Daniela de Brito

Em viagem: o processo de composição de romances de Mia Couto

São José do Rio Preto

2014

Daniela de Brito

Em viagem: o processo de composição de romances de Mia Couto

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Literaturas em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Profª Drª Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

São José do Rio Preto

2014

Brito, Daniela de.
Em viagem : o processo de composição de romances de Mia Couto / Daniela de Brito. -- São José do Rio Preto, 2014
185 f.

Orientador: Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura moçambicana – História e crítica. 2. Viagem na literatura. 3. Arte de contar histórias. 4. Identidade. 5. Couto, Mia, 1955- Crítica e interpretação. I. Piteri, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(679).09

Daniela de Brito

Em viagem: o processo de composição de romances de Mia Couto

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Literaturas em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Profª Drª Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

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

Profª Drª Márcia Valéria Zamboni Gobbi
UNESP – Araraquara

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
26 de novembro de 2014

À Manuela, “que nasceu de um amor sem medida”;

Ao Gigio, pelo encontro em uma praça à beira-mar, por despertar em mim o desejo e a coragem de seguir adiante e pela alegria que é viver a seu lado;

Aos meus pais, meus companheiros diários desta e de tantas outras viagens, por estarem ao meu lado em todos os momentos, pelo amor e dedicação incondicionais, sem os quais nenhuma viagem teria se cumprido;

À Nádia, por caminhar de mãos dadas comigo, pelo afeto e generosidade sem limites nas horas alegres e nos momentos difíceis;

AGRADECIMENTOS

A todos os meus amigos de perto e de longe, Antônio Celso, Rafael, Giulia, Juliana, Raquel, Claúdia, Cássia, Maria Ângela e Karina, pelo compartilhamento das alegrias e percalços desta aventura;

À Profª Drª Sônia Piteri, minha orientadora, pela amizade e, principalmente, pela dedicação com que sempre leu os meus textos. Sua presença foi peça fundamental para a escrita desta tese;

Ao Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta e ao Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim, pelas sugestões enriquecedoras, essenciais para ampliar o desenvolvimento desta tese;

Ao Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim e à Profª Drª Mária Valéria Zamboni Gobbi, que aceitaram gentilmente participar desta defesa;

Agradeço aos funcionários da Biblioteca, pela ajuda indispensável e valiosa;

Agradeço à Seção de Pós-Graduação, com uma dedicatória especial para a Rosemar e para a Silvia Emiko, não só pela disponibilidade de sempre, mas por todo empenho e atenção dispensados ao meu trabalho;

À CAPES, pelo fomento e incentivo à realização deste trabalho.

RESUMO

Esta tese propõe-se a investigar os romances *A varanda do frangipani*, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e *O outro pé da sereia*, do escritor moçambicano Mia Couto, publicados, respectivamente, em 1996, 2002 e 2006, visando evidenciar que o processo de composição dessas obras está vinculado à mobilidade da estrutura narrativa e da linguagem, verificando também como esses movimentos se interligam à questão da identidade. Para tanto, é trilhado um itinerário que se direciona aos espaços de trânsito, principalmente mar e rio, mas também às viagens propiciadas por outros caminhos, como os sonhos, a morte e as lembranças, detendo-se, em seguida, na viagem que atravessa todas as outras, o contar histórias, forma de mobilização realçada nos romances, delineada como possibilidade de deslocamento por via do imaginário. Seguindo sua trilha, a tese procura discutir a presença de fluxos identitários, destacando as relações estabelecidas entre as raças; atenta para a configuração das personagens estrangeiras e também para as que são originárias do país, mas vistas como estrangeiras por seus conterrâneos; acompanha o percurso de aprendizagem experimentado pelas personagens mediante a aproximação dos jovens e dos mais velhos. Em direção ao fim da trilha, o trabalho percorre ainda as sendas da oralidade amalgamada à escrita, transitando pelas formas de contar visualizadas nos romances, deslocando-se, desse modo, em torno dos narradores e suas peculiaridades; dos mecanismos de construção dos romances, com ênfase na inserção de uma história na outra; dos recursos linguísticos de que se serve o autor, como é o caso dos neologismos e da mobilização de provérbios, frases feitas, expressões idiomáticas, indicativos de uma língua também em trânsito, contribuindo para reafirmar a ideia de que, nos romances em análise, tudo prossegue em viagem.

Palavras-chave: Viagem. Processo de composição. Contar histórias. Identidade Multifacetada. Mia Couto.

ABSTRACT

The main goal of this thesis is to investigate the novels "A varanda do frangipani", "Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra" and "O outro pé da sereia", written by the Mozambican writer, Mia Couto. The novels were published, respectively, on 1996, 2002 and 2006.The intention is to make clear that the composition process of these literary works is closely bound to the narrative structure mobility and language, verifying, as well, how these movements are interconnected to the identity issue. In order to do so, it is built an itinerary directed to transit spaces, mainly the sea and river, but also journeys made possible in different ways, through dreams, death and memories, focusing, afterwards, on a journey that goes beyond the others: the story telling as a way of mobility highlighted in the novels, outlined as a possibility of displacement via imagery. Following its path, this thesis seeks to address the presence of identity flows, emphasizing the relations established among races; drawing its attention to the foreign characters configuration as well as to the ones who are originally from the country, even though they are seen as foreigners by their countrymen; it follows the learning pathway experienced by the characters in face of the approximation of the young and the old people. Towards the end of the track, this study still goes through the paths of oral expression amalgamated with the writing process, passing through the ways of telling visualized in the novels, moving, therefore, around the narrators and their peculiarities; through the construction mechanisms of the novels, with emphasis on the insertion of a story within another; on the linguistic resources the author serves himself, as in the case of the neologisms and proverbs mobilization, clichés, idiomatic expressions, indicating a language in transit as well, contributing to reassure the idea that, in the analyzed novels, everything is on the move.

Keywords: Journey. Composition process. Story telling. Multifaceted identify. Mia Couto.

SUMÁRIO

PRIMEIRAS ANDANÇAS.....09

1. **CAMINHOS.**.....16
   1.1. Espaços de deslocamento: mar, rio, estrada.....17
   1.2. Outras rotas de viagem.....33
   1.3. A viagem infinita.....48

2. TRAVESSIAS.....61
   2.1. Fluxos identitários.....62
   2.2. Vivências.....84
   2.3. Metamorfoses.....102

3. À DERIVA.....112
   3.1. Nuances do narrador.....113
   3.2. Transposições.....136
   3.3. Movência.....148

E O PERCURSO CONTINUA.....166

BIBLIOGRAFIA.....171

Primeiras andanças

Mia Couto é um escritor moçambicano que imprime no cenário artístico nacional a preocupação com a identidade cultural do país, observando que a coexistência de etnias, religiões e idiomas variados é essencial para a compreensão da constituição de um espaço heterogêneo como Moçambique. Sua produção literária, composta por crônicas, poemas, contos, romances, visa à valorização das pluralidades que surgem da convivência entre grupos muito distintos e tenta estabelecer uma forma mais abrangente de abordar os conflitos gerados pelas diferenças.

Filho de portugueses, nascido na Beira, cidade marcada por divergências raciais, considera-se um "ser de fronteira"[1] e, desde cedo, acompanha de perto os conflitos instaurados pelo colonialismo, contra o qual resiste ao se ligar ao movimento estudantil e ao militar na FRELIMO (Frente pela Libertação de Moçambique). Após a independência de Moçambique, enfrenta a guerra civil que se prolonga por mais de quinze anos, mas ao constatar a insuficiência do processo de autonomia na solução dos problemas do país e perceber que o poder altera sobremaneira a ideologia do grupo do qual fazia parte, afasta-se da política, forma-se biólogo e assume compromisso com a literatura.

Desde o início do seu trabalho como escritor, combate a ideia de que existe uma essência africana, como muitos representantes do país insistem em reforçar. Segundo o autor, a África resulta de "diversidades e de mestiçagens" (COUTO, 2005, p. 60) e procurar a autenticidade africana apenas na tradição rural, ou considerar a modernidade dos centros urbanos como algo menos genuíno, intensificaria o afastamento das diferenças que, acolhidas e tratadas como positivas, poderiam colaborar para o autoconhecimento do país. Assim, Mia Couto (2005, p. 58-61) insiste em frisar que as comunidades são heterogêneas e dinâmicas, em consequência, o desafio da busca da identidade plural está no encontro de um caminho entre a tradição e a modernidade.

Ele também ressalta que "Os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar um outro Moçambique." (COUTO, 2005, p. 63). Empenhado na realização desse compromisso, cria romances em que se observa a viagem como um recurso que possibilita diferentes formas de deslocamento, que se manifestam por meio do percurso geográfico, mas, sobretudo, pela via do imaginário, composto por sonhos e lembranças, permitindo às personagens um trânsito interno. A mobilidade se estabelece, ainda, por meio da escrita

[1] Expressão utilizada por Mia Couto em entrevista a Carmen Tindó Secco (2006, p. 270).

e da leitura das histórias relatadas pelos narradores e/ou pelas próprias personagens, o que se evidencia na maior parte de seus romances.

Nesse sentido, Mia Couto (2005, p. 112) afirma que "[...] o território da narração não é um lugar, mas é a própria viagem. O discurso está em constante mutação e os diferentes personagens têm diferentes vozes que dialogam [...]", referindo-se à influência recebida de Guimarães Rosa, escritor que soube "[...] explorar as potencialidades do idioma, desafiando os processos convencionais da narração, deixando que a escrita fosse penetrada pelo mítico e pela oralidade [...]" (p. 111) para reinventar o sertão. Mia Couto, para elaborar seus romances, sugere utilizar-se daquilo que admira em Rosa, especialmente a potencialidade que a escrita lhe proporciona para transfigurar Moçambique em um espaço que se encontra em contínuo movimento.

Desse modo, a proposta da tese, intitulada "Em viagem: o processo de composição de romances de Mia Couto", é investigar os romances *A varanda de frangipani* (1996), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), e *O outro pé da sereia* (2006)[2], em que o narrar caracteriza a viagem como possibilidade de reinvenção, com a intenção de evidenciar que o processo de composição desses romances está articulado à mobilidade da estrutura narrativa e da linguagem, visando verificar também como esses movimentos, de um modo mais específico, estão ligados à questão da identidade.

Para o desenvolvimento de nossa proposta, será traçado um percurso de análise que parte da viagem como recurso que permeia toda a narração, propiciando deslocamentos que se manifestam na movência dos enredos, não sendo possível nem mesmo fazer uma síntese exata do que é narrado nos romances, pois as informações não se esclarecem e, continuamente, sofrem alterações.

Examinar-se-á, ainda, a trajetória das personagens que realizam viagens, principalmente quando narram suas histórias, mas também quando ouvem os relatos alheios. Vinculada às personagens, pretende-se discutir a presença da identidade plural, que aparece ora de forma mais nítida, ora de maneira mais velada, nos romances.

Por fim, levando-se em consideração que a oralidade incorporada pela escrita também corrobora a ideia de que tudo nos romances de Mia Couto está em curso,

---

[2] Neste trabalho, utilizaremos as seguintes edições: *A varanda do frangipani* (2007) , *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), e *O outro pé da sereia* (2006).

enveredaremos pela figura do narrador, pelos diferentes tipos de textos incorporados aos romances, e pelos procedimentos linguísticos mobilizados pelo autor moçambicano.

Serão considerados, para embasar a nossa hipótese, teóricos que se debruçam sobre a viagem. Entre eles: Octavio Ianni (2000), para quem a viagem imaginária é aquela feita sem que o viajante realize uma mudança de espaço físico, sendo tratada, portanto, como metáfora da viagem, em que tudo existe num fluxo ininterrupto e produtor de formas indefinidas e inconstantes; Benedito Nunes (1969), que descreve a viagem como algo que se torna "viagem da viagem", ou seja, o relato do que a personagem viu, ouviu ou imaginou; e Sérgio Cardoso (1999), que afirma que o distanciamento provocado pelas viagens não desenraiza o viajante, somente altera o seu mundo, uma vez que o sujeito amplia e intensifica seu modo de ver as coisas. O autor estabelece uma relação entre viagem e identidade e considera que os deslocamentos levam a compreensão de que o estrangeiro "[...] está delineado nas brechas de nossa identidade, na trilha aberta por nossa própria indeterminação. Não podemos apanhá-lo fora, só o tocamos dentro (de nós mesmos) pagando o preço da nossa própria transformação". (CARDOSO, 1999, p. 360).

Recorreremos também a teóricos que trabalham com o conceito de identidade, tais como: Kwame Appiah, com *Na casa de meu pai: África na filosofia da cultura* (1997), que atenta para a inexistência de uma cultura africana autóctone e pura, devido aos contatos culturais e às ressonâncias de uns nos outros, tal como defende Mia Couto; Homi K. Bhabha, com *O local da cultura* (2003), que afirma que os africanos vivem um momento de trânsito e destaca "três condições" para o entendimento do processo identitário: "existir" é estar ligado à alteridade, pois é no lugar do outro que se articula o desejo; o espaço da identidade é o lugar da cisão, uma vez que o colonizado quer ocupar o lugar do colonizador sem perder o lugar de colonizado; o processo de identificação é a produção de uma imagem e a transformação daquele que assume essa imagem. Bhabha explica ainda que, compreendendo os sentimentos opostos e as rivalidades que compõem o desejo do outro, é possível impedir a aceitação desse outro como algo homogeneizado. E ainda: José Luís Cabaço que, em *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação* (2009), traça um panorama histórico do processo de construção da identidade do país, desde o início do período colonial, e descreve como "a proposta de identidade moçambicana" vai adquirindo expressões mais

definidas durante a revolução anticolonial, analisando os contrastes culturais subjacentes à política identitária.

Paralelamente aos textos sobre viagem e identidade, a figura do contador de histórias se fará presente com Hampaté Bâ e seu "A tradição viva" (2010). Serão utilizados também textos que tratam do narrador, como "O narrador", de Walter Benjamin, inserido na obra *Magia e técnica, arte e política* (1994); *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana contemporânea* (2005), de Terezinha Taborda Moreira, no qual a autora faz uma caracterização do narrador nas obras moçambicanas que auxiliará na compreensão dos narradores encontrados nos romances focalizados na tese; e *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem* (1990), de Flora Süssekind, do qual nos serviremos para pensar, por aproximação, a figura do "narrador-viajante" de Mia Couto.

Retomar-se-á a fortuna crítica referente aos romances que compõem o *corpus* deste trabalho a fim de ampliar nossos horizontes sobre a obra de Mia Couto e ter uma visão mais particularizada a respeito de seus romances. Nesse sentido, dialogaremos com as considerações feitas na obra organizada por Maria do Carmo Sepúlveda e Maria Teresa Salgado, *África e Brasil: letras em laços* (2000), na qual o capítulo "Mia Couto: E a 'incurável doença de sonhar'", de Carmen Lúcia Tindó Secco, trabalha a presença do sonho na obra *A varanda do frangipani* (2003); com o texto "Mia Couto: o outro lado das palavras e do sonho" (2006) e com a obra *A magia das letras africanas* (2008), ambos também de Carmen Lúcia Tindó Secco; com o livro *Mia Couto: espaços ficcionais* (2008), de Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury, em que se divisa uma análise das temáticas nos romances de Mia Couto; com os textos que se debruçam sobre a oralidade e as personagens narrativas nos romances de Mia Couto, como é o caso de *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais* (2003), de Ana Mafalda Leite; e com a tese de mestrado de *Pelas águas mestiças da História:* uma leitura de *O outro pé da sereia*, de Luana Antunes Costa (2008), que avalia que o discurso da mestiçagem manifesta-se na exposição das personagens do romance, bem como na organização da estrutura do texto.

Para completar, visitaremos duas obras de Mia Couto que reúnem textos de opinião: *Pensatempo*s (2005) e *E se Obama fosse africano e outras interinvenções* (2009), com ênfase nas considerações que faz sobre a escrita: "A escrita não é um veículo para se chegar a uma essência, a uma verdade. A escrita é a viagem

interminável.” (COUTO, 2009, p. 120), e sobre a problemática da identidade moçambicana: “[...] o escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas. Deve estar disponível para se negar a si mesmo. Porque só assim ele viaja entre identidades. E é isso que um escritor é – um viajante de identidades, um contrabandista de almas.” (p. 59).

O primeiro capítulo da tese, intitulado “Caminhos”, focalizará os diferentes tipos de viagem que se presenciam nos romances selecionados para o nosso trabalho. O primeiro item, “Espaços de deslocamentos: mar, rio, estrada”, empenha-se na análise dos espaços dos romances em que a mobilidade promove trocas e contatos. Esse primeiro item contém também uma breve incursão pela estrutura narrativa de cada romance. No segundo item, “Outras rotas de viagem”**,** avaliam-se os deslocamentos realizados por meio dos sonhos, das lembranças e da morte, detendo-se, posteriormente, no aspecto que perpassa esses outros tipos de viagem, o contar histórias, que é trabalhado no último item do capítulo, “A infinita viagem”, levando-se em consideração que essa forma de viajar, nos romances do *corpus,* é enfatizada, mostrando-se como possibilidade de deslocamento por meio do imaginário.

O segundo capítulo, denominado “Travessias”, discutirá o processo identitário em Moçambique, entrelaçando-o à viagem, tendo em vista que ambos não se fixam, permanecendo em trânsito. No primeiro item, “Fluxos identitários”, procura-se esclarecer, por meio da trajetória das personagens, o modo como os romances absorvem e desenvolvem a questão da identidade, destacando-se as relações estabelecidas entre as raças. No segundo item, “Vivências”, atenta-se para a configuração da personagem estrangeira como viajante, cujo deslocamento espacial e contato com o outro promovem trânsitos que podem, ou não, desalojá-lo da posição de estrangeiro. Estrangeira pode ser também a personagem nativa que se ausentou do país e cujo retorno causa estranhamento. E, no terceiro item, “Metamorfoses”, salientando que o conhecimento adquirido ocorre, principalmente, por intermédio do outro, representado pelo avô, irmão, pai, amigo ou conhecido, ressalta-se de que maneira as personagens realizam um percurso de aprendizagem que se dá, em geral, no convívio com o mais velho, e que, embora não mude aparentemente a realidade exterior, provoca alterações interiores que também não significam mudanças definitivas, uma vez que a travessia dessas personagens entrelaça-se à construção da identidade moçambicana, vista como algo múltiplo e em transformação permanente.

O terceiro capítulo, “À deriva”, concentrar-se-á nas formas de contar visualizadas nos romances. No primeiro item, “Nuances do narrador”, é focalizado um narrador que se manifesta pela voz de um morto que, por sua vez, se apropria do corpo de um vivo, a que se soma, ainda, o relato de várias personagens, em *A varanda do frangipani* (2007); um narrador em primeira pessoa vivo que interage com relatos de uma personagem declarada como morta, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003); um narrador em terceira pessoa em *O outro pé da sereia* (2006), que conduz a narração por meio da personagem Mwadia, cuja trajetória possibilita a aproximação das duas narrativas que compõem o romance. O segundo item, “Transposições”, ocupa-se dos mecanismos de construção dos romances com ênfase na inserção de uma história na outra, o que se observa pela presença de manuscritos, relatórios de depoimentos, diários de viagem, cartas, que realçam, mais uma vez, a importância do contar histórias. O terceiro item, “Movência”, é dedicado à linguagem por meio de neologismos e a mobilização de provérbios, frases feitas e expressões idiomáticas, indicativos de uma língua também “em trânsito”[3], o que contribui para reafirmar a nossa hipótese de que, nos romances de Mia Couto, tudo adquire movimento, prosseguindo em estado de viagem.

[3] Expressão utilizada por Mia Couto em entrevista a Vera Maquêa (2005).

1.Caminhos

1.1. Espaços de deslocamento: mar, rio, estrada

No romance *A varanda do frangipani* (2007), Ermelindo Mucanga, falecido há vinte anos, fica sabendo que os atuais dirigentes do país querem tirá-lo da sepultura com o intuito interesseiro de transformá-lo em herói. Para evitar essa situação constrangedora, com a qual ele não concorda, infiltra-se no corpo do inspetor Izidine Naíta, que passará uma semana no Asilo de São Nicolau, espaço onde se desenrola toda a trama narrativa, a fim de desvendar o assassinato do diretor do lugar, Vasto Excelêncio. Izidine inicia suas investigações, ouvindo, principalmente, a confissão dos velhos sobre o crime. Cada idoso (Navaia Caetano, Domingos Mourão, Nhonhoso e Nãozinha) tem uma versão do assassinato e todos se consideram o assassino. Izidine ainda tem acesso à carta de Ernestina, esposa de Vasto Excelêncio, e ouve o relato de Marta Gimo, a enfermeira do asilo, única personagem jovem do lugar.

Nesse romance destaca-se um elemento naturalmente associado à ideia de deslocamento: o mar. Durante sua fala, Domingos deixa transparecer sua admiração pelo mar, o fascínio que este exerce sobre o povo lusitano e o desejo de locomoção que ele lhe desperta, o que o aproxima, em parte, do soldado português da história contada por Nãozinha. Ambos almejam a aventura pelo mar, indicando um desejo que reveste o imaginário do povo português. Entretanto, o soldado aguarda, de fato, um barco que o leve em viagem, a ponto de enlouquecer de tanto olhar o mar na expectativa de sair de São Nicolau. Já Domingos não espera um barco, apenas se imagina navegando, manifestando, assim, discernimento quanto à impossibilidade de deixar o asilo. Mourão diz ainda a Izidine que:

> [...] ouvira falar de uma terra longínqua em que os velhos se sentavam, de noite, ao longo da praia. Ficavam assim em silêncio. O mar vinha e escolhia quem ia levar.
>
> – *Quem sabe se, esta noite, sou eu o escolhido*? (COUTO, 2007, p. 43).[4]

Ao aludir ao mar aqui, Domingos interliga-o à morte, que o espreita diariamente, o que não deixaria de ser também uma forma de se deslocar. A morte não é vista nesse momento como algo pesaroso ou preocupante, mas sim como algo esperado para quem se encontra na velhice, vista por Mourão como "[...] a morte estagiando em nosso

[4] Um traço característico da escrita de Mia Couto é o uso dos itálicos em todas as falas de personagem e nas situações de diálogo.

corpo" (COUTO, 2007, p. 49). Além disso, a figura da morte torna-se mais suavizada pelo seu vínculo com o mar, tão estimado pelo português, mar que acolheria os idosos que se encontram à espera de sua viagem final.

Chama-nos também atenção a frase que inicia o capítulo em que Mourão dá o seu testemunho: "– *Como o mar se dá bem neste lugar*!" (COUTO, 2007, p. 45) e a forma como ele se apresenta, indicando o seu nome de origem portuguesa (Domingos Mourão) e o que lhe foi ali atribuído pelos idosos do asilo (Xidimingo). Distante de sua pátria, não sente Moçambique como uma terra estranha, alheia e da qual não faz parte, ao contrário, ao incorporar o mar, que lhe é tão precioso, à terra moçambicana, e realçar o efeito esplendoroso que a árvore do frangipani na varanda do asilo lhe propicia, Mourão estabelece elos que o diferenciam da dominação imposta pelos colonizadores portugueses na época dos descobrimentos.

Na varanda, de frente para o mar, onde está plantada a frangipaneira, Domingos encontra um lugar em que as ambivalências podem conviver, e aí ele consegue, então, sem deixar o espaço moçambicano, movimentar-se pelo mar. E tanto este como as flores da árvore lhe propiciam serenidade, uma sensação de infinitude a se espraiar em seu corpo, que esmorece dia a dia.

A frequência com que Mourão refere-se ao mar é indicativa de sua íntima conexão com esse espaço, do qual não consegue se dissociar, remetendo-nos à ideia, criada em torno desse elemento e acentuada pela expansão marítima no século XV, de Portugal como uma avultante nação, o que se choca com a realidade histórica, visto que mesmo esse momento de glória foi construído em terreno movediço, porque o país era, de acordo com Eduardo Lourenço (2007, p. 25), grande se olhado de fora, a partir de suas colônias na América, África e Ásia. Criou-se, assim, uma visão idealizada do passado português baseada no "irrealismo", que os impediu de ver o quanto a situação do "ser histórico" ficou "em estado de intrínseca fragilidade."

Domingos Mourão, apesar de aparentar perceber essa visão idealizada, não tem como evitar o poder que o mar infunde nele:

> Você sabe, caro inspector, em Portugal, há muito mar mas não há tanto oceano. E eu amo tanto o mar que até me dá gosto ficar enjoado. Que faço? Emborco dessas bebidas deles, tradicionais, e me deixo zululuar. Assim, na tontura, eu ganho ilusão de estar em pleno mar, vagueando sobre um barco. (COUTO, 2007, p. 48).

Ao distinguir mar e oceano, o português leva-nos a inferir que mar é o espaço do imaginário, das viagens, ligado à grandeza de Portugal, e oceano refere-se à geografia, associando-o à constituição espacial física de Portugal, cuja extensão territorial é pequena. Esse tipo de raciocínio, entretanto, não anula a ligação arraigada com o mar, tão intensa que até mesmo o enjoo que navegar pode causar é visto de maneira positiva por Domingos, que busca se aproximar do enlevo provocado pelo mar recorrendo à bebida.

O mar é também mencionado no relato de Navaia Caetano, que conta ao inspetor a história de um velho que tentara fugir da Ilha e fizera uma jangada. Ao entrar no mar, aquilo que parecia água virara pedra, surgindo o mar, aqui, como espaço intransitável, enganando-se quem acredita ser possível transpor os limites que cercam o asilo. Ao dizer também que *"O mar aqui carrega mais traição que as ondas"* (COUTO, 2007, p.42), Navaia sugere que, depois da arrebentação, o mar torna-se um obstáculo ainda mais intransponível, uma vez que sua instabilidade, ou abundância, implica perigos, sobressaltos, o que realça o quanto uma tentativa de fuga por aquele local é inviável e ilusória.

Como se nota, a perspectiva de Navaia se diferencia da de Mourão: enquanto o português tem uma visão mais idealizada, mais mitificada do mar, o moçambicano enxerga os caminhos traiçoeiros que o mar pode abarcar, sendo a sua visão mais realista, o que nos possibilita pensar que enquanto o mar é lugar de expansão para o povo português, haja vista as descobertas ultramarinas tão ficcionalizadas por eles, para o povo moçambicano, o mar pode representar um espaço temerário, pois foi por meio de suas águas que o europeu veio e colonizou o país africano.

Sob um outro enfoque, o mar pode significar proteção, uma vez que dificulta a chegada dos que buscam destruir o asilo, impedindo também a saída dos velhos, o que, de certa maneira, preserva-os por abrigá-los em um local em que, segundo Leite (1998, p.71), "[...] uma parte do país simbolicamente sobrevive, enraizado numa cultura em fase morrente [...] em que o mar e uma árvore do frangipani imperam. O mar protege, guarda, insulariza e permite a discussão dos valores novos e dos valores antigos.". Cercado, de um lado, pelos rochedos marítimos, e, de outro, pela terra minada durante o período de guerra, afastado do resto do país, o asilo de São Nicolau configura-se como uma espécie de ilha que resguarda os velhos que, apesar dos percalços, estão distantes

da degradação, da dilapidação que experimentam os velhos de outros lugares do país, massacrados que são pelos próprios familiares.

Vale salientar que o espaço com feição semelhante a uma ilha ou como ilha propriamente dita também se faz presente nos outros dois romances em estudo. *O outro pé da sereia* (2006), por exemplo, é constituído de duas narrativas e, na que inicia o romance e que por isso consideraremos como primeira, situada no século XXI, ano 2002, tem-se o casal Mwadia e Zero Madzero, e ele enterra uma estrela caída do céu no interior de Moçambique, na margem do rio Mussenguezi. Nesse mesmo local, ao encontrarem uma imagem de Nossa Senhora, ossadas humanas e um baú, Mwadia tem sua vida transformada, pois se torna a encarregada de achar um lugar seguro para a estátua e, por isso, começa uma viagem de volta ao lugarejo de onde saíra – Vila Longe, espaço afastado, que não dispondo, naquele período, de meios para estabelecer comunicação com outros locais, torna-se praticamente isolado do resto do país. Ali, Mwadia reencontrará Constança, sua mãe, e o padrasto Jesustino, além do barbeiro Arcanjo Mistura, o tio Chico Casuarino, o funcionário do correio, Zeca Matambira e Singério, o assistente da alfaiataria. Os moradores de Vila Longe, excepcionalmente, recebem a visita de um casal estrangeiro: Benjamin Southman, um norte-americano, e Rosie, brasileira naturalizada norte-americana. Mwadia, incumbida pelo tio a encenar visitações dos ascendentes para os visitantes, realiza essa tarefa com base na leitura de textos da biblioteca de Jesustino, manuscritos do baú e documentos dos norte-americanos.

Na segunda narrativa, referente a um outro período histórico, século XVI, a nau Nossa Senhora da Ajuda, liderada pelo jesuíta D. Gonçalo da Silveira, deixa Goa, na Índia, em direção a Moçambique, conduzindo, entre outros, o padre Manuel Antunes, a portuguesa Filipa Caiado e sua aia indiana, Dia Kumari, além dos africanos Nimi Nsundi, Xilundo e os africanos escravizados que viajam no porão do navio. Oficialmente, o intuito do jesuíta é propagar a religião cristã, começando por batizar o rei negro do Monomotapa. O símbolo dessa viagem é a imagem de madeira de Nossa Senhora, que assume papel de destaque desde o momento em que, no carregamento do navio, desliza dos braços do padre Manuel Antunes e fica presa na lama das margens do rio Mandovi, em Goa, atrasando a saída do navio. Quem a retira do lodo, lavando-a nas águas do rio, é Nimi Nsundi, a mesma personagem que, posteriormente, cortará um dos pés da estátua da santa por acreditar que no interior da imagem está aprisionada a

entidade africana das águas, Kianda. A estátua cruza o oceano Índico e, em terras africanas, desembarca na Ilha de Moçambique[5], sendo enterrada, após a morte D. Gonçalo, às margens do rio Mussenguezi.

Na viagem realizada no século XVI, o mar aparece como um espaço de adversidades para os navegadores, oferecendo-lhes diferentes formas de dificuldades, tais como as calmarias que impedem a continuidade do trânsito: "A viagem demorava mais que o esperado por acumulações de períodos de acalmia, com caladas consecutivas e um permanente murchar de velas." (COUTO, 2006, p.157). Sabe-se que, naquela época, durante as calmarias, os marinheiros tinham seus ânimos arrefecidos, inclusive manifestando diversas enfermidades físicas e mentais, decorrentes do tédio e do sofrimento impostos pelo estar a bordo sem poder navegar. É como se o espírito aventureiro dos marinheiros mirrasse como as velas do navio que não tremulam quando não tangidas pelo vento. E também as tempestades violentas que podem impulsionar o navio para a destruição: "[...] eclodiu a mais grave das tempestades. Os mares cruzavam-se que pareciam altíssimos montes, os violentos balanços tinham quebrado traves e torcido cavilhas."(COUTO, 2006, p. 158). Entre o mar de Goa e o mar da costa moçambicana, diferentes mares se encontram, ondulando as águas e fomentando suas forças. O navio precisa contornar os obstáculos a ele impostos pelas águas bravias rumo ao seu destino. Nesse decurso, as águas revoltas e os fortes ventos da tempestade forçam os navegantes a se despojarem de boa parte de suas riquezas materiais e de seu orgulho civilizador, curvando-se à força do oceano: "[...] viu deitarem ao mar fazendas de mercadores, baús de casados, fardos de canela e pimenta e caixas de seda." (p. 158). O despejar desses bens poderia ser visto como o quinhão exigido pelo mar, para não impedir a continuidade da viagem, ou pela África, para permitir a chegada ao seu litoral, percurso que o navio realiza enfrentando as tormentas e saindo delas semi-destruído, mas ainda navegando. Lembrando de que se trata de uma viagem vinculada aos trânsitos realizados no período colonial, trânsitos que, entre outros aspectos, violam o espaço do

[5] Rita Chaves (2005, p.212), ao mencionar a Ilha de Moçambique, assinala que, além de ser "[...] um dos portos inaugurais da presença portuguesa no que seria o país, ela assistiu também aos inícios da atividade literária na terra [...] são muitos os escritores que com ela estabeleceram uma fecunda relação, para não insistir evidentemente na figura de Camões, que ali gastou alguns anos vividos fora de Portugal, e do nosso Tomás Antônio Gonzaga [...]". A Ilha de Moçambique é referenciada no décimo quinto capítulo de *O outro pé da sereia* (2006) como espaço de passagem, pois D. Gonçalo pretende adentrar o território moçambicano, seguindo da costa para o interior: "Na primeira semana de estadia na Ilha de Moçambique, [...] a ilha era tranquila e as ruas estreitas [...]" (COUTO, 2006, p. 250), ou ainda, "Na praia da Ilha se acumularam curiosos a espreitar o embarque." (p. 255).

nativo africano, causando-lhe prejuízos. Nesse sentido, o mar poderia ser associado a algo que, implicitamente, colabora para protelar a chegada dos portugueses, resguardando Moçambique da incursão estrangeira e dominadora.

Os empecilhos de se deslocar pelo mar transparecem também em uma declaração de Nimi Nsundi: "O mar é um infinito sem fundura: navio que se perdesse no escuro era como se tombasse no último dos abismos." (COUTO, 2006, p. 59). Respeitando a imensidão e fúria do mar, e consciente do poder e do perigo que ele representa, o escravo, responsável pelo fogo, pela iluminação do navio, protege a embarcação, o que se evidencia nas palavras que dirige a D. Gonçalo: "[...] ninguém senão ele podia acender lume no decurso de toda a viagem." (p. 53). "Acender lume" é uma expressão que nos leva em duas direções: pensamos no sentido literal – iluminar, com fogo, o navio –, ou na possibilidade de promover mudanças, tendo em vista que, em um momento posterior, a morte de Nimi causará rebuliço, e o resultado será a realização de uma festa pagã em uma nau cristã portuguesa, por isso, mesmo ausente, Nimi não deixa a luz do navio se apagar.

Conforme o navio liderado por D. Gonçalo avança, o mar adquire sentidos outros. De um lado, ao aproximar uma personagem asiática e outra africana, sugere a ligação entre os continentes, prenunciando, talvez, a frequente presença goesa em território moçambicano, como será o caso da família de Jesustino. O africano Nimi Nsundi e a indiana Dia Kumari concebem, nas águas do mar sereno, um filho, que, por sua própria natureza, já nasce como resultado desses encontros que o mar proporciona, ou seja, é um ser cuja identidade transita como as águas do vasto oceano. Esta criança será, nas visões encenadas por Mwadia, o antepassado do afro-americano Benjamin Southman que, como será explicitado em item posterior, também comparece no romance como uma personagem em trânsito de identidade. De outro lado, durante o percurso pelo mar, começa a ocorrer a transformação do padre Manuel Antunes que, na passagem de um continente a outro, tem a sensação de estar se tornando negro, o que será desenvolvido no item 2.1. Nessas situações, o mar apresenta contornos de um espaço que permite travessias profundas, promovendo transformações singulares.

O próprio D. Gonçalo experimenta uma jornada em que o mar desponta como indicador de sua insegurança: "Mas quando o mar se desdobrou em oceano e o horizonte todo se liquefez, lhe veio uma espécie de tontura, a certeza de que o chão lhe fugira e a nau vogava sobre um abismo." (COUTO, 2006, p. 55). À medida que se

depara com a vastidão do oceano, que desfaz o que pode servir de referência palpável, D. Gonçalo é atingido por uma vertigem que desperta nele a sensação de vazio, deixando-o vulnerável. O mar é o espaço do imprevisível, do inesperado, é um espaço sorvedouro. Repare que D. Gonçalo, como o português Domingos Mourão, de *A varanda do frangipani* (2007), distingue mar e oceano. O jesuíta, no entanto, parece fazê-lo sob outra perspectiva, visto que o mar, nesse caso, além de sugerir a proximidade com o continente, associa-se à ideia de que D. Gonçalo imaginava uma viagem tranquila, enquanto o oceano, indiciando o afastamento em relação à terra firme, suscita a impressão de que a personagem descortina sua ilusão. E, nesse sentido, sinaliza-se o que o jesuíta encontrará adiante, pois, ao chegar ao seu destino, D. Gonçalo, que acreditava que o mal predominava entre os negros, depara-se com o comportamento repreensível dos portugueses, o que o leva a se indispor com os seus conterrâneos. Suas atitudes em nome da fé cristã promovem desconfiança e mal-estar também entre as autoridades africanas, o que resulta em seu assassinato. O perigo, anunciado pelo mar, cumpre-se em terra, e o jesuíta é enterrado à margem do rio Mussenguezi.

A partir desse momento, não se verifica mais a participação do mar em *O outro pé da sereia* (2006), romance em que se distingue, ainda, um outro espaço propício a trânsitos diversos: o rio, especialmente, o Mussenguezi, onde, séculos depois da morte de D. Gonçalo, indícios (suas ossadas e manuscritos) de sua presença em terras africanas reaparecem, suscitando a ideia de que o passado ecoa no presente, a ponto de se identificarem, como se verá adiante, certos traços que possibilitam aproximar personagens do século XVI ao século XXI.

Local de encontro dos tempos, o rio Mussenguezi, na narrativa localizada no século XXI, além de espaço de travessia entre Antigamente e Vila Longe, é o lugar onde ocorre o batismo de Mwadia. Lázaro Vivo, ao narrar o batizado feito por ele, insinua os poderes extraordinários de Mwadia, que, ao afundar nas águas, é possuída por um espírito; o rio torna-se torrencial, fazendo o curandeiro fugir dali, não encontrando mais a criança quando retorna. Mwadia aparece, depois de dias, na margem do rio. Constança tem um sonho que também certifica os dons da filha: em uma inundação em Vila Longe, as águas do rio levam a criança que estava na igreja: “Semanas tinham decorrido quando ela foi surpreendida pela inesperada visão: Mwadia emergia, aflorando viva à superfície das águas. Quando a tomou nos braços, Constança

não tinha dúvida: a menina havia sido tomada por uma divindade das águas." (COUTO, 2006, p. 85). A vida de Mwadia recebe, literalmente, as bênçãos das águas do rio, espaço que assume a dimensão de algo profundo, uma espécie de local destinado a dotar Mwadia da capacidade de transgredir limites, entre eles, os que separam a vida e a morte, ofertando-lhe, desse modo, um poder que a torna uma personagem diferenciada e especial.

Mwadia é ainda caracterizada como alguém "[...] que tinha corpo de rio e nome de canoa" (COUTO, 2006, p. 16). A relação que se estabelece entre ela e o rio é tão estreita que, mais do que integrada a ele, Mwadia contém as potencialidades desse espaço: sua estrutura física é equiparada ao rio, sendo uma personagem que, tal como o rio, possibilita a realização de trânsitos, efetuados principalmente dentro de si, fazendo fluir as histórias em que o passado deságua no presente.

O rio também é buscado pelo norte-americano Benjamin, que caminha em direção a sua nascente, a dele e a do rio, pois "Pretendia saber se ele próprio, Benjamin Southman, era navegável até desaguar em Dere Makanderi." (COUTO, 2006, p. 287). A personagem almeja se transportar de sua situação de afro-americano para africano. No entanto, Benjamin perde-se e é encontrado na fronteira do Zimbabwe, promovendo a ideia de que ir ao encontro de suas origens, da forma como ele pretendia, era uma atitude impensada. Vale salientar que Benjamin não perde apenas as referências quanto ao espaço geográfico africano, ele também se desorienta ao se deparar com uma África que não corresponde às suas expectativas e que relativiza as certezas que tinha do que iria encontrar ali. Isto porque ele tinha uma visão equivocada da África, aspecto que será tratado posteriormente.

Além do rio Mussenguezi, um outro rio deságua no romance: o Zambeze, que, configurando-se como um obstáculo para os que representam perigo aos moradores que vivem em suas imediações, caracteriza-se como um espaço de comunhão entre o homem africano e a natureza:

> Mas esse rio que hoje se chama Zambeze, nem sempre teve nome. Era simplesmente chamado de "o Rio". Os restantes cursos de água careciam de nome. Aquele não, pois não se comparava a nenhum outro no mundo. Nunca secava, nunca se podia atravessar e não tinha lugar onde desaguasse. Os que ali nasceram, juntavam honra e palavra, dizendo:
> - *Juro pelo rio!*

> Os portugueses deram-lhe nome de Zambeze porque ouviram falar dos kasambabezi, que eram aqueles que conheciam as artes de atravessar o rio e dominavam os segredos da água. Eles eram os descendentes dos atravessadores das águas. (COUTO, 2006, p. 295-296). [6]

O rio, tratado pelos habitantes do lugar como uma espécie de autoridade, quase como um deus, contém uma soberania que se entrevê no modo como as pessoas se referem a ele e na maneira como é definido: único, incomparável, intransponível. Em um passado remoto, o rio é considerado um local de proteção para os que vivem perto dele, configurando-se não apenas como um esconderijo eficaz, mas como um espaço a ser respeitado, afinal, é vital. Essas pessoas, desde aquele tempo, omitiam o nome de seu povo, tanto que os portugueses nomeiam o rio apenas em função das histórias que escutaram sobre esse povo. E evoca-se, ainda, a relação de afinidade, de harmonia, estabelecida entre os homens dessa determinada povoação e o rio, assinalada pelas histórias em que eles tornaram-se conhecidos por serem dotados da capacidade de lidar com a supremacia do rio.

Em *O outro pé da sereia* (2006), firma-se ainda mais a dimensão da importância do rio ao verificarmos que, até mesmo quando um outro espaço de fluxo comparece na narrativa, o rio é trazido como elemento de comparação, contrapondo-se a vitalidade que o caracteriza ao desvirtuamento observado nos lugarejos cuja população vai se deixando consumir pela ambição: "A estrada de areia é um rio seco: perdeu as margens e desagua no seu próprio leito. [...] reinava ali um formigar de gente, um fervilhar de vendedores ambulantes, de carrinhas apinhadas de passageiros, de caminhões carregando troncos de árvores milenares." (COUTO, 2006, p. 140). Tornando-se ausente o seu caráter típico de movimento, de trânsito, o rio torna-se árido, infértil; sem água, impossibilitado de correr naturalmente, dando voltas em torno de si mesmo, o rio

---

[6] Em um de seus textos de opinião, Mia Couto (2009, p. 54-55) informa que em *O outro pé da sereia* alude a "[...] um povo do Norte de Moçambique, os chamados Achikundas, descendentes de escravos, que se especializaram na travessia do rio Zambeze. Esta gente dizia de si mesma ser 'o povo do rio' e, ao fazer as suas juras e rezas, invocava o nome do rio. Ainda hoje há quem, naquela região, empenha a palavra dizendo: 'juro pelo rio'. E dizem 'o Rio' sem que nunca lhes tivesse ocorrido dar um outro nome, pois era como se nenhum outro rio houvesse no mundo. Durante o final do século XIX, o vale do Zambeze foi alvo de frequentes ataques, e os sucessivos ocupantes queriam fazer uso das habilidades de navegadores dos tais Achikundas. A dado passo, este povo começou a sentir-se inseguro e, sempre que sabia da chegada de estranhos, a primeira coisa que fazia era amarrar a canoa nas pedras do fundo das águas. Depois, quando eram abordados, os Achikundas apresentavam-se do seguinte modo: 'Nos não somos quem vocês esperam'. Eles eram sempre outros, os do outro lado, da outra margem."

seco/estrada é associado a um espaço marcado pelas transações comerciais, que visam apenas ao lucro, e nada mais.

Essa conexão rio-estrada faz-se presente também na história narrada no século XVI. Xilundo, ao recordar uma fala do pai, *(*"- *Esta água não servirá nunca nenhum porto!*" (COUTO, 2006, p. 306)), reflete sobre o equívoco de sua previsão, pois o rio Mussenguezi tornou-se uma estrada por onde os portugueses começaram a circular transportando riquezas. Nas palavras de Nhamoyo, pai de Xilundo, os brancos "pisam a água" (p. 307), imagem intensa que marca a violação do elemento sobre o qual eles deveriam flutuar, respeitando a singularidade do rio em vez de manchá-lo com sua avareza.

O rio também percorre *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), adquirindo contornos variados à medida que os conflitos se instalam na trama romanesca, cujo núcleo narrativo gira em torno de Marianinho, rapaz que recebe do avô a incumbência de reunir os membros da família, trazendo-os de volta para a casa dos Marianos, Nyumba-Kaya[7]. Nessa jornada, dedica-se à avó Dulcineusa, com suas crenças; ao pai Fulano Malta, solitário e amargurado; ao tio Abstinêncio, apaixonado pela portuguesa Conceição, esposa do português Frederico, o causador da violação de Mariavilhosa, suposta mãe de Marianinho, e, ainda, precisa abrandar a ganância do tio Ultímio. Descobre também o motivo da cegueira de Miserinha e sua condição de abandono, e a importância do coveiro Curozero e de sua irmã Nyembeti.

Em sua longa caminhada, episódios marcantes da vida da Ilha são descritos, entre eles, o naufrágio do barco Vasco da Gama e o assassinato de Juca Sabão, ocorridos na ausência de Marianinho, e o incêndio, também do barco Vasco da Gama, presenciado pelo rapaz durante a sua estadia na Ilha. As andanças do jovem pela Ilha Luar-do-Chão são sempre orientadas pelas cartas de Dito Mariano que, por meio dessas correspondências, revela a verdadeira identidade de Marianinho: ele é filho de Dito Mariano e Admirança, considerada sua tia. Marianinho parece ter alcançado o que o avô almejava: os irmãos Fulano e Abstinêncio pretendem voltar pra casa de Dito Mariano a fim de cuidarem de Dulcineusa e Admirança; tio Ultímio desiste, pelo menos temporariamente, da venda da casa e todos se religam à moradia familiar.

---

[7] A explicação sobre o termo "Nyumba-Kaya" faz-se presente em uma nota do romance: "Chamamos-lhe Nyumba-Kaya para satisfazer familiares do Norte e do Sul. 'Nyumba' é a palavra para nomear 'casa' nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz 'kaya'." (COUTO, 2003, p. 28).

Desde o título do livro, o rio se configura como um espaço relevante, especialmente por ser chamado de “tempo”, cujo transcurso é sinalizado pelos acontecimentos que aí decorrem, como a chegada e a morte de Mariavilhosa; o amor de Dito Mariano e Admirança; a relação de familiaridade de Miserinha com as águas do rio; os livros de Marianinho, supostamente, jogados no rio por Fulano Malta; o sepultamento de Dito Mariano em suas margens. Desse modo, espaço e tempo se entrelaçam, sendo que o rio pode ser pensado como lugar e tempo de vida e morte, encontro e desencontro, sorte e desventura.

Espaço de confluências, o rio já se destaca na primeira cena do romance, em que ocorre a travessia de Marianinho, feita da cidade para a Ilha, pelo rio Madzimi, única via de acesso de um lugar ao outro. Na visão de Marianinho, nesse início de viagem até Luar-do-Chão, o rio surge como um espaço grandioso, um espaço que separa dois locais bem diferentes, apesar de não tão distantes geograficamente, gerando grupos humanos distintos de um e do outro lado. Nessa mesma viagem, a personagem Miserinha joga no rio um lenço que ganhara na cidade e justifica tê-lo arremessado para alegrar o rio e trazer sorte a Marianinho. Esse objeto aparenta atar Marianinho, educado na cidade, à Ilha Luar-do-Chão, onde estão as suas raízes, pois, no final do romance, já reintegrado à sua terra natal, ao visitar Miserinha, depara-se com o mesmo lenço nas mãos da velha, que afirma que o rapaz não necessita mais dele.

Também é possível conferir a importância do rio na realização de um costume da Ilha, presenciado por Marianinho e executado por Abstinêncio que, ajoelhando-se à margem do Madzimi, antes de qualquer outra coisa, desenha um círculo na areia, a fim de separar os que estão na Ilha dos que chegam, aguardando que uma onda desfaça o desenho, e proferindo em seguida: “- *O Homem trança, o rio destrança*.” (COUTO, 2003, p. 26). O rio é aquele que revela a incapacidade do homem de controlar a realidade, pois as forças da natureza, e o próprio tempo, subjugam as realizações e os planos humanos, tanto que somente após a água apagar o risco traçado por Abstinêncio, as pessoas se cumprimentam. A autoridade do rio, já evidenciada pela prática do ritual, é reforçada pelo comentário de Marianinho: “Estava escrito o respeito pelo rio, o grande mandador”, o que indica a crença que os moradores da Ilha têm na preponderância do rio.

Destaca-se, no romance, um outro ritual vinculado ao rio: o sepultamento de Dito Mariano. Curozero, depois de cumprida a cerimônia fúnebre, diz: “- *Agora,*

lavemo-nos nas águas do rio." (COUTO, 2003, p. 240). Marianinho, embora não compreenda o motivo, executa a determinação exatamente como manda a tradição. Em conformidade com Daverni (2011, p. 117), o coveiro e o rapaz encenam, em um momento de morte, uma cerimônia ligada à vida, o que é confirmado pela declaração de Marianinho que, ao espetar um caniço na sepultura do avô, diz que estavam "[...] repetindo a origem do mundo" (COUTO, 2003, p. 240). Nesse sentido, a água do rio poderia ser associada a esse movimento de renovação, de continuidade, o que é ressaltado, ainda de acordo com Daverni, pelo fato do enterro de Dito Mariano, por ser realizado pelo jovem Marianinho, indiciar que o novo "planta" o velho, renovando-se, desse modo, o passado.

O rio também se faz presente no episódio em que Marianinho refere-se à personagem Juca Sabão, vinculada ao passado da Ilha. Primeiro a levar Marianinho ao rio, ensinando-o a nadar, pescar, ouvir histórias e por isso considerado seu primeiro professor. Juca, ainda na infância de Marianinho, experimenta subir o rio a fim de "decifrar" o início das águas e, ao regressar da viagem, declara:

> – *O rio é como o tempo!*
>
> Nunca houve princípio, concluía. O primeiro dia surgiu quando o tempo já há muito se havia estreado. Do mesmo modo, é mentira haver fonte do rio. A nascente é já o vigente rio, a água em flagrante exercício. (COUTO, 2003, p. 61).

Juca alude à impossibilidade de se querer limitar o rio e o tempo, demarcando um início ou fim. O que os caracteriza é justamente a sua capacidade de fluir ininterruptamente, o que é realçado ainda pela metáfora que emprega em seguida: *"- O rio é uma cobra que tem a boca na chuva e a cauda no mar"* (p. 61). Em sua analogia, destaca-se o movimento sinuoso do rio que, ao formar suas curvas, contornando os obstáculos do relevo, formando seus meandros, serpenteia sobre a terra, lembrando o modo como a cobra se desloca. Assinala, ainda, um movimento contínuo, visto que o rio abastece-se de água da chuva e deságua no mar, ou seja, parece haver uma referência ao ciclo da água, iniciado com a evaporação da água, que ascende na atmosfera, condensando-se para, em seguida, precipitar-se, sob a forma de chuva, alimentando o rio. Tendo isso em vista, depreende-se que Juca emprega elementos da natureza para transmitir suas lições, sugerindo que o faz com o intuito de, a partir de imagens concretas, explicar algo de difícil apreensão, como a inexorabilidade do fluxo temporal.

