agasalhava e dizia todos os dias missa.

E por a maior parte dos christãos que ali havia estarem amancebados, fel-os o padre a quasi todos casar; administrando-lhes os sacramentos; ensinava-lhes a doutrina e ocupava-se tambem em aprender a lingua do Mocaranga porque a de Inhambane já a sabia.

Aqui baptisou os escravos portuguezes e gente de suas famílias que seriam até quinhentas pessoas pouco mais ou menos.

D'este lugar de Sena ia o padre os mais dos dias a visitar El-rei de Inhamior, que estava em légua d'ahi gentio e sugeito também ao rei de Manamotapa, e fallando o padre por algumas vezes com elle lhe disse o rei que de muy boamente se queria fazer christao com sua mulher e oito filhos que tinha se o padre os quizesse baptisar.

O padre por não ter quem deixar com elle para o ensinar e lhe dar notícia das cousas de Deus disse-lhe que seria melhor e mais conveniente fazer-se primeiro el-rei de Manamotapa, porque seria agraval-o fazendo outros primeiros christãos, que perseverasse no desejo e admostasse aos seus a terem fé e esperança em Deus pois estava certo Deus lhe não havia de faltar.

E alli em Sena estiveram dois mezes tendo o padre mandado recado a Manamotapa, mandou d'ahi a cem leguas a outro lugar que se chama Tete uma

carta sua que o mestre levava a um portuguez por nome Gomes Coelho em que lhe pedia muito que viesse alli ter com elle por este homem ser muito amigo de el-rei e entender a lingua para lhe falar.

Neste interim em que a fusta foi, a qual poz sete dias em ir e vir, chegou recado de el-rei a Sena com um embaixador que vinha receber ao padre e trazer-lhe recado de el-rei para que fosse.

Veiu alli ter com o padre Gomes Coelho e tornaram para o mesmo logar de Tete e porque era já por terra ficou o fato para vir de vagar.

Lavava o padre somente consigo os ornamentos ás costas e muitas vezes passava ribeiras com água pelo pescoço e os ornamentos com sua pedra d'ara, calix e todo o mais apparelho da missa é cabeça ou alevantado nas mãos e assim caminhava.

Outro rio passou que por ser muito largo e o padre ir carregado e não poder nadar petteram-n'os os cafres em uma panella muito grande larga por cima e iam todos nadando pegados a ela até que puzeram da outra banda do rio.

Chegaram a Chatucuy que é um logar perto de Manamotapa vespera de Natal. Alli disse o padre todas as tres missas d'aquella solemne festa com grandíssima consolação sua e dos portuguezes que com elle iam e d'ahi se foi para Manamotapa a primeira oitava de Natal.

Chegando a cidade mandou-o el-rei logo visitar em que lhe mandava el-rei uma somma de oiro e muitas vacas e gente para seu serviço porque lhe tinham dito os portuguezes que lá estavam que alem do padre ser um homem, isto é, de grande virtude que era também mui nobre e das principaes pessoas da India.

O Gomes Coelho que acima digo ficou em Tete por estar outro portuguez mui amigo e familiar de el-rei em Manamotapa por nome Antonio Caiado o que foi o que veio com o presente ao padre.

Tornou o padre com grande humildade e reconhecimento de tal benefício a mandar o presente a el-rei; mandou-lhe dizer que Antonio Caiado lhe diria qual era o ouro que elle vinha buscar, com outras boas palavras.

Espantou-se el-rei de haver entre os portuguezes homem que não quizesse ouro nem mantimentos e gente para seu serviço.

Foi o padre visital-o levando-lhe algumas peças. Recebeu-o el-rei com grande gosto e contentamento e com lhe fazer a maior honra que disem os portuguezes nunca havia feito a outro homem, que foi mettê-lo dentro de uma casa sua onde não

entra ninguem e alli fez assentar ao padre em uma alcatifa junto consigo de uma banda e sua mãe da outra, e Antônio Caiado da porta fallava a lingua.

E el-rei lhe fez logo quatro perguntas: a primeira quantas mulheres queria; a segunda se queria ouro; a terceira terras: a quarta vaccas, que valem tanto na terra como o mesmo ouro, segundo dizem os portuguezes que de lá vem.