Em sua última carta, Dito Mariano ensina a Marianinho que o rio simboliza a própria vida: *"[...] nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e desagua não no mar, mas na terra"* (COUTO, 2003, p. 258). O avô traça o percurso cumprido pelo rio: nascer, crescer, o que é representado pelo seu fluir pela casa, espaço da família, e morrer, como sugere o ato de se infiltrar na terra. Além disso, ao se referir ao rio como algo que se desloca dentro da casa, Dito Mariano remete-nos ao conhecimento adquirido por Marianinho nos diferentes cômodos da casa, tendo em vista que a cozinha é considerada o espaço das mulheres e suas tradições; o quarto de arrumos, depósito de lembranças; a sala, onde o corpo do avô é velado, lugar de encontros.

Dito Mariano estabelece, ainda, uma outra relação com o rio: "Esta árvore, tal como eu, não tem cultura ensinada. Aprendeu apenas da embrutecida seiva. O que ela sabe vem do rio Madzimi." (COUTO, 2003, p. 259). Por meio das cartas de Dito Mariano, subentende-se que a união do que está em cada uma das margens do rio pode salvar a Ilha, considerando-se que em uma margem situa-se o avô, que aprendeu com a primitiva energia proveniente do rio, e na outra margem encontra-se Marianinho, que transpôs os limites da Ilha. Por meio do relacionamento mais íntimo entre Marianinho e Dito Mariano, coroado pelo rio, realiza-se a manutenção da família Mariano, simbolicamente, o suporte da sociedade de Luar-do-Chão.

Além disso, Marianinho, dotado da capacidade de escrever, juntamente com Dito Mariano, contador de histórias, compõem cartas que poderiam ser equiparadas ao leito do rio, onde uma margem simularia a oralidade e a outra, a escrita, e, juntas, possibilitariam a propagação das histórias. No rio, ainda, há o cruzamento dos tempos, o presente de Marianinho e o passado de Dito Mariano, tempos que se entrelaçam, propiciando a Marianinho, servindo-nos das palavras de Ianni (2000, p. 29), "[...] abrir caminho novo, desvendar o desconhecido, alcançar a surpresa ou o deslumbramento. [...] não só quando desbrava o desconhecido, mas inclusive quando redesenha o conhecido.". Nesse redesenhar, Marianinho expande seu olhar para o que não domina, fascinado pela forma como mantém contato com o avô ausente, deixando-se penetrar pelo inexplicável, pelo enigmático, vivendo experiências que contribuem progressivamente para o seu processo de incorporação à terra natal.

Não por acaso, a água, e podemos depreender aí a ligação desta com o rio, é o elemento utilizado por Dito Mariano para nomear o neto: "Quando você nasceu eu lhe chamei de 'água'. Mesmo antes de ter nome de gente, essa foi a primeira palavra que

lhe deitei: madzi. E agora lhe chamo outra vez de ‘água’. Sim, você é a água que me prossegue, onda sucedida em onda, na corrente do viver.” (COUTO, 2003, p. 238). Por meio da metáfora da água, e sinalizando o fluxo da vida, o avô vê em Marianinho seu sucessor, aquele que teria condições de perpetuar o seu legado, imagem que é reafirmada por uma outra metáfora, quando Dito Mariano diz ao neto que não ditou sozinho as cartas, contou com o auxílio da “voz do rio” (p. 238), o que evidencia a força significativa que o rio apresenta, exercendo influência na criação das histórias de Dito Mariano. O rio é o “ancoradouro” de Luar-do-Chão, é o que dá vida à Iha, e a proximidade entre o nome que Marianinho recebe ao nascer (Madzi) e o nome do rio (Madzimi) permite-nos sugerir que, sem o auxílio do rapaz, o que Luar-do-Chão representa tende a desaparecer. Como o rio, Marianinho é indispensável para a sobrevivência da Ilha enquanto espaço que ainda preserva aspectos da tradição do país.

Essas particularidades permitem-nos estabelecer uma aproximação entre Marianinho e Mwadia, de *O outro pé da sereia* (2006): ambos têm uma ligação íntima com a água, com o movimento ininterrupto do rio, tornando-se mediadores entre dois tempos, pois, por meio dessas personagens, histórias passadas afloram no presente.

Distinguem-se ainda outras ligações com o rio em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003). Abstinêncio, após o episódio do incêndio do barco Vasco da Gama, afirma que: “– *A ilha é o barco, nós somos o rio.*” (COUTO, 2003, p. 214). Referindo-se ao barco queimado, compara-o à destruição da Ilha, causada pela ambição dos novos-ricos, como Tio Ultímio, o administrador e outras pessoas poderosas que estão desmatando a floresta. Marianinho, por sua vez, descreve a paisagem de Luar-do-Chão quando caminha pelos lugares da Ilha, percebendo a ruína do espaço. Os moradores da Ilha, como o rio, presenciam a devastação, testemunhando o seu afundamento. Vasco da Gama, personagem considerada heroica para os portugueses, torna-se, nesse caso, nome de barco fadado à fraude, à decadência, à ganância financeira.

O rio também é local por onde passam Conceição e Mariavilhosa, que invadem a vida dos irmãos Mariano. Conceição é portuguesa e, obrigada a sair da Ilha por um delito cometido pelo marido, afasta-se de Abstinêncio, que permanece sozinho e apegado às suas lembranças povoadas por Conceição. Marianinho, a pedido do avô, entrega um vestido dela para Abstinêncio, o que o conduzirá por viagens imaginárias. A frustração e a angústia de Abstinêncio, causadas pela partida de Conceição para a

cidade, é, então, amenizada por esse indício metonímico por meio do qual ele revive o tempo passado em companhia da portuguesa. O vestido com o qual Abstinêncio dança e conversa promove nele a sensação de que Conceição estaria de volta. Ao tocar o passado, Abstinêncio passa a conviver com ele e tem seus fantasmas apaziguados, afirmando que, agora, pode visitar outros lugares, sair de Luar-do-Chão, de onde ele não tinha coragem de se afastar anteriormente.

Mariavilhosa, por sua vez, disfarçada de homem, trajando as roupas dos tripulantes do barco Vasco Gama, pois somente homens negros trabalhavam ali, atravessa o rio, enquanto, da margem, é observada por Fulano Malta, que, ao colocar os olhos nessa pessoa enigmática, sente-se: "[...] embevencido, nos gestos dolentes e frágeis do marinheiro." (COUTO, 2003, p. 103). A imagem de Mariavilhosa causa uma atração irresistível em Fulano, o que é sugerido pelo vocábulo "embevencido", já que Fulano fica subjugado diante do encanto que Mariavilhosa lhe desperta. Por meio da situação experimentada por Fulano, e realçada pelo vocábulo citado, nota-se a ambivalência dos sentimentos dessa personagem que se vê enlevada por uma figura masculina, dotada de postura feminina, que lhe causa, ao mesmo tempo, receio e desejo.

Ambivalência que se faz presente também na personagem Mariavilhosa que, ao aparecer no rio como uma espécie de miragem para Fulano Malta e, posteriormente, ter uma morte envolvida em uma atmosfera nebulosa nesse mesmo lugar, provoca uma aura de mistério. Mariavilhosa é uma palavra construída a partir da junção de duas outras: Maria, que nos remete ao nome cristão da virgem que concebe o filho de Deus, e maravilhosa, termo que sugere positividade, contrastando com a história da personagem. Maria concebe uma criança sem passar pelo ato sexual, ou seja, permanece intocada, ao contrário de Mariavilhosa, cuja gravidez resulta de um ato de violência sexual. Por outro lado, Mariavilhosa será considerada mãe de Marianinho, mesmo sem o ter gerado, o que a aproximaria, de certo modo, da Virgem Maria.

Mariavilhosa é penalizada pela impossibilidade de ter filhos, após o mal sucedido aborto que realiza na tentativa de se livrar da criança gerada pela violação a qual foi submetida e, ainda, pela perda de um filho legítimo que, tempos depois, concebe de forma consensual, mas que é uma criança natimorta. A partir desse fato, Mariavilhosa passa a ser marginalizada pela comunidade, que a enxerga como presságio de má sorte, situação que a impede de continuar exercendo as tarefas destinadas às mulheres. Portanto, a morte para ela é uma libertação e o rio é o meio escolhido para a

consumação desse ato, o que promove novamente uma ambivalência, pois o rio é também o espaço da vida, como indica uma frase de Dito Mariano: *"Morreu no rio que é um modo de não morrer."* (COUTO, 2003, p. 196), o que sugere, então, que a personagem ao buscar o rio, nesse momento extremo, novamente se reinventa. Ou nas palavras de Dulcineusa a Marianinho: *"- Água é o que ela era, meu neto. Sua mãe é o rio, está correndo por aí, nessas ondas.*" (COUTO, 2003, p.105).

No que se refere à escolha do rio como espaço para dar prosseguimento ou uma outra direção à existência, destaca-se em *O outro pé da sereia* (2006), Mwadia, personagem cuja travessia também se caracteriza pela ambivalência e por um percurso realizado entre mundos diferentes, o que poderia ser também associado ao que experimenta Moçambique, país jovem que, como a personagem, encontra-se em pleno processo de transição.

Tendo em vista essa ligação intrínseca com o rio, seria possível considerá-lo, metaforicamente, como o espaço caracteristicamente africano, de tal forma vinculado aos moçambicanos que o itinerário percorrido por D. Gonçalo, após a chegada à costa de Moçambique, encerra-se no rio, rio que será atuante na narrativa do século XXI, de *O outro pé da sereia* (2006). O mar, presente nesse romance e em *A varanda do frangipani* (2007), estaria associado ao colonizador, visto que D. Gonçalo cruza o oceano na época em que tinha início a colonização de Moçambique. O mar foi o espaço que possibilitou a entrada dos portugueses em terras africanas enquanto o rio será o espaço de viagem preponderante para as personagens moçambicanas.

1.2. Outras rotas de viagem

Infiltrar-se na trajetória romanesca de Mia Couto leva-nos a perceber que, sob o signo da viagem, descortinam-se outras formas de escapar à imobilidade, o que é efetuado por meio do deslocamento por rotas alternativas, pois, servindo-nos das palavras de Ianni (2000, p. 29), "Sem sair do lugar, pode-se viajar, longe, no tempo e no espaço, na memória e na história, no pretérito e no futuro, na realidade ou na utopia. E são muitos os que mergulham em si mesmos como em uma travessia [...]". O viajante, trilhando caminhos fascinantes que levam à transposição dos limites interiores, estabelecendo contato com o desconhecido, com o diferente, não volta inalterado e, em alguns casos, é no percurso que começa o processo de transformação, como acontece com algumas personagens que circulam nas obras focalizadas, que ora se embrenham pelas sendas dos sonhos, ora circulam entre a vida e a morte, ora transitam pelas lembranças.

Acompanhando a trajetória dessas personagens, iniciando pelas viagens propiciadas pelos sonhos, somos levados a direções variadas. Em *A varanda do frangipani* (2007), a princípio, o sonho conduz a uma forma de deslocamento em que é possível se pensar na revitalização do imaginário cultural de Moçambique. Nessa perspectiva, o sonho delineia-se como uma estratégia, em conformidade com Mata (2003, p.67), de resistência à extinção da tradição e da memória, pois no capítulo intitulado "O sonho do morto", Ermelindo, ao saber que passará alguns dias em companhia dos vivos, sonha que é enterrado de acordo com a tradição: as mulheres dormem ao relento como se todas fossem suas viúvas e todas as aldeias ficam de luto por causa da sua morte. O desejo do morto é ser cerimoniado, o que ocorre no sonho, em que todos sofrem a sua perda e tudo diz respeito a ele. Além disso, sob feição semelhante, o sonho reaparece em um dos episódios relacionados aos velhos de São Nicolau, despontando, novamente, em meio a um costume tipicamente moçambicano. Ao chover, o tronco da árvore do frangipani fica repleto de lagartas, as matumanas, que são comidas pelos idosos. Segundo a personagem Marta, os velhos dizem que, ao ingerirem-nas, sonham com borboletas que saem pelos seus olhos: "Diziam mais: que os insectos cresciam dentro deles, constituídos em borboletas carnudas, feitas de carne deles." (COUTO, 2007, p. 94). Os velhos deliram devido à ingestão do suco leitoso das lagartas, o que possibilita inferir que eles divagam ou vagueiam, isto é, mobilizam-se, o

que é reforçado ainda pela imagem do voo das borboletas. De acordo com Mata (2003, p. 68-69), por meio da insistência em vocábulos associados ao sonho, ao ar, ao sono e à água, rompem-se os limites do estabelecido, ampliando-se o espaço de criatividade e as fronteiras da imaginação.

O episódio com as matumanas e as histórias que os idosos contam ao inspetor sugerem a necessidade do próprio Izidine se locomover, viajar, sonhar, fantasiar, pois só assim, sem tanto ceticismo, compreenderia a particularidade daquele lugar, ao qual os moradores não sucumbem devido a essas viagens imaginárias, o que pode ser depreendido do que diz Marta: "Eles [os velhos] me davam o ciclo dos sonhos. Seus pequenos delírios eram os novos muros da minha fortaleza." (COUTO, 2007, p. 122). É no asilo de São Nicolau que Marta encontra a sua "fortaleza", termo indicativo de força e coragem, características que ela havia perdido na cidade. A sua tenacidade advém dos sonhos dos velhos, pois são os devaneios deles que afastam Marta da inércia, revigorando-a e levando-a construir outros muros para si própria, muros de sustentação, de redescoberta, e não de isolamento.

De outra maneira, viajam por meio dos sonhos as personagens de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), romance em que o deslocamento efetivado pelo sonho delineia-se como uma viagem que permite antecipar uma situação vindoura, uma espécie de presságio, um indicativo, por exemplo, de que a incorporação de Marianinho a Luar-do-Chão é inevitável, pois, no sonho, narrado no décimo quinto capítulo e intitulado "O sonho", o rapaz acompanha o complicado funeral do avô, que não ocorre devido a um estranho fenômeno, o que faz Marianinho retornar ao cemitério, onde se encontra com Nyembeti, com quem se relaciona sexualmente. No vigésimo primeiro capítulo, chamado "A chave da chuva", Marianinho dirige-se, de fato, ao cemitério, deparando-se com Nyembeti, que, do interior de uma cova, chama o rapaz. Marianinho responde ao chamado, porém, ao cair na cova e começar a perder os sentidos, percebe a consumação do ato sexual entre ele e Nyembeti. Recuperando-se desse acontecimento, Marianinho questiona se estaria fadado a amar Nyembeti apenas na perturbação do sonho, uma vez que, novamente, a situação não está sob seu controle. No entanto, logo em seguida, ele afirma ter entendido o que precisa fazer para ficar com Nyembeti: precisa se "apropriar" de Luar-do-Chão, o que nos leva a inferir o anseio do rapaz de pertencer à Ilha, conotado pelo desejo de possuir Nyembeti.

Repare que, no deslocamento propiciado pelo sonho, servindo-nos das palavras de Ianni (2000, p. 25), “A inquietação e a interrogação caminham juntas, sempre correndo o risco de encontrar [...] o novo ou o fascinante, o outro ou o eu.”. O sonho de Marianinho, ao mesmo tempo que antecipa, em certa medida, o que acontecerá com ele, também o incomoda de tal maneira que colabora para que ele, posteriormente, compreenda ainda mais que a Ilha é o lugar onde estão os seus laços afetivos e tem recursos naturais que estão sendo devastados, o que poderia ser associado à beleza e à exploração de Nyembeti. A propósito, é este mesmo sonho de Marianinho que proporciona a sua mobilidade à medida que lhe causa estranhamento, pois, fundamentando-nos nas considerações de Cardoso (1999, p. 359), “[...] neste sentimento de estranheza [...] seu mundo não se estreita, se abre, não se bloqueia, mas experimenta a vertigem da desestruturação [...].”. O sonho provoca uma desordem em Marianinho por conter manifestações da atração que a figura enigmática de Nyembeti provoca nele e por trazer aspectos dessa mulher que o deixam ainda mais interessado nela, tanto que, quando acordado, procura saber mais sobre ela. Ou seja, o conteúdo do sonho desperta algo em Marianinho que o conduz para mais perto de Nyembeti, o que dá a impressão de que o sonho desperta o rapaz para aquilo que ele tem que enxergar e, até mesmo, realizar.

A agitação que esse sonho provoca em Marianinho leva-o, depois que acorda, a um outro destino: ao passado, pois o faz lembrar de sua infância, quando pastoreava, e, ao refletir sobre o ofício de pastor, refere-se ao sonho como fantasia, como produto da imaginação: “Ao pastoreio devo a habilidade de sonhar. Foi um pastor quem inventou o primeiro sonho. Ali, face ao nada, esperando apenas o tempo, todo o pastor entreteceu fantasias com o fio da solidão.” (COUTO, 2003, p. 190). Marianinho associa o tempo moroso e tranquilo que a atividade de pastorear implica com o nascimento do sonho, pois o pastor, solitário, tem a possibilidade de viajar pelos recantos recônditos do imaginário.

O deslocamento impulsionado pelo sonho é frequente em *O outro pé da sereia* (2006) e já se insinua a partir de uma das epígrafes que antecedem o romance: “*Desde que em alguma outra parte é que vivemos e aqui é só uma experiência de sonho...*”, de Guimarães Rosa, do livro *Ave, palavra.* A partir da sugestão de que a ficção é algo que se aproxima do sonho, pode-se indiciar, por extensão, que, ao ler, o leitor experimentará uma viagem que resvala no sonho, viagem que se observa desde o primeiro capítulo do

romance de Mia Couto, quando Zero Madzero sonha com as mãos de uma mulher branca que se expressa por meio dele:

> - *As minhas mãos são de água. Sou feita para a sede dos homens.*
> A voz ecoou na cabeça do pastor. As palavras o sacudiram por dentro. A voz tomava posse dele, usando a sua boca para falar:
> - *Eu sou a mulher."* (COUTO, 2006, p. 20).

Zero sofre um rápido deslocamento, deixando de ser ele próprio, dando voz a uma mulher que, no decorrer da história, saberemos que é a Nossa Senhora, ou Kianda, santa, ou entidade africana, cuja imagem mobilizará as viagens presentes nas duas narrativas do romance: a de Mwadia e a de D. Gonçalo. Salienta-se, aqui, que as mãos da mulher que se manifesta no sonho de Zero são idênticas às mãos da estátua que o pastor contempla, em um outro momento, no rio.

Será também a voz de Kianda que ecoará no sonho de Manuel Antunes quando se encontra no navio que segue em direção a Moçambique:

> A voz suave da mulher estava agora mais próxima, segredando ousados convites:
> - *Toque-me, toque em mim que eu o farei renascer.*
> O padre fez chegar a canoa para junto da margem, a mulher estendeu-lhe uns braços estranhamente compridos, os dedos lhe roçaram a pele, arrepiando-o. [...] O padre tombou no rio e se afundou nas águas turvas. Sentiu que desvanecia, puxado por obscuras forças que o faziam submergir. Até que delicados braços o puxaram para a superfície. *É ela que me está salvando,* pensou. Soltou-se já sem alma, o seu corpo emergindo de um ventre de mulher e, numa espécie de parto às avessas, foi assomando à tona da água. Quando, finalmente, reganhou ar e luz, Antunes se libertou desse abraço redentor. (COUTO, 2006, p. 57).

Kianda conduz Antunes em uma viagem de renascimento, pois, transfigurada em mulher, concede vida nova ao padre, o que é sugerido pelo percurso realizado por ele: afunda nas águas do rio, sendo, em seguida, retirado da lá, salvando-se. A cena remete ao ritual do batizado, em que ocorre a imersão nas águas e que, segundo Valentim (2001, p. 382), trata-se do "batismo calibanizador" do padre, uma vez que, nesse sonho, ocorre a interação entre o sagrado e o profano, o que permite "[...] a criação de margens outras, subversoras de uma separação hierárquica [...]". Por isso, vale ressaltar que é significativo nesse sonho de Manuel Antunes o fato do seu corpo, ao ser removido do rio, sair do ventre de Kianda, uma entidade africana, deslocando-o de sua origem cristã e vinculando-o a uma entidade pagã, o que sinaliza o entrelaçamento das crenças e

aponta o sonho, ainda de acordo com Valentim, como uma preparação para a transformação por que passará Manuel Antunes que se sente transitar dias depois para a raça negra.

Um outro sonho dessa mesma personagem realça a continuidade da mudança iniciada e se manifesta por meio da miragem de um navio em que não havia divisões, hierarquias, e as diferenças inexistiam: "E sonhou que seguia numa nau luminosa, feita mais de exalações do que de madeira. Nessa embarcação não havia cobertura, não havia porão. Tudo era convés, aberto ao sol. Não havia escravos, não havia grumetes famintos. Todos partilhavam do pão e da água." (COUTO, 2006, p. 202). A reiteração do advérbio "não" intensifica a negação de tudo com o que o padre não compactuava: as desigualdades sociais, a escravidão, a fome. O desejo de Manuel Antunes é de comunhão, de integração e de solidariedade.

As experiências de Zero e Manuel Antunes pelo universo onírico assemelham-se, como se viu com Marianinho, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), à ideia de que o sonho surgiria como um prenúncio daquilo que, posteriormente, ocorre com as personagens, especialmente quando se trata de sonhos que possibilitam a aproximação das diferenças. Algo que não se verifica nos sonhos que comparecem em *A varanda do frangipani* (2007), que atuam como um meio para a encenação e, consequentemente preservação, de valores e costumes da cultura moçambicana, o que não se nota nos sonhos que se manifestam em *O outro pé da sereia* (2006), que, além da feição antecipadora, apresentam uma aparência ambígua, especificamente na trajetória da personagem Mwadia, gerando inquietação no leitor: as viagens realizadas por Mwadia ocorrem de fato ou são produto de sonho?

Diante disso, já no início de seu percurso, chama a atenção o alerta que Lázaro faz a Mwadia, quando a escuta dizer que praticamente não se lembra dos sonhos que tem: " – *Cuidado, minha filha, muita cautela: quem não vê os seus sonhos é porque está sonhando aquilo que está vendo*." (COUTO, 2006, p. 25). O vocábulo "sonhando", aqui, sugere "imaginando", suscitando a ideia de que Mwadia estaria confusa, talvez perdida entre o real e o sonho, o que poderia ser ilustrado pelo significado de seu nome, recebido em homenagem aos barcos: "[...] que ocupam os rios e os sonhos." (p.19), fazendo uma referência tanto à sua capacidade de movimentar-se, propiciando viagens físicas, por meio de rios, quanto à sua condição de transitar pela via da imaginação, o que seria realizado por meio de devaneios.

À medida que Mwadia vai percorrendo seu itinerário, amplia-se a sensação de que pode ser o sonho que propicia seu deslocamento: “Foram-se distanciando de casa, atravessando a fronteira daquele lugar feito de areias, miragens e ausências.” (COUTO, 2006, p. 31). Tem-se a impressão de que Antigamente pode existir deveras e também pode ser fruto da fantasia da personagem, visto que os elementos usados para caracterizar o lugar remetem-nos ao que se desmancha facilmente, que se desfaz ou que inexiste. A ideia de Antigamente como um espaço do sonho ou do imaginário aparece ainda em outra descrição do local:

> - *Este lugar vai ser baptizado de Antigamente!*
> - *Antigamente? Gosto, é bonito*, anuiu a esposa.
>
> Não era, contudo, nome de terra. Era nome para uma saudade. O apelido nascera dos suspiros, desses lamentos em que Zero Madzero se tinha tornado useiro e vezeiro:
>
> - *Antigamente, ai, antigamente!*
>
> Antigamente tudo era mais ordenado: o chão chamava e as sombras obedeciam. (COUTO, 2006, p. 32).

A palavra “antigamente”, além de ser o nome dado ao lugar onde Mwadia, pressupostamente, vive com Zero, adquire sentido temporal, ao se vincular a um passado favorável, tendo em vista que o modo como Zero se expressa deixa transparecer que ele sente falta do tempo em que as coisas eram organizadas e estavam sob controle.

Um outro episódio possibilita inferir que Mwadia poderia estar deambulando por meio do sonho: o retorno ao seu lugar de origem, Vila Longe, receando o retorno, considerando-o “[...] 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), sugerindo que a terra natal também poderia ser um espaço cujos habitantes só existem no imaginário da personagem: “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?” (p. 47). Sem pessoas vivas, Vila Longe parece fazer parte de um lugar onde estão guardadas as lembranças que Mwadia não quer acessar, preferindo o afastamento vivido no espaço denominado Antigamente, provocador da alienação da personagem que, enquanto devaneia, não precisa encarar as perdas.

No entanto, nem mesmo no sonho é possível escapar às lembranças e, embora Mwadia desejasse: “[...] que o passado emudecesse sem eco nem rasto. Apagar as horas e os dias, apagar as cicatrizes do passado.” (COUTO, 2006, p. 67), não há como

controlar a memória, há sempre algo que reaparece, que escapa, visto que as lembranças deixam vestígios indestrutíveis. Mesmo assim, Mwadia gostaria de encontrar um modo de anular a sua memória, para não reviver o passado que, como indica a citação, marcou definitivamente a sua vida. Apesar de assim se manifestar, Mwadia não consegue evitar a viagem suscitada pelas recordações, sobretudo, ao chegar a Vila Longe: "Passou as mãos pela cal, demorou-se nas fracturas do cimento como se fossem humanas rugas: a casa envelhecera, minguara de tamanho. Lembrou-se das vezes em que, chegados ao pátio, a sua mãe avançava o braço como se agarrasse um fumo [...] ". (p. 68-69). As lembranças de Mwadia são reativadas, estão ligadas a uma memória emotiva, aos seus sentimentos mais profundos e antigos, tanto que o desgaste da casa, sua aparência deteriorada, evoca uma recordação de Mwadia, que reconhece a sua casa, aproximando-a de um precedente conservado em sua memória e associado ao encontro, à mãe, ao abraço, à família. Além disso, a imagem da casa definhando, mirrando, possibilita perceber que a ausência de Mwadia foi longa, no entanto, as lembranças perduram, levando-a para o tempo em que vivia ali, sugerindo que, se não existe uma forma de apagar efetivamente as recordações ruins, há experiências boas que são avivadas. E, aos poucos, Mwadia vai percorrendo suas reminiscências e, nesse movimento, adentra a casa natal onde, imersa em muitas histórias, vai reconstruindo a memória daquele lugar, até então, aparentemente, esquecido. É um movimento ambivalente: fala-se em esquecer, porém, o que mais se faz é lembrar, afinal, sem as lembranças, também não há um lugar de pertencimento, fica-se à deriva.

Depreende-se, assim, que Mwadia, como observa Valentin (2011, p. 387), perambulando entre o mundo empírico e o mundo dos sonhos, reconfigura os seus limites, agora, com fronteiras que passo a passo se dissolvem, até não ser mais possível separá-las. Nesse movimento, ao revisitar o passado, Mwadia adquire certa consciência de sua situação de ser solitário e a imagem da santa, responsável pela travessia que Mwadia necessitava cumprir, torna-se a imagem da autonomia que ela precisa conquistar para se afastar da prostração e optar pelo contato consigo e com a vida, representada pelo rio, para o qual Mwadia se dirige na cena final do romance. Em vista disso, a viagem dela se caracterizaria, utilizando-nos das palavras de Ianni (2000, p. 25), como "[...] uma longa faina destinada a desenvolver o eu. As inquietações, descobertas e frustrações podem agilizar as potencialidades daquele que caminha, busca ou foge.". Em sua empreitada, Mwadia, obrigada a retomar a sua história de vida, depara-se com

as faltas, as privações e não consegue negá-las, afinal, assim como não é possível anular completamente o passado, não dá para viver presa a ele.

Verifica-se, por meio da trajetória de Mwadia, que o sonho também comparece, servindo-nos das palavras de Valentim (2011, p. 390), como "[...] a metáfora de um sonho possível, o da construção de um futuro fluido, maleável e dinâmico, [...]". Oferece a oportunidade de Mwadia desprender-se das margens, buscando o lugar do fluxo, de revigoramento, de um reinício.

Levando-se em consideração o percurso realizado até esse momento, acredita-se que a presença dos sonhos torna-se significativa nos romances em foco em razão de que ora desponta como resistência à eliminação do patrimônio cultural moçambicano, delineando-se como uma espécie de aliado na preservação de um espaço ameaçado pelo esquecimento, em *A varanda do* frangipani (2007); ora comparece como prenunciação de algo que, ao acontecer, conduz à percepção mais ampla do significado dos fatos que marcam o presente da enunciação, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003); ou ainda manifesta-se como um caminho trilhado na direção de um recomeço, como é o caso, mais diretamente, de *O outro pé da sereia* (2006).

Recomeço que, nos três romances, também se faz presente por outras vias, entre elas, a da relação dinâmica entre vida e morte, assinalada em termos históricos por Serrano e Waldman (2008, p.137-139), que gera um movimento circular em que a morte não comparece como o fim de uma travessia, ao contrário, trata-se do início de uma outra viagem, da qual não é necessário fugir ou evitar pensar, até mesmo porque morrer não é algo considerado definitivo, uma vez que, elevados à posição de ancestrais, os mortos mantêm uma ligação com o mundo dos vivos, realizando, desse modo, uma viagem para a vida.

Em *A varanda do frangipani* (2007), Ermelindo experimenta essa viagem: "Nessa mesma noite, eu estava transitando para xipoco. Pelas outras palavras, me transformava num 'passa-noite', viajando em aparência de um outro alguém." (COUTO, 2007, p.14). O deslocamento dessa personagem para o corpo de Izidine Naíta transforma Ermelindo em uma espécie de passageiro em uma viagem de retorno à vida. Ermelindo configura-se, assim, como um ser entre fronteiras, situado em um espaço intermediário que possibilita que ele transite de um lado para o outro, aproximando-se e se afastando do mundo dos vivos, cuja realidade, inicialmente, é dada ao leitor por meio da perspectiva dessa personagem. Nesse movimento de Ermelindo, percebe-se que o

que estava destinado a acontecer vai sendo reinventado, transformando-se à medida que passado e presente vão se entrecruzando, suscitando a ideia de que essas viagens sugerem a possibilidade de um tempo pretérito ser recuperado no tempo presente, contribuindo para o seu refazimento em uma outra direção.

E, em uma perspectiva semelhante, a busca de um reinício que conte com o amalgamento do tempo passado com o tempo presente também comparece em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), e Dito Mariano, o viajante desse itinerário, dá uma nova conformação à sua condição de morto: "*Você não veio a esta Ilha para comparecer perante um funeral. Muito ao contrário, Mariano. Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar. Não veio salvar o morto. Veio salvar a vida, a nossa vida*." (COUTO, 2003, p. 64). Suspenso entre a vida e a morte, ou seja, ocupando um espaço intersticial, de onde contempla as outras personagens, Dito Mariano parece considerar a sua morte como uma possibilidade de novo começo e conta com Marianinho, seu sucessor, na tarefa de garantir a manutenção desse processo de renovação que visa estabelecer o equilíbrio em Luar-do-Chão. Nessa perspectiva, insinua-se uma certa confiança de Dito Mariano em um movimento cíclico que é um traço presente, segundo Serrano e Waldman (2008, p. 136-137), nas comunidades tradicionais africanas, que acreditam que a vida é semelhante a uma corrente perene que circula através das gerações que a sucedem, uma vez que o indivíduo, antes mesmo de nascer, pertence a um grupo do qual é inseparável, não podendo se desvincular daqueles que o antecedem e nem mesmo dos que vem depois dele. Movimento circular que se inscreve na frase de Marianinho na abertura do romance: "A morte é como um umbigo: o quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência." (COUTO, 2003, p. 15), reaparecendo no penúltimo parágrafo do livro, na voz de Dito Mariano: "[...] a morte é a cicatriz de uma ferida nunca havida, a lembrança de uma nossa já apagada existência." (p. 260).

Dito Mariano não pode completar o seu ritual de morte e não partirá enquanto não encerrar sua travessia na vida e, nesse sentido, depreende-se, servindo-nos das observações de Benjamin (1994, p. 207), que "[...] é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem [...] uma forma transmissível.". O que sobrevive à morte é o que Dito Mariano deixa como legado a Marianinho, responsável por levar adiante o saber que lhe foi passado, renovando-o. E, ao escrever as cartas com o auxílio do avô,

Marianinho torna-se uma espécie de ponte entre os antepassados e os vivos e, ao estabelecer contato com o invisível, com o inexorável, vislumbrando a possibilidade de ultrapassar limites, vai, simultaneamente, incorporando os valores da tradição.

Também a personagem Curozero tangencia a sútil linha entre vida e morte: "[...] certa vez estivera no parapeito de um falecimento, no revés de si mesmo. Enquanto dormia, fora atacado por hiena e salvara-se pelo triz. Reunira toda a família e explicara: a morte, sim, era o intensíssimo clarão, o deflagrar de uma estrela." (COUTO, 2003, p. 162). No que se passou com o coveiro, entrevê-se uma jornada que aproximou Curozero do desconhecido, oferecendo-lhe uma experiência reveladora, semelhante a uma epifania. As imagens do "clarão" e da "estrela" remetem à ideia de luminosidade e, consequentemente, de nascimento, de vida que se inicia, sugerindo que o coveiro percebe a morte como começo de uma outra travessia, abertura para um outro caminho.

Percepção que Mwadia, em *O outro pé da sereia* (2006), também alcança ao estabelecer contato com o mundo dos mortos, sejam eles os que se inscrevem na narrativa do século XVI ou os que aparentemente a circundam na narrativa do século XXI. Delineando-se como uma personagem dotada da capacidade de transitar entre fronteiras, Mwadia vagueia entre o mundo dos mortos e o dos vivos, em uma atitude que contribui para a diluição das fronteiras entre esses mundos, que, muitas vezes, misturam-se e se confundem, impossibilitando precisar onde ocorre o início de um e o término do outro.

Nesses trânsitos entre fronteiras tão tênues, é possível notar, em *O outro pé da sereia* (2006), assim como em *A varanda do frangipani* (2007) e em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), que as personagens comparecem em situações em que os antepassados, os mortos, estabelecem algum tipo de ligação com os vivos, ou vice-versa, trazendo para a narrativa a ideia da vida e da morte como elementos que se interpõem. Além disso, nos três romances, há pelo menos uma personagem caracterizada como morta, respectivamente, Xilundo, Ermelindo e Dito Mariano, que, dotados de uma certa autoridade em relação ao que verdadeiramente tem valor na vida, intercedem na caminhada das personagens que percorrem o mundo dos vivos, mundo arruinado pelas guerras, pela corrupção, pelo abandono das tradições, entre outros, indiciando uma outra maneira de se perfazer o caminho que ainda precisa ser trilhado.

Vale salientar ainda que os romances focalizados dialogam, utilizando-nos das considerações de Maquea (2007, p.180), "[...] com muitos passados de Moçambique. O

passado das tradições, da cultura rural e assentada numa forte base comunitária, o passado colonial, o passado revolucionário, o passado da independência e o passado da pós-independência.”, o que nos leva a considerar os deslocamentos efetuados também por meio das lembranças, um trânsito realizado, em *A varanda do frangipani* (2007), por Ermelindo que, no mundo dos mortos, havia perdido contato com o seu passado. Ao retornar à vida, entretanto, consegue recuperar suas recordações, constatando que, sem elas, estava completamente sem direção, comparando-se a um cachorro sem olfato. É um tipo de viagem que indicia que a perda da memória seria equivalente à perda de uma característica inerente ao homem, o que é acentuado pela afirmação de Ermelindo ao resgatá-la: “Agora, [...] me lembrava de tudo, era omnimnésico. Era como se vivesse de regresso, em viagem de ida e volta.” (COUTO, 2007, p. 114). Ermelindo, de posse de toda sua memória, como sugere o termo “omnimnésico”, parece reencontrar-se, retomando o rumo de sua trajetória, pois, a partir daí, passa a se movimentar com autonomia, independente do aval do pangolim que, até então, determinava o caminho que ele deveria seguir. A importância do reconectar-se com as lembranças é intensificada pelo fato de Ermelindo, no décimo quinto capítulo, voltar ao mundo dos vivos sem se alojar no corpo de Izidine, ou seja, sem precisar de intermediários.

Nesse mesmo romance, os idosos do asilo de São Nicolau também realizam uma viagem por meio das lembranças, visto que, ao relatarem suas histórias ao inspector, regressam ao passado, o que propicia a “movimentação” deles, contrabalanceando, assim, com o isolamento do local onde estão alojados. E essas lembranças, indiretamente, nas entrelinhas de seus depoimentos, são transferidas para o inspector, em um movimento que, de acordo com Valentim (2012, p. 127), é um “[...] remoer das memórias e o desenterrar das lembranças, só que comparados ao escavar de sepulturas.”.

Enquanto os velhos, em *A varanda do frangipani* (2007), percorrem o caminho de um rememorar muito particular, Marianinho, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), precisa viajar por meio das lembranças alheias, que constroem um passado que, até certo ponto, não faz parte da memória do rapaz, mas que é essencial para que ele possa “recuperar” a Ilha, resguardando-a de um esquecimento que ameaça a continuidade do lugar. Concomitantemente, a viagem proporcionada pelo lembrar conduz a um tipo de deslocamento que permite supor que Marianinho não se desligou completamente de seu passado na Ilha, pois, no episódio em que é chamado a

comparecer em um dos cômodos da casa familiar, retorna à sua infância: “A cozinha me transporta para distantes doçuras.” (COUTO, 2003, p. 145). As lembranças vinculadas ao espaço da cozinha lançam Marianinho a um tempo feliz, que é presentificado ao ser revivido no aqui e no agora pelo narrador personagem. É um tempo tecido por recordações vinculadas à diversão, ao lazer, às conversas e movimentos das mulheres da casa.

Essas lembranças de Marianinho também percorrem um caminho que dá acesso à memória coletiva, pois, enquanto transita para o passado, relata a prática comum da Ilha que consiste na divisão de tarefas entre os homens e as mulheres na cozinha, sendo eles os encarregados em acender o fogo, enquanto elas dedicam-se aos serviços relacionados à água. Marianinho ainda explicita um costume de Luar-do-Chão: a cozinha é situada na parte externa da casa, no entanto, a casa dos Marianos é exceção, já que a cozinha fica no interior da residência, o que, a princípio, causou a resistência da avó.

Vale salientar que é no interior da casa dos Marianos que Marianinho compartilha um momento de recordação com a avó Dulcineusa por meio de um álbum de fotografias: “Era ali que, às escondidas, ela vinha tirar vingança do tempo. Naquele livro a Avó visitava lembranças, doces revivências.” (COUTO, 2003, p.49). Neto e avó veem o álbum juntos, entretanto, não há fotografias e o vazio deixado pela ausência das mesmas vai sendo preenchido por episódios que Dulcineusa vai inventando. Trata-se de uma memória imaginada que, enquanto se constrói, refaz o passado, alterando-o de acordo com o desejo da matriarca que diz não aparecer em nenhuma das fotos. Dulcineusa rememora um passado que não existiu e, ao mesmo tempo, apaga o que, de fato, teria existido.

Uma forma lamentável de “esquecimento”, ou de apagamento de lembranças, porque imposto de fora para dentro, comparece em duas epígrafes de *O outro pé da sereia* (2006), assinadas pelo barbeiro de Vila Longe, Arcanjo Mistura. A primeira antecede o quinto capítulo do romance, curiosamente intitulado “Viagens, infinitos retornos”:

> *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 cegueir*a. (COUTO, 2006, p.82)

A cegueira a que Arcanjo se refere, a princípio, parece se vincular à falta de percepção de que a passagem do tempo vai descorando as lembranças que, por sua vez, vão perdendo a nitidez até quase desaparecerem, restando delas apenas as histórias pretéritas que são rememoradas pelos outros de acordo com o que lhes é mais conveniente, e, nesse aspecto, a cegueira estaria ligada ao fato de que não percebemos que no lugar de nossas lembranças desbotadas pelo tempo são sobrepostas aquelas que os outros nos impõem. Nesse movimento, quando as lembranças fabricadas pelos outros ocupam a nossa memória, somos levados em direção à alienação, um outro tipo de cegueira a qual Arcanjo faz menção.

As palavras da citação de Arcanjo, supostamente, poderiam ser relacionadas a algumas situações que se apresentam no quinto capítulo, entre elas, as que envolvem a trajetória de Mwadia, personagem que parece perdida ao se deparar com seu passado. O capítulo é muito fragmentado, diferentes momentos da vida de Mwadia comparecem juntamente com pedaços de lembranças que ela tem de seus familiares, o que indicia a confusão que se instaura em seu interior e que é acentuada ainda mais pelas histórias que Constança vai contando sobre e para a filha, que dão a impressão de que Mwadia, assim como o lugarejo por onde transita, está esquecida de si. Nesse sentido, o esquecimento de Mwadia poderia ser associado ao que experimenta Moçambique, país jovem, como a personagem, que é considerado, segundo Tutikian (2006, p. 60), como uma nação que se entregou ao alheamento em consequência dos expedientes determinados pelas guerras colonial e civil, sendo necessário dispender um esforço para retirá-la desse alheamento. Alheamento que tem tanto poder, tanta eficácia, que leva os próprios moçambicanos, despojados de suas lembranças, a reconstruírem a sua memória com base na memória que os outros lhes imprimiram.

A grave situação de um povo desmemoriado, apartado de tudo que é essencial para a sua construção enquanto povo independente, volta a aparecer na epígrafe do décimo sétimo capítulo:

> *Primeiro, perdemos lembranças 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)

No processo de alienação da memória, que pode ser entendido como a perda do domínio sobre aquilo que somos e produzimos, tanto no que se refere ao lugar do qual fazemos parte quanto no que diz respeito ao corpo social historicamente situado e definido de onde viemos, o sujeito experimenta a despersonalização e a letargia. Isso também se sucede com Moçambique, que, ao evoluir para a forma de nação, vê as suas referências espaço-temporais transmutarem-se, como resultado do avanço das forças econômicas e ideológicas da sociedade moderna. No romance, Arcanjo Mistura tem consciência desse processo desolador, sendo, de acordo com Valentim (2022, p. 379), a voz dissonante que não compactua com os caminhos trilhados pelo país no período pós-colonial.

Uma outra forma de apagamento da memória faz-se presente no episódio da árvore do esquecimento, circundada pelos moçambicanos desde o tempo da escravatura, pois acreditavam que: "Quem não tem passado não pode ser responsabilizado. O que se perde em amnésia, ganha-se em amnistia." (COUTO, 2006, p. 276). Meio para evitar lembranças indesejadas, a árvore, metaforicamente, faz alusão ao que moradores de Vila Longe gostariam de não lembrar em relação ao passado colonial e à escravidão, posto que também ali se compactuou com a exploração traduzida na venda de seus conterrâneos como escravos. Não foram apenas os que vieram de fora que subjugaram os nativos, uma parte destes também participou do processo que submeteu seus iguais ao poder econômico e à opressão, daí o desejo de esquecer.

Em *O outro pé da sereia* (2006), encontram-se ainda personagens que realizam outros tipos de viagens, como é o caso da que ocorre por meio da mudança de raça de Edmundo e Jesustino, na primeira narrativa, e padre Manuel Antunes, na segunda. Essas duas últimas personagens voltarão à cena neste nosso trabalho, de forma mais ampliada, no item 2.1. Aqui, por ora, cabe registrar que transitar de uma raça para outra, como ocorre na trajetória das personagens da primeira narrativa, está ligado à decepção que elas sentem diante dos embates que enfrentam no país. Jesustino, vítima de preconceito, é marginalizado por pertencer a uma raça considerada inferior pelos negros. Dessa forma, adquirir uma outra raça seria uma maneira de se tornar aceito, visando obter um tratamento melhor. Edmundo, por sua vez, é africano, mas combate ao lado do exército português durante a guerra de Independência de Moçambique, acreditando que receberá uma medalha de condecoração por ter lutado ao lado dos brancos, sendo, nesse caso, identificado como um deles. No entanto, não ganha a recompensa esperada. Assim,

tornar-se branco, após a morte, poderia estar indiciando o reconhecimento tão desejado em vida. No que diz respeito a Manuel Antunes, a viagem de transição de uma raça para outra, diferentemente do que se passa com as outras duas personagens, é vista por ele como algo positivo e nos parece estar relacionada com o seu desejo de igualdade, de harmonia, de não diferenciação entre as raças.

Edmundo realiza, ainda, depois de morto, um outro tipo de deslocamento, presenciado por Mwadia: "[...] seu pai, o garboso capitão colonial, jazia trajando um vestido de mulher, lábios pintados, um lenço lhe ajeitando a cabeça." (COUTO, 2006, p. 100). E o narrador, em consonância com Mwadia, enfatiza a mudança: "Desse falecido que nascera como homem e se despedia como mulher." (p. 101). Edmundo, devido à instabilidade, à indefinição gerada pela situação vivida em tempos de guerra, perde as referências de um modo tão acentuado que, além de mudar de raça, transita do gênero masculino para o feminino. Essa mudança parece estar ligada a dois fatores: o primeiro estaria relacionado ao fato de Constança afirmar que o marido enlouquecera efetivamente na guerra, pois o comando colonial eliminara a sua sanidade. E o outro poderia ser associado ao que Mwadia esperava encontrar no interior do túmulo do pai: "As botas impecavelmente engraxadas apontariam o tecto em acusação silenciosa de um militar contra as maneiras efeminadas do mundo civil." (p. 100). Edmundo, pouco antes da morte, experimenta a decepção em relação aos seus companheiros militares que, ao visitá-lo, não agem de acordo com a patente que ocupam, ao contrário, atuam como civis, abraçando-o e quebrando o protocolo. Levando em consideração a expectativa de Mwadia, a manutenção de uma postura formal e contida estaria vinculada ao mundo militar e, portanto, masculino, enquanto a informalidade e a espontaneidade sugeririam o mundo civil, mais próximo do universo feminino. Sob essa perspectiva, ao morrer, Edmundo transforma-se em uma pessoa comum, um civil qualquer, sem patentes, sem posto militar, ou ainda, em uma mulher. Se pensarmos, de acordo com Ianni (2000, p. 29), que a viagem, em algumas circunstâncias, propicia que o viajante mergulhe em si mesmo, realizando uma travessia que pode ser fascinante ou atormentada, calma ou insana, diríamos que, no caso da personagem Edmundo, trata-se de um itinerário atribulado e alucinado, devido à guerra e suas consequências.

As diversas, e muitas vezes incomuns viagens aqui empreendidas, tornam-se o caminho de acesso para a viagem mais esperada: a que é impulsionada pela criação e que percorrerá o próximo item desta tese.

1.3. A infinita viagem

O deslocamento que acreditamos ser muito cativante para o leitor de Mia Couto, especialmente nos romances selecionados para este trabalho, é a viagem propiciada pela invenção de histórias, efetivada pelos narradores e pelas personagens. Deixar-se inebriar pelas palavras que se mobilizam constituindo um corpo em constante movimento é viajar por terrenos desconhecidos, é abrir-se ao inusitado, é estar atento às variações que a atividade de contar viabiliza, daí a pertinência das considerações de Todorov (2006, p. 231) quando diz que "O relato também se alimenta da mudança; nesse sentido, viagem e relato implicam-se mutuamente.". Ambos percorrem caminhos que levam ao deslumbramento, ou ao assombro, advindos das diversas possibilidades de se criar universos distintos, veios surpreendentes que nos fazem penetrar nas fendas mais recônditas.

A viagem por meio das histórias inventadas permite ao viajante – contador, ouvinte e leitor – um trânsito desvinculado de tudo o que o aprisiona e, nesse sentido, aproxima-se dos deslocamentos proporcionados pelos sonhos, por não ter necessariamente compromisso com o racional, com o tempo cronológico, com o previsível, o certo ou errado, o verdadeiro ou falso. É uma viagem em que se é convidado a aventurar por um mundo em que o possível e o impossível se entrelaçam, engendrando uma atmosfera diferenciada, viagem que fisga o leitor em suas entranhas, de onde ele emerge com um outro olhar.

Em *A varanda do frangipani* (2007), a dimensão de viagem promovida pelo fabular conduz a uma forma de mobilização em que é possível perceber uma tendência lúdica, pois, desde o momento em que o inspector Izidine Naíta se dedica ao ouvir os relatos das diferentes personagens, os velhos surgem como contadores de histórias: "Depois do jantar, se sentaria junto à fogueira a escutar o testemunho de cada um. Na manhã seguinte, anotaria tudo o que escutara na anterior noite. Assim surgiu um pequeno livro de notas [...]." (COUTO, 2007, p. 23). No plano traçado por Izidine, chama a atenção o fato do inspector optar pelo período noturno para ouvir os idosos, criando um cenário semelhante, utilizando-nos de uma expressão de Fonseca (2008, p. 135), ao "ritual de contação", em que se observa a presença de elementos constituintes dessa prática da tradição: a fogueira, um velho contando histórias e ouvintes atentos, nesse caso, o policial. Chama atenção, aqui, a posição em que as personagens que

integram a investigação do policial são dispostas nessa espécie de ritual, em que se tem apenas um ouvinte e vários contadores, sugerindo uma certa modificação no "palco" do contar, simulando, talvez, a redução dessa atividade tão tradicional em Moçambique, durante e após o período colonial, uma vez que há um número maior de velhos contadores e uma diminuição no número de ouvintes, possível indício das alterações de costumes africanos devido à introdução, no país, de valores outros, trazidos pelos novos tempos.

Também em *O outro pé da sereia* (2006) deparamos-nos com uma cena em que despontam aspectos muito parecidos com os que compõem o ritual de contação, em razão de que algumas personagens se reúnem em um determinado local e acompanham fascinadas a encenação de Mwadia, personagem que arrebata os ouvintes em virtude de sua habilidade para se expressar, causando a comoção da plateia. Nesse caso, embora haja um contador e vários ouvintes, o esquema tradicional ainda continua alterado, visto que o lugar do mais velho, geralmente o responsável pela transmissão da palavra, é ocupado por uma jovem, mais um indicativo, provavelmente, de que os hábitos culturais moçambicanos passam por um processo de transformação.

No entanto, como explicitam Serrano e Waldman (2008, p. 129), a resistência da tradição africana, que já foi testada em situações históricas contundentes, permanece viva em função da capacidade que os africanos têm de reinventar as suas práticas ancestrais, renovando-as constantemente sem se desfazer do que nelas existe de genuíno. E, em *A varanda do frangipani* (2007), mesmo diante de tantos empecilhos no asilo de São Nicolau, alcança-se uma maneira das heranças culturais moçambicanas serem reatualizadas. E quanto à presença de vários contadores, acreditamos que se realça aí a oralidade como riqueza imaterial, o que pode ser captado nas sábias palavras de Navaia: "Enquanto ouvir estes relatos você se guarde quieto. [...] Não escreva, deixe esse caderno no chão. [...] Neste asilo, o senhor aumente de muita orelha. É que nós aqui vivemos muito oralmente." (COUTO, 2007, p. 26). Note-se que Navaia emprega o plural ao mencionar o modo como o grupo de idosos se expressa, no que transparece a presença de uma coletividade que perpetua suas origens por meio do contar, atividade oral característica de um grupo que requisita um ouvinte que saiba realmente ouvir com a atenção que esse ato, aparentemente automático, implica. Um ouvinte que se preocupe em escutar todos os pormenores, não se limitando à atividade de escrita e leitura. Nesse seu percurso de ouvinte atento, Izidine fica sabendo por Marta que os idosos inventam

histórias e continuarão a agir dessa forma, porque encontraram alguém que os escuta, o que ocorre de fato, já que Izidine coloca-se à disposição dos idosos, escutando um a um, sem pressa, como exemplifica a situação em que Navaia Caetano indaga o inspector sobre a sua disponibilidade de ouvi-lo durante toda a noite, recebendo uma resposta afirmativa.

Esse tipo de reflexão nos faz lembrar as considerações de Leite (1998, p. 90), quando diz que: "[...] a oralidade é o domínio da cultura peculiar à maioria da população moçambicana [...]. Valorizar esse domínio é uma forma de conhecer e respeitar, reaver, talvez, contributos importantes para a recriação e reformulação de uma cultura nacional.". E, nesse romance de Mia Couto, de certo modo, delineia-se uma tentativa de reconstrução do patrimônio cultural do país, começando-se por valorizar a oralidade que se manifesta, especialmente, nas histórias contadas pelos idosos, histórias que não devem ser esquecidas, podendo ser associadas ao que a personagem Marta chama de "antigamente", sugerindo que os velhos, dotados da capacidade de trocar experiências, presentificam o que faz parte de uma prática iniciada em tempos remotos, em razão de existir, por meio de um longo processo de incorporação do que foi vivido, uma teia de transmissão oral dessas experiências que, após a gradual apreensão pela memória coletiva dos moçambicanos, é transformada na substância das histórias que parecem não terminar nunca, indiciando, ainda, nos termos de Moreira (2005, p. 222), que "[...] contar é 'restituir' algo, que somente pode ser restituído na fluência do contar.".

Convém ressaltar, ainda, que Marta, dirigindo-se a Izidine, insiste que os velhos não são simplesmente pessoas, são os guardiões de um mundo onde estão as raízes moçambicanas, ou seja, fazem parte de um passado que dá suporte para o presente de Moçambique. Garantir a manutenção desse mundo é uma tarefa que exige devoção e transformação, como insinuam as palavras da personagem Nãozinha ao inspector: "*Te converterás num ser das águas e serás maior que qualquer viagem.*" (COUTO, 2007, p. 138). Izidine, inicialmente incrédulo em relação ao que ouve, vai se distanciando dos modos convencionais de pensar, abrindo-se à imaginação e à fantasia, adquirindo aos poucos a capacidade de se deslocar mais livremente e alterando, assim, o seu modo redutor de apreensão da realidade. Ao se abrir para as histórias inventadas pelos velhos, Izidine mobiliza-se, reaproximando-se do passado ancestral que, de certa forma, oferece ao inspector uma possibilidade de entrever o que ocorre ao seu redor.

Em outras proporções, Marianinho, de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), como o considera a avó, também é um "bom escutador" (COUTO, 2003, p. 92), e experimenta mudanças ao se dispor a ouvir as histórias contadas por seus familiares, pelo médico indiano e pelo coveiro da Ilha, todos mais velhos que ele. Todos esses relatos parecem ter como objetivo, além da sobrevivência dos laços que unem a família, retomados e mantidos pelo mais novo que conta também com as cartas de Dito Mariano, a preservação do imaginário cultural de Luar-do-Chão, que vem sendo dilapidado, seja em função de fatores econômicos, seja com a morte de figuras conhecedoras do patrimônio imaterial da Ilha, como Juca Sabão e Dito Mariano.

Outra personagem que também revela disponibilidade em ouvir histórias é Mwadia, de *O outro pé da sereia* (2006), que se deixa conduzir por aquele que torna a invenção um espaço quase mágico, um espaço de sedução:

> - *O que fazia com esse muana?*
> - *Conversava. Ele me contou boas histórias*.
> - *Pois não irá conversar mais. Aprenda a desconfiar de homens que contam boas histórias.*
>
> Mwadia era a mais acatadora das filhas. Aquela ordem da mãe, porém, lhe trouxe o primeiro gosto da desobediência. Ela voltaria a visitar Zero Madzero. E lhe pediria que ele desfiasse mais relatos do seu povo, os Achikundas, esses que falam com os elefantes antes de os matarem [...]. E que faziam Zero estremecer de orgulho porque descendia de guerreiros que lançavam azagaias contra os céus sempre que não chovesse. (COUTO, 2006, p. 104).

A rebeldia de Mwadia está relacionada ao desejo de ouvir histórias, revelando o poder de domínio da imaginação. O pedido que faz a Zero reforça a atração que os relatos do rapaz provocam, despertando nela o interesse em ouvir mais histórias. Além disso, o encantamento que essas histórias causam em Mwadia indiciam a tendência que ela tem de se aproximar do mundo imaginário, caracterizando-se como uma personagem que aprecia a invenção de histórias, o que nos possibilita pensar que ela talvez se mantenha presa a Zero porque se deixa levar pela fantasia de que ele estaria vivo.

A qualidade de contador de histórias de Zero manifesta-se na sua maneira de relatar, engendrando, entusiasmado, histórias permeadas por aventuras, que recuperam os feitos heroicos de seus antepassados, o que desperta a atenção para a importância da conservação da cadeia de transmissão do legado cultural moçambicano por intermédio do contar histórias.

Importância que também se manifesta no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), em que Marianinho mostra-se um inventor de histórias, como indica o episódio, já referido, em que ele e a avó folheiam um álbum de fotografias vazio em que fingem ver fotos e Marianinho cria mentiras para cada momento retratado: "- *Obrigada, meu neto!*/ - *Obrigada porquê?*/ - *Você mente com tanta bondade que até Deus lhe ajuda a pecar*." (COUTO, 2003, p. 51). Marianinho é tão talentoso que, além de ter o aval da avó para criar, conta até com a condescendência sagrada nessa sua empreitada. A atitude de Marianinho revela ainda mais a sua habilidade como contador de histórias devido ao fato de aproveitar, supostamente, o repertório adquirido a partir das histórias relatadas pelo avô sobre o encontro com Dulcineusa, e a eficiência da história que inventa possibilita que a avó se beneficie do que escutou. No final do romance, o álbum de fotografias volta a aparecer e, agora, contém imagens semelhantes as que avó e neto inventaram anteriormente, o que acrescenta ao relato do rapaz uma dimensão quase "mágica" que acentua a sua capacidade de imaginação, uma vez que constrói uma atmosfera envolvente, adotando estratégias que seduzem quem o acompanha em sua narração.

Para cativar o ouvinte, a personagem Navaia Caetano, em *A varanda do frangipani* (2007), também lança mão de histórias intrigantes e curiosas, que caracterizam as crenças coletivas, entre elas, uma que ouviu do tio, transmitindo, assim, para uma geração futura o que aprendeu com a geração passada. Nessa história há uma personagem que é trazida como um "contadeiro":

> Ele ouvira falar de uma criança-velha nascida em outro tempo, outro lugar. Essa criança se divertia contando [...]. Findas as muitas histórias, porém, ele permanecia vivo.
>
> - *Não morreu, sabe porquê? Porque mentiu. Histórias dele eram inventadas*. (COUTO, 2007, p. 27).

Aqui transparece um aspecto que, de um modo geral, caracteriza a figura do contador de histórias: a invenção. Como se vê, a personagem da história de Navaia é análoga a ele mesmo, que, desse modo, deixa subentendido que, para driblar a possibilidade de desaparecimento, é necessário usar a imaginação, ou, em outros termos, de acordo com Ana Mafalda Leite (1998, p. 71), "A arte de contar é a arte de mentir, e Navaia [...] sobreviverá enquanto contar histórias, [...] pois deixar de 'contar' significa morrer. Morte de uma arte e de um processo que se transmite de geração para

geração, de ‘passagem’ de um legado oral dos mais velhos para os mais novos.”. Uma arte que cria o sabor apetitoso da mentira, que ignora limites, desprendendo-se de parâmetros coercitivos.

Navaia Caetano incorpora o papel de “contadeiro” de histórias e uma delas, em especial, parece despertar ainda mais o interesse de Izidine:

> Na noite anterior, Navaia lhe contara uma história. Se passara em tempos, quando um velho tentara fugir por mar.
>
> Navaia tirava estória da sua imaginação? Houvesse ou não uma inventada história [...] A história da jangada era, afinal, verdadeira? (COUTO, 2007, p. 42).

Izidine questiona a veracidade da história porque gostaria que a história contivesse indícios que pudessem auxiliá-lo em sua investigação, e também em razão de não conseguir adentrar o universo fascinante das histórias improváveis dos idosos, histórias que escapam à simplificação e à racionalização de Izidine.

A invenção é uma característica das histórias desses velhos. Nas diferentes versões para o assassinato do diretor do asilo, em que a justiça, a coragem e a lealdade resistem à impunidade, ao medo e à traição, como geralmente ocorre nas histórias de “faz de conta”, são narradas situações incomuns que enredam o policial, mobilizando-o em sua investigação, o que corrobora as palavras de Hampaté Bâ (2010, p. 178), a respeito dos contadores de histórias: “[...] a disciplina da verdade não existe; [...] a tradição lhes concede o direito de travesti-la [...], mesmo que grosseiramente, contanto que consigam [...] interessar o público.”. Os velhos de São Nicolau não só despertam a atenção de Izidine como colaboram para estimular as suas ponderações a respeito dos fatos que o envolvem, o que culmina no episódio em que Nãozinha revela quem é o verdadeiro assassino do diretor do asilo, acrescentando, contudo, aspectos insólitos[8], que realçam a atmosfera criativa do relato.

Relatar criativamente é também o que se percebe em relação a Dito Mariano, de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), que se aproxima dos idosos

---

[8] Nãozinha apresenta poderes sobrenaturais e realiza feitos extraordinários: “E a feiticeira os conduziu junto à capela. Abriu as portadas com simples roçar de unha. Os velhos espreitaram o gesto de Nãozinha e ainda hoje eles se estão para crer. Ela retirou a capulana dos ombros e cobriu com ela o chão da capela. De um saco retirou o camaleão e o fez passear sobre o pano. O réptil cambiou de cores, regirou os olhos e desatou a inchar. Inflou, inflou a pontos de bola. De súbito, estourou. Foi então que ribombeou o mundo, extravasando-se todo o escuro que há nas nuvens. Os velhos tossiram, afastando as poeiras com as mãos. A seus olhos se esculpiu a fantástica visão: ali, onde havia chão, era agora um buraco sem fundo, um vão no vazio, um oco dentro do nada.” (COUTO, 2007, p.136-137)

de São Nicolau, seja por ser depositário de um patrimônio cultural que não pode ser perdido, seja por congregar em si características exemplares de um contador de história, a ponto de Marianinho dizer: "[...] dói-me pensar que nunca mais o escutarei contando histórias." (COUTO, 2003, p. 43). Apesar de se manifestar dessa maneira no início de sua narração, Marianinho, em certa proporção como Izidine, permanecerá ouvindo, e escrevendo, as histórias do avô que, em determinados momentos, são permeadas por elementos inexplicáveis, como é o caso dos livros lançados no rio e que não afundam e a pistola que dispara sem atirador; ou ainda o episódio em que Dito Mariano refere-se à capacidade de Miserinha conduzir um animal feroz pelo rio, fato que, posteriormente, será contestado por ela em um tom de brincadeira: "- *Qual crocodilo*? - pergunta Miserinha, soltando uma gargalhada. E acrescenta, sem interrupção: - *Você já está a acreditar de mais nessas histórias da Ilha...*" (COUTO, 2003, p. 244). Ao contar as suas histórias, portanto, Dito Mariano movimenta o imaginário de Marianinho e, ao dizer em sua última carta que "desfiou histórias", ressalta aos nossos olhos o verbo "desfiar" devido à sugestão aí incutida. Além de indiciar o desenrolar das histórias, ou das mentiras, que cercam a vida do remetente, "desfiar" suscita a ideia de que, para desfazer mal-entendidos, Dito Mariano fiou outras histórias, que foram sendo entretecidas pormenorizadamente, ao longo das correspondências.

Uma outra personagem que apresenta contornos de contadora de histórias é Dulcineusa:

> A avó molha o dedo indicador [...]. Sempre que a conversa se adivinha longa, ela recorre àquele tique como se preparasse para desfolhear um pesado livro.
>
> - *A história desse burro começa no dia do desastre.* (COUTO, 2003, p. 96)

> O suspiro de Dulcineusa é como um ponto final no longo relato. Ela esfrega os dedos uns nos outros como se mostrasse que acabara de folhear uma última página. (COUTO, 2003, p. 106).

Dulcineusa inicia seu relato reportando-se à história do burro que se instalara no interior da igreja após um naufrágio, concedendo a Marianinho o conhecimento sobre um dos episódios mais trágicos ocorridos na Ilha. Em seguida, conta a história sobre o relacionamento amoroso entre Fulano e Mariavilhosa e sobre a morte desta. Note-se que, embora a transmissão seja feita oralmente, a avó comporta-se como se fosse ler um livro. O modo de iniciar e concluir o que conta remete à impressão de que Dulcineusa, ao retomar acontecimentos tão significativos, mostra o quanto eles ficaram guardados

em sua memória, como se estivessem registrados em um livro. Os gestos de Dulcineusa revelam todo um aparato em torno do ato de contar e a maneira como ela tece seu relato pode ser vista como uma possibilidade de enfrentar a realidade insatisfatória, uma tentativa de ultrapassar as circunstâncias de perda, pois o naufrágio do barco deixou marcas profundas na Ilha. E o burro, definitivamente instalado na igreja, surge como um recurso da narrativa que metaforiza a importância da manutenção da memória daqueles que morreram nesse desastre.

Também a personagem Nhonhoso, de *A varanda do frangipani* (2007), investe na arte do contar. E, ao relatar suas histórias ao inspector, refere-se às artimanhas dos colonizadores portugueses, realçando a engenhosidade de que são dotados os contadores de histórias:

> Não foram armas que nos derrotaram. O que aconteceu é que nós, moçambicanos, acreditamos que os espíritos dos que chegavam eram mais antigos que os nossos. Acreditámos que os feitiços dos portugueses eram mais poderosos. Por isso os deixámos governar. Quem sabe suas histórias eram mais de encantar? Também eu, no presente, gostava de escutar as histórias do velho português. Uma vez mais, lhe pedia que me entretivesse de fantasias. (COUTO, 2007, p. 65).

Para Nhonhoso, contar histórias é encantar, enfeitiçar, estabelecer contato com outros mundos, daí a sua explicação para o colonialismo ter tido espaço em Moçambique: os portugueses eram perspicazes na arte de fantasiar, por isso distraiam os moçambicanos enquanto os exploravam e ocupavam seus territórios. Essa aptidão do colonizador é tão forte que, ainda no presente, Nhonhoso, moçambicano, deixa-se enlevar pelos relatos do português Domingos Mourão. Na fala de Nhonhoso, a alusão ao poder das histórias inventadas pelos dominadores nos tempos coloniais como algo que se constituiu como arma de dominação mais eficaz do que as armas de fogo soma-se ao fato de que, por virem de terras distantes, atravessando o oceano, trazendo em sua bagagem aventuras e mistérios, além de sua religião, suas imagens de santos, os portugueses adquiriam uma aura de superioridade, investindo-se de supostos méritos que os africanos acreditavam não deter, o que era usado como engodo para dominá-los.

A agudeza na manipulação das palavras é também privilégio da personagem Mwadia, de *O outro pé da sereia* (2006), cujo relato persuasivo, convincente e apreciado pelos seus ouvintes permite aproximá-la da figura dos contadores que mencionamos até aqui. Além disso, fundamentando-nos nas considerações de Benjamin

(1994, p. 199), é possível detectar um outro artifício dessa personagem que acentua sua qualidade de contador de histórias: "[...] retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.". Muito do que Mwadia relata advém do que ela lê principalmente nos cadernos redigidos por D. Gonçalo da Silveira durante a travessia do Oceano Índico e a peregrinação em África e que possibilitam que ela invente o que simula nos encontros com os estrangeiros, a fim de contentar expectativas. Tem-se, dessa maneira, a viagem narrada pelo viajante, a viagem da leitura realizada por Mwadia e a criada por sua imaginação ao encenar o que leu. Ou, nos termos de Benedito Nunes (1969, p. 185), ter-se-ia a "[...] narrativa propriamente dita, [...] contando-nos o que se passou [...]" e a "[...] narrativa da narrativa, da viagem da viagem [...]".

Ao recuperar a viagem de D. Gonçalo, Mwadia reativa o passado, o que nos lembra o que diz Mia Couto (2009, p. 130) em um de seus textos de opinião: "Em África, os mortos não morrem. Basta uma evocação e eles emergem para o presente, que é o tempo vivo [...].". O manuseio habilidoso com as palavras possibilita retirar os ancestrais do mundo dos mortos, trazendo-os para o mundo dos vivos, preservando-se, assim, a sua memória.

Ainda quanto à Mwadia pode-se inferir que, além de ela recriar com base nos documentos a que tem acesso, inventa suas próprias histórias, como é o percurso de Dia Kumari após a passagem por Moçambique, visto que, na narrativa situada no século XVI, não constam referências sobre o paradeiro da escrava indiana, e também por Mwadia dizer a Constança, após uma das encenações, que agora lia livros que não tinham sido escritos.

Já em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), a personagem Fulano Malta, ao transmitir a história de Nyembeti, resvala em mais uma particularidade que caracteriza os relatos dos contadores de história, visto que, servindo-nos das palavras de Leite (1998, p. 90-91), "É característica das narrativas orais as personagens possuírem poderes mágicos, e viverem acontecimentos de ordem mágica, [...] ou serem afectados por fenómenos sobrenaturais":

> Seu corpo escapou-se das mãos da parteira, tombando em plena areia. Foi quando do inesperado capim surgiu a cobra sombradeira. [...] A dita serpente fez mais que passar: lhe espetou a dupla dentição e

> cravou nela esses líquidos que liquidam. Mas, surpresa. Pois que, nela, aquilo surtiu efeito inverso: a fatal mordedura a fizera renascer e florescer. (COUTO, 2003, p. 206).

Envolta numa atmosfera de mistério, a narração alusiva ao nascimento de Nyembeti vem carregada de suspense, bem flagrado pela sequência de frases curtas, que intensificam ainda mais o tom intrigante do acontecimento. Tendo em vista esse fato e outros que sucedem na narrativa referentes ao relacionamento de Nyembeti com outras personagens, tais como Marianinho e Ultímio, seria possível dizer que Nyembeti simbolizaria Luar-do-Chão, terra conspurcada por gente vil, o que nos reporta à cobra que morde a moça. Entretanto, Nyembeti não sucumbe ao veneno, tornando-se resistente a ele e transformando a nocividade em seu alimento, ou seja, resiste à morte. As imagens utilizadas por Fulano sugerem que, apesar da cobra ter deixado a marca de sua passagem, Nyembeti é refratária à virulência, à malignidade, transformando-as em algo que lhe dá mais força. Nota-se que Fulano, por meio do insólito de sua história, permite que Marianinho tenha acesso ao universo surpreendente de histórias que povoam o imaginário coletivo, possibilitando que ele viaje pelos entremeados gestos do dizer.

A presença de "acontecimentos de ordem mágica" também é observada nas histórias de Nãozinha, em *A varanda do frangipani* (2007), que segreda a Izidine a sua capacidade de se transformar, todas as noites, em água. O estranhamento causado pela impossibilidade concreta dessa transmutação leva-nos a pensar que a suposta feiticeira está inventando, mas, por outro lado, não deixa de ser uma maneira de insinuar a mobilidade desejada, uma vez que, em estado aquoso, conseguiria se movimentar livremente, o que não é possível, uma vez que os velhos estão isolados no asilo de São Nicolau: "Pudesse eu para sempre residir em líquida matéria de espraiar, rio em estuário, mar em infinito. [...] Mas deixemos meus devaneios." (COUTO, 2007, p. 81). Nãozinha recorre a vocábulos que configuram o seu desejo de adquirir fluidez: "espraiar" indicia a vontade de transbordar, extrapolar os limites, o que é reforçado pela imagem do "rio em estuário", a foz em que o rio se alarga, e do "mar em infinito", sinalizando para uma afluência interminável. Nãozinha também deixa subentendido ao policial que, por meio do imaginário, é possível romper barreiras, estabelecer um outro tipo de relação com o mundo. Nesse anseio de ir além das fronteiras, em um movimento que gradativamente se amplia, até se tornar ininterrupto, transparece ainda a ideia de

que Nãozinha almeja a continuidade, rejeitando a morte, não só a morte propriamente dita, mas também a que já está acontecendo e é causada pelo abandono em que a feiticeira se encontra naquele asilo e pelo esquecimento a que os velhos são condenados, não tendo a quem transmitir o legado cultural de que são portadores, pois praticamente ninguém mais lhes dá crédito.

Embora seja lembrado por Marianinho, Juca Sabão, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), também sofre as consequências dos novos tempos. Em virtude de um mal-entendido envolvendo drogas deixadas na Ilha sob os seus cuidados, e também os de Dito Mariano, Juca é assassinado, já que, por supor que as drogas eram adubo, espalha tudo na terra, ficando sem condições de devolver o produto aos seus proprietários. Embora Juca não esteja mais presente, suas histórias permanecem no imaginário do jovem Mariano: "[...] me encantou de mil lendas. Como aquela em que, nas noites escuras, as grandes árvores das margens se desenraizam e caminham sobre as águas. Elas se banham como se fossem bichos de guelra. Regressam de madrugada e se reinstalam no devido chão." (COUTO, 2003, p.61). Note-se, de início, a maneira saudosa com que Marianinho recorda a sensação de encantamento propiciada pelas histórias contadas por Juca, um guardião da tradição da Ilha. A lenda rememorada pelo rapaz possibilita traçar um paralelo com a própria trajetória de Marianinho, que saiu de Luar-do-Chão, viajou para o outro lado do rio, estabelecendo-se na cidade, tendo contato com um outro tipo de vida e adquirindo novas experiências e, agora, retorna à Ilha.

Por meio de histórias relacionadas a Luar-do-Chão, a personagem Amílcar Mascarenhas oferece a oportunidade de Marianinho realizar uma viagem em direção ao passado de seus familiares à medida em que se deslocam pela Ilha:

> [...] o goês já vai de alma escancarada, mais falador que o corvo no coqueiro. [...]. Lembra Abstinêncio e ri-se dos episódios que rechearam o seu tempo.
>
> - *Conhece aquela história da pintura da repartição?* (COUTO, 2003, p. 117).

A caracterização de Amílcar, nesse momento, como uma pessoa muito falante, recupera a maneira descontraída com que o médico relata passagens da vida alheia, mostrando-se muito à vontade ao relembrá-las. Contar histórias, nesse caso, é diversão, é uma pausa na tristeza, um intervalo no cotidiano, principalmente se levarmos em consideração os fatores negativos que envolvem a personagem principal das histórias do

indiano. Contar histórias, mais uma vez, delineia-se como uma forma utilizada para encarar uma situação lamentável, pois, em vez de depreciar a aversão de Abstinêncio à mudança, Amílcar dispõe-se a amenizar o que o amigo passou, retomando, para tanto, uma história engraçada sobre Abstinêncio e que integra o anedotário da Ilha.

Contar histórias, e também lê-las, movimenta a vida de Mwadia: "Agora, ela sabia: um livro é uma canoa. Esse era o barco que lhe faltava em Antigamente. Tivesse livros e ela faria a travessia para o outro lado do mundo, para o outro lado de si mesma." (COUTO, 2006, p. 238). Ler delineia-se como uma viagem cujo itinerário ultrapassa os limites estabelecidos, é uma travessia que supera todas as outras e que possibilita descobrir caminhos outros, inclusive aquele que se percorre dentro de si mesma, uma viagem em busca do autoconhecimento.

Constança também quer experimentar a sensação desfrutada pela filha em virtude da leitura, daí seu pedido à Mwadia: "- Agora, leia para mim. Eu também quero ir nessa viagem..." (COUTO, 2006, p. 238). Saboreando cada palavra emitida pela filha, Constança usufrui de outros tipos de experiência, vividos no espaço da imaginação, o que a desloca de seu cotidiano, sentindo-se revigorada. Entretanto, as sessões de leitura, realizadas entre mãe e filha no sótão, acabam por ser desautorizadas. Subvertendo a ordem, continuam a ocorrer na cozinha até serem definitivamente proibidas, o que não impede as personagens de transgredirem novamente a determinação de Jesustino, transferindo os encontros para o cemitério: "Quem passasse ao largo, escutava trechos de prosa, por vezes poemas rimados, lidos na voz pausada de uma jovem mulher. E acreditaria que as duas mulheres estivessem rezando. E, ao fundo, não estaria longe da verdade." (p. 243). O ato da leitura, amplamente valorizado por Mwadia e Constança, posto que nada as detém, delineia-se como uma espécie de crença, a que elas se dedicam com devoção, alcançando, talvez, até a serenidade, condizente com o local onde se encontram.

Estabelece-se, entre mãe e filha, um ritual de leitura que abre caminho para as personagens transitarem livremente, pois, valendo-nos do que diz Ianni (2000, p. 14), "Mesmo os que permanecem, que jamais saem do seu lugar, viajam imaginariamente, ouvindo histórias, lendo narrativas, vendo coisas, gentes e signos de outro mundo.". Escutar histórias torna-se algo que produz efeitos significativos em Constança, talvez porque, ao experimentar-se em outras possibilidades de viver, mobilizando-se por espaços que deslinda dentro de si mesma, consiga se distanciar do local onde se situa,

arruinado pelas guerras, perdas, tristeza e solidão. Contar histórias, mas também ouvir e ler, é a viagem de renovação, de reinvenção, muitas vezes não apenas das próprias histórias, mas das próprias personagens que, enquanto se dedicam a essas atividades, refazem suas trajetórias, a princípio, áridas, e enriquecem seu itinerário, ampliando sua perspectiva de visão. Em outras palavras, a viagem empreendida por meio das histórias é um movimento que desaloja o instituído, dando a oportunidade de se criar novas trilhas. Afinal, como ficou evidenciado, fabular mobiliza a existência humana e é também o móbile dos três romances de Mia Couto em análise, construído por histórias que deslizarão pelas águas do rio e do mar, chegando aos mais diferentes ouvintes, que se deixarão embalar pelo som tênue das palavras e se enredar pelos mistérios que povoam o universo labiríntico das letras.

2. Travessias

2.1. Fluxos Identitários

O que caracteriza o lugar da identidade na obra de Mia Couto é o trânsito, a viagem, a travessia, visto que seus romances, geralmente, encenam a pluralidade de etnias, crenças, idiomas, devido à multiplicidade decorrente de trocas contínuas, realizadas ao longo do período de colonização e descolonização, revelando a impossibilidade de se definir uma identidade única para Moçambique. Essa complexa configuração identitária transfigurada em seus romances resvala nas considerações feitas pelo autor em entrevista a Maquea (2005, p. 207): "No caso de Moçambique, a viagem está no propósito de construir uma *identidade*, está na reinvenção da *cultura*. Estamos num país que está ainda muito desarrumado, não está completo e que está nessa situação de viagem... de busca".

No trânsito propiciado por essa viagem, mobiliza-se uma discussão em torno do que é ser africano, trazida à cena romanesca por meio da personagem Mwadia, de *O outro pé da sereia* (2006):

> - *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). [9]

No diálogo entre as personagens, o adivinho Lázaro Vivo, que aparece como representante da tradição africana, mas que já incorporou as mudanças ocasionadas pelos novos tempos, inclusive a aquisição de celular e alteração na sua forma de vestir e propagar sua "função" de feiticeiro, aponta o distanciamento de Mwadia dos valores culturais de sua gente, descaracterizando-a como africana por ela manifestar certo ceticismo em relação às práticas do feiticeiro, duvidando, por exemplo, do fato de que a canoa utilizada para a viagem retornaria sozinha ao lugar da partida. Mwadia, por sua vez, dotada de uma perspectiva ampla de visão, inverte sua posição de inquirida, colocando Lázaro em xeque, uma vez que ele não consegue lhe dar uma resposta, e nos permite entrever a negação do pressuposto de que o contato com uma cultura diferente

[9] A fala de Mwadia lembra-nos o que diz Appiah (1997, p. 246) sobre a identidade do africano: "[...] seria bom lembrarmos de que a identidade africana é, para os seus portadores, apenas uma dentre muitas. [...] ser africano é [...] um dentre muitos outros modelos destacados de ser, por todos os quais é preciso lutar e tornar a batalhar constantemente.".

implica a perda de qualquer coisa pura que o africano possa possuir mantendo-se ligado apenas à tradição cultural africana. Pelo contrário, é justamente da mescla de etnias e culturas que o povo moçambicano está se construindo enquanto nação em formação. Sob essa perspectiva, Mwadia, de acordo com Valentim (2011, p. 380), poderia ser vista como "[...] um sujeito pós-colonial, que vivencia experiências fronteiriças e múltiplas, capaz de refletir sobre sua própria condição multicultural [...]. E vivenciar a margem [...]". "Vivenciar a margem", e viver à margem e na margem, é o caminho percorrido por Mwadia, personagem em permanente movimento, ser plural, que não se deixa fixar por preconceitos, estruturas arcaicas e ranços equivocados da tradição, e que por isso perambula no incerto, no que flutua, enfim, no que está à margem de tudo e de todos.

Constata-se também a reflexão sobre o que é "ser africano" em uma fala de Arcanjo Mistura quando se recusa a participar de uma cerimônia tradicional realizada por Lázaro:

> - *Para sermos africanos não temos que passar por isto*, disse com désdem. *Vivo sem dúvidas nem dívidas*, reiterou-se à despedida. (COUTO, 2006, p. 277).

A personagem Arcanjo não concorda com a atitude dos companheiros de quererem dar vazão à imagem que os brancos dominadores criaram dos africanos, defende que não necessitam, nem devem, recorrer a esse subterfúgio, nem a quaisquer outros, para serem considerados africanos. Arcanjo conhece seu lugar de pertença e não precisa se afirmar como africano autêntico, não tem de provar nada para os outros, aliás, nessa mesma direção, diz para Benjamin que os negros têm de se desvincular da categorização de ser negros e se constituírem como pessoas íntegras, não podem continuar refém da cor da pele, um denotativo fulcral da diferença racial e cultural. Para Arcanjo, é necessário que os negros atravessem os limites impostos pelo discurso racial e teçam seu próprio caminho, por mais tumultuado que ele possa ser. Trata-se de uma viagem de busca identitária que, no percurso ficcional de Mia Couto, entre outras veredas, faz-se presente ainda na trajetória de outras personagens que, enquanto se deslocam entre espaços físicos e/ou por meio da imaginação, indiciam as mudanças promovidas pelos trânsitos realizados no presente, sem deixar de expressar os conflitos causados pelos encontros ocorridos no passado.

Um passado que não desaparece, pois, em conformidade com Mata (2003, p. 49), no pós-independência literário, na fase em que já bastante diminuída a tendência

panfletária, manifesta-se ainda um momento marcado pelo dilema acerca da expurgação dos espaços coloniais, visto que a presença colonial ainda incomodava, o que é corroborado pelo que assinala Cabaço (2009, p.320) em termos históricos: "A independência, que marca o fim da 'situação colonial', não representa, de facto, a ruptura 'radical' com a sociedade colonial.". Resquícios da colonização perduram na sociedade moçambicana, não podendo ser apagados, ou negados, devido ao processo de aculturação ocorrido. Não dá para fechar os olhos para a influência lusitana no território africano, da mesma forma que os portugueses residentes em Moçambique também deixaram se entranhar pelos costumes africanos, havendo, desse modo, servindo-nos das palavras de Bhabha (1998, p. 22), um espaço "[...] intersticial entre identificações fixas [que] abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia [...]". Espaço intervalar em que ocorre a aproximação e a inter-relação das diferenças culturais, no entanto, é necessário frisar que o acolhimento dessas diferenças não representa a inexistência de conflitos.

Em *A varanda do frangipani* (2007), por exemplo, essa integração pode ser percebida no entrosamento que se estabelece entre o velho português Domingos Mourão e os idosos moçambicanos que habitam o asilo, mas, paralelamente, as desavenças não deixam de existir, como se detecta em um enfrentamento entre Mourão e Nhonhoso, em que o embate entre a raça branca e a negra vem à tona:

> *- Você sempre quer mandar em mim. Sabe de uma coisa: colonialismo já fechou!*
> *- Não quero mandar em ninguém...*
> *Como não quer? Eu nos brancos não confio. Branco é como camaleão, nunca desenrolam o rabo...*
> *- E vocês, pretos, vocês falam mal dos brancos mas a única coisa que querem é ser como eles...*
> *- Os brancos são como piripiri: a gente sabe que comeu porque nos fica a arder a garganta.*
> *- A diferença entre mim e você é que, a mim, ficam cabelos no pente enquanto a você ficam pentes no cabelo.*
> [...]
> *- Eh pá, Xidimingo, estou-lhe a agradecer bastante.*
> *- Porquê?*
> *- Charra! Eu quase ia morrer sem bater um branco.*
> *- Chamas a isto bater? Recebi foi carícias...* (COUTO, 2007, p. 62).

Domingos impede que Nhonhoso corte a árvore do frangipani, agredindo-o fisicamente, o que é visto como uma afronta pelo moçambicano, tanto que ele se expressa como se tivesse sido colocado na posição de colonizado, fato ressaltado ainda

pela réplica do português que, novamente, é rebatida pelo velho africano. O preconceito contra o branco é explicitado por Nhonhoso, que os considera traiçoeiros, enganadores. Na sua tréplica, Domingos aponta para uma questão delicada da colonização, e trazida por Franz Fanon em *Os condenados da terra* (1969, p. 38), que é a inveja e, ao mesmo tempo, a repulsa que o negro sente do branco colonizador, lembrando que o negro não deseja ser o colonizador, deseja assumir o seu lugar, o que é corroborado pelo fato de Nhonhoso adotar uma postura ofensiva para falar dos brancos, insinuando que o que os colonizadores fizeram permanece na lembrança dos que foram colonizados, é algo que ainda tem repercussão, não deixou de incomodar. Domingos procura, enfim, amenizar a discussão e, fazendo um trocadilho, parece mostrar ao amigo que as diferenças entre eles residem praticamente na aparência física.

Os idosos são amigos e a briga termina em brincadeira, no entanto, percebe-se a existência de tensões raciais entre eles que, no momento da discussão, referem-se um ao outro pela cor da pele, destacando o aspecto que no antigo colonialismo era usado para diferenciar o homem superior ou civilizado do homem inferior ou primitivo e que justificava a dominação de um pelo outro. A última fala de Domingos, embora contenha um tom ameno, minimiza o efeito da frase imediatamente anterior de Nhonhoso e a atuação dele, pois há um toque de ironia por parte de Domingos, que desvaloriza a intensidade da agressão do negro, insinuando que a luta não o atingiu, não o lesou. O português também se sente ofendido com o que houve entre ele e o amigo, porque, como não é um branco colonizador, os insultos de Nhonhoso não lhe cabem. As divergências entre Nhonhoso e Mourão acabam por ser relativizadas, uma vez que todos os idosos estão na mesma condição de isolamento, abandono e degradação, advindos, sobretudo, das consequências da guerra civil que se instalou no país após a Independência.

E, além disso, precisam enfrentar, em seu dia-a-dia, o diretor do asilo, o mulato Vasto Excelêncio, que direciona as regras como lhe convém, abusando de seu poder, sem se preocupar com os velhos, como se verifica no diálogo entre ele, Nhonhoso e Domingos Mourão:

> Depois, virando-se para o velho português, Nhonhoso implorou:
> - *Por favor, você me bata.*
> - *Bater-te!? Estás doido?*
> - *Não quero que seja um preto a me bater.*
> - *Não me peça isso, Nhonhoso. Eu não posso, não sou capaz.*

> Nesse momento, o diretor interrompeu. Perguntou ao branco, com o maior sarcasmo:
>
> - *Não diga que você nunca arreou num preto. Heim, patrão?*
>
> Sublinhava bem a palavra "patrão". Nhonhoso, para nossa surpresa, juntou voz a Excelêncio:
>
> - *Sim, me satisfaça esse pedido, patrão.*
>
> - *Não entendo, Nhonhoso: agora eu sou "patrão"?*
>
> Quem respondeu foi o diretor do asilo. Parecia se divertir com aquela conversa. Sentou-se na cadeira, com ar de mandos. Depois bazofiou, apontando dedo de juiz:
>
> - *Sim, vocês brancos nunca deixaram de ser patrões. Nós, negros...*
>
> - *Qual nós negros? Você se cale, seu oportunista de merda.*
>
> Era o velho português, exaltado. Vasto Excelêncio sorriu-se no canto da boca:
>
> - *Calar-me? Se o patrão assim manda.*
>
> - *Eu não sou patrão de ninguém!*
>
> - *É, é meu patrão!*, insistiu Nhonhoso. (COUTO, 2007, p. 84).

Nessa conversa entre as personagens, a condição racial é o que mobiliza toda a discussão. Nhonhoso, ao submeter-se ao castigo que lhe foi prescrito por Vasto, pedindo ao amigo português que lhe aplique a punição, abre espaço para que o diretor do asilo tire proveito da relação estabelecida entre brancos e negros, nos tempos coloniais, retomando-a por meio da repetição do termo "patrão", para provocar Domingos, a fim de colocá-lo no papel de colonizador, o que comprovaria que os brancos continuam agindo como dominadores. Contudo, Domingos se nega a exercer a violência contra o amigo, desfazendo a expectativa do diretor.

Por meio do comportamento reprovável de Vasto, que tende a incitar embates raciais, percebe-se que o conflito colonizador *versus* colonizado ainda perpassa os contatos mantidos entre brancos e negros, porém, não tem mais a eficácia que apresentava anteriormente. Destilando ódio pelo branco colonizador, Vasto insulta Domingos Mourão, ofendendo-o, atitude que coloca o diretor do asilo na função de tirano que, em épocas passadas, era ocupada pelo dominador que ele tanto despreza e contra o qual, agora na figura do velho português, extravasa a sua raiva e violência. Na atitude de Vasto, entrevê-se a ambivalência que se instala em sua composição identitária, dado que, explicitamente, age como se fosse negro, porém, implicitamente, assimila o papel do branco opressor, rivalizando com aqueles considerados inferiores a ele. Nesse sentido, chama a atenção o verbo "arrear", utilizado por Vasto para se referir aos castigos que os brancos aplicavam nos negros, maltratando-os por qualificá-los como animais, insinuando, dessa maneira, o rebaixamento que o dominador infligia ao

dominado e que era usado como justificativa para o que aquele cometia contra este. O emprego do termo “arrear”, além de remeter ao tratamento que era dispensado ao negro pelo branco, faz alusão ao meio de que Vasto se serve para castigar os velhos do asilo, como é o caso de Domingos e Salufo Tuco.

Todavia, mesmo marcado como carrasco dos idosos de São Nicolau, Vasto também é vítima de preconceito e descaracterização, como relata Marta: “Vasto se sentia traído. Os melhores anos de sua vida ele os dera à revolução. O que restava dessa utopia? No início se descontaram aparências que nos dividiam. Com o tempo lhe passaram a atirar à cara a cor da pele. O ele ser mulato esteve na origem daquele exílio a que o obrigavam.” (COUTO, 2007, p. 125). Vasto sofre um processo de despersonalização, porque, além de ser visto como inferior aos negros, os responsáveis por colocá-lo nessa situação são os mesmos que lutaram por igualdade e defenderam a liberdade, combatendo, em seguida, as diferenças étnicas. São os negros que, agora, estabelecem um projeto de homogeneidade, de pureza, que, geralmente, era definido pelo colonizador. Nota-se que a enfermeira traz um questionamento que aponta um duplo sentido, uma vez que a utopia tanto pode se referir a Vasto quanto à revolução. O que foi feito do sonho do diretor do asilo e da própria revolução? Desapareceu, visto que, em ambos os casos, os aspectos do colonialismo não se extinguiram com a Independência de Moçambique e, mais ainda, interferem no percurso do moçambicano e do país, onde o espaço deixado pelos portugueses é ocupado pelas autoridades negras que, entretanto, atuam de modo muito semelhante ao dos colonizadores, afinal, recusam a heterogeneidade e se desviam de seu projeto de construir uma nação autônoma que, aproveitando-nos do que assinala Cabaço (2009, p. 297), acolhesse todos os moçambicanos, sem diferenciações. Assim, vendo-se ludibriado pelos seus, Vasto tem sua utopia transformada em ressentimento e despeito, que são descarregados na violência contra os mais fracos, ou seja, passa a empregar o mesmo método empregado contra ele: o preconceito.

Aliás, a discriminação experimentada por Vasto por ser mulato leva-nos a pensar, em conformidade com Appiah (1997, p. 245), que “A ‘raça’ nos incapacita porque propõe como base para a ação comum a ilusão de que as pessoas negras (e brancas e amarelas) são fundamentalmente aliadas por natureza [...]; ela nos deixa despreparados, por conseguinte, para lidar com os conflitos ‘intra-raciais’ [...]”. É o que parece ocorrer com Vasto que, ao lutar pelo país, acreditando-se parte de um grupo

coeso, enxerga-se, posteriormente, não como um aliado, mas apenas como conveniente para a guerra e, ao ser descartado por causa de sua mestiçagem, perde suas referências: "Tinha complexo da sua origem, da sua raça. [...]. Vasto Excelêncio, porém, foi ensinado a dar-se mal com sua própria pele. Falava muito sobre a raça dos outros. Castigava de preferência o pobre Domingos. Para que ficasse patente que não privilegiava os brancos." (COUTO, 2007, p. 125). Preterido pelos negros, Vasto procura combater de forma mais veemente o que poderia associá-lo à sua ascendência branca; nega-se como mulato, tentando afirmar-se como negro. Em vez de se aceitar como um ser em que as diferenças podem coexistir, encarando-se, desse modo, como um ser híbrido, Vasto empenha-se em rejeitar as suas origens. A postura dessa personagem vincula-se ao fato de os mulatos, após a independência de Moçambique, serem tratados como uma espécie de obstáculo, conforme indica Ribeiro (2012, p. 35), para "[...] a (re)constituição de uma identidade que rompia, de modo repentino, com a herança colonial para se afirmar como comunidade nacional de pleno direito.". E Vasto faz parte, servindo-nos ainda das considerações de Ribeiro, de um "[...] segmento racial [a que] facilmente se imputava a paternidade lusitana que sobrava da colonização e que, de alguma forma, a perpetuava na nação independente."[10]. Por não ter a cor da pele dos negros, em um país de maioria negra que lutava pelo controle político, procurando banir até mesmo seus conterrâneos mestiços, Vasto é visto como um resquício da colonização, e tenta negar sua miscigenação, penalizando principalmente o português que, por sua vez, distancia-se do papel de dominador que Vasto quer lhe imputar.

A imagem distorcida que Vasto tem, especialmente a seu respeito, imagem que lhe foi imposta pelos representantes de seu próprio país e que colabora para a continuidade de um sistema de dominação que mantém o africano em uma posição de inferioridade, alegoriza a situação em que se encontra Moçambique após a Independência, posto que, na construção do universo ficcional, a representação da imagem de Vasto é estrategicamente elaborada como elemento de fluxo identitário em que se mostra que as tensões raciais não se dissolveram após o encerramento do sistema

[10] Segundo Gabriel Ribeiro (2012, p. 35), "[...] embora a Frelimo tenha tentado [...] evitar a saliência de atributos raciais na regulação da vida social pós-colonial, e por muito que o sentido instintivo de autodefesa identitária da minoria mestiça os fizesse (e faça) explicitar com frequência a sua inequívoca pertença à identidade nacional moçambicana, os significados políticos e sociais dos atributos raciais não poderiam (no passado e no presente) ser suprimidos, posto que a cor da pele nunca deixou de ser relevante enquanto referente de orientação e regulação das relações sociais e das relações de poder em Moçambique, como noutras sociedades.".

colonial, uma vez que os modos de encenação das identidades continuam atravessados por vestígios desse sistema, o que torna necessária, conforme explicita Appiah (1997, p. 249), "[...] a desarticulação do discurso das diferenças 'racias' e 'tribais', pois [...] a realidade dessas muitas identidades rivais da África de hoje faz o jogo, justamente, dos exploradores de cujos grilhões estamos [os africanos] tentando escapar.". Ainda por meio dessa imagem de Vasto, personagem que não consegue se esquivar da armadilha produzida pelo discurso das diferenças étnicas nem dos interesses políticos e econômicos que o circundam, sinaliza-se em função de seu assassinato efetuado, ao que parece, a mando de autoridades moçambicanas, a urgência de uma reversão no modo como o país vem sendo conduzido, pois, dando prosseguimento às rivalidades nutridas pelos dominadores, utilizando-se dos mesmos recursos usados por eles para exercer o poder e desvalorizando as características peculiares de Moçambique, o país tende a ser cada vez mais depauperado, permanecendo estigmatizado, tornando-se, dessa maneira, ainda mais vulnerável.

No entanto, se, por um lado, tem-se a figura de Vasto como um mulato marcado negativamente pelas consequências da guerra, por outro, deparamo-nos com a esposa dele, Ernestina, que, na fala de Salufo Tuco, é caracterizada como uma : "[...] *mulata, tão portuguesa de alma,* [...]" (COUTO, 2007, p. 105). Talvez aludindo ao comportamento educado ou aos modos comedidos de Ernestina, Salufo a compara aos brancos quanto ao que se refere, aparentemente, à sua essência, ela opta por agir em favor dos velhos do asilo e, quando Salufo morre, em vez de acompanhar o marido, permanece ao lado do negro e de seus companheiros. Ernestina, empregando-se os termos de Noa (2002, p. 322), apresenta, "[...] como que correspondendo ao carácter ambivalente das suas origens, [...] outra imagem da mulher mestiça que é a da *mulata-virtuosa*".

Marta, por sua vez, é a personagem feminina que rompe com a padronização geralmente feita da mulher negra africana. Em trânsito identitário, ela mesma explicita seu deslocamento: "[...] fui educada como assimilada. Sou de Inhambane, minhas famílias já há muito perderam seus nomes africanos. Sou neta de enfermeiros. A profissão me reaproxima da família que eu há muito perdera." (COUTO, 2007, p. 123). Marta define-se como alguém que traz traços provenientes dos portugueses e outros que são nitidamente seus, de sua família moçambicana, mas esta também já foi descaracterizada e Marta tenta preservar o legado de seus antepassados. A propósito, é

ela quem mais se preocupa com a continuidade da herança cultural deixada pelos mais velhos. O abandono dos idosos, para ela, é algo associado a um "golpe de Estado" contra o passado, que ocorre no asilo e em todo o país. Além de demonstrar consciência em relação a sua condição individual, Marta também revela ter noção da situação por que passa o país, remetendo-nos ao que diz Francisco Noa, em *Império, mito e miopia* (2002, p. 309), sobre os assimilados: "[...] culturalmente híbridos, são eles que acabam por estar no centro do descontentamento e por fazer implodir uma verdadeira e aguda crise de identidade individual e coletiva.". Marta tenta desestabilizar o jovem Izidine Naíta, questionando-o ou provocando-o quanto ao distaciamento ou à perda da identidade moçambicana do policial.

Embora se diferencie de Marta, Ermelindo Mucanga é mais uma personagem de *A varanda do frangipani* (2007) que se delineia como assimilada: "Sempre estudara em missão católica. Me tinham calibrado os modos, acertadas as esperas e as expectativas. Me educaram em língua que não me era materna. Pesava sobre mim esse eterno desencontro entre palavra e ideia." (COUTO, 2007, p. 114). O deslocamento identitário da personagem revela-se no embate entre a forma como foi moldado, a língua em que foi educado e aquilo que seria genuíno nele. Sua maneira de pensar sofreu alterações, visto que suas crenças e costumes foram ajustados de acordo com a perspectiva de visão do colonizador. Ajuste eficaz, considerando-se que Ermelindo, durante o período colonial, trabalha para os portugueses na construção de uma prisão para os negros e, quando acusado de "[...] traidor, carrasco dos justos" (p. 115), lança um olhar de desdém para os seus semelhantes. Sua morte, ocorrida às vésperas da Independência, é significativa, principalmente pelo modo como é narrada: "Fazia a piada: meu país nascia, em roupas de bandeira, e eu descia ao chão, exilado da luz." (p. 10). No momento da revolução libertadora, da euforia do projeto de construção de uma nação autônoma, não havia espaço para nada que compactuasse com o dominador, tudo aquilo que estava associado ao colonizador tendia a desaparecer, tinha que ser morto e enterrado, o que, de fato, lembra uma "piada" ou, mais especificamente, trata-se de uma ironia, pois, vinte anos depois, aquilo que se tentou esquecer ou eliminar reaparece, afinal, Ermelindo volta à vida e mostra o que ocorreu com essa nação que se sonhava tão livre do passado colonial. Ele não aceita ser transformado em objeto manipulado pelas autoridades atuais para camuflar a verdadeira situação do país; não admite ser

alçado à imagem de herói criada pelos novos dirigentes, por isso se rebela, retornando ao mundo daqueles que ainda padecem com as agruras da guerra civil.

Essas agruras, sob uma perspectiva um pouco diferente, mas também relacionada com a indefinição da identidade do país, porque ainda em processo de formação, faz-se presente em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003). Aqui, a chamada é para a participação da família na construção do sentido de pertença, o que pode ser observado por meio da personagem Miserinha que, ao tornar-se viúva do irmão de Dulcineusa, perde bens, terras e casa, ficando também sem a proteção da família do marido. E Miserinha, então, expressa o seu medo de morrer sem amparo familiar: "Em Luar-do-Chão, nem há palavra para dizer 'pobre'. Diz-se 'órfão'. Essa é a verdadeira miséria: não ter parente." (COUTO, 2003, p. 136), constatação já especificada no próprio nome da personagem, a quem foi negado o apoio familiar. Mia Couto (2009, p. 88) traz algo semelhante em um de seus textos de opinião, intitulado "O planeta das peúgas rotas": "Em muitas línguas africanas a palavra para dizer 'pobre' é a mesma que diz 'órfão'. Na realidade, ser pobre é perder as redes familiares [...]. Mora na pobreza quem perdeu o amparo da família.". A história de Miserinha mostra ainda que, pelo fato da família a ter deixado em uma situação de penúria, restou a ela mendigar aos desconhecidos: "Pedia aos brancos. E aos indianos. É triste ficar ao sabor de outra raça para sobrevivermos, dizia Miserinha." (COUTO, 2003, p. 139).