E como o padre lhe respondesse que nenhuma cousa que ria mais que a Sua Alteza, espantado d'isso disse á lingua: “ora, não é possivel que um homem que não quer nenhuma cousa d'estas que lhe offereço sendo tam natural a todos o desejo d'ellas que não é como os outros homens senão que nasceu das ervas e d'ellas teve seu princípio” e fez-lhe no fim grandes offerecimentos de tudo que houvesse mister, despedindo-se com palavras de muito amor, se foi o padre para ma casinha que lhe deram, onde dizia missa e se recolhia com Nosso Senhor.

Estando um dia dizendo missa e passando uns senhores do reino pela porta e vendo no altar uma Imagem de Nossa Senhora da Graça, muito formosa que o padre levava, foram dizer a el-rei que o padre tinha uma mozunga, id est, mulher de grande formosura em sua casa, que lh'a mandasse pedir.

Mandou-lhe el-rei dizer logo que lhe disseram que trazia elle ahi uma mulher comsigo, que desejava muito de a ver, que a levasse lá.

Tomou o padre e retabulo embrulhado em uns pannos ricos e foi-se lá, e primeiro que lh'a mostrasse, lhe declarou pela lingua como aquella senhora era mãe de Deus, e que todos os reis e imperadores da terra eram seus servos.

Como o teve preparado com lhe acrescentar mais o appetite e desejo de a ver, descobriu e retabulo e lh'a mostrou; cousa que o rei e sua mãe muito folgaram de ver.

E depois de lhe fazer grande reverência e acatamento pediu ao padre que por amor de Deus lhe desse aquella Senhora para a ter em sua casa porque lhe parecia que com isso lhe fazia muita mercê.

Disse-lhe o padre que era muito contente e foi o mesmo padre á casa onde o rei dormia preparar-lhe uma maneira de oratorio com pannos ricos onde a poz.

Contam os portuguezes que de lá vieramque por quatro ou cinco noites estando o rei que é ainda moço meio dormindo lhe parecia aquella Senhora no retabulo cercada de uma luz divina com um esplendor muito glorioso e suave e se punha a falar com o rei com uma muy grande e doce suavidade no vulto.

Elle espantado d'aquella novidade acordando fazia-o saber á mãe e aos portuguezes, os quaes o iam dizer ao padre, cada vez que lh'o el-rei dizia, e fallando por derradeiro com o padre lhe disse que estranhamento sentia não entender a lingua d'aquella Senhora, que todas as noites fallava com elle¹⁰.

O padre, dizem, que lhe respondeu que aquella lingua que era divina e celestial e que a não podia entender senão quem vivia na lei santa do filho d'aquella Senhora que era Deus e redemptor do mundo, que como sua Alteza fosse christão, ficaria capaz de a entender.

Mostrou-lhe el-rei vontade de o ser; posto que lh'o declarou por palavras; d'ahi a um dia ou dois lhe mandou dizer por Antonio Caiado que lhe rogava que o fosse fazer christão porque o desejava muito ser elle e sua mãe.

Foi o padre dilatando-lhe por alguns dias o batismo par ao ir instruindo nas cousas da fé e duas vezes ao dia o ia cathequizar.

Da chegada do padre a Manamotapa a vinte e cinco dias pouco mais ou menos se fez o rei christão com sua mãe.

Fez-lhe o padre muita festa no daí do baptismo. Pos-lhe nome D. Sebastião e sua mãe D. Maria; deu-lhe o padre peças ricas que levava e el-rei lhe mandou no mesmo dia cem vacas de presente porque não queria tomar ouro.

O padre as mandou a casa de Antonio Caiado seccar e fazer em tassalhos para repartir com os pobres que alli vinham a casa, de que os naturaes da terra grandemente se edificaram.

Fez mais o padre christãos obra de duzentos e cincoenta ou trezentas pessoas pouco mais ou menos dos principais senhores e cabeças do reino, os quais nunca lhe sahiam de casa, uns a virem aprender doutrina, outros a lhe trazer leite, ovos, manteiga, cabritos e outras cousas da terra, das quaes o padre nada comia nem carne alguma mais que um pouco de milho zaburro cozido com algumas hervas e algumas fructas amargosas do mato.

Era o padre tão amado de el-rei e de todos os senhores que nunca o deixavam. A gente nobre e pebleiatoda se queria fazer christã.

O padre não cessava de glorificar a Deus e muitos outros insignes e heroicos actos fazia de amor de Deus e grandes obras de penitência e severidade comsigo

¹⁰O Monomotapa decidiu-se a ser baptizado, assim como tambem a mandar depois matar Gonçalo da Silveira, sempre influenciado por sonhos .