A força das tradições culturais se faz presente na tentativa de resgate de Miserinha por parte de Dito Mariano que, em uma de suas cartas, pede ao neto que leve Miserinha para Nuymba-Kaya, a casa dos Marianos, pois, nas palavras do avô, as paredes estavam amarelecendo por sentirem saudade de Miserinha, como se cada indivíduo da família representasse uma parte da estrutura da casa, pois as paredes estavam perdendo a vivacidade, devido à ausência de um de seus integrantes, por isso, a tentativa de Dito Mariano de reparar o erro de ter deixado a cunhada excluída da família, que abrange ainda, no contexto cultural africano, segundo Fonseca e Cury (2008, p. 91), a etnia, tornando ainda mais grave a situação de Miserinha, que tem de se submeter à benevolência alheia. A atitude de Dito Mariano demonstra a importância da família ser reunida em torno da casa que, conforme indicam as autoras (p. 95), é a "[...] imagem que guarda correspondências com a de nação", imagem realçada desde o título do romance, a que se acrescenta a atividade executada por Dulcineusa: "Todos os dias a Avó regava a casa como se faz a uma planta. Tudo requer ser regado, dizia ela."

(COUTO, 2003, p. 31). No pedido de Dito Mariano e no gesto de Dulcineusa transparece a necessidade de manutenção e sobrevivência da casa, e, por conseguinte, da terra moçambicana. Ideia acentuada ainda pelo fato de Dulcineusa, acatando ao pedido de Dito Mariano ao neto, conduzir Miserinha de volta à Nyumba-Kaya, corrigindo sua falta com a cunhada, que se reconcilia, dessa maneira, com a família, reconciliação que, de acordo com Diniz (2008, p. 93), "[...] era uma forma de revigorar a tradição que havia sido quebrada.". O patriarca da família dos Marianos e, em certa medida, sua esposa sabem que Nyumba-Kaya corre o risco de desaparecer com os adventos dos novos tempos.

Novos tempos inscritos na própria atitude de Miserinha, que, apesar de todo o sofrimento por que passa, não permanece na casa dos Marianos: "- Minha casa é esse mundo todo. Deste e do outro lado do rio." (COUTO, 2003, p. 138). Na atitude de Miserinha, rejeitando a fixação na moradia da família, percebe-se que ocorre a ampliação do conceito de "casa", indiciando, ainda, a percepção de que as coisas mudaram e que, agora, vive-se, de acordo com Fonseca e Cury (2008, p. 86), "[...] num mundo que pulverizou os lugares de pertença, os significados e o valor das origens [...]".

O que se percebe também no comportamento de Ultímio, que deseja vender a casa aos investidores estrangeiros que pretendem edificar, no lugar dela, um hotel. A venda da casa, sob essa perspectiva, conotaria a entrega da nação ao domínio estrangeiro. A falta de apego de Ultímio às tradições reforça a ideia de que o sentido de identidade vinculado à família, à terra natal, não permanece o mesmo, segue mudando. A venda de Nyumba-Kaya significaria a chegada dos tempos modernos, algo que para Ultímio era indispensável para o progresso de Luar-do-Chão. Vale salientar, ainda, que Ultímio é o último filho de Dito Mariano, podendo representar, desse modo, o novo, mas um novo deturpado, que estabelece com a casa uma relação mercadológica e desvinculada dos valores memoriais da família. No entanto, como o processo é contínuo, Ultímio se defronta com Marianinho, o último filho, de fato, de Dito Mariano, que encena algo ainda mais novo, combatendo Ultímio. A postura de Marianinho coloca-o em choque com Ultímio, porque, percebendo a importância da recuperação dos valores culturais do país, para evitar a anulação do que lhe pertence, Marianinho, no final do romance, assume: "- *Essa casa nunca será sua, tio Ultímio./ - Ai não?! E porquê, posso saber?/ - Porque essa casa sou eu mesmo*." (COUTO, 2009, p. 249). Ao

se vincular integralmente à casa, Marianinho apropria-se do que é seu de direito, suscitando a ideia de que esse território não está disponível à exploração capitalista, cujo interesse é a substituição de um legado cultural por uma modernidade que, nesse caso, é enganosa, pois não agrega valores. A afirmação de Marianinho causa a impressão de que ele está anunciando que a casa não é propriedade alheia, não será possuída por exploradores, pois a casa é propriedade sua, um Mariano, um nativo da Ilha Luar-do-Chão e, consequentemente, um representante do país, da nação.

Marianinho, personagem que se encontra em viagem de construção identitária, semelhante ao que acontece com a nação moçambicana, experimenta uma travessia em que uma série de elementos conflitantes entre passado e presente, tradição e modernidade, rearticulam-se. Marianinho, nesse sentido, poderia ser visto como uma personagem alegórica, pois, passando por uma trajetória de reinvenção identitária, estabelece-se como um espaço em que as ambivalências podem convergir, uma vez que traz em si aspectos da modernidade, pois viveu muitos anos em um centro urbano, mas se encontra, simultaneamente, ligado à tradição, suas raízes não se dissociam da casa, nem da terra moçambicana, considerada por ele como um bem comum, um espaço de partilha.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), manifestam-se também tensões decorrentes do convívio de etnias diversas. Um desses conflitos volta a envolver a personagem Ultímio, negro preconceituoso que pertence à elite e se julga superior, desconsiderando, de um modo geral, aqueles que não são negros ou ricos como ele, deixando entrever seu preconceito:

> - *Metade do seu sangue é de branco*.
> Ultímio nega, ajuntando os pés, cruzados os dedos. Primeiro ri-se. Depois, se faz sério e pede a Abstinêncio que confime: - *Você, o mais velho, comprova?*
> - *É verdade, sim, Ultímio*.
> - *Não acredito. Isso me dizem agora, que estou traumartirizado*. (COUTO, 2003, p. 215).

O fragmento delineia o ridículo da reação exagerada de Ultímio ao saber que seu sangue não é puramente negro, devido a uma transfusão feita na infância e que salvou sua vida. De vítima, Ultímio não tem nada, em compensação, coloca-se no lugar do sofredor, no que observamos conter, implicitamente, uma zombaria em relação à sua postura equivocada, acentuada pelo neologismo “traumartirizado”, que, em vez de

atribuir um tom dramático a sua fala, produz um efeito inverso, tornando-a cômica. Esse efeito trágico-cômico, de certo modo, caricaturiza a personagem, caricaturização também reveladora de pormenores que o situam em uma posição patética, posto que até mesmo seus trejeitos, gestos físicos, são baseados em superstições (cruzar dedos, juntar pés) esvaziadas de sentido, tanto quanto o seu preconceito desmesurado.

A trajetória romanesca de Ultímio é ainda permeada por episódios que acentuam o olhar crítico lançado sobre ele, que, explorador das riquezas naturais da Ilha, sobrecarrega de madeira o meio de transporte da população. Ironicamente, é um acidente por excesso de peso, ocorrido no barco usado para seus negócios escusos, que o expõe, novamente, a uma situação em que depende daquele que menospreza, neste caso, o médico indiano da Ilha:

> Pela manhã, o médico vem mudar os pensos. Fico sentado, a assistir. Enquanto Amílcar Mascarenha se ocupa dos curativos, Ultímio vai falando:
>
> - *Esta noite nem dormi com essa história do sangue. É verdade, doutor, que me deram sangue de branco?*
>
> - *Não sei o que é isso.*
>
> - *Não sabe o que é o quê?*
>
> - *Sangue de branco.*
>
> Ultímio se arruma melhor na cama, soerguendo-se nas almofadas. Recusa a ajuda do médico, recupera o fôlego e, de novo, se dirige a Mascarenha:
>
> - *Eu gosto de si. Mas o meu ódio por si é muito mais antigo que eu.*
>
> - *Está a falar de mim ou de minha raça?*
>
> - *Lamento, doutor, mas, para mim, você é a sua raça.* (COUTO, 2003, p. 216-217).

Vale salientar, aqui, que Ultímio é a única pessoa a se ferir no incêndio, o que não é gratuito; tem-se a impressão de que esse acidente o faz provar de sua própria ganância, falta de escrúpulos e desonestidade. Esse episódio seria uma oportunidade para Ultímio colocar-se no lugar do outro, entretanto, como se vê na citação acima, o acidente é mais uma maneira de trazer à cena as ambiguidades que marcam essa personagem que, ao mesmo tempo em que tem aversão ao branco, assume postura muito semelhante a do colonizador europeu. O médico indiano, diante de quem Ultímio também não disfarça seu incômodo, seu mal-estar e, novamente, sua atitude preconceituosa, debocha das palavras de Ultímio, ironizando a sua postura, pois Ultímio não enxerga que só sobreviveu em virtude do que ele categoriza, de forma imbecil, como “sangue de branco”. Permeada pelo racismo indiscriminado, as frases finais de

Ultímio acentuam o seu repúdio em relação a Amílcar, ao ver o médico não como um indivíduo, mas como um segmento racial. Segmento que, historicamente, em conformidade com as considerações de Cabaço (2009, p. 227), adquiriu uma acepção reificada, discriminatória e pejorativa, apagando ou diminuindo a individualidade.

A postura de Ultímio, então, contém contornos que se aproximam do que explicita Ribeiro (2012, p. 34) ao se referir ao "poder negro pós-colonial", que, segundo ele, "[...] foi conferindo legitimidade ao seu grupo de pertença racial para evidenciar determinado tipo de atitudes que, adaptadas aos novos tempos, reconstituem a postura equivalente à do poder branco na época colonial que depreciava as 'minorias' raciais [...]". Agindo dessa maneira, Ultímio acaba por negar a sua própria identidade cultural, esforçando-se para alcançar o lugar ocupado pelo branco, sem, contudo, desejar ser o branco, o que corrobora o seu perfil ambivalente, realçado ainda pela relação que mantém com o médico, dado que, se, por um lado, rejeita Amílcar, reduzindo-o a um conjunto de características que apenas o enquadram na sua raça, inferiorizada por Ultímio, por outro lado, ele tem interesses econômicos em comum com os indianos, não os repelindo nesse caso. Ou seja, Ultímio ignora a diferença racial quando se trata de dinheiro, o que demonstra sua inescrupulosa parcialidade, manifestando, mais uma vez, um comportamento semelhante a do colonizador branco que tanto despreza. A caracterização de Ultímio, de certa maneira, lembra o que passou a ocorrer em Moçambique após a independência, onde a dominação, exercida anteriormente pelos brancos, passou a ser praticada pelos negros que, para tanto, utilizaram-se do mesmo artífício usado pelos brancos contra os negros e indianos, o discurso da diferença.

Diferentemente do comportamento equivocado de Ultímio, comparecem, no romance, situações que promovem outras ressonâncias, como na forma como os mulatos se fazem presente em um diálogo entre Marianinho e tia Admirança, quando ele evidencia seu desconhecimento sobre a existência de tantos mulatos na família, surpreendendo-se, de certo modo, com a resposta dela: "- *Meu filho, neste mundo, todos somos mulatos*." (COUTO, 2003, p. 57). Na fala de Admirança, entrevê-se a ideia de mestiçagem como algo natural e um fato que não dá para camuflar. Além disso, o hibridismo está na essência de qualquer identidade, por isso negá-lo, como o fazem as autoridades que discriminam Vasto Excelêncio, em *A varanda do frangipani* (2007), é também uma forma de alienação que, neste caso, manifesta-se por meio do assédio moral e do ataque psíquico sofrido pelo diretor do asilo, após o término da guerra de

libertação. No exemplo do que se faz com Vasto, entrevê-se uma crítica aos comportamentos de alguns moçambicanos que passam a exercer o poder no período pós-colonial, e, como todos os que o fazem, de alguma maneira, exploram as fraquezas daqueles que lhes são subordinados e, na efetivação dessa exploração, a condição do sujeito mestiço, deixo-o em um estado de vulnerabilidade, uma vez que, por não fazer parte de grupos específicos, sua condição é vista como falta de identidade, inclusive, por ele mesmo.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), uma repercussão positiva que decorre das trocas culturais ocorridas em Luar-do-Chão é o relacionamento que o padre português mantém com os moradores da Ilha, como se percebe no afeto que nutre por Fulano Malta, a quem admira e, até mesmo, inveja por ter se arriscado a lutar contra o sistema colonial, mobilizando-se contra a exploração colonial baseada não apenas na questão da discriminação, mas também na expropriação econômica. Padre Nunes, cansado das injustiças e da miséria que presencia na Ilha, não compactua com os métodos empregados pela Igreja, que se volta para os interesses dos poderosos. O padre já incorporou também, e não renega, costumes do povo africano: visita o feiticeiro Muana wa Nweti, pedindo para ouvir o que os búzios têm a dizer, por ocasião do naufrágio do barco Vasco da Gama, e não recrimina Dito Mariano por este não rezar para o Deus cristão, aceitando ainda, com naturalidade, o fato de o velho Mariano rezar para outros deuses, aos quais Nunes chama de divindades.

Contrapondo-se a relação que o padre português estabelece com Luar-do-Chão e a postura do africano Ultímio, nota-se que nem sempre a dificuldade de realização de encontros promissores é determinada pelo outro, pelo que vem de fora. É o nativo que, em alguns casos, impõe obstáculos às trocas, aos contatos que muitas vezes são fecundos tanto para um quanto para o outro, como é o caso do padre Nunes, que tem sua identidade cristã entremeada pelas crenças e pelos hábitos africanos, e de Fulano, que encontra no padre um aliado, alguém que, apesar de branco e português, compreende a sua luta contra o colonialismo.

Essa confluência de dicotomias também comparece em *O outro pé da sereia* (2006), em que se delineiam diferentes tipos de deslocamentos identitários, tendo em vista que as personagens, de um modo geral, realizam viagens que indicam, utilizando-nos dos termos de Mata (2003, p.67), "[...] uma das marcas das culturas pós-coloniais: a sua hibridez, resultado de uma situação de semiose cultural ou de relação dialética entre

matrizes civilizacionais diversas [...]". Nesse trânsito, encontra-se o padre Manuel Antunes que, munido de um senso crítico apurado, na viagem oficialmente empreendida com o propósito de expansão da fé católica, toma contato com a realidade desumana a que os negros escravos que estão no porão do navio são expostos. À medida que a viagem para Moçambique progride, Manuel Antunes experimenta um deslocamento interno que o vai transformando:

> 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. 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.
>
> - *Estou transitando de raça, D. Gonçalo. E o pior é que estou gostando mais dessa travessia do que de toda a restante viagem.* (COUTO, 2006, p. 164).

Ao explicitar, metaforicamente, o movimento de transfiguração pelo que está passando, firmando, de início, sua origem branca e europeia para, em seguida, por meio dos verbos no gerúndio ("obscurecendo", "transitando", "gostando") especificar, passo a passo, a mudança racial que vai vivenciando, o padre Antunes poderia estar alegorizando a mescla de etnias que começará a ocorrer com a chegada dos portugueses em África. E, diferentemente da padronização do branco colonizador, Antunes se deixa penetrar pelo "corpo" africano. O verbo "converter-se" acentua a metamorfose que se opera no padre que verbaliza, com serenidade e consciência, o sabor incutido no processo de internalização que está se manifestando em seu ser, o que nos lembra a forma de viajar em que o viajante, como define Ianni (2003, p. 27), "Pode descobrir que na parte ressoa o todo, que o singular carrega o halo do universal. Esse percurso em que se perde e encontra, forma e transforma. E pode até mesmo reencontrar-se, transfigurado em outro de si mesmo.".

Paralelamente à "travessia" por entre identidades raciais, Manuel Antunes também experimenta um deslocamento que se dá entre fatores culturais, europeus e africanos. Nesse percurso, a personagem indicia que sua religiosidade não é determinada por uma doutrina restrita, tanto é que questiona determinados preceitos do catolicismo, o que conduz a uma esfera menos limitada de encarar a realidade, levando-o a um movimento de reinvenção de si mesmo, que possibilita entrecruzar as diferenças identitárias também no que se refere ao cristianismo e ao paganismo. O processo de

hibridização de Manuel Antunes, ao alcançar às terras africanas, completa-se e o padre incorpora o nome do escravo que morrera durante a viagem, Nimi Nsundi. Manuel Antunes parece absorver também as aspirações do escravo, visto que, em uma determinada passagem do romance, Nimi contempla o peixe-voador, desejando ser um deles para voltar ao Congo, e, na festa em homenagem à morte dessa personagem, Manuel Antunes, dançando com os negros, aproxima-se do peixe-voador: "Ele era o peixe-voador emergindo das águas." (COUTO, 2006, p. 209). Os africanos o identificarão como "Manu Antu" (p. 313). E, nessa alteração do nome do padre, nota-se, também linguisticamente, a marca da mescla das identidades, assinalada pela contração do primeiro nome e do sobrenome, que passam a apresentar uma feição mais informal, um tom que parece soar mais africano, distanciando-se dos nomes tipicamente portugueses. Repare-se que a personagem transmutada engloba aspectos de ambas as culturas, não ocorrendo o predomínio de uma delas, afinal, o nome português não é completamente apagado do mesmo modo que a denominação recebida em Moçambique não é tipicamente africana.

Manuel Antunes, movendo-se por diferentes matrizes culturais, abre mão de sua inicial missão catequizadora e se estabelece definitivamente em terras africanas, onde assume sua condição híbrida: "[...] aceitara tacitamente ser considerado feiticeiro, rezador de Bíblia e visitador de almas." (COUTO, 2006, p. 313). Manuel Antunes, mesmo assimilando características do africano, não renuncia a suas referências próprias, sendo que sua trajetória assinala a possibilidade de amalgamar as diferenças entre brancos europeus e negros africanos, despontando como uma estratégia de reinvenção na constituição do ser híbrido.

Em trânsito identitário, mas sob uma outra perspectiva, encontra-se também a personagem Jesustino. Especialmente em dois trechos de *O outro pé da sereia* (2006), insinua-se a sua metamorfose, sugerindo que transita de raça:

> No lusco-fusco, o homem parecia negro. Passada a nuvem, o luar revelou a sua verdadeira pele acastanhada, de indiano. (COUTO, 2007, p. 69).
>
> Uma impressão primeira lhe tinha ficado quando, na noite anterior, enfrentou o olhar do padrasto. Agora, essa sensação se confirmava. Jesustino Rodrigues tinha os olhos claros, deslavados, quase azuis.
>
> - *Seus olhos, padrasto...*
>
> - *Estou mudando de raça, estou cansado de ser caneco...*(p. 95).

Apesar de Jesustino considerar que sofre uma transformação, não é uma mudança definitiva e também não aponta para uma direção exata, permanecendo em processo de deslocamento, o que é corroborado por termos que denotam imprecisão, como "lusco-fusco", horário em que tudo é visto sem exatidão, e ainda "impressão" e "sensação", ligados ao que Mwadia não consegue identificar pontualmente no encontro com o padrasto. Segundo Costa (2008, p. 59), "O trânsito etno-cultural de Jesustino [...] Explicita-se nesse momento, toda a dimensão do conflito vivenciado por este ator ficcional. [...] Atente-se, em sua fala, para o uso do verbo flexionado no modo gerúndio, 'mudando', o que reforça a ideia de processo, no caso, de um processo metamórfico.". No desabafo de Jesustino, transparece a problemática racial, dado que ele não diz estar cansado de ser indiano, mas de ser "caneco"[11], termo atribuído ao indivíduo pertencente a um determinado grupo de indianos excluídos em Moçambique e que traz uma carga depreciativa. Estigmatizado, Jesustino se vê como um ser indefinido, que tenta negar suas origens em função das adversidades que padece por ser indiano em terra africana. Ao mesmo tempo, pelo que se observa pelas citações acima, ele vacila entre a raça negra e a branca, sendo mesmo impossível optar por uma ou outra, na medida em que ele é produto da aculturação, um ser em que conflui sua ascendência indiana, mesclada à colonização portuguesa em Goa, Dama e Diu, a que se acresce ainda o seu nascimento em Moçambique.

A mobilização de Jesustino parece indicar um desejo da personagem de se recriar identitariamente, na tentativa de se afastar de "rótulos incapacitantes", nos termos de Appiah (1997, p. 245). Afinal, são esses estereótipos, como adverte Noa (2003, p. 301), que mostram o outro, nesse caso, o indiano, inserido a um conjunto definido por fundamentos generalizantes, transformando-o em uma "presença ausente".

---

[11] De acordo com Gabriel Ribeiro (2012, p. 26): "Quando acontece existir uma componente católica em segmentos originários do Índico, no geral são designados por "canecos", embora este segmento quase nunca seja referenciado pelas pessoas desfavorecidas, ou seja, trata-se de uma tipificação que funciona sobretudo no interior dos mestiços. Neste caso, se a ascendência é conotada com a Índia Portuguesa (Goa, Damão e Diu), o que lhes confere uma forte ligação à matriz cultural portuguesa colonial. Daí a que a mestiçagem esteja na génese dos 'canecos' por cruzarem um tipo racial 'tipicamente' indiano com uma matriz cultural muito identificada com a portuguesa, traduzindo-se, para além do catolicismo, no uso da língua portuguesa como idioma materno e em hábitos de vida próximos do tipo português.". Por meio dos aspectos que delineiam a personagem Luzmina, irmã de Jesustino, entrevemos características muito semelhantes às apontadas por Ribeiro, uma vez que a goesa é muito devota e até mesmo deseja que Mwadia seja freira. No entanto, o fato de ser cristã e manter hábitos próximos aos dos portugueses não impede a discriminação: "Luzmina era, como eles [portugueses] diziam, uma 'caneca de cu não lavado', ridícula e acatada excepto naquelas breves ocasiões." (COUTO, 2006, p. 223) . Também percebemos o componente religioso cristão nos nomes dos familiares da personagem: Agostinho, Agnelo e Jesustino.

Buscando se anular como indiano que é, Jesustino, de certo modo, fecha os olhos para a sua "mestiçagem", se não exatamente de origem, mas como resultado de um indivíduo que vive em África e que traz em si o lastro de toda uma história de colonização e conflitos. Do outro lado, está o africano que se considera genuíno e que quer não enxergar a pluralidade que existe em seu país, imputando ao que vem de fora alcunhas impróprias e imerecidas, como o termo "caneco", depreciando, assim, a presença estrangeira com tudo que ela implica e que é inegável. Jesustino é uma personagem em que as dicotomias ganham vulto, permitindo um deslizar contínuo de uma margem cultural a outra. Sobre Jesustino incidem cruzamentos que acabam por configurá-lo como uma personagem cuja identidade fluida é marcada pelo signo da hibridez.

Fluidez que também pode ser associada à trajetória da personagem Nimi Nsundi, cujo sangue perdido antes de morrer: "[...] não era de um homem mas de todo um continente escravo" (COUTO, 2006, p. 314). A composição da imagem de Nimi é elaborada como um elemento de conjugação de aspectos ligados à escravidão, ao tráfico de escravos: a saudade de sua terra, para onde sabia que não retornaria, os castigos que recebe ao desobedecer uma autoridade colonial, a prisão em um porão de navio em condições sub-humanas e, principalmente, a sua morte dramática, levando-nos a considerá-lo como uma personagem alegórica. Além disso, ao demonstrar consciência social e cultural, deixando registrado em uma carta o que os portugueses pensam a respeito dos negros, Nimi traz para o universo ficcional o discurso empregado pelos brancos para escravizar: "[...] dizem que não temos alma. Temos, eles é que não veem. O coração dos portugueses está cego. [...] É essa a razão porque D. Gonçalo da Silveira quer embranquecer a minha raça. Não é a nossa raça que os atrapalha: é a cor da nossa alma que eles não conseguem enxergar." (COUTO, 2006, p. 113). Nimi contém traços que o tornam uma espécie de porta-voz dos negros, principalmente porque assinala aquilo que, para o branco, engloba todos os negros, despersonalizando-os: a cor da pele. Mostra, ainda, que o que os brancos fazem com os negros é ainda mais grave: não o reconhecem como seres humanos, porque não conseguem enxergar o que está além da pele.

Por meio da carta, Nimi também explica que, apesar das tentativas dos brancos para modificar os negros, estes não se deixam dominar culturalmente. O que os negros fazem é absorver a cultura do branco, utilizando-a de acordo com as necessidades próprias, o que é posto em cena por meio da imagem de Nossa Senhora, uma santa

cristã, que, para Nimi, é uma entidade africana das águas conhecida como Kianda, cuja forma ele tenta modificar, a fim de adequá-la à aparência tipicamente africana, o que ocorre não apenas por meio da desfiguração do caráter sacro da santa, mas também através da adulteração da própria estátua de madeira, que tem um dos pés cortados pelo escravo. Marcada pelo signo da hibridez, aparecem outras denominações de Nossa Senhora no romance, e, segundo Valentim (2011, p.381), "As múltiplas faces do mito das águas tornam-se, assim, um terreno frutífero para [...] por em questão a condição de sujeito plural em meio a um espaço multicultural". As diferentes denominações recebidas pela santa, que, de acordo com Fonseca e Cury (2008, p. 43), é "[...] a que anda, signo de significações moventes, sem sentido fixo", configuram-se como consequência do modo como personagens de diferentes culturas a concebem: para os portugueses, é Nossa Senhora; para os negros africanos, trata-se de Kianda, Nzuzu, sereia, enquanto para os norte-americanos, chama-se Mama Wati. De qualquer maneira, essa estátua possibilita diferentes deslocamentos, entre eles, os identitários, que, como ela, algumas personagens realizam.

Uma dessas personagens é Zeca Matambira, que, em princípios de século XXI, mostra que o discurso da inferioridade da raça negra ainda permanece, fazendo a personagem refém da sua cor de pele:

> E recordou o creme para aclarar a pele, os produtos para desencrespar o cabelo, a ocultação da sua origem humilde. Sim, a sua existência tinha sido um permanente e nunca alcançado disfarce. [..] Era no pente, como num espelho, que ele contemplava a sua raça. [...] ele era um preto, tão irreversivelmente negro como todos os de Vila Longe. Depois, limpava o pente como se a si mesmo se lavasse. Como se o cabelo fosse uma sujidade na alma, a irrefutável prova de um crime sem perfeição. (COUTO, 2006, p. 294).

Por meio do discurso indireto livre, a voz enunciadora penetra nos pensamentos de Zeca Matambira, revelando as reflexões dessa personagem sobre as ambivalências que atuam nele, pois, ao mesmo tempo em que existe um esforço constante para alcançar o embranquecimento da pele, há a constatação da impossibilidade de deixar de ser negro. É um embate pungente, pois Matambira desqualifica-se de tal forma que chega a negar-se, afinal, negro e pobre, usa subterfúgios inoperantes para tentar esconder sua condição social. O gesto de Matambira de limpeza do pente, referindo-se a uma possível sujeira da alma, poderia ser relacionado à ideia, preconcebida e equivocada, vinda com os portugueses, de que os negros não tem alma, o que retomaria

o que Nimi Nsundi diz na narrativa do século XVI. Nessa perspectiva, na narrativa do século XXI, ecoa a caracterização que era dada aos negros que, como expõe Cabaço (*apud* BOXER, 2009, p. 102), "[...] os portugueses deram tanta ênfase ao conceito de 'limpeza' ou 'pureza de sangue', não só de uma classe mas também de uma perspectiva racial.". E, no que se refere à falta de "pureza", nota-se que ela é apontada pelo branco por meio de um aspecto físico particular do negro que, no caso de Matambira, é o cabelo crespo, e, no que traz Nimi, a cor da pele, isto é, emprega-se a parte pelo todo, em uma "sinédoque do despojamento", utilizando-nos das palavras de Noa (2003, p. 298). É possível pensar também o quanto esse modo de definir o negro contamina Matambira, um pugilista bem sucedido que, por não conseguir lutar boxe contra os brancos, abandonou a profissão: "[...] 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. Nem de um mulato." (COUTO, 2007, p. 219). No comportamento de Matambira transparece, além da permanência, o poder devastador do discurso da diferença, visto que a personagem incorpora a imagem de inferioridade que o branco criou em torno do negro. Zeca Matambira não consegue transgredir os limites de sua aparência física, sendo dominado pelos preconceitos que ele mesmo reproduz.

De acordo com Fátima Ribeiro (2006)[12], "As intenções desta obra [*O outro pé da sereia*] [...] ressaltam [...] questionar preconceitos e ideias feitas na imagem que por vezes temos ou damos de nós e dos outros, de África e da sua história, e essencialmente mostrar que todos, mesmo sem o sabermos, somos resultado de diversas misturas, da combinação de diferentes universos e experiências.". Entre os diferentes cruzamentos que comparecem nessa obra, destacam-se ainda os que se manifestam por meio da personagem Rosie, que mistura em si as ressonâncias propiciadas pelo trânsito dos negros africanos pelo mundo, particularmente, aqueles cujo destino era o Brasil, onde os aspectos etno-culturais dos negros, apesar das dificuldades, conseguiram resistir, perdurar e multiplicar-se, transformando o território brasileiro em um espaço multicultural como o espaço de onde originavam esses africanos. Também Benjamin Southman comparece no romance como resultado de mesclas, afinal, é um mulato norte-americano, ou seja, sua mestiçagem flui entre o que o caracteriza como

[12] A citação foi retirada do texto "Mia Couto sempre igual sempre surpreendente", escrito por Fátima Ribeiro e lido por ocasião da apresentação do romance *O outro pé da sereia*, em 2006, encontrado no site: www.macua.blogs.com/moambique_para_todos/2006/06/mia_couto_sempr.html.

descendente de africanos e o que o configura como procedente de nativos dos Estados Unidos, seu país natal.

Em seu trajeto ficcional, Mia Couto, embora não abra mão de apontar os conflitos que a multiplicidade étnica e cultural promovem, privilegia os trânsitos que propiciam a pluralidade identitária de Moçambique. Em *O outro pé da sereia* (2006), sem perder de vista os olhares lançados sobre a África e os africanos, aborda-se a questão do convívio entre raças: a trajetória de Manuel Antunes revela a transfiguração do branco em negro; o dia-a-dia de Zeca Matambira mostra o empenho desse negro em parecer branco; a travessia da mestiçagem de Jesustino delineia-se como um mosaico étnico-cultural. Em *A varanda do frangipani* (2007), por meio dos trânsitos identitários que ali se identificam, ganha destaque a figura de Domingos Mourão. E em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), embora exista uma dificuldade de articulação das diferenças por parte de personagens como Ultímio, que talvez se iluda com a possibilidade do que se considera uma identidade única ou pura, reiteração do modelo totalitário do colonizador, é ridicularizado, afinal, o que ele expressa revela-se inoperante, pois não é possível escapar aos contatos, os cruzamentos são inevitáveis.

2.2. Vivências

No conjunto de personagens que habitam a obra de Mia Couto, distinguem-se as que vieram de outros países para Moçambique e as que são originárias do país. Entretanto, nenhum desses dois grupos pode ser visto como algo fechado, devido à interpenetração que foi se verificando entre eles. Nesse sentido, ao considerarmos as personagens estrangeiras, serão mostradas, paralelamente, quando for o caso, as influências recebidas. Por sua vez, entre as personagens moçambicanas, realçaremos aquelas que, embora nascidas em Moçambique, são vistas como estrangeiras, seja por terem saído do país por um determinado período de tempo, seja por se deslocarem para outro espaço dentro do próprio país, voltando, posteriormente, ao lugar de origem.

Em *A varanda do frangipani* (2007), Domingos Mourão é a personagem proveniente de Portugal que vive em Moçambique há muitos anos. Se, por um lado, apresenta traços que o vinculam a um estrangeiro, condição que ele não nega, afinal, diz ser: "[...] uma tábua de outro mundo [...]" (COUTO, 2007, p. 46). Por outro lado, embora branco e português, relaciona-se muito bem com os colegas negros, que lhe atribuem um outro nome (Xidimingo), situação que, considerada por ele como um rebatismo, assinala a sua proximidade com Moçambique, de onde não quis sair após a Independência. As atitudes de Domingos demonstram seu entrosamento com o país africano, o que é possível perceber quando alega que suas raízes ressurgiram em Moçambique, afirmando ainda que são os negros que cultivam essas raízes, realçando a relação de proximidade estabelecida com o povo moçambicano, que propicia o contato mais íntimo de Domingos com a terra, os hábitos e os costumes do país, com o qual ele vai criando progressivamente novos vínculos.

De forma mais pontual ainda, Domingos configura-se como um "português moçambicanizado" (LEITE, 1998, p. 72) e, em uma de suas falas, diz: "Desculpe-me este meu português, já nem sei que língua falo, tenho a gramática toda suja, da cor desta terra. Não é só o falar que é já outro. É o pensar, inspector." (COUTO, 2007, p. 46). O que Domingos experimenta não se dá apenas em relação às transformações ocorridas na língua portuguesa original, mas também no que concerne à sua perspectiva de visão, à sua forma de raciocínio, ao seu modo de encarar a vida; a mudança da personagem atinge sua constituição identitária, que se movimenta, passando por um processo de articulação daquilo que é especificamente seu e o que é considerado do outro. É um

percurso complexo e marcado pela dicotomia, porque Domingos apresenta características que são suas e, ao mesmo tempo, não o são, pois foram refundidas, já que, em conformidade com Moreira (2005, p. 145), "Não somente a personagem, mas seu nome e sua fala são construídos a partir de pontes que são atravessadas umas pelas outras. [...] sua fala encena a condição de inextricabilidade entre a identidade e a diferença.". As vivências de Domingos Mourão situam-no no território ambivalente do hibridismo cultural, uma vez que, sem abandonar as suas referências portuguesas, compreende o quanto foi absorvido por Moçambique, declarando: "Hoje eu sei: África rouba-nos o ser. E nos vaza de maneira inversa: enchendo-nos de alma." (COUTO, 2007, p. 47). Domingos é um português que se deixa impregnar de valores africanos que, segundo ele, são arrebatadores e causam um fascínio a que é impossível resistir ou ficar inalterado, assim como é impossível desapegar-se do mar, que causa encanto desmedido à personagem.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), o médico Amílcar Mascarenhas provém de Goa, mas, residindo na Ilha Luar-do-Chão há muitos anos, é visto com familiaridade pelos habitantes do lugar, como exemplifica o ato de beber com os ilhéus, o fato de Dito Mariano lhe fazer confidências, ou ainda, a explicação de Fulano para Marianinho: "Mesmo reformado de nascença, o goês estava acima da suspeita. Não era comprável." (COUTO, 2003, p. 169), significando que, apesar de não ser nativo da Ilha, Amílcar era uma pessoa íntegra e confiável. Sob essa perspectiva, o indiano caracteriza-se como uma personagem que, afastada de sua terra natal, sabe conviver com o espaço a que se agrega. E, como aponta Diniz (2008, p.104), o "[...] fato de ter estudado, ser o único médico da Ilha e trabalhar também na cidade, é um diferencial entre o indiano e a população em geral. Todavia, o médico não usa de sua condição de pessoa estudada para estabelecer distanciamento com relação aos nativos.". Ao contrário, Amílcar é dedicado à profissão e, em tempos passados, lutou em defesa do país:

> Já fora militante revolucionário, lutara contra o colonialismo e estivera preso durante anos. Após a Independência lhe atribuíra lugares de responsabilidades políticas. Depois, a revolução acabou e ele foi demovido de todos os cargos. Assistiu à morte dos ideais que lhe deram brilho ao viver. A sua raça começou a ser apontada e aos poucos a cor da pele se converteu num argumento contra ele. Amílcar Mascarenha se isolou na Ilha e ganhou refúgio em bebida. (COUTO, 2003, p. 116).

Por meio da trajetória dessa personagem detecta-se uma crítica à forma como se efetiva a discriminação contra o indiano: enquanto econômica e politicamente necessário, não é marginalizado, porém, quando deixa de ser útil aos interesses do país ou dos negros, é excluído. A relação que Ultímio estabelece com o médico ilustra o que representam os estrangeiros insultados por Ultímio, que se refere a Amílcar como parte da "monhezada"[13], termo depreciativo utilizado para tratar os indianos e, no caso do médico, porque ele não dá o que Ultímio deseja: a confirmação do óbito do pai para que possa dispor da casa da família. O preconceito de Ultímio é explícito, o que não se identifica no relacionamento das outras personagens com Amílcar, um indicativo que nos leva a concordar com Ribeiro (2012, p. 24-26), quando diz que "[...] as situações de potencial tensão racial tendem a concentrar-se nas classes médias e nas elites.". Além disso, os indianos, ainda segundo Ribeiro, "[...] tendem a ser representados [...] como 'outros' ou exógenos.". E quando recebem o tratamento de "monhés" são "[...] com maior facilidade excluídos da 'moçambicanidade'.".

No que diz respeito à exclusão, Amílcar Mascarenhas, em proporções diferentes, possui um ponto em comum com Vasto Excelêncio, de *A varanda do frangipani* (2007): ambos lutam na guerra de Independência ao lado dos negros, sendo, em seguida, marginalizados e descartados. Amílcar, porém, coloca-se à distância dos que estão no poder e se alheia, recorrendo à bebida; Vasto, ao contrário, aproxima-se das autoridades moçambicanas, e maltrata, indiscriminadamente, os oprimidos. Além disso, Vasto é um nativo que se deixa corromper, ao passo que Amílcar, embora estrangeiro, continua altruísta e afeiçoado a Moçambique.

Essa afeição que Amílcar nutre pelo país pode ser percebida quando ele, transitando pela Ilha ao lado de Marianinho, relata algumas mudanças sofridas pelo local, o que indicia, conforme notam Fonseca e Cury (2008, p. 117), que "Indianos, como [...] Amílcar Mascarenhas, [...] são retratados como minoria étnica, muitas vezes rejeitados por sua condição de estrangeiros. [...], no entanto, promovem encontros e, de certa maneira, com seu olhar *de fora*, são capazes de compreensão diferenciada sobre os problemas da terra.". Aliás, é a percepção que Amílcar tem dos desvios que estão ocorrendo na Ilha que o leva a receber uma "ordem de saída" (COUTO, 2003, p. 170) de Luar-do-Chão, o que, para os colegas de bar, é na verdade uma ameaça.

[13] "Monhezada" liga-se ao termo "monhé", usado para se referir aos indianos e, segundo Ribeiro (2012, p. 26), "o 'monhé' é associado à religião islâmica ou hindu e tido como originário ou descendente de gentes do Indico.".

Algo semelhante ocorre com outra personagem estrangeira presente no romance, o padre Nunes, que veio de Portugal para a Ilha há muito tempo, distinguindo-se como alguém integrado a Luar-do-Chão. Porém, ao denunciar os responsáveis pelo naufrágio do barco Vasco da Gama, sofre reprimendas: "A partir desse dia, ele passou a receber ameaças. Acusavam-no de ser branco, de ser racista, de não se ater a suas obrigações religiosas." (COUTO, 2003, p. 90). Ao chamar atenção para os problemas da Ilha, Nunes passa a ser combatido, um indicativo de que, quando se posiciona contrariamente às atitudes inescrupulosas, é tratado como estrangeiro. Devido às ameaças, à impunidade e ao fato de ter que, em certa medida, manter-se em silêncio, visto que muito do que sabe foi ouvido em confissão – e absolvido –, Nunes resolve deixar a Ilha.

Percebe-se, por meio de Amílcar Mascarenhas e do padre Nunes, a persistência do preconceito racial que, no caso do indiano, manifesta-se mais explicitamente após a independência do país e é resultado, aproveitando-nos do que diz Appiah (1997, p. 250), de um "nacionalismo negro racializado", que se dissimula, todavia, quando entra em cena o poder econômico. No caso do padre Nunes, usa-se o preconceito para se exercer o preconceito, ou seja, aqueles que discriminam o padre, quando este não atende aos interesses dos negros, empregam o discurso da diferença racial para condená-lo, invertendo a situação.

Já em *O outro pé da sereia* (2006), na narrativa que se passa no século XVI, o português D. Gonçalo da Silveira, ao deixar Goa, tem como objetivo o embranquecimento da alma dos negros, classificados como cafres e infiéis, tanto é que, de início, ao visitar o porão onde ficam os negros, D. Gonçalo acredita que o diabo e o inferno viajam no navio e, nesse sentido, a expedição se justificaria, tornando-se imperativa a conversão do colonizado ao cristianismo. Desse modo, a viagem do jesuíta contém traços que se assemelham ao que registram os relatos dos viajantes dos descobrimentos, posto que, de acordo com a visão do antropólogo José Luís Cabaço:

> Na especial relação com Deus 'verdadeiro e universal' se baseia a mística da 'missão civilizadora'. Sua face terrena é a imagem que o sujeito colonizador, 'o que conhece Deus', produz acerca do indivíduo objeto da colonização: o africano negro 'imerso nas trevas', [...] expressões que povoam páginas de cronistas, relatos de aventureiros e militares, relatórios de missionários e governantes, [...]. (CABAÇO, 2009, p.100).

Acompanhando a trajetória de D. Gonçalo, verifica-se como esse missionário aproxima-se da figura do colonizador, pois deixa transparecer sua postura autoritária, típica de quem, além de enxergar a África "como um campo de batalha" (COUTO, 2006, p. 252), apresenta a perspectiva de visão do dominador, uma vez que retira do negro a sua condição humana para justificar a necessidade de sujeitá-lo, destituindo-o de suas crenças, de seus valores, atribuindo-lhe, ainda, uma índole arbitrária:

> Era algo que, desde sempre, alvoroçara Gonçalo da Silveira: o modo como os negros gargalhavam, a facilidade da felicidade, a disponibilidade para a lascívia. Faltava aos selvagens não apenas um credo. Faltava-lhes moderação na alegria, tento 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 as gargalhadas 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)

O padre, que se afirma religioso e devotado à tarefa de propagar a fé cristã, coloca-se em uma posição de superioridade em relação ao negro, cujo comportamento festivo é considerado totalmente inadequado, devendo ser contido. E a contenção sugerida por D. Gonçalo é nada menos do que uma coleira, objeto utilizado para se prender animais que é como o missionário enxerga os negros, tal como também as mulheres, reduzindo-os a seres inferiores. Ainda mais: o que ele julga pernicioso associa ao sexo feminino, e o que concebe como civilizado, ao sexo masculino. As reflexões de D. Gonçalo encerram-se com duas palavras ("gargalhada" e "gargalheira"), cuja aproximação fônica não encontra paralelo quanto ao significado, o que nos soa ainda mais contundente, pois escancara a visão preconceituosa do jesuíta, que intenciona domesticar os negros, já começando por acorrentar a natureza espontânea deles. As convicções de D. Gonçalo deixam transparecer toda a sua tirania e prepotência ao defender punições bárbaras para comportamentos que não são de nenhuma maneira imorais ou ameaçadores, realçando-se, desse modo, a inversão de valores, afinal, é possível considerar como "selvagem" a ferocidade do padre ao propor o uso da violência como forma de combater expressões tão dignamente humanas, como a alegria, contentamento, euforia, satisfação, ou ainda, ao empregar um castigo criminoso contra quem não cometeu crime algum.

Todavia, D. Gonçalo vai verificar, posteriormente, que a selvageria não é uma característica específica dos negros, ao contrário, manifesta-se nos portugueses estabelecidos em Moçambique, de quem os negros são vítimas:

> Nos últimos dias Silveira confirmara que o Diabo fazia ninho entre os seus, os da sua origem, raça e condição.
>
> - *Estou muito desiludido, lamentou-se ele a Antunes. Disseram-me que esta era uma terra limpa. Esta nação gentílica, afinal, está contaminada por mouros e judeus pestilentos.*
>
> [...] Nas diversas povoações lhe chegavam novas de portugueses que se ocupavam de negócios muito sujos [...]. (COUTO, 2006, p. 255).

Na fala de D. Gonçalo, observa-se a confirmação de seu engano, pois a sujeira, ou melhor, o aviltamento da terra é causado pelos portugueses. À visão do jesuíta permeada por preconceitos em relação aos negros, relacionando-os ao mal, ao demoníaco, agrega-se o seu preconceito contra os mouros e judeus. Ao sinalizar que os negros têm outro tipo de crença, o padre, mesmo assim, não a considera propriamente africana, admitindo ser influenciada pelo outro, ora pelo islã, ora pelo judaísmo, transfigurados, respectivamente, na imagem dos mouros e judeus[14], percebidos, então, como seus opositores naquilo que se convencionou como processo civilizatório. Na sua peregrinação por terras moçambicanas, Gonçalo tem revelações que mobilizam seus ideais religiosos, mas não o afastam de Deus, pelo contrário, as descobertas conduzem o jesuíta a uma devoção mais veemente, adquirida a partir de suas próprias experiências, e, ainda em solo africano, pratica algumas ações que indiciam seu martírio: faz uma refeição moderada por dia, jejuando o resto do tempo; anda descalço, adquirindo feridas nos pés, negando-se a tratá-las, atitudes que podem ser associadas a uma espécie de autoflagelo, levando-nos a questionar se, por acaso, ele estaria arrependido de seu posicionamento em relação aos negros.

Contrapondo-se a trajetória de D. Gonçalo à do padre Manuel Antunes, observa-se que este, embora português e cristão, distingue-se completamente do seu companheiro de viagem. Enquanto D. Gonçalo, durante o percurso pelo mar, mantém um distanciamento em relação aos negros, Antunes vai revelando a sua disponibilidade em se aproximar deles. Desaprovando o que presencia no navio, tenta mostrar ao amigo missionário as crueldades cometidas pelos portugueses, começando pelo que presenciou

---

[14] Segundo Cabaço (2009, p. 214), "Os primeiros contatos do Islão com a costa norte de Moçambique remontam ao século VIII, por influência de mercadores. No século X, as primeiras colónias árabes se fixaram nos territórios fronteiros à actual ilha de Moçambique.".

em território indiano, também conspurcado pela corrupção e devassidão portuguesas, citando o caso do médico Jerónimo Dias, cristão-novo, condenado à morte e queimado vivo em praça pública. D. Gonçalo, por sua vez, resiste aos argumentos de Manuel Antunes, referindo-se ao acontecimento na Índia como "males necessários" (COUTO, 2006, p. 161), afirmando, ainda, quando colocado diante dos horrores da escravidão, que "- *A escravatura [...] é um meio dos gentis se disciplinarem...*" (p. 162). D. Gonçalo encontra justificativa para a injustiça cometida contra o outro que, como se nota, pode ser o negro ou qualquer outro que não seja como ele, ou seja, o seu preconceito recai sobre quem não é católico. D. Gonçalo só aceita o cristianismo português e menospreza as outras crenças, ao contrário do que faz Manuel Antunes que, além de respeitar as diferenças e interceder pelos negros, coloca-se no lugar do outro, daí, talvez, explique-se o seu desejo de se estabelecer em terras africanas.

Convém assinalar ainda que enquanto D. Gonçalo comparece como um homem nobre que abriu mão de sua riqueza em favor de sua vocação religiosa, Manuel Antunes desponta como uma pessoa que foi obrigada pelos pais a ingressar na vida monástica, não apresentando, necessariamente, vocação para padre. Todavia, Manuel Antunes demonstra mais comunhão com os preceitos do cristianismo, visto que é misericordioso e piedoso, além de não comungar com as imposições doutrinárias de D. Gonçalo.

Outras duas personagens estrangeiras comparecem na narrativa localizada no século XVI: o boticário indo-português Acácio Fernandes e a escrava indiana Dia Kumari. O primeiro manifesta uma visão crítico-irônica em relação ao que o circunda, como exemplifica o episódio em que, ao constatar que os escravos esfomeados morreram por terem comido os mapas de viagem, comenta: "- *Se ainda tivessem comido a Europa...Mas os tipos foram logo comer África. Esse é o continente mais venenoso*." (COUTO, 2006, p. 157). Segundo Costa (2008, p. 67), "A crítica ao sistema colonial se faz presente em sua voz, porém ele não age, expressando uma desistência de tudo.". Acácio não se envolve em nenhuma contenda, sendo caracterizado, ainda, como uma pessoa consumida pelo álcool, pelo passado e pela tristeza, ou seja, é uma personagem que, por meio da embriaguez, tenta aplacar sua consciência diante do cenário desolador que presencia, o que se revela impossível. Apresentando contornos de uma personagem deslocada, deixa transparecer, às vezes, seu caráter reflexivo, como no episódio em que se refere à postura dos portugueses, explicitando que os dominadores, inventando que os nativos são cruéis, alcançam um pretexto para aprovar as crueldades que irão cometer

contra os dominados. A despeito de seu vício etílico, Acácio lança um olhar lúcido para o modo como ocorre a intervenção do colonizador e demonstra conhecimento sobre as singularidades da terra estrangeira, com a qual aprendeu a lidar e, sobretudo, a respeitar.

Dia Kumari, por sua vez, demonstra toda sua indignação diante das duras circunstâncias a que é submetida. Viúva de um indiano assassinado por um português, a personagem nutre ódio pelos brancos[15]. Por conta do episódio em que fica nua, exigindo autorização para que os escravos praticassem um tributo em nome do escravo Nimi que acabara de morrer, observa-se o olhar malicioso lançado em sua direção: "Por diferentes motivos, ninguém podia esquecer a sua figura desnuda, quase oferecida ao demónio, [...] não era apenas infiel: ela e o diabo eram cúmplices em tenebrosas artimanhas." (COUTO, 2006, p. 248). A atitude impetuosa de Dia é associada à imoralidade e à devassidão. A imagem da indiana nua é ameaçadora, o que a condena à marginalidade, sendo vista ainda como ardilosa, o que não deixa de fazer sentido, sobretudo porque sua conduta não é um ato de loucura descomedido, ao contrário, trata-se de um gesto de resistência, dado que defende, juntamente com os negros escravos do porão, a realização de uma cerimônia pagã em homenagem a Nimi Nsundi.

A difícil travessia de Dia Kumari ainda perdura em terra firme, onde não estranha a paisagem, ao contrário, reconhece na Ilha de Moçambique semelhanças com sua terra natal, entretanto, percebe o perigo que pode estar correndo devido ao tipo de pessoas que se encontram ali e também pelo fato de estar grávida, correndo o risco de ser abandonada por D. Filipa. A personagem sabe o quanto a sua situação é desfavorável, sugerindo que a diferença entre mulheres e homens é mais um ponto que a deixa em desvantagem ainda maior. Aliás, desde a viagem marítima, Dia assinala o que significa ser mulher na sociedade indiana, afirmando que, em sua terra natal, ser esposa é uma outra forma de escravidão, já que é obrigatório se submeter às vontades e aos caprichos do marido. Dia Kumari, além de Filipa Caiado, é a única mulher a integrar o pessoal do navio, sendo, segundo Nimi Nsundi, considerada branca pelos negros do porão. Percebe-se, assim, que mesmo entre aqueles que se encontram escravizados e marginalizados como ela, Dia é discriminada, agora, porque sua cor de pele se distingue da dos negros.

---

[15] A referência é à colonização portuguesa na Índia, no século XVI, de acordo com o que traz o livro *História Geral da África* (2010).

Na narrativa situada no século XXI aparecem duas personagens estrangeiras: o historiador norte-americano Benjamin Southman e a socióloga brasileira Rosie. Benjamin deixa a América na crença de obter informações seguras sobre seus antepassados: "Aquela viagem era a realização de um sonho maior. África, para ele, não era um lugar. Mas um ventre. [...]. Benjamin baptizava-se nesta viagem, pronto a renascer, mais puro, mais vivo." (p. 146). O espaço africano significa, para o americano, a busca de um ideal, almejando alcançar um outro modo de ser. Benjamin constata, porém, que somente em suas orações avista a África imaginada por ele, realçando a ideia de que a África que procura é ilusória, mesmo assim persiste em sua demanda, indo ao encontro do adivinho Lázaro Vivo, que lhe promete uma cerimônia de batismo.

Benjamin expressa a continuidade do olhar exótico direcionado à África desde os tempos coloniais ao tentar encontrar a África primitiva. Benjamin e Rosie acreditam que Mwadia está possuída por espíritos que falam através dela e, diante desse evento, ficam enlevados, repetindo: "- *Eis África autêntica*, [...]" (COUTO, 2006, p. 236). Estão sendo enganados, mas não importa, pois a visão dos americanos limita-se à imagem dos africanos como "[...] criaturas exóticas, vivendo de crenças e tradições." (COUTO, 2006, p. 290). E, desde sua chegada ao continente africano, revela-se a perspectiva de visão limitada de Benjamin:

> Casuarino puxou-o pelos sovacos enquanto balbuciava, atrapalhado;
> - *What is happening?*
> - *Em português, por favor, eu falo português, avisou o recém-chegado.*
> - *O que se passa, mano, uma tontura?*
> - *Eu só queria beijar a nossa mãe...*
> - *Qual mãe?*
> - *Queria beijar o chão de África...*
> - *Ora chão, pois o chão de África, mas veja, meu brada, o melhor chão para ser beijado é noutro local que lhe vou indicar, este chão, aqui, é melhor não...* (COUTO, 2006, p.138-139).

A atitude de Benjamin é um tanto quanto despropositada ao empregar, para se referir à África, uma expressão desgastada, como é o caso de "nossa mãe", havendo, na intervenção de Casuarino, a desconstrução desse olhar equivocado que Benjamin lança em direção à África. A última fala de Casuarino se contrapõe à exaltação de Benjamim, promovendo ironia à cena. Reitera-se o irônico da situação também pelo fato de Casuarino usar o idioma do americano para se comunicar com Benjamin, indicando

uma inversão dos papeis geralmente assumidos pelo dominado e pelo dominador, afinal, o primeiro não demonstra a ingenuidade que se insinua no segundo, que, além disso, emprega a língua portuguesa, idioma secundário diante da língua inglesa, para se dirigir a Casuarino.

Uma outra fala de Casuarino traz a ironia em relação à imagem que o colonizado engendrou sobre si mesmo: *" – Penso em mim, sendo tão bom, como é que não sou estrangeiro?"*. Desponta, aqui, o estereótipo e uma perspectiva de visão crítica em relação ao que se estabelece como imagem do civilizador, pois Casuariano, por ser bem articulado, trata sua capacidade de se comunicar como uma qualidade do homem branco, insinuando um hábito do negro de se inferiorizar, como assinalam também as palavras de Ribeiro (2012, p. 38): "[...] Moçambique não é exceção, posto que em sociedades maioritariamente brancas ou negras é comum considerarem-se os negros de sucesso como não sendo 'propriamente' negros ou como sendo 'brancos'.". Ou seja, com o negro fica o que é negativo e, consequentemente, para o outro, o estrangeiro, tudo o que é positivo. Levando isso em consideração, é importante realçar que o estereótipo não propicia enxergar o outro, que sofre um apagamento, como assinala Bhabha:

> O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 2003, p. 117).

O estereótipo é um mecanismo discriminatório que integra o exercício do poder colonial, visto que a utilização iterativa da imagem estereotipada inculca um pensamento intransigente que avilta o outro, que, então, acaba por se autodepreciar, colocando-se em uma posição de inferioridade. Entretanto, no caso de Casuarino, o estereótipo surge por meio da ironia, desfavorecendo esse meio empregado pelos que exercitam o poder para subjugar o outro.

Em *O outro pé da sereia* (2006), a personagem Rosie, ao chegar a Moçambique, compartilha, em parte, da visão exótica de Benjamin em relação à África. Entretanto, no convívio com os habitantes de Vila Longe, mais especificamente com Constança e Zeca Matambira, passa por modificações que a levam decidir voltar ao seu país de origem. De acordo com Costa (2008, p. 55), "Se Benjamin Southman, durante todo o desenrolar

de sua história pessoal, encontra-se à deriva, recusando sua materna margem norte-americana para refugiar-se em uma imaginada margem africana, Rosie, no decorrer de sua própria história, consegue realizar a travessia.”. Rosie, sendo estrangeira, encontra-se com ela mesma em Moçambique, realizando, assim, um outro tipo de deslocamento, o efetuado em seu próprio interior. Sua viagem em terras africanas configura-se como um percurso em que a brasileira, valendo-nos do que explicita Ianni (2000, p. 30), “[...] despoja-se, liberta-se e abre-se, como no alvorecer: caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao andar.”. Trata-se, desse modo, de uma viagem que adquire contornos de uma travessia, uma vez que Rosie deixa-se penetrar pelo que vem do outro, absorvendo aspectos típicos do lugar, alcançando, em sua mobilização interna, particularidades de sua origem brasileira que, de certa forma, não estão completamente dissociados de Moçambique, de onde os negros foram levados ao Brasil na condição de escravos, dando origem a novos entrecruzamentos.

Quanto às personagens moçambicanas que chegam a ser consideradas, em seu próprio país, sob determinadas condições, quase como estrangeiras, deparamo-nos, em *A varanda do frangipani* (2007), com Izidine que, ao deixar Moçambique para estudar, perde o contato com a cultura local, o que é percebido durante o período passado no asilo, onde encontra dificuldade para conseguir as informações necessárias para sua investigação, devido ao fato dos velhos não lhe darem abertura, levando-o a se questionar:

> Quem sabe Marta tinha razão? Ele estudara na Europa, regressara a Moçambique anos depois da Independência. Esse afastamento limitava o seu conhecimento da cultura, das línguas, das pequenas coisas que figuram a alma de um povo. Em Moçambique ele ingressara logo em trabalho de gabinete. O seu quotidiano reduzia-se a uma pequena porção de Maputo. Pouco mais que isso. No campo, não passava de um estranho. (COUTO, 2007, p. 41-42).

Izidine não participa da guerra de Independência e, mesmo quando volta a Moçambique, mantém-se isolado das questões socioculturais do país. Percebe-se, assim, a visão estreitada que o policial tem de sua terra natal, causada também pela falta de convivência com os seus conterrâneos. Além disso, Izidine se dá conta de que se seu distanciamento já existe em relação à cidade, é ainda maior no que diz respeito ao interior do país. Presume-se, então, que a investigação que o inspector realiza sobre o crime no asilo acaba conduzindo-o a um outro tipo de perscrutação, a que se dá em seu interior, pois o desconhecimento das especificidades moçambicanas abre espaço para o

despertar da percepção do quanto a sua capacidade de compreensão sobre o que diz respeito ao país é insuficiente, levando-nos a pensar que o deslocamento de Izidine, além de geográfico, propicia um trânsito que colabora para que a perspectiva dele se amplie, visto que, a princípio, delineia-se como um estranho até para si mesmo, pois, é a partir do que lhe diz a enfermeira que ele passa a refletir sobre a sua condição de desagregado em seu próprio país.

A ideia de que Izidine, embora moçambicano de nascimento, seja visto como um estrangeiro, é realçada em uma fala de Domingos Mourão:

> Para eles o senhor é um mezungo, um branco como eu. E eles aprenderam, desde há séculos, a não se abrirem perante mezungos. Eles foram ensinados assim: se abrirem seu peito perante um branco eles acabam sem alma, roubados no mais íntimo. Eu sei o que vai dizer. Você é preto, como eles. Mas lhes pergunte a eles o que veem em si. Para eles você é um branco, um de fora, um que não merece as confianças. Ser branco não é assunto que venha da raça. O senhor sabe, não é verdade? (COUTO, 2007, p. 52).

Além de reiterar o vocábulo “branco”, modo como os idosos do asilo visualizam Izidine, o português utiliza o termo moçambicano “mezungo”, empregado pelos negros para designar os brancos, com o propósito de mostrar para o policial que ele é considerado uma ameaça, alguém em que não se pode confiar nem fazer confidências. E na afirmação de Mourão, diferenciando cor da pele e raça, o que se manifesta é uma indicação do comportamento do policial que, a princípio, age de maneira semelhante aos dominadores: coloca os velhos em posição de inferioridade, porque não lhes dá crédito, trata-os com uma certa indiferença e vê neles apenas um meio para obter as respostas que procura, isto é, Izidine não está interessado em colaborar com os velhos, mas, em certa medida, “explorá-los”. Os velhos, entretanto, não ocupam o lugar do colonizado e não colaboram com o policial, ao contrário, procuram confundi-lo ainda mais.

Dois aspectos da fala de Mourão chamam a atenção: o primeiro é o fato de Domingos considerar o conceito de raça como algo desassociado da cor de pele, tratando-o mais como uma questão de escolha de postura perante o outro; e o segundo aspecto refere-se à menção que o português faz à aculturação dos negros instaurada pelos brancos, como sugere o trecho “acabam sem alma, roubados no mais íntimo”. O que nos parece significativo, aqui, é que a crítica ao modo como se deu o processo de dominação, ou o discernimento do quanto esse processo foi invasivo, vem da boca de

um branco português, o que acentua, nesse sentido, o que Domingos diz sobre o que é, ou não, ser branco, pois sugere que Mourão, embora se saiba branco, opta por uma conduta que o difere dos de sua raça, indiciando uma atitude inversa a do policial. Contrapondo Domingos e Izidine, verifica-se que, embora o estrangeiro seja, de fato, o português, ele está mais integrado a Moçambique do que o inspector moçambicano.

No final do romance verifica-se ainda que Izidine, por ser um negro educado na Europa, dominando conhecimentos que os negros que ficaram não possuem e tendo uma outra visão de mundo, não deixa de representar também uma ameaça para os representantes do poder, pois se diferencia dos outros negros e, em seu trabalho de investigador, perscruta a verdade em um local dominado pela ilegalidade, colocando-se em perigo de vida.

Também considerado um estranho por ter vivido praticamente todo o tempo na cidade, Marianinho, natural de Luar-do-Chão, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), diz: "Há anos que não visito a Ilha. Vejo que se interrogam: eu, quem sou? Desconhecem-me. Mais do que isso: irreconhecem-me. Pois eu, na circunstância, sou um aparente parente." (COUTO, 2003, p. 30). Marianinho percebe a sensação de estranhamento em relação a ele, a ponto dos próprios parentes não o distinguirem como um dos membros dos Marianos. Ele, por seu lado, também não se identifica com a Ilha, sentindo-se como um estrangeiro em seu local de origem:

> As ruas estão cheias de crianças que voltam da escola. Algumas me olham intensamente. Reconhecem em mim um estranho. E é o que sinto. Como se a Ilha escapasse de mim, canoa desamarrada na corrente do rio. Não fosse a companhia da Avó, o que eu faria naquele momento era perder-me por atalhos, perder-me tanto até estranhar por completo o lugar. (COUTO, 2003, p. 91).

Há um distanciamento do rapaz em relação à Ilha e até um desejo de não estar ali, acentuado, inclusive, pelo modo como Marianinho se expressa, utilizando termos como o substantivo "estranho" e, depois, o verbo "estranhar", além da repetição do verbo "perder-se", palavras que intensificam o quanto se sente apartado de Luar-do-Chão, o que é ainda mais visível na metáfora que ele utiliza para mostrar o quanto está desligado daquele espaço. Entretanto, a estadia de Marianinho em Luar-do-Chão é inevitável e, durante sua permanência, aos poucos, a estranheza inicial vai cedendo lugar ao reencontro com a afetividade que o liga à Ilha. Desse modo, ao perambular por Luar-do-Chão, convivendo com ilhéus e ouvindo suas histórias, Marianinho vai se aproximando do lugar e adquirindo discernimento para compreender que, para fazer

parte da Ilha, é necessário se envolver profundamente com ela, o que nos reporta, de certa forma, ao título do romance, mais especificamente ao sintagma “uma casa chamada terra”.

No que tange à caracterização de Marianinho como “estrangeiro” que vai criando raízes com o local de pertença, salienta-se a ideia de que, ao sair de Luar-do-Chão, o rapaz adquiriu uma outra visão de mundo, especialmente porque foi educado fora dali, o que o diferencia dos moradores da Ilha. Ao voltar para casa, ele não é o mesmo de quando a deixou, cumprindo-se a previsão feita quando Marianinho mudou para a cidade: “[...] quem parte de um lugar tão pequeno, mesmo que volte, nunca retorna.” (COUTO, 2003, p. 45). Essa constatação de Dito Mariano remete-nos ao que diz Süssekind (1990, p. 56) sobre o “movimento de retorno” do viajante: “Lá onde se deveria dar o retorno afirmam-se, ao contrário, temporalidades distintas, um ‘não-estar de todo’, e a impossibilidade de tais restaurações para um sujeito que se sente estrangeiro.”. Há um ponto de convergência entre a percepção de Dito Mariano e o que assinala Süssekind no que diz respeito ao viajante que, ao retornar, enfrenta o encontro do passado com o presente e, nesse encontro, as lembranças não são suficientes ou não coincidem com o que foi vivido, por isso, em um primeiro momento, no caso de Marianinho, não são capazes de reatá-lo completamente àquele espaço.

Todavia, esboça-se, no percurso do rapaz, a perda da condição de estrangeiro que ele mesmo se impõe ao chegar à Ilha e a opção acertada de Dito Mariano na escolha de Marianinho para direcionar a cerimônia de seu sepultamento. Sabendo que o neto, no tempo que ficou fora de Luar-do-Chão, tornou-se um homem de bom caráter, Dito Mariano lhe confia a tarefa de cuidar da Ilha por acreditar que o lugar precisava de alguém que, embora tivesse passado um tempo distante, fosse originário dali. O conhecimento que Marianinho adquire ao residir na cidade, somado ao reconhecimento dos fatores que caracterizam Luar-do-Chão, é indispensável para que impeça a destruição da Ilha, com a qual a casa instaura uma relação de contiguidade.

É possível estabelecer, aqui, um paralelo entre *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) e *A varanda do frangipani* (2007), visto que, nos dois romances, as personagens estrangeiras, respectivamente, Amílcar Mascarenhas e Domingos Mourão, são mais vinculadas a Moçambique do que os jovens nativos do país, pois tanto Marianinho quanto Izidine Naíta configuram-se como moçambicanos que, ao se afastarem da cidade onde residiam, sentem-se deslocados em seu próprio

país. Esse problema evidenciado pelos romances delineia-se como algo que nos remete ao contexto histórico moçambicano que, segundo Mia Couto (2005, p. 9), é preocupante: os jovens que visitam a zona rural moçambicana não se reconhecem como herdeiros do patrimônio cultural construído por seus antepassados e rejeitam também a ideia de que aquilo faz parte da nação. Esse comportamento, para o autor, deve-se à falta de diálogo entre as diferenças culturais que compõem Moçambique. Entretanto, Marianinho e Izidine, aos poucos, vão realizando cruzamentos e contatos, sobretudo com as personagens que conhecem bem o país e as suas tradições, o que os vão reaproximando e reinserindo em seu lugar de pertencimento.

Vale ressaltar ainda que, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), desponta uma outra situação que lembra a condição de estrangeiro de Marianinho, pois Fulano Malta é uma personagem que, apesar de morar na Ilha, comparece como "estrangeiro" em seu lugar de origem:

> Em moço se sentira estranho em sua terra. Acreditara que a razão desse sofrimento era uma única e exclusiva: o colonialismo. Mas depois veio a Independência e muito da sua despertença se manteve. E hoje comprovara: não era de um país que ele era excluído. Era estrangeiro não numa nação, mas no mundo. (COUTO, 2003, p. 74).

Identifica-se em Fulano a "sensação de não estar de todo" em Luar-do-Chão, o que, nos termos de Süssekind (1990, p. 13), de quem nos servimos para estabelecer correlações, corresponderia à "[...] sensação de não pertencer, de ser outro, num álbum de família ou numa paisagem social mais ampla [...]". Fulano mostra-se sempre deslocado: não reconhece a Ilha como o lugar onde deseja estar, mas, ao mesmo tempo, não tem coragem de se instalar na cidade. Lutou pela Independência, entretanto, a libertação do país não lhe propiciou o que esperava, pois o problema estava nele próprio. Nesse sentido, se todos os lugares são estranhos para Fulano, é possível pensá-lo como uma espécie de personagem que, por não se enquadrar nos padrões ou não se identificar com os valores sociais de um modo geral, torna-se desajustado.

Nimi Nsundi, em *O outro pé da sereia* (2006), é uma personagem que, embora africana (originária do Congo), parece estrangeira, pois, distinguindo-se de seus semelhantes por trajar-se com mais primor do que os outros marinheiros e, principalmente, pela forma como se comporta, aproxima-se mais do perfil do homem branco do que propriamente da feição dos negros que compõem a tripulação do navio.

Demonstrando um aparente apego à imagem de Nossa Senhora, fazendo orações católicas, Nimi surge como um negro aculturado, o que não se confirma, visto que sua suposta lealdade é apenas um subterfúgio usado como forma de resistência à conversão, de fato, ao cristianismo ou a qualquer outra crença que não seja africana. Escolhido como o intérprete dos portugueses em terras africanas, desconhece os dialetos dos escravos do porão, não podendo contar com o auxílio de seus companheiros negros para aprender; eles se negam a ensiná-lo, porque o veem como um "muanamuzungo", um "filho de branco", que, ao dominar seus dialetos, poderia contribuir para a dominação dos moçambicanos.

Xilundo é um negro africano que realiza uma viagem de retorno à sua terra natal Moçambique, adquirindo determinados hábitos que o fazem ser considerado estrangeiro pelo próprio pai, chefe de uma aldeia do interior do país, que, visando punir a insubordinação do filho, havia o enviado para Goa na condição de escravo. Na concepção do pai, tratava-se de uma viagem disciplinadora, já que Xilundo precisava experimentar a posição de escravo para aprender a escravizar, afinal, seria herdeiro do negócio de captura e venda de escravos mantido pelo pai[16]. O projeto paterno é frustrado. Temendo ser acusado pelo assassinato de D. Gonçalo, antes de emigrar novamente Xilundo procura o pai, que lhe diz que ele não se afastou apenas geograficamente de seu lugar de origem, distanciou-se também de sua cultura, descaracterizando-se dos nativos de sua aldeia, e aproximando-se do branco. Os moradores da aldeia também recebem Xilundo com indiferença por acreditarem que ele representa perigo.

No romance, destaca-se, de modo ainda mais específico, a personagem Jesustino que, sendo uma mistura de indiano, africano e português, surge, algumas vezes, como personagem que se sente estrangeira, situação que se vincula às ações cometidas por seus antepassados. Descendente de prazeiros[17] (COUTO, 2006, p. 279), Jesustino é considerado, como já foi apontado no item 2.1, um "caneco". Seu bisâvo, o indiano

---

[16] Na atitude do pai de Xilundo, enviando-o como escravo a outro continente, transparece um hábito aparentemente incomum, mas passível de ocorrer em terras africanas. Segundo Serrano e Waldman (2008, p.176-177), a "[...] demanda de escravos por parte dos países traficantes provocou não só arbitrariedades por parte dos chefes da terra com os seus subordinados como também desavenças entre estes últimos, [...].".

[17] Os "prazos", de acordo com Alberto da Costa e Silva (2008, p. 51), eram "[...] grandes extensões de terra concedidas pelo rei de Portugal, pelo *monomotapa* (ou rei xonas carangas) e outros chefes africanos a colonos portugueses e que podiam ser herdadas por suas filhas, em geral mulatas, desde que se casassem com portugueses.".

Agostinho Rodrigues, era um comerciante de escravos, e seu pai, Agnelo Rodrigues, alfaiate de Vila Longe na época colonial[18], e não estimado no lugarejo porque bajulava os brancos. Enquanto os colonialistas precisaram de Agnelo, ele foi beneficiado economicamente, mas quando Portugal perde as colônias indianas que estavam sob seu domínio, os indianos que não tinham nacionalidade portuguesa foram expulsos de Moçambique, entre eles, o próprio Agnelo, que colaborara com a causa dos colonizadores.

A família de Jesustino aproxima-se da forma como agiam os indianos interessados em lucrar, e também não escaparam da segregação imposta pelos brancos colonizadores que, servindo-nos do que diz Cabaço (2009, p. 227), criaram "[...] definições [...] fundamentadas na generalização da percepção biológica, [que] estigmatizavam as 'diferenças' e revestiam um conteúdo social ou religioso. Essas diferenças "[...] assumiam uma conotação reificada, preconceituosa e depreciativa [...]"[19]. E, embora Jesustino não estabeleça com Moçambique o mesmo tipo de relação que o avô ou o pai mantiveram com o país, não consegue anular a ligação com seus predecessores. Tenta, todavia, desvincular-se do estereótipo familiar: depois da morte do pai, recusa-se a falar o guzerate, língua indiana de seus avós; casa-se com Constança, neta de escravos; vende páginas de livros da biblioteca que herdara do avô Inácio da Anunciação Rodrigues, considerado o funcionário colonial mais polido e cuidadoso no interior moçambicano. Enfim, Jesustino procura de todas as formas não ser visto como estrangeiro, entretanto, não há como negar a sua condição de indivíduo híbrido. Não são vivências simples, ao contrário, a complexidade impera em função da variedade de situações a que se é exposto, tanto é que, diante do percurso aqui realizado, verificamos que a presença do estrangeiro ou daqueles que se sentem como tal exerce algum tipo de repercussão tanto para ele próprio quanto para os habitantes dos lugares que o recebem, e, no entrecruzamento das diferenças, as certezas se desfazem, os equívocos se revelam

---

[18] Como indica Cabaço (2009, p. 64-68), a chegada de muitos comerciantes indianos em Moçambique ocorreu no século XIX, porém, pesquisas revelam vestígios de indianos que datam do século VI, acentuando-se no século XVII, quando adquirem importância econômica, uma vez que o representante do poder português na Índia entrega a uma companhia indiana o monopólio comercial entre Diu e a Ilha de Moçambique. Ocupados com a atividade econômica, diz ainda Cabaço, os comerciantes indianos "[...] nunca se organizaram para deter poder político, procurando, quando julgado útil a seus interesses, estabelecer relações privilegiadas ou mesmo formas de associação com o poder instituído nas áreas de actuação; [...]".

[19] Como exemplo de algumas generalizações, Cabaço (2009, p. 227) cita: "[...] *o monhé era desonesto, o baneane era falso, o caneco era medroso, o china era misterioso e respeitador, o mulato era malandro e rancoroso* [...]"

e os encontros se refazem em um movimento que não cessa, porque os deslocamentos são constantes.

2.3. Metamorfoses

As personagens mais jovens que transitam nos romances de Mia Couto, de um modo geral, adquirem um conhecimento por meio de personagens mais velhas. Segundo Fonseca (2008, p. 131), "A partir das literaturas africanas de língua portuguesa e dos mecanismos desenvolvidos por elas para restaurar as tradições sufocadas pelo colonialismo, é possível identificar uma acentuada tendência de retomarem as representações do velho, guardador da memória coletiva, e com elas compreender peculiaridades da cultura em sua constante transformação.". Nos textos em estudo, nota-se que, além do velho assumir esse papel a ele destinado, sua presença é expressiva, visto que, com exceção de algumas personagens jovens, todas as outras são idosas e praticamente todas colaboram com o aprendizado do mais novo, em um processo que indicia o começo de uma renovação.

Em *A varanda do frangipani* (2007), o jovem Izidine Naíta, como já dito, mostra-se, de início, muito afastado dos aspectos que caracterizam os costumes e as práticas culturais de Moçambique, mas, aos poucos, vai se reintegrando à pátria, contando, para tanto, com o auxílio dos velhos de São Nicolau, que o expõem, por meio dos depoimentos e da prática propriamente dita, a alguns rituais que fazem parte da tradição do país e que tendem a contribuir para a imersão do policial em um mundo que, a princípio, ele não reconhece como seu.

Já na primeira entrevista que realiza, Izidine é informado de duas cerimônias, realizadas em favor de Navaia Caetano, que poderiam ser associadas aos "rituais de pedição de vida", utilizando-nos dos termos de Fonseca (2008, p. 134), cujo intuito é atrair espíritos bondosos, protetores dos vivos, e afastar as almas maléficas que afetam a comunidade, posto que a primeira cerimônia diz respeito à tentativa de Nãozinha pegar o "mupfukwa", o mau espírito que persegue o velho-criança, e a outra, trata-se de um evento preparado pelos velhos do asilo com o propósito de proteger Navaia da morte, acalmando o "muzimo", espírito que o havia ocupado. Essa última cerimônia, que nada mais é do que uma festa em que os velhos bebem, dançam, cantam, é interrompida bruscamente pelo diretor do asilo, cuja fala (*"- Eu não disse que estão proibidas estas macacadas no asilo?*" (COUTO, 2007, p. 36)) retrata a situação vivida em Moçambique pelos mais velhos, proibidos de cultivar seus valores já no período colonial, mas também após a independência do país, uma vez que, devido ao projeto nacionalista,

mantém-se a rejeição às práticas da tradição, vistas como uma expressão de atraso do país, por suscitar a ideia de que o território moçambicano é um espaço primitivo, lugar de "macacadas", como denomina o diretor do asilo. Esse tipo de situação contrapõe-se à forma como os idosos eram tratados antigamente, destacando-se a importância que tinham na sociedade moçambicana, como é possível notar pelas palavras de Salufo Tuco: "[...] nas aldeias do campo [...]. A família os protegia, eles eram ouvidos e respeitados. Os anciãos tinham a última palavra sobre os assuntos mais sérios." (COUTO, 2007, p. 105), e corroborado por Marta (p. 121), cabendo ressaltar, aqui, que não é apenas a personagem idosa que tem consciência do quanto os mais velhos são vítimas de desrespeito e desqualificação, a personagem jovem Marta também exprime sua indignação diante de tanto descaso com aqueles que representam um patrimônio valioso do país.

Apesar de sua juventude, Marta não fecha os olhos para a situação drástica vivida em seu país e, muito menos para sua cultura, evidenciando que só sobreviveu à violência promovida pela guerra, porque o universo dos velhos passou a habitá-la. Explicita, entretanto, que não foi uma jornada fácil, tendo enfrentado muitas dificuldades, principalmente no início de sua estadia no asilo, onde se sentia degredada. Na companhia dos idosos, Marta passa por um processo de aprendizagem, reconhecendo o valor da sabedoria, do conhecimento que esses velhos têm, defendendo, a necessidade de protegê-los.

Marta torna-se, então, uma personagem com participação ativa na inserção de Izidine em um cenário em que a tradição de Moçambique predomina. No décimo capítulo, depois do relato de um episódio em que figura uma prática comum no país – transformar lagartas, que em certa medida provocam alucinações, em refeição –, que o policial presencia ao lado de Marta, Izidine é convidado a participar de uma cerimônia: "Era condição para ingresso na família, a tribo dos mais crescidos." (COUTO, 2007, p. 95). Izidine já havia escutado o depoimento de todos os velhos e, então, passaria por um ritual de inclusão no grupo, o que se depreende do diálogo entre ele e Nhonhoso:

> - *Você não é bom nem mau. Você simplesmente inexiste.*
> - *Como inexisto?*
> - *Você fez circuncisão?*
>
> O inspector desconseguiu responder. Estava atónito. Então era aquilo? Ou seria simples pretexto, mais uma maneira de lhe atirarem poeira? Fosse o que fosse ele deveria saber contornar aquela

> inesperada barreira. E se aprontou a ser sujeitado a cerimónias. (COUTO, 2007, p. 95).

A fala de Nhonhoso, ao mencionar a inexistência de Izidine, ou seja, a de um ser que não vive a vida de verdade, que não age significativamente, alude também ao fato de o policial não ter participado de um "ritual de iniciação" que, considerando-se o que diz Hampaté Bâ (2010, p. 175), "[...] consiste em saber como entrar em relação apropriada com as forças que sustentam o mundo visível e que podem ser colocadas a serviço da vida.". Trata-se de algo que implica um ganho para aquele que tem a oportunidade de ser iniciado e que, nesse caso, parece ser a socialização de Izidine naquele grupo que, na cerimônia, traveste o policial de mulher e o faz dançar e cantar. Os velhos alteram a aparência do policial e se divertem com a atuação dele, que se põe à disposição dos idosos a fim de ser incorporado pelo grupo que, na última noite de Izidine no asilo, realiza, ainda, um ritual de adivinhação.

Nesse último evento, o policial recebe a última escama do pangolin que, segundo a crença dos moçambicanos, é o anunciador de notícias do futuro. Entretanto, esse animal não sabe mais falar a língua dos homens, o que é considerado por Nãozinha uma punição à falta de proximidade com a tradição, podendo-se depreender daí os efeitos negativos que o presente vem causando aos valores culturais de Moçambique. Nãozinha refere-se ao pangolim como modelo de atitude previdente que o policial deveria tomar como exemplo: "*Por que não segue a lição do pangolin? Por que não se enrosca a proteger as suas descamadas partes?*" (COUTO, 2007, p. 134). Nãozinha aconselha Izidine a parar de se expor e deixar de lado o seu trabalho de investigação, pois, por ser diferente dos outros policiais, visto que é uma pessoa de bom caráter, é odiado e está marcado para morrer. A fala dela surte resultado, pois a atitude de Izidine depois do ritual é um indicativo de que ele teria alcançado um certo entendimento, adquirido uma certa percepção do que se passava ao seu redor, visto que começa a escrever ininterruptamente, uma tentativa, talvez, de registrar tudo o que vivenciou com os velhos. Além disso, Izidine passa a noite com uma pistola em punho, o que suscita a ideia de que ele não põe em dúvida o que lhe é comunicado sobre o seu assassinato, ou seja, não manifesta sua descrença em relação ao que vem dos velhos, acreditando no que Nãozinha prevê. Essa experiência vivida por Izidine lembra-nos as palavras de Fonseca (2008, p. 134), quando diz que "[...] alguns rituais [são] desempenhados pelos mais idosos, com a função de interferir numa situação de carência individual ou

coletiva. Tais rituais acentuam a importância da maior idade em comunidades africanas que conservam hábitos característicos do uso da palavra viva, muitas vezes, com uma função mágica.”.

Por outro lado, é preciso considerar também que Izidine, apesar de seu afastamento, revertido pela convivência com os mais velhos, é um jovem dotado de saberes que os próprios idosos não detêm: “Você estudou em terra dos brancos, tem habilidades de enfrentar as manias desta nova vida que nos chegou depois da guerra. Esse mundo que está chegando é o seu mundo, você sabe pisar na lama sem sujar o pé.” (COUTO, 2007, p. 135). É Nãozinha quem aponta para esse aspecto que distingue Izidine dos demais e, posteriormente, ainda diz ao rapaz: “*A baleia é grande, você ficará maior que qualquer tamanho*.” (p. 138). Izidine é reconhecido como uma pessoa que tem condição para enfrentar as dificuldades e os desafios impostos a ele, entretanto, precisa se resguardar, pois tem que encarar muitos contratempos para sobreviver em meio às bravatas, daí a necessidade de proteção.

Constata-se, então, que, em *A varanda do frangipani* (2003), apesar do conhecimento da tradição ser resguardado geralmente pelos velhos, eles não são, é claro, os únicos detentores do saber, o que, pelo que nos parece, rompe com o discurso equivocado de que o que seria mais genuíno em Moçambique estaria circunscrito à tradição, ideia preconcebida que não condiz com a situação atual do país. Nesse novo cenário Izidine teria um papel semelhante ao que, em entrevista, Mia Couto diz ter a juventude de Moçambique:

> [...] transportam o universo da escrita e têm sabedorias que ao perderem-se são perdas tão graves como as de quem mora na tradição. Esta ideia de que África só se reencontra na sabedoria tradicional é uma coisa gravemente perigosa, porque parece ser um território condenado a só se rever no passado. Sem direito à modernidade que são estes meninos que transportam a lógica da escrita, que são capazes de dar a volta e de se relembrarem e costurarem a tradição como futuro. (MARQUES, 2009, p. 40).

E o que reafirma que Izidine pode ser visto como o elo entre passado e futuro, reconfigurando o patrimônio cultural transmitido pelos velhos, é o fato de ele ter se empenhado em escrever o que presenciou. Sob esse enfoque, poderíamos considerar Izidine uma personagem alegórica, uma vez que a sua atuação no romance chama atenção para a significância incutida na juventude moçambicana e no papel social e

cultural desempenhado por ela, conforme sintetizado no texto de opinião do autor moçambicano.

Também visto como um elo entre o passado e o futuro, Marianinho, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), percorre um itinerário que poderia ser associado a uma viagem às avessas, isto é, há uma espécie de regressão da cidade para a Ilha, do moderno para a tradição, o que o torna uma personagem que se situa em um espaço intermediário, buscando atingir outras margens, o que ocorre a partir do momento que inicia uma travessia em que seu aprendizado se edifica com a colaboração de seus familiares e amigos mais velhos.

Logo no início do percurso do rapaz, manifesta-se a preocupação da avó em torno da ausência da passagem de Marianinho pelos rituais de inclusão à comunidade de Luar-do-Chão:

> - *Me deixe que lhe pergunte, meu neto Mariano, você foi circuncidado*?
> Abano a cabeça, negando. [...]
> – *Falo tudo isso, não é por causa de nada. É para saber se você pode ou não ir ao funeral.*
> - *Entendo, Avó.*
> - *Não diga que entende porque você não entende nada. Você ficou muito tempo fora.*
> - *Está certo, Avó.* (COUTO, 2003, p. 32).

A falta de "iniciação" ou de "circuncisão" indica que, de acordo com as tradições familiares, Marianinho ainda não estaria preparado para conduzir a cerimônia do funeral. E, por ter se afastado da Ilha, a avó desfaz de sua resposta, pois, para ela, o neto não tem condições para compreender o significado exato do que ela está lhe dizendo, o que nos faz pensar que fica subentendido a falta de sentido de pertença de Marianinho, uma vez que, nas sociedades africanas tradicionais, como explicam Serrano e Waldman (2008, p. 130), a "consciência de pertencimento" a uma determinada família amplia-se a partir da realização de rituais de iniciação que acontecem desde muito cedo. E, a princípio, Marianinho não demonstra ter essa "consciência de pertencimento", o que o obriga a trilhar uma trajetória complexa, repleta de ambivalências, na tentativa de adquiri-la. Convém realçar, entretanto, que o fato de ter sido o escolhido pelo patriarca da família como o responsável pelo seu sepultamento, outro rito de passagem, indicia que Marianinho, embora não tenha sido circuncidado até então, começa a passar por um ritual de iniciação que o inclui em sua comunidade. Por outro lado, revela-se uma transgressão à tradição, pois Marianinho é o mais novo da família, o que o impediria de

cerimoniar o funeral do avô. Entretanto, é necessário transgredir, ultrapassar o estabelecido, romper limites, fazer convergir o passado e o presente, visando ao futuro de Luar-do-Chão. Ele é a opção do avô, principalmente porque esteve fora dali: "Lhe explico: você despontou, saiu da Ilha, atravessou a fronteira do mundo." (COUTO, 2003, p. 65), remetendo à ideia de que o rapaz tem uma vivência que o distingue dos habitantes da Ilha, apresentando uma perspectiva de visão diferenciada.

Marianinho, mesmo assim, precisa se reaproximar de sua terra natal para adquirir o saber necessário para garantir a sobrevivência do lugar. E a demanda para a aquisição desse conhecimento é permeada por provas que desafiam o seu entendimento e o colocam em situações que exigem dele muita perspicácia. Marianinho faz uma viagem cujo itinerário torna-se parecido com um ritual de passagem, pois, ao longo do trajeto, vai sofrendo transformação. O avô, por seu lado, será o responsável por conduzir o neto:

> Estas cartas são o modo de lhe ensinar o que você deve saber. Neste caso, não posso usar os métodos da tradição: você já está longe dos Malilanes e seus xicuembos. A escrita é a ponte entre os nossos e os seus espíritos. A primeira ponte entre os Malilanes e os Marianos. (COUTO, 2003, p. 126).

Além de aprendiz, Marianinho tem o dom da escrita e, como apontam Fonseca e Cury (2008, p. 32), "A escrita, nesse caso, igualmente com função mediadora, tece ligações entre as diferentes gerações, entre os universos da tradição e da modernidade, da morte e da vida. Marianinho recebe o mesmo nome do avô/pai Mariano, indicando ser ele o continuador da tradição familiar.". Dessa maneira, estabelece-se, entre o mais velho e o mais novo, uma relação de reciprocidade, ou nas palavras de Leite (1998, p. 75), "[...] a conjugação entrosada do velho com novo, numa aliança de sabedoria [...]". Marianinho, aos poucos, vai absorvendo as histórias, os segredos, os mistérios que o circundam e adquirindo a consciência da missão que lhe foi delegada pelo avô: *"- Eu sou aquele que vai continuar-vos, Avó. Preciso saber tudo*." (COUTO, 2003, p. 106). É um processo dinâmico, afinal, trata-se de algo movente, uma vez que o ocorre entre os avós e Marianinho manifesta-se como um fluxo de saber que, além de não poder ser interrompido, exige ainda que Marianinho, sem deixar de ser quem é, modifique-se.

Surgem, em vista disso, situações demasiadamente inusitadas que desafiam a sua competência para compreender, como sucede ao se tentar enterrar o avô: nem o coveiro

nem ninguém consegue abrir uma cova no chão, pois a terra endureceu. A cena é tão inapreensível para o rapaz que ele procura Curozero a fim de obter uma resposta. O coveiro, sabiamente, além de lhe dizer que não há explicação para tudo, transmite ensinamentos sobre o significado da morte e sobre a predominância do medo em Luar-do-Chão, o que aponta para uma outra forma de aprendizagem, levando-nos às palavras de Hampaté Bâ (2010, p.182), quando afirma que "A educação tradicional, sobretudo quando diz respeito aos conhecimentos relativos à iniciação, liga-se à experiência e se integra à vida.[...] Pois existem coisas que 'não se explicam', mas que se experimentam e se vivem.".

Em seu processo de aprendizagem, Marianinho prova alguns embates em que se insinua a sua metamorfose: "Finjo consentir, escuto ordens e conselhos sem responder nem sim nem talvez. Estava aprendendo os modos da terra, escutando em aparente fleuma." (COUTO, 2003, p. 202). Considerado uma ameaça para a Ilha, Marianinho não se compromete, simplesmente ouve os ilhéus esbravejarem. Posteriormente, é preso e, ao ser inquirido, também escolhe o silêncio: "O que faria o Avô naquela circunstância? E penso: é curioso eu procurar inspiração no mais-velho. Afinal, já me vou exercendo como um Malilane. E logo a resposta me ilumina: Mariano haveria de se fazer de morto. E é isso que decido fazer." (p. 203). Marianinho começa a se sentir integrado à família, espelhando-se no patriarca ao tomar uma decisão.

Todavia, em sua travessia, Marianinho ainda encara uma outra dificuldade: enfrentar a ganância de Ultímio, cuja pretensão, como já dito, é vender a casa da família. À medida que Marianinho firma diálogos com os moradores da Ilha, descobre as falcatruas do tio. Curozero conta ao rapaz o que Ultímio faz com Nyembeti, explorando-a em troca de dinheiro; um diálogo entre Abstinêncio e Fulano leva Ultímio a expressar todo o seu preconceito. Além disso, Ultímio não se importa com o que pensam a seu respeito, evidenciando sua ambição. Marianinho, por sua vez, não cede aos ímpetos do tio, que tenta persuadi-lo a concordar com a venda da casa. No final do romance, encerra-se o embate com Ultímio: Marianinho parece assegurar, pelo menos por ora, a permanência da casa com a família. O olhar de Marianinho modifica-se e o indicativo de seu crescimento é a sua atitude corajosa e decidida diante do tio. Marianinho tornou-se um autêntico membro da família, consciente do significado que a casa representa.

A sua maneira de enxergar a Ilha também se alterou, anteriormente vista com estranheza e, agora, de forma ampliada, sem marcações que a restrinjam, que a cerceiem em sua extensão natural: “Antes me afligia o não haver cidade, esquina com esquina, o ângulo recto dos caminhos. Agora onde lanço o olhar só quero ver o mato [...]. Só quero é o arbusto espontâneo, [...], o chão que ninguém pode sujar nem pilhar.” (COUTO, 2003, p. 51). A ausência de elementos que delimitam a cidade não é mais um problema, ao contrário, o que Marianinho deseja é captar a Ilha em sua constituição legítima, em toda a sua grandeza e espontaneidade, e livre da exploração que vem sofrendo. Nesse sentido, vale destacar o quanto Marianinho aproximou-se de Luar-do-Chão, religando-se ao seu lugar de origem e pertencimento, afinal, como apontam Serrano e Waldman (2008, p. 138), no modo de pensar tradicional africano, não há separação entre a pessoa humana e o mundo natural, mantendo-se com o lugar habitado relações harmônicas. Marianinho cumpre um itinerário em que, utilizando-nos do que diz Ianni (2000, p. 25), “Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado. Pode até revelar-se irreconhecível para si próprio, o que pode ser uma manifestação extrema de desenvolvimento do eu. Um eu que se move [...]”. Marianinho, enfim, estabelece-se como uma personagem que permanece em trânsito, situando-se entre o que era e o que se tornou, transformando-se, sem perder suas particularidades.

Sob esse aspecto, Marianinho poderia ser aproximado de Mwadia, de *O outro pé da sereia* (2006), que, ao cumprir uma travessia curiosa, percorre trilhas transformadoras. Além disso, como Marianinho, ela também suplanta as normas da tradição, destacando-se a desobediência, por ser mulher, de entrar na floresta, o confronto de igual para igual com o adivinho Lázaro Vivo, e, principalmente, o fato de, mesmo jovem, desempenhar funções que, frequentemente, são realizadas pelos mais velhos, como exemplifica a tarefa que lhe é dada em relação aos estrangeiros que visitam Vila Longe.

Ao inventar as histórias para os seus ouvintes, Mwadia revela tanta perspicácia que desafia a compreensão dos mais velhos: “- *Não se esqueçam*, disse o padrasto, *que ela estudou na cidade. Mais que na cidade: ela frequentou o Zimbabwe./ - Mas isso não explica. Ela fala coisas que estão para além da sabedoria*.” (COUTO, 2006, p. 237). Jesustino acredita que o fato de Mwadia ter saído não só de Vila Longe, mas de Moçambique, é o que a torna tão capacitada, o que poderia aproximá-la da margem dos

novos tempos. No entanto, a discordância da outra personagem, referindo-se ao conhecimento de Mwadia como algo que supera a sabedoria comum, sugere que ela teria outros dons que extrapolam o conhecimento instituído, suscitando a ideia de que estaria vinculada também à margem da tradição. Nessa perspectiva, Mwadia poderia ser considerada uma personagem situada entre essas duas margens, movendo-se entre elas.

Nesse trânsito, ressalte-se que a viagem de Mwadia não é apenas de retorno ao seu espaço natal, mas também no tempo, uma vez que ao voltar a Vila Longe, ela traz de volta o passado colonial, ou mais especificamente, as viagens que deram início ao colonialismo. O itinerário de Mwadia é complexo, pois, além do lastro do passado, ela tem que enfrentar, no presente, as ruínas dos espaços que constituem Vila Longe, que não passa de um "reino de destroços", como denomina Valentim (2011, p. 385).

Mesmo arruinado, esse espaço ainda tem o que ensinar à Mwadia. Constança, por exemplo, alerta a filha sobre o que Mwadia pensa sobre o marido Zero Madzero, mostrando-se provida de uma sabedoria que, supostamente, advém de sua experiência de vida: "Constança Malunga podia ser analfabeta para papéis. Mas ela sabia coisas tão fundas, que nem chegava a entendê-las bem. Sabia, por exemplo, que não há conhecer sem lembrar. Mas o conhecer é um engano. E o lembrar é uma mentira." (COUTO, 2006, p. 238). Intuitivamente, Constança sabe que não existe um modo de se recuperar, deveras, o passado, e que as lembranças, de certa maneira, são enganosas, uma vez que não correspondem exatamente ao acontecimento que as motivou, o que é corroborado pelo fato de ela contar à Mwadia, cautelosamente, como Zero morreu e como a filha enlouqueceu com a perda do marido, instalando-se sozinha em um lugar ermo. Após o relato, Constança entrega-lhe a foto de Zero para que Mwadia a coloque na parede em que estão os retratos dos mortos da família. É um ensinamento que surte efeito, visto que a travessia de Mwadia parece se completar quando ela pendura a fotografia de Zero, indiciando que, afinal, com o auxílio da mãe, alcançou um saber de que carecia para finalizar a sua história com o marido. O modo como Mwadia comparece no final do romance remete à ideia de que sua viagem foi reparadora: "A mulher olhou a noite, inspirou fundo, como se o que estivesse à sua frente fosse um nascer de novo [...]". (COUTO, 2007, p. 331). Mwadia reencontra-se e, nesse movimento, tem a possibilidade de seguir se reinventando.

Por meio da viagem de Mwadia, em *O outro pé da sereia* (2006), assim como das personagens dos outros dois romances de Mia Couto, constata-se, servindo-nos do

que postula Leite (2003, p. 103), que "[...] os mais novos necessitam reaprender a sabedoria transmitida ao longo de gerações, reaprender com o exemplo dos mais velhos, ou da História, e reformulá-la. Precisam de voltar a contar histórias e a entender os sentidos míticos e fabulosos, os exempla formadores, capaz de os reintegrar [...].". A trajetória realizada pelas personagens Izidine, Marianinho e Mwadia é marcada, em certa medida, por um processo de aprendizagem que resvala no que Propp (2006) propõe para a análise dos contos maravilhosos russos, ao considerar que neles há uma viagem configurada como um percurso de iniciação em que a personagem iniciada realiza tarefas, encontrando um aliado que a auxilia na transposição das dificuldades.

Esse processo de iniciação das personagens integra-se ao percurso de formação do país Moçambique, que está em busca de seu caminho, visando à construção de uma identidade plural, multifacetada, tendo em vista as especificidades que caracterizam a terra moçambicana. Nessa busca comparece o desejo de preservação de um passado coletivo comum ao mesmo tempo que não se pode fechar os olhos para a influência que exerceu o colonizador, como também não se pode negar o contato com o outro, o estrangeiro, seja ele quem for.

Desse modo, em *A varanda do frangipani* (2007), Izidine, ao acatar as histórias dos velhos, vistas como uma manifestação característica do povo moçambicano, traz uma marca da identidade da nação a ser mantida, mas que necessita também ser levada adiante, renovando-se.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), Marianinho, empenhado em absorver os ensinamentos dos avós e dos moradores da Ilha, preservando também a casa que, como dissemos anteriormente, está associada à ideia de nação, caminha à procura de um passado identitário que, recuperado, precisa avançar e manter-se em movimento.

E, no romance *O outro pé da sereia* (2006), Mwadia, embora ainda percorra um país arruinado e encontre dificuldades para se desvencilhar de um passado que não a deixa prosseguir, experimenta o recomeço, o que é sugerido também no final do romance, quando Mwadia opta por seguir o caminho do rio, permanecendo, assim, em viagem.

3. À Deriva

3.1. Nuances do narrador

Nos romances de Mia Couto, como já mencionado, delineiam-se diferentes tipos de deslocamentos, destacando-se, entre eles, a viagem realizada por meio do contar histórias, o que nos instiga a acompanhar a instância que nos conduz nessa jornada, o narrador, que, desde um primeiro lance de olhar, encontra-se em trânsito, conforme atestam as palavras de Moreira:

> Os textos se constituem, assim, a partir do enfoque de diferentes vozes discursivas e, simultaneamente, do conjunto formado por essas vozes discursivas. A narração se torna um complexo entretecimento de discursos que tanto podem ser reiterados quanto podem ser alterados. Aquilo que os interliga são os movimentos do narrador. (MOREIRA, 2005, p. 148).

Seguiremos, então, esses passos do narrador que, por sua vez, não caminha sozinho. A maneira como a narração se dispõe, nos romances em estudo, causa surpresa ao leitor, provocando-lhe uma sensação inusitada, levando-o a se embrenhar em um desafio narrativo, visto que as situações a que é exposto são inesperadas. Entre essas situações, destaca-se, em *A varanda do frangipani* (2007), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) e *O outro pé da sereia* (2006), a instalação de um enigma que, utilizando-nos das considerações de Moreira (2005, p. 198-200), faz parte da tradição ancestral de Moçambique e que, para a autora, mais do que ser solucionado ou respondido, encaminha continuamente a uma outra incógnita. Não se pretende refletir, aqui, sobre o enigma propriamente dito, entretanto, convém apontar que, pensando o enigma como um recurso que propicia outro enigma, observa-se que, nas três obras em estudo, detecta-se um acontecimento misterioso, como é o caso, respectivamente, de um assassinato, o aparecimento de cartas anônimas e de uma ossada humana, o que, no entanto, é subjugado pela introdução de histórias outras que pouco contribuem para a sua resolução e que, além de fundamentais na estruturação do romance, propiciam a manifestação de outros mistérios, outras dúvidas, que também seguem sem decifração.

Em *A varanda do frangipani* (2007), conforme consta no item 1.1, o fio condutor da narrativa é a investigação da morte da personagem Vasto Excelêncio, todavia, como observa Moreira (2005, p. 201), o enigma já se instaura em função de Ermelindo, que assume o papel de narrador em primeira pessoa, ter de “remorrer”

(p.13), informando ainda que, para isso, deverá se apresentar como “xipoco”, um fantasma, o que fará usando o corpo do policial Izidine que está marcado para morrer. O leitor tem conhecimento desse fato, mas a própria personagem desconhece, criando-se, assim, a expectativa de saber como e quando isso irá acontecer, situação que será acentuada por se delongar a narração desse acontecimento, dando-lhe um tom de suspense, favorecido ainda pela interrupção de uma história para o relato de outra, uma vez que, de volta à vida, no segundo capítulo, Ermelindo executa sua narração inserido em Izidine, o que ocorre também nos capítulos 4, 6, 8, 10 e 14. Já, nos capítulos 12 e 15, Ermelindo separa-se de seu hospedeiro, e, nos capítulos 3, 5, 7, 9, 11 e 13, a narrativa dá lugar a diferentes vozes.