Sucede ás vezes um cafre matar um amigo, um camarada; se lhe perguntarem a razão, o motivo que teve para o fazer, responde que foi sonho.

mesmo que deixo de escrever assim por não ser difuso como por também não as saberem explicar os que de lá vieram mais que dizerem verem lhe sempre fazer obras santissimas e que os muito admirava.

Porém como Deus Nosso Senhor tinha determinado de collocar ao padre em seu reino glorioso e lhe dar muy glorioso e copioso premio por tal genero de serviços nem podendo soffrer tamanhos despojos e triumphos de almas que tantos mil annos havia pacificamente senhoreava determinou instar vehementissimamente com toda a sua perversa sagacidade por semear discordia e dissenção no coração do rei para o dissuadir d'aquelle grande amor e concepto que tinha do padre, e para isto effectuar não lhe faltaram seus instrumentos que foram alguns mouros ricos e abastados que alli estavam aos quase suammamente pesou da conversação do rei, e por terem com elle muita entrada e conjuncta familiaridade sendo grandíssimos feiticeiros foram a El-rei com pretexto de sentir sua desventura e perdição de seu reino e estado e começaram-no a persuadir que tivesse para si que o padre era um grandíssimo feiticeiro, e não homem assacando-lhe muito testemunhos falsos, os quaes Antonio Caiado depois escreveu a um amigo seu cuja carta aqui veio ter, que são os que abaixo direi.

E d'esta conjuração e malicia era principal um mouro natural de Moçambique, que é o mesmo Mafamede, chama-se Mingane caciz dos mouros.

Este quando não podia ir fallar a el-rei mandava-lhe occultamente um moço hábil mouro tambem, que sob colôr de ir negociar ia conspirar seu veneno diabólico contra o padre e o que elles diziam a el-rei é o seguinte.

Disseram-lhe que os engangas mouros, (que sam os mores feiticeiros da terra, os quais deitam sorte com quatro paus) que o padre vinha por mandado do governador da India e do capitão de Sofala para ver a terra e se havia muita gente n'ella para lhes logo tornar a mandar recado e vir grande exercito para matarem a el-rei e lhe tomarem o reino e que o padre vinha por mandado de Chapute que é outro rei de Sofala que foi seu creado alevantado para que dissesse aos morefos, que Sam os nobres do reino que como o não vinham tomar por senhor e tinham por rei a quem não era de direito, que o padre trazia determinado matar a el-rei e a todos os da terra com dizer que se fisesse christãos e como lhe lançasse a agua pela cabeça e dissesse as palavras dos langarios portugezes que logo ficavam debaixo d'elle para não serem contra elle e que assim o fizeram em Sofala, e que olhasse Manamotapa o que fazia porque este era o costume do padre, e que botar água pela

cabeça era o tungo s. unturas com que tomava a terra, e principalmente as palavras que lhe diziam quando botava a agua.

Que o padre fora primeiro a Chepute que viesse a Manamotapa, que lá deixara sua gente, vindo-se para que cuidasse que era homem que vinha tratar amizade com el-rei e depois fazer a sua.

E que o padre era moroo que quer dizer feiticeiro, traidor, o qual trazia o sol e a fome, e um osso de finado e outras mesinhas para tomar a terra e matar a el-rei.

Que lá vinha outro detraz com uma mulher em busca do padre que também era feiticeiro, que olhasse Sua Alteza por si porque se o deixava ir sem o matar, que elle se havia de ir sem o saber ninguem, e que a gente da terra se havia de matar uns aos outros sem saberem de quem lhes vinha a morte.

Antes de se romperem essas traições dos mouros disse o padre D. Gonçalo a Antonio Caiado: “ Eu sei que el-rei me ha de matar e estou muito alvoroçado para receber da mão de Deus tam bemaventurado fim”.

Respondeu Antonio Caiado muito espantado rindo-se do que o padre lhe dizia. “Impossível é que el-rei sendo tam amigo de vossa revendissima tal faça”. E indo-se se ver com El-rei o achou muy perturbado e commovido pelo que os moros lhe tinham dito, dizendo-lhe: “Se tendes algum fato em casa do padre mandae-o arrecadar, porque o hei de mandar matar”.

Indo-lhe á mão Antonio Caiado tornou-lhe a dizer que mandaria chamar os engangas e consultaria com elles o caso.