Nesse percurso narrativo, a investigação acerca do crime cometido contra o diretor do asilo que, inicialmente, surge como central, vai cedendo espaço para a viagem de retorno à vida de Ermelindo e para a rememoração dos velhos por meio de relatos individuais que não se anulam uns aos outros, ao contrário, formam uma espécie de conjunto de vozes que entoa a recusa à descaracterização cultural moçambicana e, ainda, como assinala Secco (2006, p. 284), à perda da ética.

Diante desse cenário, importa verificar o modo como as diferentes vozes e perspectivas se dispõem no romance e como apresentam e manipulam determinadas informações para compor esse conjunto de vozes. Em outras palavras, é preciso atentar para quem fala e como fala, e de que maneira essa forma de falar mobiliza a narrativa. No primeiro capítulo, Ermelindo, antes de se deslocar para o corpo de seu hospedeiro, condensa os acontecimentos que se sucederam em São Nicolau, resumindo em poucas linhas um longo período da história de Moçambique, desde a época colonial até chegar aos vinte anos passados da Independência, sinalizando, desse modo, o conhecimento que tem dos fatos que marcaram o espaço por onde irá perambular, o que se contrapõe ao desconhecimento que Izidine tem desse mesmo espaço. Na sequência, expressando-se na primeira pessoa do plural, Ermelindo diz: “Marta acenava para um pequeno grupo de velhos. O piloto nos deu indicações em voz alta: mal tocasse o solo, devíamos sair, sem demoras [...]. Saltamos do aparelho [...].” (COUTO, 2007, p. 22). Essas frases indiciam que o plural reporta-se aos dois e à Marta, mas, logo em seguida, com o retorno da narração em primeira pessoa do singular, subentende-se que Ermelindo procura demarcar quando está próximo e quando está distanciado de Izidine. Ermelindo, ao mesmo tempo em que se identifica com Izidine ao dizer: “Porque este Izidine, agora,

sou eu. Vou com ele, vou nele, vou ele. Falo com quem ele fala. Desejo quem ele deseja. Sonho quem ele sonha." (COUTO, 2007, p.19), também lança dúvidas sobre esse entrelaçamento ao indagar: "Suspeitava de minha presença dentro dele?" (COUTO, 2007, p. 39). Além disso, Ermelindo diferencia-se de si próprio, porque o Ermelindo que narra (narrante) não é o mesmo que participa dos acontecimentos (narrados), é este que viaja no corpo de Izidine. Ermelindo ocupa o corpo do policial, mas não invade a sua consciência, do que se poderia inferir, metaforicamente, como o passado conhecido por Ermelindo sendo mantido, ainda, de certa forma, à parte da vida de Izidine. Esse afastamento entre Ermelindo e Izidine também é realçado pelo modo como, aos poucos, com mais frequência, os pensamentos do policial vêm à tona:

> Izidine ficou sentado na areia molhada. O barulho das ondas o ajudava a pensar. Parecia evidente que o crime tinha sido cometido por mais de uma pessoa. Eram necessários vários braços para transportar o corpo de um homem como Excelêncio. Ou, quem sabe, o crime poderia ter sido cometido ali mesmo, junto às rochas? (COUTO, 2007, p. 40).

Assinalado pelo discurso indireto livre, destacam-se as elucubrações de Izidine sobre o crime. Repleto de suspeitas, o policial busca solução para o enigma em torno da morte de Vasto Excelêncio, contudo, não encontra pistas concretas e, ao recorrer à Marta, só obtém mais dúvidas, o que se estende até o penúltimo capítulo, retardando, assim, o desvendamento do crime contra Vasto Excelêncio e o suposto assassinato de Izidine. Ainda em uma outra circunstância, Ermelindo, permanecendo ainda no interior do policial, relata uma particularidade sobre a relação estabelecida entre ele e seu hospedeiro que assinala a distância entre eles: "E eu, Ermelindo Mucanga, incorporado no amante, vi-me, de repente, escoar-me daquelas visões [...]. Tudo escureceu até que revi Izidine se erguendo, se afastando da enfermeira" (COUTO, 2007, p. 97). Ermelindo deixa entrever que, mesmo utilizando-se do corpo de Izidine, não lhe tira a privacidade, o que nos faz presumir que não se detém em pormenores da vida íntima do policial, mas apenas no que diz respeito à investigação do crime. Essa postura do narrador parece acentuada no décimo quarto capítulo, que se inicia com as seguintes frases: "Era a última noite. Marta veio chamar o polícia. Seu rosto refrescou uma fresta na porta. Pedia as licenças: [...]" (COUTO, 2007, p. 233). Ermelindo não explicita a sua participação no relato, pois não se distinguem marcas nítidas da narração em primeira

pessoa, o que se estende, praticamente, por todo o capítulo, uma vez que somente no último parágrafo Ermelindo volta a se manifestar diretamente. A voz que predomina nesse capítulo é a de Nãozinha, que diz ao policial como será a morte dele. Partindo daí, e às vezes mesclada à voz do narrador, pelo discurso indireto livre, ela conta a versão factual do assassinato de Vasto Excelêncio.

Ermelindo posiciona-se também como um narrador que mantém Izidine distanciado de si para que não se anule no policial. Posicionamento que, associado ao mecanismo de inserção de Ermelindo no corpo de Izidine, contribui para a manifestação do "duplo", em um movimento de vozes interiorizadas, estabelecendo uma relação entre o "eu" e o "outro". O duplo configura-se como uma marca de heterogeneidade na composição do sujeito da enunciação, uma vez que Ermelindo, mesmo no interior de Izidine, vê coisas que o policial não consegue visualizar, detendo uma perspectiva ampla de visão no que diz respeito ao espaço exterior, embora não tenha essa mesma amplitude quando se trata de seu hospedeiro, sobre quem não tem um saber absoluto, ou seja, as individualidades são mantidas, apesar dos entrecruzamentos. Além disso, o "duplo" também se manifesta na sobreposição do passado ao presente, pois Ermelindo comporta em si dois períodos temporais, sendo o primeiro resgatado por meio do contato com o segundo, revelando que, embora sejam tempos distantes um do outro e com características próprias, um está imbricado no outro e apenas juntos podem vislumbrar o futuro.

O duplo Ermelindo/Izidine desfaz-se no décimo segundo capítulo, visto que Ermelindo deixa o corpo do policial, voltando ao local onde estava anteriormente. Salienta-se, aqui, o fato de Ermelindo assumir uma postura que poderia ser associada a dos velhos do asilo, pois, com o retorno de sua memória, pode também deixar o seu testemunho. Além disso, a separação do narrador de seu hospedeiro, associada a uma frase dita por Marta em um dos diálogos com o policial, chama atenção: "- *[...] Estes velhos são o passado que você recalca no fundo da sua cabeça. [...].".* Seria possível pensar o "passado colonial" como a presença sutil de Ermelindo no interior de Izidine? Afinal, Ermelindo poderia ser visto como o representante de uma parte do passado que o policial, em certa medida, não reconhece, além de tentar rejeitar inicialmente. Mas Izidine realizará, depois, todo um percurso em direção ao resgate desse passado, que, aos poucos, vai sendo internalizado por ele, que assim não precisa mais sufocá-lo, o que é acentuado pelo último capítulo (15º), quando Ermelindo desinstala-se do corpo de

Izidine, reaparecendo no asilo como “fantasma de existência própria” (COUTO, 2007, p. 139), ou seja, utilizando o seu próprio corpo, o que, anteriormente, relatara como algo muito perigoso. Essa atitude, nos termos de Moreira (2005, p. 138), “[...] permite a Ermelindo Mucanga realizar aquilo que, afinal, pode ser considerado o único ato heroico praticado em morte: salvar o inspector.”. Libertado Izidine de sua morte, possivelmente programada pelas autoridades que não tinham interesse que o assassinato de Vasto fosse solucionado para que permanecesse encoberto o que escondiam no asilo, Ermelindo, já fora do policial e frente a frente com Izidine, com quem interage, dirigindo-lhe a palavra, vai encerrando seu relato. Nesse “fechamento”, subentende-se que o passado colonial, encenado por Ermelindo, precisa ser revisitado por outros e reinventado, pois, na companhia das personagens que residem no asilo, Ermelindo aproxima-se da frangipaneira, narrando a sua morte definitiva e o renascimento da árvore.

Em sua viagem como narrador, vale realçar, ainda, que Ermelindo, ao dividir a sua narração com outras personagens, possibilita a instalação de diversas perspectivas na cena discursiva: a sua perspectiva propriamente dita; a de um “eu” (Ermelindo) que narra o outro a partir do interior desse outro; os diferentes pontos de vista de cada um dos idosos. Trata-se da investigação de um crime que ele, assim como o policial que investiga o caso, não presenciou, entretanto, detém informações que Izidine não possui, já que sabe, por exemplo, que o diretor Vasto foi morto por tiro. Ambos apresentam modos distintos de focalizar a realidade que os circunda, ao que se soma ainda as diferentes versões dadas pelos moradores do asilo, que, além de suspeitos, estavam no local quando o crime ocorreu, assim, podem ter conhecimento, ou não, de algo que auxiliaria no desvendamento do crime.

Entre essas vozes, destaca-se, no terceiro capítulo, a de Navaia Caetano, cujo testemunho é marcado por muitas interrupções, dissimulando a verdade sobre os fatos. Além disso, promove ainda mais a dúvida ao prevenir Izidine quanto à mentira de Domingos Mourão que, como ele, também se assumirá como assassino. Navaia fornece um outro indício de que é pouco confiável ao afirmar: “Quando terminar o relato eu estarei morto.” (COUTO, 2007, p.26), referindo-se à maldição que pesa sobre ele, para, em seguida, questionar: “Ou, quem sabe, não? Será mesmo verdadeira esta condenação?”. Marcada por sutilezas, a fala de Navaia sugere, de maneira indireta, que não foram os velhos que mataram Vasto Excelêncio. Por trás das aparências, oculta-se a

verdade sobre o crime, mas, para encontrá-la, Izidine precisa aprender a captar o que está subentendido que lhe é contado, haja vista que Navaia permeia seu relato com provérbios, ditos populares e uma série de perguntas, seguidas por respostas que ele mesmo dá, artimanhas que requerem a atenção de Izidine, solicitando sua efetiva participação.

Outra voz atuante no romance é Domingos Mourão, que em seu depoimento, no quinto capítulo, fixa-se em sua própria história de vida, explicitando a relação afetiva que desenvolveu com o país africano e debruçando-se sobre o caminho percorrido na companhia dos velhos: "[...] o perfume desta varanda me cura nostalgias dos tempos que vivi em Moçambique. E que tempos foram esses!" (COUTO, 2007, p. 46). Utilizando-se da expressividade contida no ponto de exclamação, Domingos permite entrever o valor que atribui à frangipaneira, símbolo da terra moçambicana. Em geral, o seu relato a Izidine é marcado por uma certa intensidade emocional, recorrendo ainda a analogias, metáforas, que realçam o seu apego aos velhos e à mulher do diretor. O direcionamento que Domingos dá ao seu depoimento indicia que Vasto, por ameaçar cortar a árvore e agredir Ernestina, teria sido assassinado por ele. Entretanto, embora sua história tenha mais lógica do que a de Navaia, especialmente por não conter elementos insólitos, Domingos também é um narrador de quem se precisa desconfiar, visto que se percebe um desajuste entre o Domingos que, supostamente, teria cometido o crime, questionando-se quanto ao motivo, que diz não saber qual foi, e o Domingos que conta o que aconteceu, afirmando ter encontrado uma explicação. A propósito, Domingos também revela ao policial que os velhos sabem mais do que contam a Izidine, acentuando as dúvidas que rondam rapaz.

Manifesta-se ainda, no sétimo capítulo, a voz de Nhonhoso que, desde o início, refere-se ao episódio ocorrido entre ele e Domingos, envolvendo a árvore do frangipani. Nhonhoso simula a conversa ocorrida entre eles, cedendo voz ao português, por meio do discurso direto, e oferecendo os detalhes do acontecimento. Além de se revelar como um recurso empregado, geralmente, em relatos orais, essa simulação por meio da fala de Navaia poderia implicar um certo desejo de ele parecer objetivo e imparcial, mas, na verdade, funciona como um subterfúgio para desvirtuar a resposta que Izidine almeja ouvir: a identidade do assassino de Vasto Excelêncio. Resposta que Nhonhoso não fornece, de fato, pois, ao reproduzir o diálogo entre ele e Domingos, Nhonhoso

prolonga o seu testemunho, usando-o como pretexto para mostrar ao policial as relações de proximidade e cumplicidade estabelecidas entre os velhos do asilo.

No nono capítulo distingue-se a voz de Nãozinha, que insinua o seu descontentamento em ter que testemunhar. Contribui com o caso investigado por Izidine ao aludir ao confronto verbal entre Domingos Mourão, Nhonhoso e Vasto Excelêncio, em que nota toda a agressividade e violência do diretor do asilo, numa relação típica entre dominante e dominados. Em seu relato, Nãozinha evidencia a sua não submissão a esse tipo de confronto, seja ele imposto pelo pai, por Vasto ou mesmo por Izidine. Serve-se, ainda, de um recurso persuasivo para ocultar a verdade, dizendo ao inspector: "Mas eu tenho um segredo, meu e único." (COUTO, 2007, p. 80). Em vez de se referir à autoria do crime, o que fará somente no final do depoimento, incriminando-se, Nãozinha cria mais uma incógnita para o diretor, confidenciando-lhe a sua capacidade de se converter em água, ou seja, além de ser esquiva e de camuflar a verdade, a velha ainda acrescenta outras dúvidas à perscrutação de Izidine.

Vale lembrar que Nãozinha também permeia os depoimentos dos outros velhos, distinguindo-se como um ser dotado de poderes extraordinários, como alguém que se situa fora da ordem do racional e capaz de visualizar o que está além do previsto. Com esse seu perfil tão particular, o que Nãozinha diz, em algumas situações, dota-se de uma carga de verdade e expressa, indiretamente, críticas ao contexto em que se insere, como no episódio em que se refere a São Nicolau como uma espécie de cemitério: *"- Esta fortaleza é um depósito de morte.*" (COUTO, 2006, p. 135).

Por meio de uma carta que ocupa todo o décimo primeiro capítulo, Ernestina adquire voz e, indiretamente, fornece seu testemunho. O teor da carta diferencia-se dos relatos dos idosos de São Nicolau, uma vez que, enquanto os velhos dão versões fantasiosas ou esquivas ao que aconteceu com o diretor do asilo, a carta de Ernestina, com uma linguagem lúcida e coerente, apresenta os motivos que poderiam ter levado Vasto Excelêncio à morte. Ressalta-se, aqui, que Ernestina põe em evidência o ato de escrita, começando por se apresentar, para, logo em seguida, mencionar a sua localização espaço-temporal. Utilizando sentenças com tom proverbial ou ainda interrogativas, como se estivesse em uma situação de comunicação oral, Ernestina ocupa-se, principalmente, da história do velho Salufo Tuco, e as conversas ocorridas entre eles são trazidas para o espaço da carta, permitindo-nos ouvir a voz do idoso, que também comparece agregada à voz de Ernestina, por meio do discurso indireto livre.

Após compartilhar as circunstâncias que envolvem a morte e o sepultamento de Salufo, Ernestina indica a finalização de seu texto: “Pronto” (p. 112), anunciando também que se trata de sua última carta, em que aparece ainda a sua assinatura. A carta, apesar de conter aspectos que caracterizam a modalidade escrita, é permeada por elementos da oralidade que promovem a impressão de que Izidine, bem como o leitor, ouve o depoimento de Ernestina.

Configurada como um espaço em que é possível expressar-se com liberdade, a carta denuncia a realidade que cerca a fortaleza de São Nicolau, onde Ernestina e as outras personagens são vítimas de maus-tratos físicos e morais infligidos por Vasto Excelêncio. Além disso, são reveladas as falcatruas cometidas pelo diretor do asilo, assistidas por Ernestina, mas que é impedida de verbalizá-las na ocasião. Por meio da carta, Ernestina faz ressoar a voz de todos os velhos, tornando-se, de certo modo, porta-voz daqueles que, como ela, estão na condição de abandonados e exilados.

No décimo terceiro capítulo, deparamo-nos com Marta, que ressalta assuntos relacionados à guerra e à violência, responsáveis por sua existência sofrida, e também questões mais pessoais, em que a presença dos idosos mostra-se essencial. No seu depoimento, comparece também a intimidade que foi se estabelecendo entre ela e Izidine. Reiterando um aspecto apontado por ela várias vezes: a necessidade de salvar o passado que os velhos representam, impedindo-o de cair no esquecimento, Marta fala muito pouco, propriamente, sobre o crime contra Vasto e o faz de maneira indireta, como é possível observar em um sonho de Marta em que Nãozinha faz-se presente anunciando um episódio ocorrido no asilo, durante a ausência da enfermeira:

> *Ontem, lá na fortaleza, se deu a espantável acontecência. De repente, o céu se cobriu de morcegos. Os bichos, a surtos e sustos, saíram do armazém onde Vasto Excelêncio escondia suas mercadorias. Cinzentos, da cor dos mortos, os vampiros enevoavam o mundo.[...] Os bichos rasaram as casas, exibindo dentes e mandíbulas. Se escutaram suas asas como manuais helicópteros militares. Os velhos, aflitos, se abrigaram.”* (COUTO, 2007, p. 130).

Nãozinha fornece indícios do perigo que ronda o asilo por meio da associação das asas dos morcegos com as asas dos helicópteros, o que pode ser visto como um prenúncio do assassinato de Vasto Excelêncio. O sonho chama atenção pelo seu tom enfático e traz, de modo metafórico, o que teria ocorrido no asilo. As autoridades militares aproximam-se da figura dos morcegos, insinuando-se como aproveitadoras, o

que é suscitado pela imagem do vampiro. Chegaram de helicóptero, entraram no armazém e não encontraram o que queriam. Deixando o local e, ávidas por vingança, mataram Vasto. Os velhos, por sua vez, às escondidas, presenciavam tudo à distância.

Nota-se, desse modo, que Marta também se serve de uma história cifrada para falar sobre o crime, ou seja, ela, como os velhos, enredam o policial em um jogo "esconde-esconde", que aponta para a falta de neutralidade dessas testemunhas, que relatam apenas o que lhes é conveniente, com parcialidade, instaurando, por meio de um mesmo fato contado repetidas vezes por diferentes enfoques, uma visão plural dos acontecimentos vinculados à morte de Vasto Excelêncio.

Aproximando-se do romance *A varanda do frangipani* (2007) pela presença de um narrador em primeira pessoa que se constitui como um duplo, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) traz uma outra particularidade na forma como esse duplo se manifesta: a voz do narrador do romance, Marianinho, interage com a da personagem Dito Mariano, declarado "oficialmente" morto.

A primeira manifestação da "voz" de Dito Mariano realiza-se anonimamente, por meio de um pequeno texto escrito em que o remetente estabelece contato com o destinatário e instaura um mistério, sobretudo quanto ao modo como pretende se fazer presente para o neto: "*Sempre que for o caso, escreverei algo para si. Faça de conta são cartas que nunca antes lhe escrevi. Leia mas não mostre nem conte a ninguém.*" (COUTO, 2003, p. 56). A expressão "fazer de conta" sugere uma proposta de pacto de leitura, reforçada pelo pedido de sigilo, de Dito Mariano para Marianinho: o primeiro, utilizando-se de cartas, conta com a participação do outro como leitor das correspondências, e Marianinho se deixa enredar e dá continuidade ao enigma: "Quem escrevera aquilo? Quando tento reler: uma tontura me atravessa: aquela é a minha própria letra com todos os tiques e retiques." (p. 56). Marianinho reconhece detalhes de sua caligrafia, no entanto, diz desconhecer o autor da carta[20]. Aqui, manifesta-se, mais nitidamente, o duplo, uma vez que Marianinho, ao mesmo tempo em que desconhece o remetente da correspondência, identifica-se com ele, o que corrobora para acentuar o enigma em torno do aparecimento dessa carta.

Tendo em vista a manutenção desse mistério relacionado às cartas, o narrador lança mão de novos questionamentos após a leitura da terceira correspondência (um bilhete), intensificando o aspecto intrigante originado desde a primeira carta:

[20] Utilizaremos o termo "carta", respeitando a denominação que o relator Dito Mariano dá a elas.

> Quem escrevia aqueles bilhetes? Seria meu pai? Mas meu pai, que eu soubesse, nunca redigira nem assinatura completa. Abstinêncio? Talvez, mas por que motivo ele recorreria àquela enigmática comunicação? Admirança era mulher de falas, rosto no rosto. Não se esconderia em caligrafia. Maiores suspeitas recaíam sobre Dito Mariano. O provável, no caso, era o impossível. Meu avô despertava da sua sonambulância, subia as escadas e se ocupava em escrever-me? (COUTO, 2003, p. 127).

A reação de Marianinho, diante do desconhecido, é tentar nomeá-lo. Em suas tentativas, começa a entrever a autoria das cartas sem, contudo, entender o modo como o autor se manifesta, tanto que, ao buscar explicação para o fato, inicialmente, procura uma hipótese plausível, referindo-se às pessoas de seu convívio. Esgotadas as probabilidades, Marianinho pressupõe que Dito Mariano seria o remetente das cartas, mas depara-se com o inusitado da situação ao indagar sobre a possibilidade do avô[21] voltar à vida para lhe escrever. A pergunta que encerra o trecho remete-nos à falta de respostas para aquilo que permanece sem solução e, na tentativa de obtê-las, Marianinho prossegue no jogo iniciado por Dito Mariano.

No início da quarta carta é a vez de Dito Mariano questionar o neto, nesse caso, quanto ao rompimento, por parte de Marianinho, do compromisso de manter sigilo sobre as correspondências: *"Eu não lhe pedi? Não lhe pedi que não revelasse a ninguém estes modos de aparição? Por que razão mostrou estas cartas a Dulcineusa? Você rompeu a promessa."* (COUTO, 2003, p. 138). As perguntas reiteram-se, demonstrando uma certa frustração do avô em relação ao ocorrido, o que o obriga a encerrar o mistério em torno da autoria das cartas. Entretanto, essa "revelação" não é suficiente para convencer Marianinho de que Dito Mariano seja, de fato, o remetente das correspondências e o que contribui para sua desconfiança é o pedido, com traços de fanfarrice para um morto, redigido depois da assinatura da carta: uma mulher jovem e atraente para abraçá-lo durante o passamento.

Aparentemente esclarecido o enigma da autoria, um outro ainda mais complexo se impõe ao narrador: a maneira como o avô atua e que está ligada, em certa medida, às crenças e aos valores dos quais Marianinho se afastou ao deixar a Ilha, já que, em conformidade com Secco (2006, p. 293), as "[...] mensagens são transmitidas por forte

---

[21] Optamos por fazer referência a Dito Mariano e Marianinho como avô e neto, porque é esta a relação que se faz presente durante quase todo o romance, conforme se disse no primeiro capítulo desta tese. Somente na oitava carta é revelado que Marianinho é filho de Dito Mariano.

relação intuitiva com o sobrenatural". Relação que poderia ser associada ao fato de existir, naturalmente, um enlace do visível e do invisível nas sociedades africanas, como atestam Serrano e Waldman (2008, p.137). E o que acentua a impressão de que um enigma se sobrepõe ao outro é o comportamento de Marianinho diante da quinta carta: realiza uma leitura rápida devido ao temor de que o que está registrado desapareça na água derramada, acidentalmente, sobre ela.

O repto continua para o narrador, pois, na sexta carta, revela-se a sua perplexidade ao visualizar o que acontece entre ele e Dito Mariano: "É então que sucede o que não é de acreditar: a minha letra desobedece da mão que a engendra. Aquilo que estou escrevendo se transfigura em outro escrito." (COUTO, 2003, p. 170). É a primeira vez que Marianinho compartilha da escrita da carta, entretanto, não desvenda como esse processo de composição se articula e não reconhece o que está escrito como seu. Estabelece-se, desse modo, um movimento em que ora o narrador demonstra surpresa, ora aparenta certa naturalidade diante do que se passa entre ele e o avô, tanto que a sétima correspondência apresenta-se de forma diferenciada, pois não há a intermediação de Marianinho e a "voz" de Dito Mariano ocupa um capítulo inteiro do romance. O relato do avô desponta sem nenhum preâmbulo e sem nenhuma explicação posterior, mas como Dito Mariano anuncia desde o princípio que se comunicará com o neto por cartas, depreendemos que o capítulo todo representa a sétima correspondência, em que alguns assuntos são retomados e há referência a outros. Aqui, a "voz" de Dito Mariano parece ecoar na cabeça de Marianinho, uma vez que o avô não pede para que o neto leia a carta, pede que o escute. Percebe-se, assim, que somos conduzidos por caminhos que diluem qualquer possibilidade de esclarecimento, posto que o modo de narrar de Marianinho segue por trilhas que, em vez de atenuarem o mistério, colaboram para intensificá-lo. Parece-nos que a opção por essa maneira de contar está relacionada a uma estratégia característica dos contadores de história, de quem Marianinho herdou traços, e de quem Dito Mariano é um representante, para chamar a atenção do ouvinte, no caso, do leitor, despertando sua curiosidade, instigando-o a acompanhá-lo em sua história até o final.

Sob essa perspectiva, observa-se que, na oitava carta, embora se mostre mais familiarizado com a presença do avô em sua escrita, Marianinho insinua a permanência da dúvida quanto às circunstâncias de concepção das correspondências ao encontrar um papel em branco e questionar-se sobre a existência da palavra escrita: "À minha frente,

olho a folha em branco. Nada está nela escrito. Alguma vez terá havido realmente qualquer palavra escrita? Seguro a caneta. [...] Começo escrevendo, a mão obedece a uma voz antiga enquanto vou redigindo." (COUTO, 2003, p. 233). Por outro lado, não se nota, aqui, o mesmo tom de surpresa percebido, em situações anteriores, do narrador em relação ao inacreditável da situação. Aos poucos, Marianinho vai se reintegrando aos costumes da Ilha e já não se espanta tanto diante do inexplicável. Parece haver certa aceitação de que sua escrita é resultado da voz que o acompanha, e o uso do gerúndio "vou redigindo" na citação acima, além de mostrar Marianinho em pleno ato de escrita, sugere a simultaneidade de sua redação e o relato do avô, sobretudo porque a carta inicia-se com um pedido de desculpas para um episódio que acabou de ocorrer na sala em que o narrador se encontrava: Marianinho presencia o choro de Admirança diante do corpo de Dito Mariano e ela diz que aquele homem morto não é o avô do rapaz, o que desperta dúvidas em Marianinho, mas que são dissipadas pela carta em que se dá a revelação de que Admirança e Dito Mariano são seus pais, e que traz também as circunstâncias que envolveram o relacionamento entre eles.

Derivado de todo esse percurso das cartas, no início do último capítulo Marianinho parece firmar o vínculo criado entre ele e Dito Mariano ao dizer que sente falta da "secreta correspondência" (COUTO, 2003, p. 257), pois as cartas lhe propiciaram conhecer um avô que até então lhe era distante, um avô que se foi mostrando aos poucos, um avô transformado em pai, e que possibilitou que também Marianinho se tornasse uma outra pessoa, porque ele teve acesso a um universo totalmente desconhecido, a uma esfera em que a vida e a morte se tocam, uma linha muito tênue a separar um lado do outro:

> As cartas instalavam em mim o sentimento de estar transgredindo minha humana condição. Os manuscritos de Mariano cumpriam o meu mais intenso sonho. Afinal, a maior aspiração do homem não é voar. É visitar o mundo dos mortos e regressar, vivo, ao território dos vivos. (COUTO, 2003, p. 257-258).

Ao final, o que prevalece em Marianinho, mais do que encontrar uma explicação lógica para o surgimento das cartas, é o desejo de perpetuar o efeito delas sobre ele. A interação estabelecida entre ele e o avô é potencializada na imagem em que confluem a folha da árvore e a do papel: "Cai uma larga folha sobre o meu peito. Toco-a como se acariciasse as mãos do avô. Aos poucos, o verde se entontece e a folha empalidece, tombando num desmaio. Apanho-a do chão. Já não é folha mas papel. E as nervuras são

linhas e letras. Nos meus dedos estremece a última carta de Dito Mariano.” (COUTO, 2003, p. 258). O toque de Marianinho na folha da árvore assemelha-se à carícia nas mãos do avô. As nervuras da folha da árvore transfiguram-se em linhas e letras, dando origem à nona carta, que se inicia com Dito Mariano explicando que a escrita não é mais necessária para a comunicação entre ele e o neto. A partir de agora, cumprida a trajetória de um e de outro, a o do avô que se livrou da mentira e a de Marianinho que conheceu a história de vida de Luar-do-Chão, eles terão condição de se comunicar sob a sombra da árvore maçaniqueira em que está enterrado Dito Mariano.

Todo o processo de narração ambivalente até aqui enunciado se abre ainda para a ligação íntima entre “falar”, “escrever” e “ouvir” que configura as cartas, ligação que Dito Mariano indica na segunda carta:

> *Estas cartas, Mariano, não são escritos. São falas. Sente-se, se deixe em bastante sossego e escute.*
>
> *Esse é o serviço que vamos cumprir aqui, você e eu, de um lado e do outro das palavras. Eu dou as vozes, você dá a escritura. Para salvarmos Luar-do-Chão* [...].(COUTO, 2003, p. 64-65).

Dito Mariano, aproximando-se de Marianinho, direciona a tarefa que iriam realizar em conjunto, cabendo ao segundo transformar em texto escrito o que lhe chegaria por meio da “voz” do primeiro, uma estratégia de Dito Mariano cujo propósito vai se revelando paulatinamente, acompanhando o fluxo dos acontecimentos. Em um momento inicial, Dito Mariano adota uma postura equivalente a de quem está dialogando com o narrador, daí referir-se às cartas como “falas”, delineando uma tentativa de instalar uma relação de intimidade entre ele e Marianinho, o que é sublinhado pela utilização de vocábulos pertinentes a uma conversa entre pessoas próximas. Chama a atenção o fato de Dito Mariano pedir ao neto para escutar, atitude que se revela indispensável na efetivação do processo de comunicação oral, sendo sua importância retomada no conteúdo da quinta correspondência. Apesar de se tratar de um texto escrito, as cartas se investem de verbos que caracterizam uma situação de oralidade, o que propicia que Dito Mariano também se coloque na posição de sujeito da enunciação, posição que é novamente mencionada na quarta carta, em que Dito Mariano explicita que se utiliza da caligrafia de Marianinho e passa a justificar o modo escolhido para se comunicar com o neto: *“Por que razão escrevo? Porquê não lhe apareço em*

voz, falando dentro da sua cabeça? Escrevo, porque assim tem mais distância. Eu podia falar-lhe, enquanto você espreita na sala sem tecto. Mas já não tenho voz que seja visível." (COUTO, 2003, p. 139). Dito Mariano diz que prefere escrever em vez de falar com o neto, o que, aparentemente, poderia contrariar o que havia dito na segunda carta. No entanto, naquela carta, Dito Mariano, ao afirmar que as cartas são "falas", refere-se ao tom que pretende imprimir às correspondências utilizadas para estabelecer a comunicação com o neto, o que não será invalidado pela escrita.

Nesse caso, a escrita apresenta-se, inicialmente, como indispensável para que a comunicação entre avô e neto se efetive, tanto que, no final da oitava carta, Dito Mariano reafirma para o neto detalhes de como o processo de produção das cartas se realizou: *"Afinal, tudo o que escrevi foi por segunda mão. A sua mão, a sua letra, me deu voz. Não foi senão você que redigiu estes manuscritos. E não fui eu que ditei sozinho. Foi a voz da terra, o sotaque do rio."* (COUTO, 2003, p. 240). O avô enfatiza que as cartas são escritas por meio de Marianinho, referindo-se a ele como um intermediário para que a sua "voz", juntamente com as lembranças de histórias de outros tempos, possa repercurtir na narração, ficando, assim, condicionada à escrita de Marianinho.

Por fim, ao atender a solicitação de Dito Mariano para que seja enterrado junto com as cartas, Marianinho, ao atirá-las na sepultura, percebe que apenas ele consegue ver os papéis, reparando que as letras vão se esvaindo e o papel se desfazendo por completo. Não resta um sinal da existência das cartas e a cena indicia que Dito Mariano e Marianinho não necessitam mais da folha do papel para se comunicar. Enfim, o avô faz uma retrospectiva do período em que ficou mergulhado entre a vida e a morte: "Nestes manuscritos me fui limpando de mim. Esses que me velavam sofriam de um engano: aquele, em cima do lençol, se parecia comigo. Mas não era eu. O morto era outro, em outro fim de vida. Eu apenas estou usando a morte para viver." (COUTO, 2003, p. 260). Segundo ele, as visões negativas que teve nesse intervalo temporal eram suavizadas pelo contato com o neto, que transformava em escrita o que provinha de Dito Mariano. E só assim ele pôde se libertar e seguir sozinho o caminho que tinha escolhido. Presume-se, então, que as cartas, tecidas em um espaço situado entre a oralidade e a escrita, incorporam tudo o que, em certa medida, é representado pelo avô e que, de um modo geral, liga-se estreitamente à Ilha, lugar em que está o passado ao qual Marianinho precisou ter acesso para poder preservar, afinal, trata-se de um local que,

em uma das correspondências, revela-se ameaçado: “Quem o convocou foi a morte de todo este lugar.” (COUTO, 2003, p. 170).

Para ter acesso ao passado da Ilha, Marianinho conta ainda com o auxílio de outras personagens, cujas vozes comparecem esporadicamente no romance. Entre elas, destaca-se a de Dulcineusa, que, às vezes, manifesta-se aderida à voz do narrador mediante o discurso indireto livre, e também as vozes das personagens Curozero e Amílcar, que se fazem ouvir por meio dos diálogos inseridos no interior das lembranças do que ocorreu à época dos acontecimentos narrados.

Diferenciando, em parte, dos romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) e *A varanda do frangipani* (2007), em que se detecta um narrador em primeira pessoa, agregado a um outro “eu”, e que transita pela narrativa acompanhada de outras personagens-narradores, estes mais intensamente presentes em *A varanda do frangipani*, como já evidenciado, em *O outro pé da sereia* (2006) divisa-se um narrador em terceira pessoa, mas não se trata de uma voz hegemônica ou centralizadora, uma vez que a recorrência ao discurso indireto livre em várias situações minimiza a voz em terceira pessoa, dando lugar a “voz” de diferentes personagens, como se percebe, por exemplo, logo de início, com a personagem Zero Madzero:

> Cambaleando na areia, o pastor se aproximou da estrela. O corpo celeste estava desfigurado, todo amassado, ainda chamuscando em fugazes labaredas. Zero se admirou do tamanho. [...]
>
> Antes de entrar em casa ainda espreitou o céu. Seria aquela apenas a primeira de um chuvisco de estrelas? A savana iria sofrer uma inundação de luz, enchente de astros desamparados? (COUTO, 2006, p. 17-18)

A voz em terceira pessoa, como em um percurso de viagem, desliza para a voz/pensamento de Madzero, que se mostra surpreso diante do que presenciou. Todavia, uma voz não anula a outra, caminham juntas, transmitindo a sensação de que, semelhante ao que foi dito em relação aos outros dois romances, em *O outro pé da sereia* (2006) o duplo também se manifesta, com a singularidade de que traz um narrador em terceira pessoa que vai se agregando a diferentes personagens, tanto é que, pouco depois, movimentando o seu olhar, o narrador se detém em Mwadia: “A mulher voltou a espreitar a campa no quintal. Pobre Madzero, ele acreditava tratar-se de uma estrela. Não seria ela a desmenti-lo.” (COUTO, 2006, p. 18). Como se nota, a voz do narrador em terceira pessoa e a da personagem praticamente se entrecruzam, e a forma

como o narrador relata, a partir daí, a trajetória de Mwadia, é muito próxima da enunciação em primeira pessoa, haja vista a conjunção que se estabelece entre eles. E essa proximidade entre o narrador e Mwadia vai se ampliando de tal forma que no início do quarto capítulo, quando se inicia a viagem de Mwadia, visualizamos a seguinte reflexão: "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." (COUTO, 2006, p. 65). A manifestação em primeira pessoa do plural pode ser pensada como uma evidência ainda mais intensa da amalgamento entre Mwadia e o narrador, que acompanhará a personagem muito de perto durante toda a sua trajetória. "Atravessar fronteiras" e "acordar fora do corpo" é justamente o que se verifica no nível da narração propriamente dita do romance *O outro pé da sereia* (2006), pois há um deslocamento em relação a uma perspectiva convencional do narrar. Mwadia e o narrador vão além do tradicionalmente estabelecido, locomovem-se, movimentam-se nas águas fluidas da narração, não se fixando em uma "casa", e sim transpondo as "fronteiras". E ainda mais: "atravessar nossas fronteiras interiores" é também ver a viagem sob uma ótica diferenciada, não implicando um percurso definido por caminhos a serem trilhados fisicamente, mas sim um percurso que se faz internamente, um autoconhecimento que se vai construindo pouco a pouco, haja vista que nas últimas páginas do romance, de novo, a primeira pessoa do plural se faz presente para proferir a frase: "A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar." (COUTO, 2006, p. 329).

Nessa perambulação criativa pelos meandros da ficção, o narrador em terceira pessoa traz também histórias por intermédio das lembranças de outras personagens, como se pode observar abaixo:

> - *Eu vou-lhe contar um segredo sobre esse Matambira.* [...]
> - *Naquela altura, não desconfiei, começou ele*.
>
> Talvez Jesustino tivesse desconfiado, na altura. Mas ninguém mais ousava imaginar que, em pleno tempo colonial, Luzmina Rodrigues se apaixonaria por um homem local, negro e remediado. [...]
>
> Constança insistia com a cunhada: o tempo urge, o corpo tem prazos, a vida tem pressa. Ela que não demorasse na escolha de um

> pretendente. Luzmina respondia, com sorriso tímido: (COUTO, 2006, p. 220).

O texto inicia-se com um diálogo entre Jesustino e Rosie, entretanto, na sequência, a voz do narrador mescla-se à de Jesustino, a que se soma, logo em seguida, a voz do narrador com Constança, e, então, o diálogo entre esta e Luzmina, e tudo isso foi originado, e este é o ponto que merece destaque, na primeira frase de Jesustino acima citada ("- *Eu vou-lhe contar um segredo sobre esse Matambira*."). A impressão é que vai havendo uma ramificação, situações passadas vão se interpenetrando umas às outras, a ponto da recordação de Jesustino desembocar num tempo ainda mais remoto, desaguando no episódio de incesto entre ele e Luzmina. A partir desse momento, Jesustino, prostrado, interrompe o relato, ficando Rosie sem saber o motivo. O narrador, porém, amalgamado nesse momento à voz de Jesustino, possibilita que o leitor tome conhecimento do segredo do alfaiate, que é, então, transportado para o dia em que não resistiu aos apelos amorosos de Luzmina. A cena torna-se ainda mais intensa no que diz respeito às nuances do modo de narrar na medida em que é insertado um diálogo entre Jesustino e a irmã no interior da lembrança dele. Não é simplesmente o ato de contar que se faz presente, mas a revivificação daquele instante impetuoso, e, depois, amargurado, por meio das vozes das personagens.

Como é possível constatar, as memórias e experiências das personagens, aliadas ou não à figura do narrador em terceira pessoa, movimentam intensamente a narrativa, que ora elege os segmentos do enredo reveladores da motivação interior das personagens, dando preferência à cena pormenorizada, em que o tempo do discurso torna-se maior que o tempo da história, utilizando-se ainda das interrupções na sequência narrativa que acentuam essa dilatação temporal, como nesse caso de Jesustino, ora dá preferência à diminuição do tempo do discurso, que promove a abreviação dos acontecimentos ao se mostrar menor do que o tempo da história, como se percebe abaixo, na rememoração de Mwadia, que segue acompanhada pelo olhar atento do narrador:

> Mwadia não se dirigiu logo ao estabelecimento do padrasto. Primeiro, passou pela barbearia, na esperança de rever a praça onde habitavam tantas das suas memórias de infância. No caminho, algo estranho a alertou: à sua passagem, os cães se assustavam como se há muito se tivessem desabituado do convívio humano.

> No centro da única praça, Arcanjo Mistura há tempos que se exerce como barbeiro. De tanto tesourar, já tem o polegar calejado. (COUTO, 2006, p.119)
>
> Não era apenas o cortador de cabelo que nostalgiava. Toda a Vila sentia saudade dos tempos em que a barbearia era um centro de encontro. Nesse tempo, Mestre Arcanjo tesourava consoante as posses. (p.120)
>
> 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. (p.121).

No segundo e terceiro parágrafos dessa citação identifica-se ainda um recuo temporal, pois Mwadia recorda uma época bem anterior, possivelmente de sua infância, quando a barbearia era um local de referência. A presentificação desse passado é marcada pelo emprego de verbos no presente e pretérito imperfeito do indicativo. A reminiscência de Mwadia é, todavia, bruscamente interrompida no parágrafo seguinte, quando a personagem visualiza a barbearia destruída.

Essa alternância de tempos, e também a dilatação temporal, anunciada no parágrafo que antecede a citação acima, manifesta-se em situações em que Mwadia se encontra em um cenário em que tem acesso a um acontecimento que não presenciou:

> Apoiada sobre o balcão, Mwadia fechou os olhos e inspirou fundo como se convidasse o passado a entrar dentro de si.
>
> Naquela antiga tarde, Jesustino arrumou seus haveres, dobrou os fardos de tecidos, enrolou a fita métrica em volta do pescoço. Depois, descalçou-se e alinhou os sapatos, um junto do outro, de modo a que não estorvassem. Se Mwadia ali estivesse haveria de estranhar.
>
> [...]
>
> Não tardava a tombar, envenenado. E logo lhe começaram a cair desfiados como molhos de capim, os negros e fartos cabelos. Um cheiro ácido se espalhou pela loja. O mesmo cheiro parecia agora sufocar Mwadia.
>
> A enteada correu abrir as portas. Lá fora a luz reverberava, intemporal. Em contraluz, Mwadia viu a silhueta do padrasto que esperava no passeio. Estreitou os olhos para enfrentar a luminosidade. (COUTO, 2006, p. 126-127).

O que passa a ser narrado é uma história que pertence ao tempo convidado a comparecer na narrativa, o passado em que Jesustino tenta o suicídio, ocorrendo uma suspensão temporária do tempo presente, o que é demarcado pelos gestos de Mwadia evidenciados pelo narrador no primeiro parágrafo acima. O mesmo cheiro que impregnou a alfaiataria naquele dia parece ressurgir no tempo presente da enunciação, que é retomado pela ação de Mwadia no quarto parágrafo, pois, ao abrir as portas, ela afasta o odor e desfaz a recordação. Em seguida, há um breve diálogo entre ela e Jesustino que depois seguem para o encontro com outros moradores do lugarejo, o que é relatado pelo narrador. Observa-se, assim, que o deslocamento de um momento para o outro é contínuo e essa maneira de narrar dá a impressão de que Mwadia permanece muito tempo em Vila Longe, sensação que não é desfeita nem mesmo pela marcação cronológica da duração de um mês de sua viagem, mês de dezembro de 2002, conforme indicado na sequência dos títulos dos capítulos de número 1, 2, 4, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 16, 17 e 19. E o que corrobora essa ideia de dilatação do tempo cronológico são as interrupções na sequência narrativa, interrupções, algumas vezes, abruptas e até mesmo inesperadas, que acrescentam pequenas histórias, que vão sendo agregadas à história mais extensa, que é o percurso de Mwadia de Antigamente para Vila Longe. Ao imprimir velocidade mais lenta ao relato, tem-se a possibilidade de explorar os acontecimentos que se passaram e se passam no interior do país, permitindo uma visualização ampla do espaço da narrativa, atravessado por falas de diferentes personagens.

Uma outra manifestação dessa artimanha de narração evidencia-se no capítulo cinco, que, iniciado em um tempo em que Mwadia ainda era bem jovem, relata o diálogo entre ela e a tia Luzmina em um seminário no Zimbabwe. Após Mwadia dizer para a tia que não voltará mais para casa, o narrador conta, imediatamente na sequência, que, dois anos depois, Mwadia retorna a Vila Longe e passa a relatar o que houve no tempo em que ela permaneceu ali, reproduzindo uma conversa entre ela e Jesustino. Prosseguindo, o narrador focaliza o que aconteceu com Constança depois que Mwadia deixou Vila Longe: “Na tarde em que a 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. [...]”. Terminado o relato sobre as consequências que a ausência da filha acarretou em Constança, cuja voz se entrelaça à do narrador, o tempo presente da enunciação é retomado: “Agora, tantos anos depois, a mãe voltava a

raspar a ferida dessa ausência.” (COUTO, 2006, p. 88). Por meio do discurso indireto livre, o narrador traz o pensamento de Mwadia em relação à atitude de Constança, depreendendo-se que houve continuidade do assunto em função do diálogo estabelecido entre elas: “- *Culpa sua, fiquei assim*...” (p. 89).

Depois desse episódio entre mãe e filha, o narrador mostra Mwadia visitando o cemitério e recordando o pai, ou seja, o narrador faz um novo recuo temporal e passamos a acompanhar a história de Edmundo Capitani, a viuvez de Constança e o seu casamento com Jesustino, desaguando no início da relação amorosa entre Zero e Mwadia. Instaura-se, portanto, um processo de idas e vindas temporais e, conforme considera Costa (2010, p. 94), “Essa estranha movimentação revela a movência contínua dos tempos e que nada é fixo em *O outro pé da sereia*. [...]. Tal jogo será visto não só nesse capítulo, já que se expande e excede todos os capítulos do romance.”.

Continuando sua peregrinação pelas páginas do romance, há que se atentar para a atuação do narrador em terceira pessoa também na viagem focalizada no século XVI, narrador que adquire contornos do narrador viajante, considerado por Sussekind (1990, p. 42) como aquele que se desloca geograficamente, tornando-se um “narrador-em-movimento”, pois está sempre em trânsito, relatando algo que, como define a autora, “[...] parece ser um inventário de paisagens, tipos e quadros locais, aos quais se deve ir classificando à medida que aparecem”. Sabemos que não é exatamente um inventário que o narrador de *O outro pé da sereia* (2006) confecciona, entretanto, observa-se um registro pormenorizado de elementos que despontam em toda a extensão da viagem, tais como as várias personagens, o espaço marítimo e o terrestre, as diferenças culturais no que se refere às etnias, às crenças, entre outros.

Além disso, sob alguns aspectos, a expedição de D. Gonçalo lembra as viagens de expansão marítima, inclusive porque há, entre os tripulantes, um escrivão escolhido para redigir um diário de viagem, hábito comum nesse tipo de jornada. Dessa maneira, por vezes, a narração adquire tom de relato histórico: “A nau Nossa Senhora da Ajuda acaba de sair do porto de Goa, rumo à Moçambique. [...]. Com a Nossa Senhora da Ajuda seguem mais duas naus: São Jerónimo e São Marcos. Nos barcos viajam marinheiros, funcionários do reino, deportados, escravos.” (COUTO, 2006, p. 51). O registro de informações sobre os navios, a sua tripulação e a rota de viagem, aliado à utilização de verbos no presente do indicativo, tempo empregado no relato de fatos

passados a fim de lhes conferir atualidade, corrobora a impressão de que se está diante de uma crônica de viagem.

É uma sensação, porém, que dura pouco, visto que, em seguida, o tom da narração é alterado e o narrador passa a contar de modo semelhante ao que emprega para relatar a viagem de Mwadia, entrecruzando a sua voz com a de diferentes personagens. A partir do momento em que a viagem para Moçambique tem início, acompanhamos os passos de D. Gonçalo da Silveira: "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 senão em momentos excepcionais. O africano pareceu adivinhar a dúvida do missionário e foi adiantando: [...]". (COUTO, 2006, p. 53). O narrador em terceira pessoa reduz a sua presença e passamos a ouvir o jesuíta cismando, o que, nesse caso, é percebido pelo negro que o acompanha. Ao explicar para o jesuíta o porquê se encontra ali, Nimi Nsundi se expressa sem interferências do narrador. Contudo, na sequência, a voz do escravo também se mescla à do narrador, e, de forma consonante, é trazida a história de Nimi, que mostra altivez diante da atitude desdenhosa de D. Gonçalo ao ouvi-lo.

Um aspecto distintivo da narração da viagem de Mwadia em relação à da viagem de D. Gonçalo a Moçambique é a forma como o narrador dispõe as histórias das personagens nesta última, tendo em vista que elas vão sendo reveladas, em geral, conforme os acontecimentos vão transcorrendo, não havendo recuos temporais tão frequentes. É o que se observa, por exemplo, no sexto capítulo, referente ao transcurso do navio de D. Gonçalo, em que o narrador acompanha os passos de Dia Kumari, ocupando-se em contar a história da indiana e do encontro dela com Nimi Nsundi.

Um expediente utilizado, algumas vezes, de uma narração para outra, é o ressurgimento da fala de uma personagem na voz de uma outra personagem, estando esta voz amalgamada à voz do narrador, isto é, algo pronunciado por uma personagem é repetido, em terceira pessoa, mediante discurso indireto livre, por outra personagem, como se observa com as personagens Nimi e Zero. No capítulo seis, Nimi Nsundi escreve na carta para Dia Kumari: "*Minhas mãos se juntavam e pegavam fogo. Em lugar de dedos me ardiam dez pequenas labaredas.*" (COUTO, 2006, p. 114). A fala de Nimi parece ressoar no sonho de Zero, visto que, no primeiro capítulo do romance, "[...] Madzero sonhou que as suas mãos se juntavam, duas chamas numa única fogueira. Em lugar dos dedos, lhe doíam dez pequenas labaredas." (p. 20). Observa-se que o

reaparecimento da voz de Nimi no sonho de Zero faz com que a voz do escravo não se limite à narração do século XVI, ou seja, não permanece fixa no passado, ela projeta-se no presente, na narração do século XXI, gerando, desse modo, um movimento em que o narrar, servindo-nos das palavras de Moreira (2005, p. 178), "[...] torna-se [...] trazer de volta, recolocar o passado no presente, transcriando aquilo que sempre foi, ainda é e permanecerá sendo.". Destacando-se, aqui, que a ligação entre a voz de Nimi e o sonho de Zero é estabelecida pela santa/Kianda, o que indicia que elementos do cristianismo, incorporados à crença africana, ainda perduram no presente, propiciando deslocamentos.

Aliado ainda ao movimento propiciado pela narração, ressalta-se a reiteração da fala de uma personagem na fala de uma outra, o que, segundo Costa (2008, p. 83), trata-se de uma "circularidade de vozes", o que é possível notar por meio das palavras de D. Gonçalo, lidas por Xilundo no diário do jesuíta, no décimo oitavo capítulo (*"Em verdade vos digo que mais aparelhado estou para receber a morte do que meus inimigos para ma dar."* (COUTO, 2006, p. 304)), que retornam na voz de Arcanjo Mistura, no décimo nono capítulo, em um diálogo com Mwadia: *"- Estou eu mais preparado para morrer do que eles para me matarem*." (p. 317). O que é escrito por D. Gonçalo (cuja missão evangelizadora, historicamente, é a primeira a chegar em Moçambique) está associado à noção que ele tem de que fez inimigos em Moçambique, e, ao reaparecer na voz de Arcanjo, infere-se que esta personagem supõe que virão atrás dele, porque ele conhece os planos estrangeiros para exterminar Vila Longe, devido aos comunicados misteriosos a que nenhuma personagem do lugarejo, além dele, dá crédito.

Corrobora ainda a ideia de circularidade de vozes, a manifestação, no último capítulo do romance, da voz de uma personagem do século XVI no interior do sonho da personagem do século XXI. Nessa situação, Xilundo dirige-se diretamente à Mwadia: "- *Se não despertar agora*, minha filha, *você se converterá num peixe cego. Como eu que, há séculos, navego prisioneiro no ventre do rio*." (COUTO, 2006, p. 319). A voz de Xilundo extrapola a narração do passado e atua na narração do presente, desfazendo as fronteiras temporais entre uma e outra.

E, nesse sentido, é importante realçar que, nas ocorrências em que as vozes do passado afluem nas vozes do presente, desponta uma relação com o período colonial e, principalmente, com a escravidão, uma vez que se nota um ponto de contato entre a trajetória de Nimi, um escravo congolês levado para Portugal como moeda de troca,

com a de Zero, apresentado como descendente dos Chikundas[22], um povo composto, de um lado, por nativos que auxiliaram a preservação e expansão do regime escravista, e, de outro, por indivíduos que se insurgiram contra o comércio escravocrata. Também é possível perceber um aspecto em comum entre a trajetória de D. Gonçalo e Arcanjo, visto que o primeiro vincula-se ao estrangeiro que vem dominar e é, a princípio, recebido com pompa e circunstância, semelhante ao que ocorre, no presente, com a chegada dos americanos, o que é apontado e rejeitado por Arcanjo, pois, de certa forma, a bajulação promovida pelos moradores da vila, mesmo que conscienciosa, dá a impressão de que o colonialismo português mantém-se, agora com outra feição, delineada pela presença das personagens vindas dos Estados Unidos. E, quanto à migração da voz de Xilundo para o sonho de Mwadia, a semelhança entre eles reside no fato de ambos terem lido os manuscritos de D. Gonçalo, ambos conhecem os acontecimentos que marcaram o período colonial esclavagista. O escravo, porém, foi uma vítima desse sistema e não pôde escapar do jugo desse tempo, entretanto, ao adentrar o presente da enunciação, parece fazê-lo na tentativa de evitar que Mwadia fique presa ao que já está consumado.

Esse deslocamento de vozes do passado para o presente também se faz notar nos outros dois romances em estudo, visto que, em *A varanda do frangipani* (2007), a voz de Ermelindo manifesta-se a partir do interior de Izidine, bem como a voz de Dito Mariano, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), adentra a narração de Marianinho. Essa movimentação se faz, como já apontado, por diferentes vias, no entanto, em todas elas, emprega-se um recurso semelhante, mas que parece se intensificar em *O outro pé da sereia* (2006): a alternância de tipos de discurso, que ora é o indireto livre, ora é o direto, gerando uma dinâmica que infla as narrativas de uma multiplicidade de vozes que se fazem ouvir, dessa maneira, o tempo todo e em toda a extensão dos romances. É um trânsito que também é intensificado pela estratégia do encaixe que, ao possibilitar que uma história embrenhe-se em outra, cria condições para que outras vozes afluam nos romances, bem como diversos deslocamentos, por isso, no próximo item deste trabalho, contemplaremos essas transposições e o que elas mobilizam nos romances.

---

[22] Em nota de rodapé, no primeiro capítulo do romance *O outro pé da sereia* (2006, p. 20), encontra-se a seguinte definição do termo “Chikundas”: “etnia da região do vale do rio Zambeze, resultante das mudanças políticas e demográficas do processo de escravatura.”.

3.2. Transposições

Nos romances de Mia Couto em análise, distingue-se uma estratégia recorrente na confecção dos textos: por meio de um "sistema de encaixe"[23], uma história se insere em outra, que, por sua vez, está articulada a uma outra, que pode suscitar ainda outra, e assim por diante, o que possibilita a visualização de um movimento contínuo instaurado na estrutura composicional das obras.

Dessa maneira, em *A varanda do frangipani* (2007), defrontamo-nos com uma narrativa que contém uma história, a que conta a investigação de um crime, em que são inseridos, além da carta escrita por Ernestina, cinco depoimentos de moradores do asilo que, de diferentes maneiras, remetem à trama da investigação. A história matriz desdobra-se nas seis histórias menores que a preenchem.

No interior dos relatos dos moradores do asilo há também a narração de trechos de histórias da trajetória de outra personagem que, em determinado momento, contará a sua própria história, mencionando partes da história de outra personagem, havendo, portanto, a inserção de pequenas histórias dentro desses relatos, cujo propósito, a nosso ver, é a profusão de significados. Dentro da história de Navaia Caetano, conhece-se um pouco da história de vida de Domingos Mourão que, por sua vez, conta a história de Ernestina, cuja carta contém histórias de Salufo Tuco. Nhonhoso relata fatos da vida de Domingos Mourão e Nãozinha, sendo que a narração dela se ocupa também da história desses dois velhos.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), por sua vez, tem-se o relato de Marianinho, no qual são inseridas nove cartas de Dito Mariano. Essas cartas caracterizam-se como uma história dentro da outra, complementando os fatos narrados e ampliando, dessa maneira, a história do rapaz. Em termos de estrutura, o modo como as cartas de Dito Mariano se inserem na história relatada por Marianinho chama a atenção, porque, acompanhando-as uma a uma, nota-se que, nas cinco primeiras correspondências, Marianinho é apenas leitor desses relatos, no entanto, na sexta e na oitava cartas, diz que subescreve o que o avô relata.

Já em *O outro pé da sereia* (2006), encontra-se uma outra maneira de inserção das histórias, visto que, no romance, composto por dezenove capítulos, há duas

[23]O termo "processo de encaixe" é utilizado por Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, no texto "Mia Couto: E a *"Incurável Doença de Sonhar"* (2006, p. 282), ao se referir ao romance *Terra Sonâmbula* (1992).

narrativas que se intercalam. Ambas contam a história de uma viagem e, a cada dois capítulos da primeira narrativa, interpõe-se um capítulo da segunda. Entretanto, até o décimo terceiro capítulo não ocorre o entrecruzamento das duas narrativas, embora, nos dois capítulos iniciais da primeira narrativa, Mwadia encontre um baú e saiba que o que está contido em seu interior pertence a D. Gonçalo. As duas narrativas entrelaçam-se no décimo quarto e no décimo sexto capítulos, quando Mwadia, em voz alta, recria as histórias sobre a viagem desse jesuíta. Em um primeiro momento dessas recriações, no décimo quarto capítulo, Mwadia simula assumir a voz do escravo Xilundo, cuja história ainda não foi contada pela segunda narrativa. Só se sabe, até aqui, que ele é um negro que viaja para Moçambique no navio liderado por D. Gonçalo.

No décimo quinto capítulo, que é o penúltimo capítulo da segunda narrativa, passamos a acompanhar a personagem Xilundo, cuja trajetória termina no décimo oitavo capítulo, o último dessa mesma narrativa. Aliás, é no relato da história de Xilundo que despontam os acontecimentos associados à morte de D. Gonçalo e se revela o conteúdo do baú: “Não havia senão uma Bíblia, um rolo de pergaminhos atado por um cordel, um caderno chamuscado e uns tantos papéis avulsos.” (COUTO, 2006, p. 302). Esses papéis, a que chamamos de manuscritos, constituem o elemento que aproxima as duas narrativas do romance e que, como considera Costa (2008, p. 98), “Claro está que o segundo bloco narrativo se projeta no interior do primeiro por meio do gesto de leitura de Mwadia.”. Convém lembrar que é Xilundo quem enterra os papéis que Mwadia, séculos depois, recupera, retomando e renovando o passado registrado neles.

Também é necessário atentar para o modo como a história de Xilundo, na segunda narrativa, atravessa a primeira narrativa, assemelhando-se à história de Mwadia. No décimo oitavo capítulo, Xilundo tem uma visão e um sonho:

> Ergueu-se, alvoroçado, ao escutar um borbulhar nas águas. Foi quando reparou que os peixes do rio se agitavam à superfície e faziam saltar os olhos, estourando como rolhas de garrafa. Desorbitavam com a facilidade da flor largando as velhas pétalas. Não tardou que o leito ficasse coberto de pequenos globos, como berlindes brancos flutuando na corrente.
>
> Não era apenas aquela visão que o arrepiava. Mas o facto de ter sido exatamente aquele o pesadelo que o havia assaltado na noite anterior. O que mais o afligia, contudo, era a angústia dos peixes deambulando no escuro da corrente. Por um instante, ele era cada um

> desses peixes cegos, aos tropeções entre as raízes imersas das árvores. (COUTO, 2006, p. 304).

No décimo nono capítulo, um sonho de Mwadia aproxima-se do sonho e da visão de Xilundo:

> De súbito, o rio começou a ferver como se o leito fosse uma enorme caldeira acesa. Os peixes moribundos se acumulavam à superfície e, dos corpos flutuantes, escapavam-lhes os globos oculares. Num instante, o rio se atapetou de pequenas esferas brancas que cobriram por completo o leito azul.
>
> *Este sonho é meu*, escutou uma voz, ecoando no sono. *Venho buscar esse sonho que é meu*, repetiu a voz. A visão esbatida de um homem debruçando-se no leito e que lhe beijava a fronte lhe surgiu ao mesmo tempo que escutava longínquas palavras:
>
> - *Se não despertar agora*, minha filha, *você se converterá num peixe cego. Como eu que, há séculos, navego prisioneiro no ventre do rio*.
>
> Estremunhada, Mwadia acordou e os seus olhos arregalados percorreram o recinto a confirmar que não havia mais ninguém no quarto. (COUTO, 2006, p. 319-320).

Ao se fazer presente no sonho de Mwadia, que constitui uma reelaboração do sonho do escravo, Xilundo dirige-se a ela, perpassando a primeira narrativa e, desse modo, entrelaçando as duas narrativas. Além disso, nos termos de Costa (2008, p. 99-100), "[...] a presença de Xilundo ocupa a lacuna no tempo presente, a fresta na história pessoal de Mwadia [...]". E insinua-se como algo que interfere na trajetória de Mwadia, no sentido que o escravo aconselha a mulher a acordar para não ficar vagando sem rumo, perdida. O verbo "despertar" nos faz pensar também que Xilundo refere-se à necessidade de Mwadia deixar a condição de apatia ou prostração em que permanece, o que se esboça como algo que ela só pode fazer optando por afastar-se daqueles que já morreram, ou seja, Mwadia precisa seguir adiante. E o que realça a ideia de que o escravo influi no percurso da mulher é o que ocorre na sequência: após o sonho, Mwadia parte de Vila Longe, chega em Antigamente, e, então, segue o percurso do rio.

Com referência às inserções de histórias no interior dos relatos dos narradores e das personagens, percebe-se também que a ampliação de sentidos que possibilitam, propicia que compareçam histórias que se assemelham ao que diz Manuel Obiechina (*apud* LEITE, 2003, p. 49, tradução nossa) quando considera o "fenômeno da história dentro-da-história: [...] os romancistas introduzem histórias orais – *mitos, lendas, contos de fadas, fábulas, anedotas, baladas, música-contos e assim por diante* – dentro das

matrizes narrativas de seus trabalhos, no desenvolvimento de suas tramas e temas, e a formulação de seus princípios formais e artísticos."[24].

Nesse sentido, em *A varanda do frangipani* (2007), observa-se, no depoimento de Navaia Caetano, a articulação de uma história que alude ao enigma da Esfinge e, por extensão, ao mito de Édipo:

> Tinha sido assim: eu nascera, crescera e envelhecera num só dia. A vida da pessoa se estende por anos [...]. A minha, ao contrário, se despendera toda num único dia. De manhã, eu era criança, me arrastando, gatinhoso. De tarde, era homem feito, capaz de acertar no passo e no falar. Pela noite, já minha pele se enrugava, a voz definhava e me magoava a saudade de não ter vivido. (COUTO, 2007, p. 30).

Na história do mito[25], o que a Esfinge propõe a Édipo, obtendo a resposta correta, consiste nas fases de vida do homem. Na história de Navaia, na tentativa de explicar a sua condição de criança-velha, a personagem estabelece, aparentemente, um paralelo com o modo como Édipo resolve o enigma, uma vez que, além de aludir ao percurso de sua existência (infância, juventude e velhice), o velho africano encena a mesma resposta dada pelo herói mítico. Navaia Caetano, ao recorrer ao mito especificamente no momento em que Édipo disputa com a Esfinge o direito de continuar vivendo, em certa medida, assume o lugar desse herói, vencendo a morte, no seu caso, por não parar de contar histórias e, assim, baseando-nos nas palavras de Leite (2003, p. 72), "[...] seguindo a estratégia de Xerazade em *As Mil e Uma Noites*. [...], conjugando o dom da palavra narrativa, da memória, ao dom da existência.".

No depoimento de Nhonhoso ocorre a inserção de uma história que também contém traços do mito, visto que o velho africano, a fim de explicar para o amigo Domingos Mourão a ligação que os negros têm com as árvores, faz um relato em que

---

[24] One major aspect of this enterplay of the oral and literaty traditions in the African novel is the phenomenon of the **story within-the-story**, or the narrative-proverb as we shall more insistenttly refer to in this discussion. Reflecting a habit of orality in life and literature, the novelists introduce oral stories – *myths, folktales, fairytales, animal fables, anecdotes, ballads, song-tales, and so on* – within the narrative matrices of their works, in the development of their plots and themes, and the formulation of their artistic and formal principles. These embedded stories are referred to as *narrative proverbs* because they perform organic and structural functions of proverbs in oral speech and in creative literature. (OBIECHINA, *apud* LEITE, 2003, p.49).

[25] As informações sobre o mito de Édipo e sobre o enigma da Esfinge foram retiradas do *Dicionário de Mitos Literários* (2005, p. 307-313), organizado por Pierre Brunel.

evidencia a relação simbiótica entre os homens e os outros reinos da natureza, destacando a origem comum entre eles:

> E lhe contei sobre a origem do antigamente. Primeiro o mundo era feito só de homens. Não havia árvores, nem animais, nem pedras. Só existiam homens. Contudo, nasciam tantos seres humanos que os deuses viram que eram de mais e demasiado iguais. Então decidiram transformar alguns homens em plantas, outros em bichos. E ainda outros em pedras. Resultado? Somos irmãos, árvores e bichos, bichos homens, homens e pedras. Somos todos parentes saídos da mesma matéria. (COUTO, 2007, p. 67).

Segundo Martins (2006, p. 67), Nhonhoso compartilha com Domingos a sua interpretação peculiar do *Gênesis*, apoiada no mito que demonstra como uma cultura, no caso, a africana, louva a harmonia entre o homem e o universo, invertendo a ordem da criação do mundo concebido pelo cristianismo, em que o aparecimento do homem é a última etapa da construção da obra divina.

Domingos Mourão, em seu testemunho, além de mencionar a trajetória de um peixe, o salmão, a fim de compará-la à sua história de vida, intrinsecamente ligada ao mar, conta uma história que se assemelha a uma lenda:

> Lhe conto uma história. Me contaram, é coisa antiga, dos tempos de Vasco da Gama. Dizem que havia, nesse tempo, um velho preto que andava pelas praias a apanhar destroços de navios. Recolhia restos de naufrágios e os enterrava. Acontece que uma dessas tábuas que ele espetou no chão ganhou raízes e reviveu em árvore. (COUTO, 2003, p. 46).

Já no início da fala de Domingos, a forma como ele se expressa ("Dizem que") ressalta um aspecto que, como já apontado, caracteriza a tradição cultural moçambicana: a transmissão do conhecimento de "boca em boca", a herança do legado oral, assinalando as muitas vozes anônimas que teriam contado essa história, acentuando seu caráter lendário.

Na fala de Nãozinha, as crenças africanas estão presentes na referência, por exemplo, à passagem do "wamulambo"[26], um fenômeno da natureza relacionado ao universo mítico: "Não conhecia o wamulambo, essa uma cobra gigantíssima que

[26] De acordo com Martins (2006, p. 207), "[...] o termo 'wamulambo' provém da língua changana, dominante na província de Gaza, no sul do país. Trata-se de uma crença que explica os relâmpagos, segundo a qual o ofídio confunde os telhados de zinco com superfícies de água, acabando, sem querer, por destruí-los.".

vagueia pelos céus durante as tempestades." (COUTO, 2007, p. 85). Nãozinha reporta-se ao desconhecimento de Domingos Mourão, o que realça a ideia de que o "wamulambo" faz parte do mundo africano e, ao reaparecer no final do romance, destaca-se como algo que pode interferir no destino das personagens, configurando-se como um aliado dos moradores do asilo, protegendo-os dos malefícios infligidos contra eles.

Como se nota, os idosos, enquanto prestam seus depoimentos, ocupam-se em contar histórias em que predomina o imaginário, por isso as personagens desse romance, como avalia Leite (2003, p.70-72), existem "[...] mediante sua capacidade de fabular, o seu testemunho; mais que um ser, com psicologia, é potencialmente lugar narrativo de encaixe. As muitas narrativas encaixadas, das diversas personagens, servem de *argumentos* à narrativa englobante"[27].

É possível perceber, então, que o romance *A varanda do frangipani* (2007) não renuncia, utilizando-nos do que diz Padilha (2002, p. 125), à qualidade ancestral de ser um meio usado para difundir "[...] a palavra consagrada pela voz". Difusão que ocorre pela inserção de histórias orais no texto literário ou, em outros termos, de aspectos da oralidade na escrita. Entre as inserções, além do mito e da lenda, ocorre, ainda, a adivinha, que se poderia chamar de forma simples[28], destacando-se:

> [...] há um homem que interroga outro homem e de modo tal que a pergunta obriga o outro a um saber. Um dos dois possui o saber, é a pessoa que sabe, o sábio; um interlocutor o enfrenta e é levado, pela pergunta, a pôr em jogo suas forças, seus recursos e sua vida, para chegar a possuir também o saber e apresentar-se ao outro como sábio. (JOLLES, 1976, p.111).

Nãozinha é a idosa responsável pela adivinha lançada a Izidine que "[...] constatava estar em pleno ritual de adivinhação." (COUTO, 2007, p. 133). Nota-se, aqui, que o romance faz referência ao próprio procedimento utilizado em sua composição, revelando a forma adotada para se colocar à prova o conhecimento de

---

[27] Ana Mafalda Leite trata a narrativa da investigação policial como narrativa englobante.

[28] Segundo Jolles (1976, p.46), "Sempre que uma disposição mental leva a multiplicidade e a diversidade do ser e dos acontecimentos a cristalizarem para assumir uma certa configuração; sempre que tal diversidade, apreendida pela linguagem em seus elementos primordiais e indivisíveis e convertida em produção linguística, possa ao mesmo tempo *querer dizer* e *significar* o ser e o acontecimento, diremos que se deu o nascimento de uma *Forma Simples*".

Izidine: “Há aquela adivinha que reza assim: ‘em que podes bater sem nunca magoar?’ O senhor sabe a resposta? Eu lhe respondo: na água se pode bater sem causar ferida.” (COUTO, 2007, p. 81). Nãozinha, nos termos de Martins (2006, p. 263), “Em vez de explicar o motivo do assassínio, [...] convida-o [Izidine] a penetrar no seu mundo por meio de devaneios. A feiticeira inverte os papeis: será ela quem agora inquire, recorrendo a uma adivinha. [...]. Atribui a Izidine a função de adivinhador, aquele que tenta aceder ao saber.”. Saber que, para ser adquirido, exige que Izidine galgue um caminho sinuoso, uma vez que Nãozinha não facilita as coisas para ele.

A feiticeira indicia que, se seguirmos com o que diz Jolles (1976, p. 115), “O fato de se propor uma adivinha é, pois, em primeiro lugar, um ato pelo qual se põe à prova o adivinhador, um exame dessa igualdade [...].”. Durante toda a sua estadia no asilo, Izidine obteve, indiretamente, informações que poderiam ajudá-lo a solucionar a adivinha, entretanto, a detentora do saber continua sendo a feiticeira, pois a resposta da adivinha é dada por ela.

Ainda quanto às narrativas encaixadas, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), as referências associadas à destruição da Ilha são ampliadas pela história contada no capítulo intitulado “Um burro enigmático”, em que se delineia uma fábula[29]. O episódio da chegada do burro na igreja de Luar-do-Chão interliga-se à tragédia do naufrágio que matou todos os passageiros. Sendo o único sobrevivente do acidente, o burro se estabelece definitivamente no interior da igreja, recebendo cuidados especiais, o que por si só já explicaria o termo “enigmático” presente no título do capítulo. Esse termo associa-se à função desempenhada pelo burro na narrativa: exemplo de resistência ao excesso de ganância, com sua resignada humildade, distingue-se como ícone da falta de moderação dos homens, lembrando, com sua presença inusitada e constante, as consequências dessa falta, suscitando a ideia de que está ali como um indício de que para salvar o que ainda não está perdido é necessário não esquecer o que se perdeu.

[29] Sobre as fábulas, Calvino (2006, p. 16) diz: “São, tomadas em conjunto, em sua sempre repetida e variada casuística de vivências humanas, uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias; são o catálogo do destino que pode caber a um homem e a uma mulher, sobretudo pela parte de vida que justamente é o perfazer-se de um destino: a juventude, do nascimento – que tantas vezes carrega consigo um auspício ou uma condenação – ao afastamento da casa, às provas para se tornar adulto e depois maduro, para confirmar-se como ser humano.”.

Ainda em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), ocorre a introdução de uma outra história que apresenta traços de conto de fadas:

> Meu pai conhece a história da moça do cemitério. É um caso antigo, a menina se divergira do seu destino desde que nascera. [...] [...] Seu corpo escapou-se das mãos da parteira, tombando em plena areia. Foi quando do inesperado capim surgiu a cobra sombradeira. [...] Aquilo fora como um sopro, o beijo em sono de princesa. (COUTO, 2003, p. 206).

Na história de Fulano, "o beijo em sono de princesa" recebido por Nyembeti[30] remete-nos ao beijo do príncipe que restitui a vida à princesa adormecida, com a diferença de que o beijo de Nyembeti é proveniente de uma criatura repugnante. A picada da cobra, que normalmente seria fatal, faz a personagem despertar, o que indiciaria o seu enlace com o mundo subterrâneo, o que leva Fulano a tentar prevenir Marianinho quanto ao perigo que ronda Nyembeti.

Nesse mesmo romance insere-se uma história no interior de uma carta de Dito Mariano que lembra também um conto de fadas: Admirança desponta com aspectos semelhantes aos de uma ninfa do rio, envolta em neblina, despida, conduzindo uma canoa durante a noite. A bruma que encobre o ambiente e também instaura a imprecisão contribui para compor um cenário em que prevalece o desejo, a atração e, ao mesmo tempo, a dúvida e o suspense. Miserinha, por sua vez, surge como a vilã, uma bruxa, dotada de poderes ocultos, guiando um monstro cruel pelas águas, a fim de matar a rival. O crocodilo espreita a presa, camuflando-se na água, é violento e perigoso, mas a feiticeira tem domínio sobre ele. Mariano, herói de sua própria história, salva a amada da maldosa mulher enciumada, agredindo-a e fazendo-a perder a capacidade de enxergar. Dito Mariano, ao relatar o encontro com Admirança, marcado por dificuldades e por uma atmosfera de encanto, dá a entender que prepara o rapaz para a revelação que fará no final.

Embora a nossa condução, até aqui, venha assinalando a presença de histórias encaixadas que se articulam à tradição e à oralidade, encontram-se também, nos romances, outros tipos de histórias dentro da história, como é o caso dos comunicados e das cartas. Sob essa perspectiva, na primeira narrativa de *O outro pé da sereia* (2006),

---

[30] Em uma das línguas moçambicanas, o ronga, *Nyembeti* significa lágrima. Fonseca e Cury (2008, p. 93) empregam esse mesmo significado para analisar a simbologia da água nos romances de Mia Couto: "Lágrima é a tradução do nome Nyembeti, a que fertiliza a terra, pelo poder do amor [...]".

incluem-se quatro comunicados no relato da viagem de Mwadia. Os dois primeiros, intitulados, respectivamente, *Comunicação interna, urgente* e *Segunda comunicação urgente e confidencial*, surgem no primeiro capítulo, são anônimos e não trazem destinatário. É uma incógnita que se precipita na narrativa tal como a estrela que cai em Antigamente, no início desse mesmo capítulo. No décimo primeiro capítulo, um novo comunicado (*Comunicado Secreto*) é lido por Zeca Matambira, causando baubúrdia, pois Matambira mostra o comunicado aos colegas, que se sentem ameaçados, mas logo são convencidos a desconsiderar o teor do comunicado, pois Casuariano afirma reconhecer a letra de Arcanjo Mistura. Entretanto, o comunicado não é manuscrito. O leitor do romance continua sem informações a respeito da procedência desses textos. O quarto comunicado desponta no último capítulo e, denominado *Último comunicado dos serviços secretos (tradução para português)*, é lido por Mwadia ao chegar à barbearia de Arcanjo Mistura. Esse comunicado, somado aos anteriores, versa sobre as ameaças militares que rondam o país, contendo informações sobre os riscos de extermínio próximo, motivado por interesses internacionais.

Na segunda narrativa de *O outro pé da sereia* (2006), a introdução de uma história dentro da outra se dá por meio da leitura das cartas escritas por Nimi Nsundi no relato da viagem de D. Gonçalo. São duas cartas destinadas a Dia Kumari: na primeira, Nimi conta uma história sobre diferentes crenças e sobre o que o colonialismo acarretou à fé dos colonizados; a segunda correspondência vem à tona após a morte do autor da carta, que explicita, entre outras coisas, os motivos que o levaram a cortar um dos pés da imagem de Nossa Senhora.

Em *A varanda do frangipani* (2007), insere-se a carta de Ernestina, que remete ao crime também relatado por todos os moradores do asilo, ampliando a história da investigação de Izidine. E, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), as várias cartas de Dito Mariano, já focalizadas anteriormente.

Há ainda uma outra perspectiva de se pensar as histórias encaixadas nos romances de Mia Couto que diz respeito à presença de subgêneros no interior do gênero romanesco, que, por sua amplitude, comporta outras manifestações possíveis. Essa particularidade do romance lembra-nos as considerações de Dällenbah (1979, p. 70) sobre “mise en abyme” quando diz que: “[...] não procura evidenciar por contraste o género romanesco da narrativa-moldura; o que lhe interessa, acima de tudo, é orquestrar esses subgéneros e tirar daí um proveito estrutural; moldando-se sobre eles.”. O

proveito, aqui, pelo que nos parece, é a mobilidade ainda maior que o romance adquire, viajando em companhia dos diferentes subgêneros que incorpora.

Em *O outro pé da sereia*, por exemplo, o subgênero insertado, especialmente na segunda narrativa, é o romance histórico, visto que, conforme assinala Costa (2008, p. 114), "[...] a história é tomada como intertexto pela ficção, o que leva à produção de uma narrativa ambientada no cenário do século XVI, em localidades nas quais o poder colonial português já chegara. Em tal cenário transitam personagens históricos e outros ficcionais.". Entre as personagens históricas, distingue-se D. Gonçalo da Silveira, referido na obra *Dos trabalhos dos portugueses no Monomotapa*, de Antonio Pereira de Paiva e Pona, utilizada por Mia Couto em uma das epígrafes do romance (COUTO, 2007, p. 301). Segundo Costa (2008, p. 115), citando o referido livro, "[...] um dos primeiros portugueses a pisar o solo do Monomotapa foi o jesuíta Silveira, que, em 1560, partiu de Chaul, em Goa, acompanhado dos padres André Fernandes e André da Costa, rumo a Inhambane. Em solo africano, os viajantes prosseguiram até o reino de Gamba, [...].".

Estabelece-se, portanto, um diálogo entre o romance e os fatos históricos, o que se acentua, ainda, pela introdução de trechos retirados dos registros históricos no relato ficcional. Xilundo lê no manuscrito do padre D. Gonçalo: "'Em verdade vos digo que mais aparelhado estou para receber a morte do que meus inimigos estão para ma dar'.". (COUTO, 2007, p. 304). E, na carta de Froes[31], há um trecho em que se mostra clara a citação: "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.". Convém também ressaltar que o processo de ficcionalização da história observado em *Um outro pé da sereia* já se faz presente, de certo modo, no próprio documento histórico, pois, segundo Luana Costa:

> [...] a historiografia portuguesa, sempre a serviço dos mandos da coroa e das deliberações da Igreja, nos séculos XVI e XVII, forjou a narrativa e a imagem de D. Gonçalo, revestindo-o com uma aura messiânica, a fim de incentivar outros portugueses a se embrenharem pelo interior de Moçambique e conquistarem escravos e terras para a coroa. O produtor de *OPS*, por sua vez, forja, [...] uma outra história, em que várias possibilidades de 'verdade' são tecidas umas sobre as outras. (COSTA, 2008, p. 121).

[31] Carta escrita por Luiz Froes do Collegio de Goa de 15 de dezembro de 1561 para o irmão Bento Toscano, de Portugal, recebida em agosto de 1562. Esta carta integra a obra *Dos trabalhos dos portugueses no Monomotapa*, de Antonio Pereira de Paiva e Pona.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), por sua vez, é possível ressaltar a presença do subgênero epistolar, tendo em vista as várias cartas que compõem o enredo, consolidando a construção de uma comunicação entre remetente e destinatário, como a que se dá entre Dito Mariano e Marianinho. E um outro subgênero faz-se presente ainda em *A varanda do frangipani* (2007), uma vez que o romance apresenta traços da narrativa policial: um investigador que se depara com um crime misterioso e, por meio dos interrogatórios aos velhos do asilo, busca solucioná-lo. Em conformidade com as considerações de Secco (2008, p. 64), esse romance de Mia Couto afasta-se da narrativa policial clássica, cujos elementos específicos são o suspense, as elucubrações, o enigma e sua decifração por meio de condutas sistemáticas e racionais, ao escolher a via dos sonhos, estabelecendo, assim, uma lógica outra e inaugurando um gênero híbrido.

A composição dos romances mediante a técnica do encaixe distingue-se, servindo-nos das palavras de Dällenbach (1979, p. 54), pela "[...] aptidão de dotar a obra duma estrutura forte, de lhe assegurar melhor a significância, de a fazer dialogar consigo mesma e de a prover dum aparelho de auto-interpretação.". Em *A varanda do frangipani* (2007), os depoimentos dos velhos e a carta de Ernestina acentuam o enigma que se instaura em torno da morte de Vasto Excelêncio. No interior dos relatos, comparecem outras histórias menores que também realçam o mistério, dificultando ainda mais a solução do crime. Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), as cartas de Dito Mariano ampliam o alerta feito a Marianinho de que a Ilha corre sério risco de desaparecimento, por isso é preciso salvá-la. O alerta é ainda avivado pela história do burro e a de Nyembeti, que sinalizam os perigos que cercam Luar-do-Chão, enquanto a história de amor no interior de uma das cartas de Dito Mariano ressalta o laço que Marianinho tem com aquele lugar, frisando, desse modo, a importância do rapaz para evitar a morte daquela terra.

As histórias encaixadas que preenchem as histórias matrizes, conforme registrado acima, aproximam-se das "mise en abyme" que podem ser vistas, ainda segundo Dällenbach (1979, p. 58), como "[...] micro-cosmos da ficção, [que] impõem-se, semanticamente, ao macro-cosmo que as contém, ultrapassam-no e, duma certa maneira, acabam por englobá-lo.". Parece-nos que em *O outro pé da sereia* esse processo é ainda mais intenso, uma vez que há duas narrativas matrizes que, juntas, compõem o romance. Na primeira delas, situada no século XXI, são introduzidos os

manuscritos, que se referem ao passado, e os comunicados, que mencionam um acontecimento futuro, enquanto na segunda narrativa, localizada no século XVI, inserem-se as cartas da personagem Nimi. A intensificação propiciada pelas histórias encaixadas acentua a presença do passado colonial ainda no presente pós-colonial, indiciando que, apesar de Moçambique não estar mais sob o domínio português, outras formas de ameaça persistem.

3.3. Movência

Além da presença variada de histórias insertadas, há que se considerar nos romances de Mia Couto a inclusão de provérbios, frases feitas e expressões idiomáticas que, semelhante ao que ocorre com as histórias encaixadas, tendem a realçar ou estabelecer ligação com o que se passa na narrativa englobante.

Em *A varanda do frangipani* (2007) chama atenção um provérbio reproduzido por Salufo Tuco na carta de Ernestina, a que Salufo recorre para evidenciar a situação dos velhos e do país: "Todos se tinham convertido em cabritos. E como diz o ditado – cabrito come onde está amarrado." (COUTO, 2007, p. 108). Condenando a avidez desmesurada, o roubo e a negligência de que os idosos são vítimas, Salufo refere-se aos moçambicanos que, de um modo geral, foram corrompidos e agem com o intuito de obter vantagens. Os velhos do asilo de São Nicolau passam por um processo de deterioração, em grande parte, devido à improbidade do diretor do asilo. Convém apontar aqui que o cabritismo[32], em Moçambique, é uma expressão usada para mencionar a corrupção institucional, os atos ilícitos, que, no romance, como já mencionado, são cometidos por Vasto Excelêncio.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), esse mesmo provérbio aparece: - *Você já sabe, Mariano: cabrito come onde está amarrado*. (COUTO, 2003, p. 250). Nesse caso, a fala de Curozero associa-se ao fato de ele ter se dobrado à corrupção promovida por Ultímio, abandonando sua profissão para auxiliar no corte das árvores de Luar-do-Chão, uma vez que é um trabalho que dá lucro. Esse provérbio condensa a situação que, de um modo geral, o romance evidencia: Luar-do-Chão passa por um processo de desvirtuamento, em que o suborno e as gratificações contribuem para a ruína da Ilha.

Ainda em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), nota-se que Dito Mariano serve-se de provérbios por diferentes motivos. Para esclarecer ao neto, por exemplo, que as cartas serão compostas por eles dois, expressa-se da seguinte forma:

---

[32] O jornal virtual Sapo Cultural, na coluna Letras, do dia 26 de maio de 2014, traz: "O cabritismo (o cabrito come onde está amarrado!) é um provérbio da Filosofia africana, hoje completamente adulterado pelo oportunismo dos administradores da função pública pós-colonial. Quando a África pede que o cabrito coma onde está amarrado, significa, muito simplesmente isso mesmo, tomado à letra. O cabrito, segundo a sábia Filosofia Africana é o próprio Povo que se encontra amarrado a máquina do Estado." (Disponível em: < http://www.jornalcultural.sapo.ao>).

"*Como se diz aqui: feridas da boca se curam com a própria saliva*." (p. 65). Membros da mesma família, avô e neto, cumprirão juntos a tarefa de salvar Luar-do-Chão e a família, ambas em degradação, sendo a explanação do provérbio feita pelo próprio Dito Mariano: "*Eu dou as vozes, você dá a escritura. Para salvarmos Luar-do-Chão, o lugar onde vamos nascendo. E salvarmos nossa família, que é o lugar onde somos eternos."* (p. 65). O provérbio empregado por Dito Mariano em sua pequena proporção engloba o que a narrativa maior do romance se propõe a contar, a da aproximação do avô com o neto na tentativa de se estabelecer um elo que salvasse a família e, consequentemente, a Ilha. Dito Mariano também recorre a um provérbio para explicar a Marianinho o que ele precisa saber sobre a Ilha: "*Aprenderá como se diz aqui: cada homem é todos os outros*." (COUTO, 2003, p. 56), ou seja, Marianinho terá que atentar para o conhecimento integral no que diz respeito à Ilha.

Convém assinalar que o primeiro provérbio pronunciado por Dito Mariano acima reaparece em *O outro pé da sereia* (2003), na voz de um escravo: "Não era, certamente, o que Xilundo desejava ouvir. [...] Partia outra vez como escravo para longe daquela terra, longe daquela lembrança. Viajaria no barco dos portugueses, na proteção dos feitiços dos brancos. Afinal, feridas da boca curam-se com a própria saliva." (COUTO, 2006, p. 312). Nesse caso, o provérbio indicia o fato de Xilundo ter que viajar novamente por causa de discórdias ocorridas em seu país e com os seus conterrâneos.

Em *A varanda do frangipani* (2007), Ermelindo, antes de se inserir no corpo de Izidine, fica em dúvida se deve mesmo fazê-lo, pensando, de início, ser melhor permanecer em seu lugar conhecido, evitando, desse modo, surpresas: "Ele que entendesse: a força do crocodilo é a água." [33]. (COUTO, 2007, p. 17). Ermelindo, no final do romance, é aconselhado pelo pangolim a ficar quieto em seu canto, sossegar as lembranças que havia recuperado, por isso Ermelindo diz: "Palavra de pangolim, já eu há muito sabia de cor e sal tirado. (p. 118). A expressão idiomática "de cor e salteado", nesse caso, é alterada e aponta para o fato de Ermelindo conhecer de memória, e ao mesmo tempo com um certo cuidado, as recomendações do pangolim, recomendações a que o próprio Ermelindo se confia no provérbio anterior, resvalando no que Cazelato (*apud* BOLDRINI, 2009, p. 93) diz sobre esse tipo de expressão: "[...] atualiza-se no

[33] De acordo com Martins (2006, p. 238), "A força do crocodilo é a água" é um "anexim changana (Ribeiro, 1989:51), [...] o enunciador esclarece o sentido do provérbio ao acrescentar: 'Minha força era estar longe dos viventes', isto é, permanecendo no seu meio, poderia vencer".

discurso e não veicula uma moral, uma verdade, mas descreve, complementa, torna mais expressiva uma determinada atribuição a um sujeito ou a uma situação [...]".

Ermelindo utiliza ainda um provérbio para se referir a Izidine que, em busca de explicações que solucionem uma morte individual, como ouvinte dos moradores do asilo apura sua capacidade de escutar ao conviver com essas pessoas e com o espaço que elas habitam: "Izidine Naíta saiu da cerimônia, foi ao quarto e escreveu durante toda a noite. Redigia como Deus: direito mas sem pauta. Os que lhe lessem iriam ter o serviço de desentortar palavras." (COUTO, 2007, p. 138). A subversão do provérbio "Deus escreve certo por linhas tortas" sugere a importância do registro escrito das histórias contadas e também a urgência desse trabalho desempenhado por Izidine, caracterizado como alguém dotado de capacidade de transcriar o mundo tradicional dos idosos de São Nicolau. Além disso, na proposição de que haverá um leitor cujo empenho será interpretar o que está escrito, insinua-se a própria reinvenção do provérbio que, entre outras possibilidades de sentido, indicia que é correto o que policial escreve, embora não haja preocupação com a organização, como sugere a expressão "sem pauta".

Na voz de Marianinho, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), evidencia-se a subversão de um conhecido provérbio: "Eu queria amolecer a pedra, mas não haveria água que chegasse". (COUTO, 2003, p. 168). A transgressão de "água mole em pedra dura, tanto bate até que fura" indica uma crítica à falta desmedida de caráter de Ultímio, dominado pela ganância e ambição. A forma como o provérbio é utilizado por Marianinho nos remete às considerações de Martins (2006, p. 298), quando assinala que "A recuperação de provérbios [...] tende à renovação linguística, questiona o uso canónico e rompe com a fixidez das sequências. Através da sua citação e constante reinvenção, os escritores[34] perpetuam a sua dimensão cultural.". É também Marianinho que emite algumas expressões idiomáticas, destacando-se as relacionadas ao pai, Fulano Malta: "E nunca mais Fulano falou de políticas. O que dele a vida foi fazendo, gato sem sapato?" (COUTO, 2003, p. 74); "[...] o velho aprendeu num abrir de olhos e fechar de zipe." (p. 80). "Meu pai ficou de pé retaguardado." (p. 103). As alterações da forma original acrescentam expressividade à caracterização de Fulano, figura estranha para Marianinho, que o vê como um homem infeliz, simplório e desconfiado que, ao envolver-se com política, decepciona-se; ao conhecer as prostitutas,

[34] Martins refere-se a Édouard Glissant e Mia Couto.

deslumbra-se, e, ao interessar-se por uma pessoa aparentemente do sexo masculino, fica na defensiva, de pé atrás.

Também sofrem alterações, às vezes, os provérbios, as frases feitas e as expressões idiomáticas presentes em *O outro pé da sereia* (2006), como exemplifica a passagem em que a personagem Casuarino precisa justificar o fato de Mwadia, durante a encenação para os estrangeiros, referir-se a Benjamin como mulato:

> *- O senhor, Benjamin Southman, é um mulato.*
> *- Mulato, eu?*
> O ar ofendido de Benjamin suscitou a intervenção de Casuarino. *Ora, ele não se magoasse.* E acrescentou: *Afinal, desde Caim que somos todos mulatos.* O empresário elaborava com eloquência: havia a globalização. Ao fim ao cabo, vivíamos a era da mulatização global. E, isso, poucos entendiam. Em terra de cegos quem tem um olho vê menos do que os que nada enxergam. (COUTO, 2006, p. 267).

Casuariano solicita ao estrangeiro que desconsidere o que Mwadia disse e pondera a situação, tratando o assunto como algo normal, haja vista que o cruzamento entre raças tornou-se constante. E sugere, por meio do provérbio, que Benjamin faça vistas grossas ao ocorrido, afinal, é melhor ser cego ou se fazer de cego do que ter uma visão parcial das coisas ou enxergar aquilo que não gostaria de ver. A substituição do complemento "é rei" pela oração "vê menos do que os que nada enxergam" inverte a condição de quem é dotado de pouca visão, pois, no primeiro caso, ver pelo menos um pouco é positivo, um ganho de grande proporção, enquanto no segundo caso é negativo, um dano, um prejuízo. No entanto, a inversão feita por Casuarino visa ao seu próprio benefício: agradar ao estrangeiro, evitando que ele seja constrangido por não ser puramente negro. Lembramos que, em *O outro pé da sereia* (2006), a multiplicidade étnica e cultural é um dos aspectos que se sobressaem no romance.

Espaço em que circulam personagens indianos como Jesustino, cujo relato sobre a vida do pai, o também indiano Agnelo, traz um provérbio que pode ser associado aos indianos que acataram a colonização portuguesa: "Pouco importavam os rumores maledicentes, os olhares incriminadores: Agnelo ignorava a gentalha. Dos fracos não pesa a História." (COUTO, 2006, p. 280). Agnelo não se incomoda com o que os negros de Vila Longe pensam dele, afinal, a história oficial só se ocupa em contar os feitos dos grandes homens, por isso o indiano coloca-se ao lado dos portugueses que, todavia, não

são capazes de manter as colônias indianas (Goa, Damão e Diu) sob seu comando, perdendo-as para a Índia, em 1961. O que se presencia, aqui, portanto, é a contestação do provérbio, que é trazido por ser questionado, problematizado, pois os fracos fizeram a História e o que realizaram foi significativo, uma vez que o povo hindu conseguiu se libertar de Portugal, recuperando suas terras.

Nas falas de Jesustino despontam ainda expressões idiomáticas e frases feitas que suavizam, muitas vezes, o que é contado, uma vez que ele realiza muitas trocas linguísticas que contribuem com os deslocamentos da linguagem e que promovem, geralmente, riso: *"– Você, Mwadia?! Chega assim pela escalada da noite..."* (COUTO, 2006, p. 69), "- *Está. Eu a conheço como a palma da minha mãe*." (p.72). Essas substituições mantêm uma sonoridade muito próxima à da frase original: no primeiro caso, troca-se o termo "calada", que conota silêncio e uma atmosfera de mistério, pelo vocábulo "escalada", usado para dizer que Mwadia chega tarde da noite; no segundo caso, o termo "mão" é substituído pelo vocábulo "mãe", indiciando uma corruptela, pois ocorre a deformação da expressão idiomática, visto que a intenção de Jesustino é falar que conhece muito bem Mwadia. Algo semelhante observa-se em outra expressão proferida por ele: "- *Culpa-o de quê?/ - De estar chovendo, de não ter fechado as janelas*, disse o alfaiate, olhando para o alto a catar apoio nos céus. *Mas já estou habituado a ser o bode respiratório*." (p. 95). A descaracterização do vocábulo "expiatório" está relacionada, provavelmente, à falta de compreensão exata do que foi ouvido por Jesustino, que repete a palavra da forma como a assimilou, sem a preocupação com o seu significado.

Jesustino pronuncia ainda uma outra expressão idiomática que sofre alteração em virtude da omissão do prefixo: *"- Não quero ser um mancha-prazeres, mas já viram* [...]?" (COUTO, 2006, p. 132). Aqui, embora ocorra troca de um termo por outro, o significado da expressão original "desmancha-prazeres" (aquele que desfaz ou estraga o que é bom) persiste, pois "mancha-prazeres" teria um sentido muito parecido, ou seja, aquele que "torna sujo" o que é prazeiroso. Esses tipos de equívocos cometidos pelo alfaiate dão margem a que, num diálogo entre Matambira e Casuarino, teçam o seguinte comentário sobre Jesustino: "Pobre homem, sempre manejara o português como quem costura trapos." (p. 130). Repare que a expressão utilizada "costurar trapos" para se referir à maneira como Jesustino se expressa na língua portuguesa, além de estar relacionada a seu ofício de alfaiate, indicia os "pedaços" que se entrecruzam em termos

de uma construção identitária, tendo em vista que, como já dito, ele tem ascendência hindu, teve contato com brancos colonizadores e reside em Moçambique, o que pode acarretar dificuldade no manuseio exato do português.

A inserção de provérbios, frases feitas e expressões idiomáticas nos romances em estudo, como se viu, é um recurso que pode ser empregado em diferentes circunstâncias, uma vez que, além de ensinamentos e conselhos, emitem críticas, que ora despontam de um modo mais contundente, ora de maneira mais implícita, assumindo, às vezes, um caráter sério, e, outras vezes, um tom mais humorístico. Nas palavras de Fonseca e Cury (2008, p.76), essas "Desconstruções pela linguagem de saberes legitimados pela tradição, como é o caso dos provérbios e das frases feitas, dizem bem do propósito da literatura de Mia Couto que, ao mesmo tempo em que bebe nos costumes mais tradicionais, não os assume acriticamente.".

Ao lado desses recursos da linguagem, há que se considerar ainda outros que aprofundam o mergulho no interior da língua. De acordo com Perpétua Gonçalves (2000), a língua portuguesa em Moçambique experimenta transformações contínuas em seu sistema linguístico no que diz respeito aos aspectos fonéticos, sintáticos e, principalmente, lexicais:

> [...] o léxico de uma língua pode renovar-se e alargar quer através dos seus recursos internos (por neologismos lexicais, isto é, combinando estas unidades lexicais de diferentes formas, ou por neologismos semânticos, isto é, atribuindo novos sentidos a unidades pré-existentes), quer recorrendo à importação de unidades lexicais de outras línguas (os chamados neologismos por empréstimo). (GONÇALVES, 2000, p. 217).

Ao dedicar-se aos estudos sobre a língua portuguesa empregada no dia a dia dos moçambicanos, Gonçalves observa que os neologismos que despontam com mais frequência entre os falantes são os semânticos, em que, geralmente, palavras que já existem no português padrão sofrem mudanças de sentido. No que concerne à produção de Mia Couto, a autora assinala que o escritor aproveita-se dos deslocamentos proporcionados pela língua e, embora não se distancie completamente do português europeu, opta pelos desvios linguísticos que o aproximam do português moçambicano, construindo uma linguagem também em movimento. Linguagem esta que resulta, conforme atesta Mata (1998, p. 264), de um trabalho artesanal por meio do qual Mia Couto refaz os conflitos entre a língua portuguesa e as línguas nativas de Moçambique,

inserindo na língua portuguesa a "cultura da oratura africana", fragmentando-a com neologismos. Trata-se, para a autora, de uma fecunda recriação do significado e do significante, uma vez que, mais do que uma língua, é uma linguagem engenhosa, e um olhar mais atento notaria que os recursos de inovação não se distanciam das regras do sistema, como, a princípio, podemos ser levados a considerar.

A propósito, é possível diferenciar, na criatividade da linguagem de Mia Couto, conforme aponta Leite (1998, p. 44), "[...] dois níveis de trabalho da e na língua, cuja lógica se fundamenta quase sempre no recurso à oralidade, e que o autor trabalha simultaneamente.". Um desses níveis, como designa Leite, é o coloquial, "[...] mais visível nos diálogos, e em que há uma proximidade maior com a captação das 'vozes' do português oral moçambicano. O outro [...] abrange um grupo de variantes no modo de formação do léxico novo [...]". Entre essas variantes, Leite também destaca o processo de amálgama e as combinações de prefixos e sufixos da língua portuguesa.

Em conformidade com as autoras, no que se refere às amálgamas e aos processos de derivação e de composição implícitos nas formações linguísticas produzidas pelo autor, Brugioni (2009, p. 72) julga importante observar as dinâmicas mediante as quais as palavras são formadas. Como são criações que se enquadram em uma lógica linguística, aceitáveis no que diz respeito às regras da língua portuguesa, talvez o traço mais significativo, segundo Brugioni, seja a originalidade das criações, que contribui para que a língua permaneça em trânsito como a própria estrutura que ela respalda.

Entre os processos de criação de palavras de que se serve Mia Couto, destacam-se os observados no nível lexical, evidenciando-se, como expõe Gonçalves (2000, p. 218), os neologismos derivados por prefixação e sufixação, e "[...] o processo [...] da 'amálgama', que resulta da combinação aleatória de pedaços de palavras do português europeu. [...] processo inexistente no português de Moçambique [...]".