Fez logo Antonio Caiado d’isto sabedor ao padre e de todo o mais que lhe vinha ter á noticia.

Tornando Antonio Caiado a fallar com Sua Alteza lhe disse El-rei que o mais que poderia fazer a homem que tanto mal lhe tinha machinado era mandal-o que se tornasse.

Isto foi a sexta feira depois da terceira de dominga de quaresma, e ao sabbado mandou chamar el-rei a sua mãe ao conselho, que fizeram com engangas.

Tornando-se a mãe para casa, logo pela manhã foi apoz ella Antonio Caiado para saber d’ella o que lá passara; respondeu-lhe que o padre se tornaria para a praia, e que ella ao domingo viria fallar com seu filho, sem lhe dizer mais outra cousa, e já lá deixavam concertado quando o haviam de matar.

Vindo ter Antonio Caiado com o padre lhe disse o padre D. Gonçalo: “Peço-vos muito por amor de Deus que vades a um lugar (que estava d’ahi a um pedaço) e

que digaes aos portuguezes, dois ou três que ahi estão, que se venham logo confessar e vós com elles e tomar o Santissimo Sacramento, porque se não for hoje já vol-o poderei dar”.

Partiu-se elle em busca dos outros e esperou o padre até perto do meio dia por elles, e quando viu que tardavam consagrou duas hostias que tinha e consumiu-as.

Em o mesmo dia fez obra de cincoenta christãos aos quaes deu pannos para se vestirem e suas manilhas de conta para trazerem. E á tarde vieram os portuguezes; fel-os o padre confessar pois lhe não podia já dar o Santissimo Sacramento, e com grande alegria e contentamento os esteve animando e consolando, estando elles bem fora de cuidarem o que o padre tinha em seu peito.

Antes d’isto (não sei se quatro dias) escreveu o padre D. Gonçalo uma carta ao padre Antonio de Quadros nosso padre provincial e outra ao capitão de Sofala, em que dava larguissimas novas de todo o seu successo. Estas cartas vindo depois com o fato em uma fusta se perderem por se perder a mesma embarcação no mar.

Tornados os portuguezes para suas casas, mandou logo nas costas d’elles o padre o fatinho que tinha em casa. S. livros, ornamentos de missa, e dois moços que consigo tinha, ficando-lhe somente um crucifixo e uma vela para de noite.

Tornado Antonio Caiado já sobre a tarde fallar com padre achou-o passeiando junto de sua casa vestido em uma roupeta nova e uma sobreprelizez cima.

Em o padre o vendo lhe disse pondo-lhe a mão no peito: “Antonio Caiado por certo melhor aparelhado estou eu para morrer que os inimigos que ham de matar. Eu perdoo a el-rei que é moço e a sua mãe porque os mouros os enganaram” e isto com a boca cheia de riso.

Despediu-se Antonio Caiado do padre e diz que lhe mandou dois moços seus que dormissem aquella noite em companhia do padre.

N’isto que até aqui tenho ditoconvem quasi todos os que vieram de Manamotapa, o que se segue de sua morte nol-o contou o moço do padre D. Gonçalo que de lá veiu e diz que lh’o contaram os moços de Antonio Caiado que lá dormiram aquella noite, os quaes lhe disseram que o padre andara junto de casa passeiando em um terreiro até perto da meia noite como que se aparelhava para tam gloriosa jornada.

Os passos eram acelerados desejando já ver-se desatado e reinando com Christo, os olhos quase sempre pregados nos céus, as mãos ora levantadas, ora

estendidas a maneira de cruz, seus suspiros intimos e cordeaes, que lhe sahiam das entranhas.

Era isto sabado á noite véspera da gloriosa Santa Suzana. Depois se recolheu para sua choupana e fazendo oração deante do crucifixo que só lhe ficava na casa por companheiro, deitou-se no chão sobre uma esteira de canas com o crucifixo junto de si e a candeia acesa. Parece que enlevado do somno dos justos adormeceu.

Os inimigos estavam esperando por esta oportunidade. Entram dentro sete ou oito e dizem os moços que estavam dentro em casa que conheceram um d'elles que era ainda gentio o qual por muitas vezes tinha comido com o padre e com os nobres da família de el-rei, por nome Mocurume.