Nos romances em estudo, deparamo-nos com uma quantidade significativa de neologismos compostos por prefixação, entre os quais se sobressaem os que apresentam prefixo "des-", que não imprime sempre o mesmo sentido à palavra a que é acoplado. Às vezes, desponta para incutir a ideia de intensidade: "Um dia, o velho iria pelos ares, aos despedaços." (p. 109), assinalando as consequências da explosão de uma mina, em *A varanda do frangipani* (2007), o prefixo agrega intensidade à palavra que o acompanha, uma vez que "pedaços" faz alusão a algo partido e "despedaços" remete a

algo mais partido ainda ou partido em pedaços muito pequenos, como ocorre com as partes do corpo de uma vítima de explosão, sugerindo ainda, por extensão, o que acontece com a história que funciona como fio condutor do romance, que, fragmentada em muitas histórias pequenas e em outras ainda menores, aparece também despedaçada, desmembrada, não unificada, simulando o que se verifica no asilo de São Nicolau, um microcosmo do país Moçambique, retalhado pela guerra de Independência e pela guerra civil, que produziu ainda mais "despedaços", termo que, além de ser constituído por derivação prefixal, como dissemos, poderia ser visto como um substantivo construído a partir do verbo "despedaçar", o que possibilitaria dizer que dois mecanismos de formação de palavras se somam, acentuando ainda mais a noção de despedaçamento.

Em outras situações, o prefixo "des-" expressa negação: "Me despedi da luz, das vozes, do cacimbo. Me comecei a internar na areia, pronto a me desacender.[...]. Como me transitar, transfinito?" (COUTO, 2007, p. 142). A fala de Ermelindo, em *A varanda do frangipani* (2007), indicia o percurso em direção ao fim: os verbos "despedi" e "comecei a me internar" encenam a retirada. No neologismo "desacender" conota-se a morte próxima da personagem, que deixará a luz ou plano terreno, ocultando-se, apagando-se. Nãozinha também emprega um neologismo formado com o prefixo "des" para se referir à morte do pai: "[...] até que meu velho morreu. Se pendurou como um morcego, em desmaio de ramo desfrutalecido" (p.80). E o mesmo se dá na carta de Ernestina, ao mencionar a morte de seu único filho: "O meu único filho morreu à nascença. Nunca mais pude ter filhos. Quando aconteceu o desfortúnio eu estava separada de Vasto." (p. 101). Referindo-se à morte, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), observam-se os termos: "desnascidos" (COUTO, 2003, p. 30), empregado para mencionar as crianças abortadas; "desacendido" (p. 197), usado por Dito Mariano para dizer que está morto; "desconsistir" (p. 140), também empregado pelo velho Mariano significando que não quer deixar de existir. A negação embutida na composição desses vocábulos que, de uma forma ou de outra, se interligam à morte, levam-nos a pensar que é também essa atmosfera de morte que se capta, de uma maneira geral, no cenário presente nos romances em análise.

Ainda em relação aos neologismos iniciados pelo prefixo "des-", nota-se que, em alguns casos, quando assumem o sentido de privação, realçam situações de conflito, como ocorre no depoimento de Nhonhoso, em *A varanda do frangipani* (2007): "Os dois brigámos, convergindo violências. O branco me solavanqueou, parecia

transtornado em juízo de bicho. Mas a luta logo se desgraçou, desvitaminados o pé e o soco. Só os nossos respiros se farfalhavam nos peitos cansados. Os dois nos sacudimos, desafeitos.” (COUTO, 2007, p. 61-62). Nhonhoso e Domingos travam um breve embate físico em que se desvela a raiva do português, delimitada pelo verbo “solavanqueou”, que intensifica o movimento vigoroso realizado por Domingos em direção ao negro, quando este tenta cortar a árvore do frangipani. Faltam-lhes, contudo, forças para prosseguirem no duelo, afinal, são velhos e debilitados, o que é indiciado pelo vocábulo “desvitaminados”, referindo-se à falta de saúde dos idosos, a que se soma a dificuldade de respirar, causada pelo esforço na realização dos movimentos do corpo. O neologismo “desvitaminado”, nesse caso, remete à situação precária em que se encontram os velhos do Asilo de São Nicolau e que, de diversas maneiras, é evidenciada pelo romance.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), por sua vez, o sentido de privação delineia-se no vocábulo “desverdeado” (COUTO, 2007, p. 20), em referência à falta de visão de Miserinha, que deixa de enxergar a cor verde nos elementos da natureza; no substantivo “descálculo”, que alude à falta de lógica ou de raciocínio de Juca Sabão ao espalhar as drogas na terra da Ilha, pressupondo que se tratava de adubo, e, ainda, no vocábulo “dessombreada” (p. 213), devido à devastação das árvores de Luar-do-Chão. Subjacente aos significados incutidos nesses neologismos, esboça-se a situação desoladora da Ilha.

Em *O outro pé da sereia* (2006), na fala de Lázaro, surge mais um neologismo formado pelo prefixo “des-” na resposta do adivinho a Benjamim: “- *Desculpe a pergunta: o senhor se considera um animista*? / - *Do modo como está o mundo, eu me considero mais um desanimista. Por exemplo, agora eu vejo uma desanimação na sua cara*.” (COUTO, 2006, p. 274). Brincando com os significados das palavras, a personagem emprega um neologismo que, além de assinalar humor, pois Lázaro não interpreta a palavra “animista” como crença, subvertendo-a, usando-a no sentido de algo que dá ânimo, ou melhor, desânimo, remete-nos à situação sinalizada pelos romances: os equívocos gerados por preconceitos, por uma visão unívoca, estática, em relação à África e aos africanos. Lázaro contraria a expectativa do estrangeiro, desiludindo-o das visões exóticas que tem do continente. No tom de zombaria do adivinho, há também uma certa descrença diante do cenário mundial, o que, impresso em sua fala, poderia relacionar-se, ainda, à globalização, à mistura das culturas, povos, crenças, focalizadas pelo romance, uma vez que Lázaro participa dessas trocas e desses contatos com o

outro: tem celular, não traja mais as roupas apropriadas a um adivinho tradicional, e cortou as tranças do cabelo.

Em *A varanda do frangipani* (2007), há neologismos iniciados pelo prefixo "des-" que, instaurando uma relação contrapontística, realçam a posição de Ermelindo, uma personagem situada entre dois mundos: "[...] xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em desparadeiro." (COUTO, 2007, p. 10). Ermelindo encontra-se perdido, não tem um lugar onde possa descansar definitivamente. Perambula entre o certo, o fato de estar morto, e o incerto, a incapacidade de se desligar por completo da vida, o que é acentuado por outro neologismo: "Sou desses mortos a quem não cortaram o cordão desumbilical." (p. 10). Esse neologismo causa a impressão de que Ermelindo está atado a algo que não o deixa se fixar, fazendo com que permaneça em movimento contínuo.

Nesse fluir propiciado pelas palavras, os neologismos criados com o prefixo "des-" também comparecem com o sentido de ausência e despontam no relato de Marianinho, de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), nas passagens em que menciona Fulano Malta. Liberdade é o que almeja Fulano: não aceita ser assimilado, luta pela Independência do país. É visto, porém, como um pássaro engaiolado, pois permanece um ilhéu, sem coragem de ultrapassar seus limites interiores. Desse modo, sua aparência é a de um homem ensimesmado, cujo contato com o outro é mínimo e distanciado, como indicam as palavras "descompanhia" (COUTO, 2007, p. 74) e "desconvivíamos" (p. 75), que esboçam a relação, marcada pelo silêncio, mantida entre pai e filho, e poderiam ser ainda associadas às expressões idiomáticas, anteriormente referidas por Marianinho, uma vez que tanto estas como os neologismos sugerem a posição de afastamento de Fulano Malta, seja em relação ao filho, seja em relação à vida. Algo semelhante ocorre em *O outro pé da sereia* (2006), em que o prefixo "des-" indicando ausência, vinculado aos provérbios pronunciados por Constança, indiciam a sua tristeza e solidão, como se entrevê por meio de um de seus gestos: "[...] desiluminando o recinto." (COUTO, 2006, p. 173), ou seja, reduzindo a luminosidade do local.

Na outra dinâmica empregada na criação de palavras, a derivação sufixal, um mesmo sufixo apresenta sentidos variados, dependendo da palavra a que é atrelado. Em *A varanda do frangipani* (2007), de um modo geral, são intensificadores, como no depoimento de Nãozinha, em que se encontra o vocábulo "arriscoso": "Eu me estava suicidando. Só havia uma maneira de eu ser salva. Era um deles fazer amor comigo./ -

Mas não é arriscoso? O veneno não pode passar para nós?" (COUTO, 2007, p. 88). A velha desperta medo em Nhonhoso e Domingos, pois um deles precisava livrá-la da morte e, para tanto, era necessário tomar contato com o veneno contido em seu interior. Frente à ameaça concreta de morte, comparece a dúvida quanto aos evidentes riscos de encarar tal empreitada. E, ainda, o sufixo que intensifica o movimento, como exemplifica o termo "mexilhento" (COUTO, 2007, p. 25), empregado por Navaia Caetano para denominar a pessoa que remexeu a bagagem de Izidine. Os neologismos, aqui, parecem ligados aos recursos enunciativos utilizados pelos velhos em seus depoimentos, suscitando a ideia de que, ao exagerarem, os idosos conquistarão a atenção do ouvinte, o que, nesse sentido, torna-os um recurso promovedor de expressividade que oferece mais eloquência ao que é dito por essas personagens.

Em *O outro pé da sereia*, alguns sufixos assumem sentido intensificador, como nos termos "tamanhoso" (p. 131), em relação à grandeza do coração de Zeca Matambira; "palavroso" (p. 148), referindo-se à prolixidade de Casuarino, e "inventadeira" (p. 237), indicativo do nome atribuído a Mwadia por inventar histórias ou imaginar em demasia, acentuando uma característica das personagens que, geralmente, é predominante em seu comportamento. Em outros casos, entretanto, espelham situações em que as personagens são depreciadas, como é o caso de "cafralhada" (p.198), caracterizando os negros que viajam no navio de D. Gonçalo; ou "menopausada" (p. 172), indicando o término de um ciclo, termo utilizado por Constança para definir o fim de sua fertilidade. São neologismos ligados à constituição das personagens e, de certo modo, condensam um traço positivo ou negativo de seu caráter, ou ainda, um aspecto que as torna vítima de preconceito e exclusão, como ocorre com os escravos e as mulheres.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), o sufixo adquire relevo no próprio nome das personagens, como é o caso de Ultímio, um neologismo constituído pelo adjetivo último e o sufixo "io". Como indiciado pelo nome próprio, ele é o último filho de Dito Mariano e sua ostentação faz-se presente na maneira como Amílcar Mascarenhas se refere a ele, recorrendo, muitas vezes, a palavras constituídas por sufixos que sinalizam grandeza, como "algibeirosa" (p. 63) e "ricalhaço" (p. 153), que reforçam a presunção de riqueza, de poderio, de Ultímio. Duas outras personagens apresentam nomes compostos por derivação sufixal: Admirança e Abstinêncio. O sufixo "-ança", geralmente utilizado para formar substantivos abstratos, adicionado ao verbo

"admirar", aproxima-se da caracterização da personagem: uma mulher admirável, sobretudo, porque renuncia ao convívio com o filho para evitar conflitos familiares. Além disso, ela sempre foi objeto de admiração por parte de Dito Mariano e, posteriormente, de Marianinho, que a contempla à distância.

Quanto ao nome Abstinêncio, trata-se de um substantivo próprio criado a partir de um substantivo comum que, por sua vez, é derivado do verbo "abster" mais o sufixo "-ência". O significado do vocábulo expressa a imagem de privação que caracteriza a personagem até mesmo em sua descrição física: "Aos poucos o nosso tio mais velho foi emagrecendo, parecendo querer insubstanciar-se" (COUTO, 2007, p. 119). A marca de privação é reforçada pelo neologismo "insubstanciar", em que o prefixo "in" [35] assinala a falta de matéria corporal, como se Abstinêncio fosse desaparecendo aos poucos, perdendo a solidez, principalmente porque conhece as corrupções, as falcatruas, entre outras injustiças cometidas na Ilha. Abstinêncio assiste à exploração de Luar-do-Chão sem agir em sua defesa, no entanto, quando tenta, como funcionário público, questionar uma infração, é dispensado de seu emprego. Abstinêncio deixa, ainda, de sair de casa, pois sofre ao ver as ruínas de sua terra natal. Além disso, é o filho mais velho e, mesmo assim, tem de abdicar de sua função de mestre de cerimônia do enterro do pai, pois Dito Mariano escolheu Marianinho.

Em outra direção, despontam, nos romances focalizados, neologismos compostos de palavras que apresentadas, geralmente, em uma classe gramatical, aparecem em outra, como os verbos formados a partir de substantivos, o que é perceptível em *A varanda do frangipani,* em palavras como: "ratazanando" (COUTO, 2007, p. 93), "abutreando" (p. 25), "andorinhavam" (p. 48), "alicateou" (p. 51); encantinhando-se (p. 65). "desfiladeiravam" (p. 137), "nostalgiava" (p. 120). Ou ainda,

---

[35] Em *A varanda do frangipani* (2007), há neologismos formados pelo prefixo "in-" que, às vezes, sugere negação: "Não é que estivesse realmente invisual. Era pior ainda." (COUTO, 2007, p. 118), pois, para Ermelindo, a ausência das lembranças é um dano maior do que a cegueira. Outras vezes, o prefixo "in-" reforça o movimento para dentro, como na frase de Ernestina: "Me impenetrei em mim, ando em aprendizagem de fortaleza" (p. 112). Ou infunde à palavra já existente no português um sentido intensificador: "Eu estava triste de inflamejar os olhos" (p. 64), visto que Nhonhoso fala de sua tristeza como algo tão vigoroso que se assemelharia aos seus olhos em chamas. Martins (2006, p. 200) considera que o termo "inflamejar" é uma "amálgama": "Ao reunir os lexemas 'inflamar' e 'flamejar', o neologismo 'pinta' um olhar avermelhado que simultaneamente faísca dos olhos e arde devido à angústia. Como segunda alternativa de leitura, o novo verbo também funde 'inflar' e 'flamejar', já que Nhonhoso tem os olhos inchados de mágoa, dilatados ao ponto de verter lágrimas: 'Aquele incidente me angustiava ao ponto de lágrimas'.". Correia (2002, p. 87), por sua vez, sem questionar a interpretação de Martins, diz: "[...] observamos ainda a perspectiva de in+flamejar, tratando-se, assim, de uma palavra derivada.", perspectiva esta com a qual concordamos.

"corujando" (COUTO, 2003, p. 44), "milagravam" (p. 47), "varandearem" (p. 127), "missanguear" (p. 128), "peixando" (p. 212), "calafriou" (p. 224), em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), além dos neologismos que são compostos de maneira inversa, ou seja, verbos que assumem função de substantivo: "despertença" (p. 74) e "requerência" (p. 78), que também encontramos em *O outro pé da sereia*: "acontecência" (COUTO, 2006, p. 130), "sucedência" (p. 142). E, nesses casos, tem-se a impressão de que as subversões são de toda ordem e de que tudo adquire vivacidade na linguagem de Mia Couto, pois nenhum desses neologismos suscita sentidos que se aproximem da ideia de fixidez, ao contrário, são palavras que quase nos permitem visualizar o que transmitem.

Nessas manipulações do léxico, desponta uma feição oralizante da escrita, o que é possível perceber, mais nitidamente, nos neologismos que recriam o modo como as palavras são expressas de modo mais corriqueiro, ou seja, que resultam de uma corruptela, entre eles: "maistravez" (p. 108), que aparece na fala de Salufo Tuco; "surumático" (p. 130), empregado por Marta que, ao relatar o estado de Vasto, sugere que o diretor do asilo estava "sorumbático", e "cambalinhante" (p. 87), que remete à "cambaleante", estado em que Nãozinha se encontra após se envenenar.

Como se pode observar, os neologismos são construídos, aproveitando-nos dos termos de Brugioni (2009, p.72), "[...] em torno de um conjunto de significados que, [...], formam *nuances* e acepções diferenciadas.". Desse modo, é possível pensar que os neologismos, como um recurso que preenche, com termos singulares, com sentidos amplos e múltiplos, as histórias presentes nos romances, contribuem para que a linguagem de Mia Couto caminhe entre o universo cultural de matriz oral e o universo da escrita literária, ou seja, delineie-se como um elemento de mediação híbrido.

E, nesse processo de composição de uma linguagem híbrida, encontra-se ainda a amálgama, uma vez que, em conformidade com Correia (2002, p. 81), "[...] a formação de uma palavra amalgamada permite o alargamento do significado e um percurso para variadas interpretações [...]", como se percebe em *A varanda do frangipani* (2007): "Me desterraram nesse campo, acusada de namoradeira, escorregatinhosa[36] em homens e

[36] De acordo com Correia (2002, p.84), a palavra "escorregatinhosa" poderia ser a "amálgama" do verbo "escorregar" e "gatinhoso", "[...] palavra inexistente em PE, derivada de 'gatinho' com o sufixo derivacional –osa, criação do autor. [...] constitui um exemplo típico da problemática relativa à interpretação: 'gatinhosa', sugere-nos a imagem de uma gata no cio, que rasteja, sendo esta a interpretação de Cavacas (1999:108), Laban (1999:500), no entanto, vimos que Marta afirmou que se

garrafas" (COUTO, 2007, p. 124). O verbo "escorregar", em conjunção com o adjetivo "tinhosa", formam uma palavra que sugere a vida promíscua levada por Marta, indiciando uma provável prostituição, o que causaria repugnância. Ou o termo "crepuscalada" (p. 128), empregado pela enfermeira para se referir a si mesma e que, segundo Correia (2002, p. 83), "[...] transfere o sentido de crepúsculo, momento em que as formas não são claras, devido à claridade ténue e difusa, para o pensamento da personagem, que está confusa ao mesmo tempo que se mantém calada por não saber o que fazer.". E, ainda no relato de Marta, o vocábulo "sonhatriz" (p. 126), usado em relação à Ernestina que, de acordo com Martins (2006, p. 197), indica: "A fusão do verbo 'sonhar' com o substantivo 'actriz' intensifica o sentido de mulher sonhadora' [...] precisa inventar um universo de ficção, como uma atriz, acalentando a fantasia de um novo filho [...]".

A nova palavra, resultante do amalgamento de duas outras, possibilita a condensação de alguns elementos que integram as histórias do romance, o que, nesse aspecto, fazem-nos lembrar, sob determinadas condições, dos provérbios, levando-nos a pensar que também as palavras criadas por Mia Couto contam histórias, especialmente no que se refere às personagens, o que se insinua, por exemplo, no relato de Ermelindo que, como já mencionado, oscila entre dois mundos, o que também se revela por meio dos sentidos impressos pela amálgama, que ora apresenta um sentido positivo: "Marta me reacordava essa visão, inebrilhante**.** (p. 117), em que "inebriante" e "brilhante" compõem um termo que revela uma visão que fulgura, entontece, embriaga Ermelindo, provocando-lhe êxtase, porque a enfermeira desperta nele a lembrança de uma outra mulher que amou. Ora revela um sentido negativo: "Por isso me covavam o cemitério, bem fundo no quintal da fortaleza. Quando percebi, até fiquei atrapalhaço" (COUTO, 2007, p.12). A fusão das palavras "atrapalhado" e "palhaço" sugere o quanto Ermelindo sente-se confuso ao descobrir que as autoridades pretendem transformá-lo em herói póstumo. Ao mesmo tempo em que fica perturbado com a hipótese de ser desenterrado para se tornar mártir, a situação soa-lhe irônica, em razão de que, quando morreu, sequer lhe concederam uma cerimônia fúnebre, e, agora, devido à necessidade dos governantes apresentarem ao país um símbolo nacional, ele foi escolhido.

'*degradava a custo de sexo, bebida*', sendo legítimo interpretar como 'tinhosa' a segunda parte da amálgama, [...]".

Em alguns casos, porém, a amálgama é reiterativa, visto que as duas palavras que se fundem, em certa medida, têm significados próximos: “Chiças, até me estremexe a alma só de lembrar.” (COUTO, 2007, p. 25). Ambos os verbos, “estremecer” e “mexer”, adquirem o sentido de abalar, intensificando, desse modo, o quanto Navaia Caetano sente-se sobressaltado. Nãozinha, ao referir-se ao pai, diz: “Meu velho engoliu boas securas. Morrer? Atarantonto, ainda se duvidou.” (p. 79). Diante da possibilidade de morte, o pai sente-se desnorteado, atônito, atordoado e a fusão de “atarantado” e “tonto” realçam tal perturbação. Domingos também utiliza uma nova palavra para expressar a sua reação diante de Vasto, quando este avisa que vai abandonar São Nicolau: “Fiquei surpreso, inesparado: o sacana nos deixava assim? E de que maneira ele se retirava?” (p. 50). O termo “inesparado”, aliando o sentido de imprevisto e de imobilidade, reforça o impacto que a notícia de Vasto causa em Domingos. Nesses exemplos, a recorrência à amálgama imprime expressividade ao que os velhos contam, procurando chamar a atenção para determinados pormenores da história, semelhante ao que se verifica por meio dos neologismos.

As amálgamas, algumas vezes, estão ligadas ao próprio ato de contar histórias ou depor, como ocorre com o termo “palavreação”, que comparece duas vezes no romance. A primeira, no depoimento de Navaia Caetano: “Era verdade que inventava. Mas nem sempre, nem tudo. Certa noite, depois de muita palavreação, me senti esgotar. Pensei: agora é que estou pisando o fim!” (COUTO, 2007, p. 34). E a segunda, no relato de Domingos Mourão:

> É então que morro com saudade do mar. Como se o mar fosse o ventre, o único ventre que me ainda faz nascer.
>
> Demasio-me nesta palavreação. Lhe peço desculpa, já perdi hábitos de conviver com pessoas que têm urgências e serviços. (COUTO, 2007, p. 48).

Nesses dois casos, o termo “palavreação” indica que as personagens falam excessivamente e o fazem porque contam muitas histórias que não dizem respeito ao assunto principal da conversa. Essa amálgama seria uma espécie de intensificação do verbo “palavrear”, cujo significado, por si só, relaciona-se ao ato de falar muito. Ao se associar ao substantivo “ação”, ter-se-ia, então, uma reduplicação dessa maneira de proceder.

No processo da amálgama, algumas composições sugerem movimento, entre elas, em *A varanda do frangipani* (2007), "liquedesfeita" (COUTO, 2007, p. 81), em que se coligam as palavras "liquefeita" e "desfeita", sugerindo que Nãozinha se desfaz em líquido, e "findação": "Eu devia emigrar em corpo que estivesse mais perto de morrer. Apanhar boleia dessa outra morte e dissolver-me nessa findação." (p. 14). As palavras "findar" e "ação", juntas, indicam o movimento derradeiro que Ermelindo deve realizar para, finalmente, morrer. E, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), comparecem, ainda, as amálgamas, tais como: "romanteação" (COUTO, 2003, p. 44), em que ocorre a fusão das palavras "romancear" e "ação", apontando o desejo de Marianinho de dar asas à sua imaginação no que diz respeito às suas origens familiares, e "derradeiração" (p. 177), em que a união dos termos "derradeira" e "ação" assinalaria o sepultamento de Dito Mariano, o que, entretanto, não ocorre nesse momento devido ao seu intrincado trânsito de vida para morte.

Em *O outro pé da sereia* (2006), a amálgama destaca-se como um procedimento empregado para, em alguns casos, acrescentar um tom de brincadeira, de riso aos episódios que abordam assuntos mais delicados, relacionados às personagens, e, em outros, para suavizar situações aflitivas ou sérias. Nos dois casos, tem-se a sensação de que as amálgamas podem ser associadas ao que o romance, de diferentes maneiras, aborda: a subversão da perspectiva de visão limitada e homogênea que geralmente é dirigida à África, e a necessidade de se lançar um olhar mais abrangente, partindo da multiplicidade étnico-cultural, para esse espaço.

Em relação à primeira sugestão, ressaltam-se duas amálgamas. A primeira destaca-se na voz de Arcanjo Mistura, que, em uma conversa com Benjamin sobre questões políticas, culturais e religiosas, ao ser questionado quanto à sua crença na reencarnação, responde:

> - *Acreditamos em reencornação*[37], ripostou prontamente o barbeiro.
> – *Em quê?*, inquiriu Benjamin.
> – *Reencornado é um homem que foi traído duas vezes pela mulher*. (COUTO, 2007, p. 189).

Arcanjo surpreende o estrangeiro, e também o leitor, com sua resposta, principalmente porque faz troça com um termo religioso, substituindo-o por um termo

[37] Essa amálgama apresenta certa diferença em relação às outras que temos trazido, pois as palavras que a compõem são mais aglutinadas.

um tanto informal e deslocado para o tipo de conversa que mantinha com Benjamin. Não satisfeito, e de maneira irônica, explica o significado da palavra, desestimulando o outro de lhe entrevistar. Percebe-se, nessa atitude de Arcanjo, uma forma de resistência ao que vem de fora ou à visão estereotipada que o estrangeiro tem dos africanos.

Na fala de Casuarino desponta uma amálgama que agrega palavras e, ao mesmo tempo, aglutina componentes culturais distintos: "- *O seu feitiço é muito mais forte que esses candombalés lá deles*." (COUTO, 2006, p. 134). A junção de "candomblé" e "balé" indicia a mistura de traços africanos e europeus. Além disso, a nova palavra esboça uma brincadeira ao aproximar um elemento da cultura popular com um elemento da cultura erudita, sugerindo as ressonâncias oriundas das trocas estabelecidas entre as diferentes culturas. A amálgama promove riso à medida que Casuarino sugere que a forma de manifestação do feitiço dos brasileiros seria uma forma mesclada, portanto, menos eficiente, e, no caso de Mwadia, seria mais forte por não ter sofrido alterações, o que é uma falácia, pois Mwadia, apesar da vocação para curandeira, teve formação cristã, ou seja, é um indivíduo híbrido.

Quanto à segunda sugestão, assinalam-se as modificações, respectivamente, de Arcanjo Mistura e do padre Manuel Antunes. O barbeiro está perdendo a visão: "Ele quase a si mesmo não se enxergava. Como diria o alfaiate: ele era um cegocêntrico." (COUTO, 2006, p. 291). A cegueira de Arcanjo está bem avançada, contudo, parece ocorrer uma relativização da gravidade do problema, uma vez que, na troca de "egocêntrico" por "cegocêntrico", há uma espécie de trocadilho quanto à falta de visão que, no primeiro termo, está ligada às pessoas que não enxergam as outras, o que é um defeito condenável, enquanto, no segundo, alude ao fato do barbeiro não conseguir se enxergar, um problema grave, mas que aparece mais amenizado. No caso do padre, a amálgama aponta a sua mudança de raça: "[...] declarou a Gonçalo da Silveira sentir-se cafrealizado e não mais querer voltar para Lisboa." (p. 259). As palavras "cafre" e "realizado" indicam que o padre Manuel aprecia sua nova raça, parecendo-lhe um grande feito ser negro, tanto que não pretende voltar ao seu país de origem. Para o padre Gonçalo, tal transformação é um acinte, entretanto, Antunes não se intimida diante do outro.

Mais uma vez, percebe-se que a escrita de Mia Couto, em *O outro pé da sereia* (2006), bem como em *A varanda do frangipani* (2007) e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), ao mesmo tempo que propõe uma crítica à visão unilateral,

homogênea, parcial ou centralizadora da história, celebra os encontros propiciados pelos trânsitos de toda ordem que ocorrem em Moçambique, sugerindo, ainda, a possibilidade de recontar essa história por diferentes vias, diferentes vozes. Para tanto, serve-se de uma língua que atravessa oceanos e rios, entregando-se às viagens, às travessias, reinventando-se em outras bocas, em outros sonhos, para se tornar capaz de acolher as singularidades e as diferenças.

E o percurso continua...

E o percurso continua...

Todo trabalho que busca aproximar um determinado número de romances do mesmo autor tende a partir de um ponto em comum que, de alguma forma, despertou no leitor a impressão de que os textos escolhidos poderiam ampliar tanto a perspectiva de análise desse conjunto, como também de cada um deles, ou, ainda, de outros romances que fazem parte da obra do autor.

Neste estudo, a articulação entre elementos que indicam diferentes tipos de viagem levou-nos a considerar que o modo de composição de *A varanda do frangipani* (2007), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) e *O outro pé da sereia* (2006) é também um viajar, iniciando pelas personagens que habitam esses romances e que se deslocam, porém não se trata simplesmente de uma translação no espaço, e sim de uma viagem de busca identitária, uma busca que não se fecha e que passa pelos sonhos, pelas lembranças, pelas perdas, e, sobretudo, pelo encontro com o outro. Tal como as personagens, a linguagem flui continuamente, por meio de histórias que contam histórias, em um processo viabilizado por uma língua que se movimenta pela recriação de palavras e mobilização de provérbios**.** Dessas viagens empreendidas pelas personagens, bem como pela linguagem, despontam alguns procedimentos que evidenciam o fluxo presente na elaboração dos romances, destacando-se a manifestação do duplo que, em algumas situações, promove o hibridismo, outro mecanismo que se inscreve nos textos de Mia Couto analisados, e que se articula ainda a um outro procedimento, o da fragmentação, todos eles recursos que se interpenetram contribuindo para a instauração de constantes deslocamentos.

As trajetórias realizadas pelas personagens Izidine, Marianinho e Mwadia estabelecem a conexão entre tempos distintos, tecendo um percurso que adquire a feição de travessia não só no sentido de aprendizagem, mas também como possibilidade de recomeço. Nesse périplo de (re)aprendizagem, essas personagens tornam-se mediadoras entre dois espaços, o de Moçambique que se almeja múltiplo e o de Moçambique que quer respeitadas as suas singularidades, ou seja, é um país que, assim como as personagens, está em trânsito, construindo-se na congeminação do que é caracteristicamente seu e do que absorve no contato com o outro.

Essa presença do outro na conformação da identidade africana comparece por meio do duplo, que se identifica, por exemplo, na constituição dos narradores dos três

romances, que trazem uma voz e uma outra, seja Ermelindo e Izidine em *A varanda do frangipani*, seja Marianinho e Dito Mariano em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, seja ainda o narrador em 3ª pessoa e, predominantemente, Mwadia em *O outro pé da sereia*.

O duplo também se faz presente nos espaços físicos de deslocamento das personagens. De um lado, o mar, por onde chegou o colonizador, ligado, portanto, ao que vem de fora, do exterior, como se viu, mais explicitamente, em *O outro pé da sereia*, e, de forma mais indireta, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, se considerarmos que a violação de Mariavilhosa pelo português Frederico pode ser associada, metaforicamente, à terra africana usurpada pelo colonizador europeu. Nesse sentido, o mar encontra-se distanciado, pelo menos nos romances que compõem o *corpus* desta tese, das personagens moçambicanas, que, em geral, se mostram integradas ao rio, espaço interiorizado, local de vida, de renascimento, de encontros, de descobertas, tanto é que ele se entrelaça às personagens desses dois romances. Já em *A varanda do frangipani*, texto em que as personagens estão isoladas, o rio não aparece. É o mar que circunda o asilo, afastando-o do fluxo da vida, haja vista que as personagens idosas, ao que tudo indica, falecem no final. Mas, sob outra perspectiva, o mar preserva o que essas personagens representam e possibilita, no caso desse romance, e também nos outros dois, que relações se criem entre diferentes histórias e culturas.

Um outro duplo que se instaura é o passado e o presente, bem demarcado nas duas narrativas, distanciadas no tempo, que constituem *O outro pé da sereia*, e, sob outras circunstâncias, nos outros dois textos: em *A varanda do frangipani*, na referência à situação prestigiada dos idosos antigamente e desfavorável no presente da guerra civil moçambicana; em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, no que se subentende ter sido e no que se transformou a Ilha Luar-do-Chão, em ambos os casos, um contraponto dos velhos com os novos tempos, ou, em outros termos, da tradição com o que se considera moderno.

Há ainda que se realçar a presença do duplo por meio da delimitação de personagens jovens e idosas, com ênfase dessas últimas em *A varanda do frangipani*. E também de personagens estrangeiras e as originárias de Moçambique, atentando-se para o fato de que em cada um desses grupos um outro duplo se insere, como já traçado anteriormente.

Sob uma outra esfera, que diz respeito mais especificamente ao âmago que move os romances, o contar histórias, visualiza-se o duplo em função de uma história maior incluir histórias menores, ou ainda, de um gênero mais amplo, o romance, abranger outras formas narrativas, a que se acrescenta o tom de oralidade, típico do contador de histórias, e a escrita, que registra esse contar.

Os vários duplos que dão consistência aos romances ganham forma em um outro duplo: uma linguagem que perambula entre os provérbios e frases feitas, que, mesmo mobilizados, indiciam uma certa reverência à tradição, e os nelogismos, que apontam para a renovação da língua, desviando-a do seu curso convencional.

Ao lado dos novos vocábulos surgidos por derivação prefixal ou sufixal, julgamos digno de ênfase o processo de amálgama, que condensa em si próprio o caráter híbrido que perpassa os textos de Mia Couto em diferentes níveis. Desse modo, ao lado do duplo, divisamos o amalgamento da voz do narrador com outras vozes, dando origem a uma estrutura móvel que se abre para as diferenças na medida em que vários pontos de vista atuam. Ao mesmo tempo, tem-se um conjunto de perspectivas fragmentadas que impossibilitam uma visão unificada.

O hibridismo também se manifesta na composição de algumas personagens que amalgamam etnias distintas, como evidenciado em relação a Jesustino, personagem em crise identitária, e integrante de um povo plural, de uma nação complexa que engloba as dessemelhanças, às vezes de maneira conflitante, outras vezes, de modo mais suavizado, quando se nota a incorporação do que seria especificamente africano na figura da personagem, como Domingos Mourão, de *A varanda do frangipani*, Manuel Antunes, de *O outro pé da sereia*, e padre Nunes e Amílcar Mascarenhas, de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Do lado contrário estão aqueles que se negam a aceitar a miscigenação, como o mulato Vasto Excelêncio em *A varanda do frangipani*, e Ultímio em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. E ainda um outro tipo de amálgama identitário pode ser considerado ao se pensar na personagem afro-americana Benjamin Southman, suposto descendente distanciado do entrelaçamento do congolês Nimi Nsundi com a goesa Dia Kumari.

O duplo passado e presente também sofre um movimento de hibridização se se averiguar as ressonâncias flagradas entre determinadas personagens, especialmente em *O outro pé da sereia*, conforme já desenvolvido. Mas também perceptível nos outros dois romances, em função das crenças trazidas pelos velhos e que se infiltram no

presente de Izidine e das várias histórias contadas por diferentes personagens e que atravessam Marianinho.

A congeminação ainda se instala no relacionamento dos mais jovens com os mais velhos em que conhecimentos e experiências se hibridizam e desembocam em um outro amalgamento: a interpenetração de uma história na outra, de modo que as partes, as histórias menores, como peças de um mosaico, se agregam para a formação do todo, o enredo, também ele fracionado por causa desses vários pedaços de histórias que vão se somando, além de diferentes formas narrativas e subgêneros, que caminham desde a adivinha, a fábula, o conto de fada, até nuances do romance histórico, epistolar e policial, tudo isso calcado numa linguagem composta por palavras que agregam pedaços (prefixos e/ou sufixos), ou que se decompõem e, ao serem reestruturadas, contêm partes de mais de uma palavra, tudo isso se equiparando à variedade étnico-cultural identitária transfigurada nos romances e, também, ao fragmentado país Moçambique, soma de diversas raças e crenças, pedaços que vêm amalgamados na hibridez sintetizada nos títulos dos livros de Mia Couto: *A varanda do frangipani* recolhe, no espaço da varanda, o mar, símbolo do povo português, e a frangipaneira, árvore tipicamente africana, sugerindo o entrecruzamento do colonizador com o colonizado; *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* congrega, na imagem do rio e da casa, as raízes moçambicanas e os novos tempos; *O outro pé da sereia* (2006) reúne, na forma da sereia, a Nossa Senhora, trazida pelos portugueses, e Kianda, a entidade africana das águas, simulando as mesclas que têm lugar no país. Romances que fomos perseguindo página por página, enveredando por intrincadas trilhas que eles foram nos abrindo, e impossíveis de se encerrar. Por ora, aqui ficamos, com a certeza de que há ainda muito a investigar, muitos caminhos a palmilhar. A nossa busca prossegue...

Bibliografia

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano: escritas pós-coloniais**. Lisboa: Caminho, 2004.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARRIGUCCI JR., Davi. Móbile e Memória. In: **Enigma e Comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.67-111.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço**.** In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p.339-512.

.
_____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. A questão do "outro": diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLANDA, H.B. (Org.). **Pós-Modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 177-203.

_____. **Nacion y Narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978.

BASTIDE, Roger. **Poetas do Brasil.** São Paulo: Duas Cidades, 1997.

BASTOS, Antelene Campos. **Viagem e Identidade em Mazanga e O último vôo do flamingo.** Belo Horizonte: UFMG, 2009. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) Universidade Federal de Minas Gerais.

BEAL, Sophia. O jogo das reinvenções: uma entrevista com Mia Couto. **Revista Storm-Magazine**. O lugar da cultura. Portugal, n.22, mar. 2005. Disponível em: <http:// www. lainsignia.org/2005/marzo/cul_030.htm>. Acesso em 30 de abril de 2014.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-234.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional.** Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.

BOSI, Alfredo. **A dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRUGIONI, Elena. **Mia Couto, o contador de estórias ou a travessia da interpretação da tradição**. 2009, 305p. Tese. (Doutorado – Área Ciências da Literatura) Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, 2009.

_____. O outro pé da sereia: História[s] na pós-colonialidade. **Luzo-Brazilian Review**, Volume 49, 2012, p.46-62.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CALVINO. Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

_____. **Fábulas italianas: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. **A formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Direito à Literatura. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CAPELA, José. **Moçambique pela sua História.** Porto: CEAUP, 2010.

_____. Como as Aringas de Moçambique se transformaram. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, n.20, p. 83-108.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante. NOVAES, A (Org.). In: **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAZELATO, Sandra E. de O. A cristalização dos provérbios e sua vigência nas práticas de gêneros textuais ou práticas comunicativas. **Revista Síntese**, Campinas, IEL, Unicamp, n.14, 2009, p. 86-104.

CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade**. Lisboa: Vega, 1994.

_____. Karingana ua Karingana: Mia Couto, um contador de histórias moçambicano. **Via Atlântica**, São Paulo, n.16, jan. 2011, p.47-61.

CHAVES, Rita. Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. Entrevista com Mia Couto. **Veredas: revista da Associação Internacional de Lusitanistas**. Porto Alegre, 2006, p. 25-32.

_____. **Marcas da diferença**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2006.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

CAVACAS, Fernanda. *O outro pé da sereia:* a circunstância é maior que a situação. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 17, jun. 2011, p.141-155.

COSME, Leonel. **Muitas são as Áfricas**. Coimbra: Novo Imbondeiro, 2006.

CORREIA, Maria Rosa Adanjo. “Escrevendo e brincando” Mia Couto seduz leitores e desconcerta tradutores. Cáceres: SEEPLU / CILEM / LEPOLL, 2012. p. 74-92. Disponível em: <http://www.seeplu.galeon.com/textos2/correia.pdf> Acesso em 14 mar.2014.

COSTA, Fernanda G.; MATA, Inocência (Org.). **Colonial/Post-Colonial: writing as memory in literature.** Lisboa: Edições Colibri, 2012.

COSTA, Luana A. **Pelas águas mestiças da história: uma leitura de O outro pé da sereia, de Mia Couto.** Rio de Janeiro: UFF, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense.

COUTO, Mia. **O fio das missangas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Vozes Anoite***cidas*. 8ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

_____. **Estórias Abensonhadas**. 8ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2008

_____. **Pensatempos: textos de opinião**. 3 ed. Maputo: Ndjira, 2007.

_____. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O outro pé da sereia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **A varanda de frangipani**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Venenos de Deus, remédios do diabo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Moçambique – 30 anos de Independência: no passado, o futuro era melhor. **Via Atlântica**, São Paulo, n.8, dez. 2005, p.191-204.

_____. **E se Obama fosse africano? E outras interinvenções**. Lisboa: Caminho, 2009.

_____. **Cada homem é uma raça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. Sofrer de passado. COUTO, Mia et al. In: **Mia Couto**. Bruxellas: Brussel, 2010, p. 33-43.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: _____et al. **Poétique**: Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades. Coimbra, Almedina, n. 26, 1979, p. 51-67.

DAVERNI, Rodrigo Ferreira. Mia Couto e a arquitetura da desconstrução. **Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 6, n. 21, p. 419-440, jul./dez.2011.

_____. **Um rio a correr entre duas mundividências: leituras do espaço em Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto**. Araraquara, UNESP, 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

DINIZ, Érika Ribeiro. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra:* identidades em trânsito. Dissertação de mestrado, UFMG, Belo Horizonte, 2008.

FANTINI, Marli (org.). **A poética migrante de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas. ABDALA JUNIOR, B. (Org.). In: **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas.** São Paulo: Boitempo, 2004.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Prefácio de Sartre. Trad. José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **O discurso no percurso africano I**. Lisboa: Plátano, 1989.

FONSECA, Maria N., CURY, Maria Z. **Mia Couto: pactos ficcionais**. São Paulo: Autêntica, 2008.

FONSECA, Maria N. **Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos.** Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

_____. Escritores africanos nas veredas rosianas. **Seminário Internacional Guimarães Rosa**. Veredas de Rosa, Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, p. 482-488.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GARBUGLIO, José Carlos. **O mundo movente de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1972.

GONÇALVES, Perpétua. Para uma aproximação língua-literatura em português de Angola e Moçambique. **Via Atlântica**, São Paulo, n.4, out. 2000, p. 212-223.

HAMILTON, Russell. **Literatura africana, literatura necessária**. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. **Via Atlântica**, São Paulo, n.3, dez.1999, p.12-22.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Trad. Adelaine La Guardiã Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira L. Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. KI-ZERBO, Joseph (Org.). In: **História Geral da África, vol. 1 – Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010, p. 168-212.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: **Enigmas da modernidade-mundo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

JOLLES. André. **Formas simples: legenda, saga, mito, advinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

KI-ZERBO, Joseph (org.). **História Geral da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

KHOSA, Ungulani Ba Ka Khosa. A viagem interior de Mia Couto. Disponível em http://maosdemocambique.blogspot.com/2009/07/jesusalem-viagem-interior-de-mia-couto. Acesso em 22 de agosto de 2009.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

_____. Mia Couto, o escritor improvável. COUTO, Mia et al. In: **Mia Couto**. Bruxellas: Brussel, 2010, p. 33-43.

LEÃO, Ângela Vaz (org.). **Contatos e Ressonâncias: literaturas africanas de Língua Portuguesa.** Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidade e escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.

_____. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003.

_____. Esquecimento e Memória em *O outro pé da sereia*. COUTO, Mia et al. In: **Mia Couto**. Bruxellas: Brussel, 2010, p. 33-43.

LIMA, Luís C. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOPES. José de Souza M. L. Cultura acústica e memória em Moçambique: as marcas indeléveis numa antropologia dos sentidos. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v.4, n.8, p.208-228, 1ºsem.2001.

_____. Cultura artística e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique. LEÃO, A. V. (Org.). In: **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português**. Portugal: Gradiva, 2007.

_____. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MACHADO. Regina. **Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2004.

MACÊDO, Tânia. Os rios e seus (dis)cursos em Rosa, Luandino e Mia Couto. **Seminário Internacional Guimarães Rosa**. Veredas de Rosa, Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000, p. 671-675.

MAQUÊA, Vera. Entrevista com Mia Couto. **Via Atlântica**, São Paulo. n.8, dez.2005, p.205-217.

_____. **Memórias inventadas: um estudo comparado entre "Relato de um certo oriente", de Milton Hatoum e "Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra", de Mia Couto.** São Paulo: USP, 2007. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) Universidade de São Paulo.

MATA, Inocência. O pós-colonial como ideologia: os estudos literários e a ordem eurocêntrica. In: COSTA, F. G.; MATA, I. **Colonial/Post-Colonial: Writing as Memory in Literature**. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

_____. **A literatura africana e a crítica pós-colonial: Reconversões**. Coleção Ensaio 40. Luanda: Editorial Nzila, 2007.

_____. A condição pós-colonial das literaturas africanas de Língua Portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. LEÃO, A.V. (Org.). In: **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de Língua Portuguesa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 43-72.

_____. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v.1, n.2, 1 sem. 1998, p. 262-268.

MARQUES. Carlos Vaz. Entrevista Mia Couto. **Leia**, Portugal, out.2002, p. 31-40.

MARTINS, Celina. **O entrelaçar das vozes mestiças – análise das poéticas da alteridade em Édouard Glissant e Mia Couto**. Portugal: Principia, 2006.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizador precedido pelo retrado do colonizado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Sonha Mamana África**. São Paulo: Edições Epopéia, 1987.

MOELLWALD, Branca Cabeda Egger. **A poiesis da nação em Mia Couto: fragmentos de um olhar**. Florianópolis: UFSC, 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária) Universidade Federal de Santa Catarina.

MORAES, Anita Martins Rodrigues. **O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra Sonâmbula, de Mia Couto**. São Paulo: Annablume, 2009.

MOREIRA, Ruy. O mal-estar espacial no fim do século XX. In: **Pensar e ser em geografia: ensaios de história, epistemologia e ontologia do espaço geográfico**. São Paulo: Contexto, 2007, p.133-141.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana.** Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005.

MOTTA, Sérgio Vicente. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MUNDIM, Rosa Maria Santos. Armadilhas, encruzilhadas e descobertas: as viagens em "A viagem", de Arnaldo Santos. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v.7, n.13, p.320-327, 2° sem. 2003.

NAVES, Antonio Loja**.** A história e as margens. **Expresso**, Lisboa, set.2002, p.37-38.

NOA, Francisco. **Império, mito e miopia – Moçambique como invenção literária.** Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

_____. Modos de fazer mundos na actual ficção moçambicana. CHAVES, R.; MACEDO, T. (Org.). In: **Marcas da diferença**. São Paulo: Alameda, 2006, p.267-274.

MWEWA, Christian Muleka et al. **O verso e o anverso: teoria, crítica e literaturas africanas**. Nova Petrópolis: Nova Harmonia, 2011.

NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Civilização e Barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Ática: 2002.

_____. A viagem. In: **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre a voz e a letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: Eduff, 1995.

_____. Da construção identitária a uma trama de diferenças – um olhar sobre as literaturas de Língua Portuguesa. **Revista Crítica de Ciências Sociais,** Coimbra, v. 73, p.03-28, 2005.

_____. **Novos pactos, outras ficções**. Porto Alegre: PUC-RS, 2002.

PAIVA E PONA, António Pereira. ***Dos primeiros trabalhos dos portuguezes no Monomotapa:*** o padre D. Gonçalo da Silveira, 1560. Memória apresentada à 10ª. Sessão do Congresso Internacional dos Orientalistas. Lisboa: Imprensa Nacional, 1892.

PINTO. Ciça Alves. **Livro dos provérbios, ditados, ditos populares e anexins**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação.** Bauru: Edusc, 1999.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria; SANTOS, Rejane Granato. As imagens literárias na escrita de Mia Couto e a pintura expressionista alemã**. Via Atlântica**, São Paulo, n.9, jun.2006, p.85-98.

RIBEIRO, Fátima. Mia Couto: sempre igual sempre surpreendente. Parte do texto lido na apresentação do livro no Centro Cultural do Banco de Moçambique (22.06.2006) Disponível em: <www.mawa.blogs.com/moçambique-para-todos/2006/06/mia-couto-sempr.html> Acesso em 09 dez.2013.

RIBEIRO, Gabriel Mithá. "É pena seres mulato!": ensaio sobre relações raciais. Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) – Centro de Estudos Africanos – IUL, Portugal, 2012, p.21-51. Disponível em: <http://www.cea.revues.org/583 > Acesso em 20. Mar.2014.

RIOS, Perón Pereira Santos Machado. **A viagem infinita: um estudo de Terra Sonâmbula**. Pernambuco: UFPE, 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Pernambuco.

ROSA, Guimarães. **Tutaméia (Terceiras estórias)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROUANET, Paulo Sérgio. **A razão nômade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

S. J., Francisco Correia. ***O venerável Padre Gonçalo da Silveira:*** proto-mártir da África Austral (1521-1561). Braga: Editorial A. O., 2006.

SALGADO, Maria Teresa. Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana. **Revista Scripta**. Belo Horizonte: PUC-MG, v.8, n.15, 2° sem. 2004, p.297-308.

SANTILLI, Maria Aparecida. O fazer-crer, nas histórias de Mia Couto. **Via Atlântica**, São Paulo, n.3, dez.1999, p.99-109.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Africanidade**. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, B. S. Modernidade, identidade e cultura de fronteira. In: **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade.** 9ª ed. São Paulo: Cortez, 2003.

SARUBBI, Gabriela M. **Artesania do tempo em Terra Sonâmbula de Mia Couto**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. **A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

_____. **Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos**. Via Atlântica, São Paulo, n.9, jun.2006, p.72-84.

_____. Mia Couto e a "incurável doença de sonhar". SEPÚLVEDA, M. do C.; SALGADO, M. T. (Org.). In*:* **África e Brasil: letras e laços**. São Caetano do Sul: Yendis, 2006, p. 267-298.

SEIXOS, Maria Alzira. **Poéticas da viagem na literatura**. Lisboa: Cosmos, 1998.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. **África & Brasil: letras em laços.** São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. **Memória d´África: a temática africana em sala de aula**. São Paulo: Cortez, 2008.

SILVA, Ana Cláudia da. **A autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto: história, crítica e análise**. Araraquara, UNESP, 2010. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

_____. **O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SILVA, Alberto da Costa e. **A África explicada aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. **Um rio chamado Atlântico, a África no Brasil e o Brasil na África**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. **Imagens da África**: da Antiguidade ao Século XIX. São Paulo: Penguin, 2012.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. Arte de contar. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, n.51, p.99-103, 1993.

SOUSA, Ilza Matias de. Guimarães Rosa e Mia Couto, contradições da herança: a língua portuguesa como língua metafísica na criação literária. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v.7, n.134, p.286-294, 2ºsem.2003.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.), São Paulo: Boitempo, 2004.

SOUZA, Marina de Melo e. **África e Brasil Africano**. São Paulo: Ática, 2006.

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TAVARES. Hênio. **Teoria Literária**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1978.

TELLES, Gilberto Medonça. **A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário**. São Paulo: Cultrix, 1979.

TODOROV. Tzvetan. A viagem e seu relato. **Revista de Letras**, São Paulo, v.46, n.1, p.231-244, jan/jun.2006.

TUTIKIAN, Jane. **Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de Língua Portuguesa**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

VALENTIM, Jorge Vicente. **Pelas margens do Atlântico e do Índico. Ensaios sobre as literaturas africanas de Língua Portuguesa**. Manaus: UEA Edições, 2012.

_____. Entre mapas movediços e águas míticas, alguns jogos de espelho em "O outro pé da sereia", de Mia Couto. **Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 6, n. 21, p. 367-392, jul./dez.2011.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.