Este dizem que lhe assentou sobre os peitos e quatro dos assistentes o alevantaram do chão pelos braços e pernas e assim estendido vieram outros dois e lhe ataram uma fita no pescoço e apertando de uma parte e de outra, depois de pela boca e narizes lançar uma boa copia de sangue deu o espírito ao creador.

Lançaram-lhe então uma corda ou baraço em o pescoço e a rasto dizem que o lançaram em um rio que d'ahi estava perto que se chama Monsengece por terem dito a el-rei que o não deixasse estar ao sol porque a peçonha d'aquelle homem bastaria para os contaminar a todos.

Ao outro dia de madrugada senão ainda quasi de noite mandou Antonio Caiado este moço do padre que aqui estava com outro seu que pelo melhor modo que fosse possível fossem espreitar a casa do padre para saber o como estava.

Acharam os moços pelo caminho perto de casa o rasto de sangue que ainda lhe ia sahindo quando o levaram.

A casa estava só e os moços que aquella noite alli dormiram quando os inimigos o queriam tirar para fora para o levarem a rasto se acolheram e esconderam-se no matto.

Acharam na casa o crucifixo feito em pedaços que outra vez tornaram a levar e o deram na mão de Antonio Caiado, isto é, charissimos irmãos o que com toda a industria possivel pudemos colligir do nosso dilectissimo padre d. Gonçalo.

Depois ainda do padre ser morto para confirmarem a El-rei em sua obstinação e dureza lhe mettiam em cabeça outras ignorancias crassissimas, dizendo que viram ao padre despido da cinta para cima e que se vinha á estacada d'el-rei e d'alli tomava as cascas dos paus e as atava na camisa, e um corisco por sua causa

quebrara um pau da porta d'el-rei, e que até a chave do caixão do padre tinha mezinhas e feitiços.

Mandava el-rei matar aquelles cincoenta christãos que o padre fizera no dia do seu felice transito e que lhes tomassem todos os pannos e contas que o padre lhes dera.

A isto acodiram os encoces que sam os principais senhores da terra e disseram a el-rei "Se tu, senhor, mandas matar estes homens por receberem a água que o padre lhes lançou pela cabeça e ficarem como o padre, manda-nos matar a nós também que juntamente a recebemos e a ti, pois tambem te fizeste christão. Desistiu então de o mandar fazer e recolheu-se confuso para dentro.

D' ahi a dois ou três dias pouco mais ou menos quando já pareceu áquelles portuguezes que alli estavam, que já poderia o furo d'el-rei estar aplacado e elle mais capaz de receber doutrina e reprehensão, dizem que foram a elle e lhe estranharam muito o gravissimo pecado que tinha cometido em ordenar a morte do padre, por alem dos castigos e males que Deus por isso lhe havia de dar, que por o padre ser pessoa tam nobre não seria muito mandarem da India uma armada sobre elle para o destruir e outras cousas de terror que o metteram por dentro.

Começou o moço a escusar-se e a mostrar-se mais de sentimento pela morte do padre lançando a culpa a sobeja instigação dos mouros. E dizem mais uma cousa que não sabemos de certo, somente a escrevo por o dizer o mestre da fusta que levou o padre e o moço que esta n'este Collegio, que lh'o contaram que el-rei de pezaroso e envergonhado do que tinha feito, querendo mostrar por signaes evidenes o desgosto que tinha da morte do padre, mandara matar os quatro mouros principaes que lhe tinham persuadido isto, e que dois d'elles mataram logo e o Mingane com outros eram fugidos.

E que parece me nenhum modo escapariam pela grandíssima diligencia que se põe na execução da vontade d'el-rei, e ser elle muy potente, tanto que põe de trezentos mil homens para cima em campo quando quer como me affirmou um capitão de Sofala. Esta foi a bendita jornada, peregrinação e ditoso fim do nosso dilectissimo padre D. Gonçalo.

O padre provincial além do conde viso-rei o desejar muito está com grande vontade e alvoroço esperando a monção para mandar alguns padres e irmãos áquelle império e monarchia tam grande e levar adiante o que se tem começado

Não parece deixar de ser muy Felice o sucesso d'esta obra e ella em si muito solida pois os fundamentos d'aquella Egreja vam edificados sobre sangue derramado puramente pela honra e gloria de Jesu Christo Nosso Deus e Senhor etc.

D'este Collegio de S. Paulo de Goa a 15 de dezembro de 1561.

Por commissão do padre provincial.

Servo inútil de todos

Luiz Froes.