

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO STRICTU-SENSO/ MESTRADO EM LETRAS

LUANA ANTUNES COSTA

PELAS ÁGUAS MISTIÇAS DA HISTÓRIA

Uma leitura de *O outro pé da sereia* de Mia Couto

NITERÓI  
2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LUANA ANTUNES COSTA

PELAS ÁGUAS MISTIÇAS DA HISTÓRIA: UMA LEITURA DE *O OUTRO PÉ DA SEREIA* DE MIA COUTO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. LAURA CAVALCANTE PADILHA

Niterói  
2008

C837 Costa, Luana Antunes.

Pelas águas mestiças da história: uma leitura de *o outro pé da sereia* de Mia Couto / Luana Antunes Costa. – 2008.  
140f.

Orientador: Laura Cavalcante Padilha.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,  
Instituto de Letras, 2008.

Bibliografia: f. 135-140.

1. Literatura – História e crítica – Moçambique. 2. Couto,  
Mia, 1955 – *O outro pé da sereia*. 3. Mestiçagem na literatura. I.  
Padilha, Laura Cavalcante. II. Universidade Federal Fluminense

LUANA ANTUNES COSTA

PELAS ÁGUAS MESTIÇAS DA HISTÓRIA: UMA LEITURA DE *O OUTRO PÉ DA SEREIA* DE MIA COUTO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>fa</sup>. Dr.<sup>a</sup>. LAURA CAVALCANTE PADILHA – Orientadora  
UFF

---

Prof.<sup>fa</sup>. Dr.<sup>a</sup>. MARIA TERESA SALGADO  
UFRJ

---

Prof. Dr. SILVIO RENATO JORGE  
UFF

---

Prof. Dr. JORGE VALENTIM  
UFSCar

---

Prof.<sup>fa</sup>. Dr.<sup>a</sup>. DALVA MARIA CALVÃO  
UFF

Examinada a Dissertação em: 04/abril/2008.

Conceito: 10

Ouço África chegar  
emalada na rouca voz de minha vó menina.  
Ouço África chegar  
No doce balanço dos braços,  
das mãos,  
dos dedos magros e finos e fortes,  
de minha vó.  
Ao som do pulsar do pilão.  
Ouço África chegar.  
No canto longínquo de minha terra sertaneja.  
Ouço e aprendo a canção de D. Lúcia,  
benzedeira menina,  
enquanto escrevo África e as veredas de minha vó,  
rainha.

Àquela que me ensinou as primeiras estórias, D.  
Lúcia, mãe de sete sóis e sete luas. Minha avó.  
Aos meus pais, Fátima e Albino. Minha fonte.

## AGRADECIMENTOS

À professora e orientadora Laura Cavalcante Padilha, por ter comigo partilhado saberes que se estendem para além das páginas deste trabalho, por ter acreditado nessa minha aventura. A Laura, o meu eterno obrigado.

Aos queridos mestres e amigos Márcia Zamboni Gobbi, Sidney Barbosa, Lucia Maria de Assunção Barbosa e Luiz Amaral, por terem me encorajado a iniciar meu percurso migrante, pela amizade tecida para além dos muros da instituição.

Aos professores Silvio Renato Jorge, Ida Alves, Dalva Calvão e Marcelo Bittencourt, pelas inúmeras contribuições, pelas palavras e pelo gesto solidário.

A Nelma, pelo cuidado de sempre.

Aos Amigos de Campinas, de Niterói, de Araraquara, de São Carlos, de Paraty, da França e de África, enfim, a todos vocês que, do modo mais particular, se inscreveram nessas páginas comigo. Em especial, a Loiana e a Márcia, pelos risos, pelas lágrimas, pelo mais.

Ao meu querido BH, pela paciência infinita que só os irmãos mais velhos sabem ofertar.

À família Meloni, que me adotou de forma carinhosa e sincera.

A Piero Cusumano e a Leandro Salgueirinho, pela revisão do trabalho, por serem meus primeiros leitores.

A Sofia, minha cúmplice.

A Rafael, a Andressa e à pequena Rafaela: pelos encontros e desencontros, mas sobretudo pelo amor.

Agradeço a David, companheiro em Tudo, companheiro em mim.

## EPÍGRAFE

“Nascemos e choramos. A nossa língua materna não é a palavra. O choro é o nosso primeiro idioma.”

Mia Couto



## RESUMO

Mia Couto em seu romance *O outro pé da sereia* (2006) explora as margens da ficção e da história, porém, outro tecido adiciona-se às malhas desta narrativa, talhando os corpos das personagens e o próprio texto. Deste modo, apresenta-se, na obra, o discurso da mestiçagem que se revela na configuração das personagens, bem como na ação de ler, contar e escrever a história do mosaico etno-cultural de Moçambique. O presente trabalho constitui-se na leitura da obra e procura destacar a encenação do discurso da mestiçagem tanto no que tange à representação das personagens quanto à articulação da arquitetura do texto romanesco.

Palavras-chave: *O outro pé da sereia*. Romance moçambicano. Mestiçagem.

## RÉSUMÉ

Dans son roman *O outro pé da sereia* (2006), Mia Couto explore les marges de l'histoire et de la fiction. Un autre fil vient néanmoins s'entremêler aux mailles de ce récit et entrecoupe le corps des personnages et du texte lui-même. C'est ainsi qu'apparaît dans l'oeuvre le discours du métissage, qui se révèle dans la configuration des personnages mais aussi au sein de l'acte de lecture, de narration et d'écriture de l'histoire de la mosaïque ethno-culturelle du Mozambique. Ce mémoire cherche ainsi à partir de la lecture de l'oeuvre à mettre en relief la mise en scène du discours du métissage aussi bien en ce qui concerne la représentation des personnages que la construction de l'architecture du texte romanesque.

Mots-clés : *O outro pé da sereia*. Roman mozambicain. Métissage.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: PELAS ÁGUAS MISTIÇAS DA HISTÓRIA .....	11
2	EM MISTIÇAGENS .....	21
	2.1 O LOCAL DE UMA CULTURA .....	27
	2.2 SUJEITOS EM TRAVESSIA .....	35
	2.2.1 <i>Traços de um mosaico etno-cultural</i> .....	39
	2.2.2 <i>Das movências pela história</i> .....	59
	2.2.3 <i>Espaços cartogramáticos</i> .....	69
3	ENCONTROS MISTIÇOS .....	82
	3.1 A CIRANDA DAS VOZES .....	82
	3.2 O JOGO DAS NARRATIVAS .....	91
	3.3 OS OBJETOS E O ENIGMA .....	100
	3.4 ENTRE A ESTÓRIA E A HISTÓRIA .....	114
4	CONCLUSÃO: ENFIM, O RECOMEÇO .....	131
5	BIBLIOGRAFIA .....	135
	5.1 OBRAS CITADAS .....	135
	5.2 OUTRAS OBRAS CONSULTADAS .....	138

## 1 INTRODUÇÃO: PELAS ÁGUAS MISTIÇAS DA HISTÓRIA

O objetivo do presente trabalho é analisar o romance *O outro pé da sereia*<sup>1</sup> do escritor moçambicano Mia Couto, obra publicada recentemente, em 2006. Como se sabe, o autor pertence àquela que ficou conhecida como a “geração de 80”, da qual faziam parte os escritores nascidos durante a guerra de libertação nacional, e que, portanto, guardam, em suas memórias, tanto o período de luta contra o regime colonial português, quanto aquele da guerra civil que assolou o país durante um longo período, no pós-independência.<sup>2</sup>

Percebemos que alguns dos recursos trabalhados no conjunto da produção do escritor culminam na tessitura de *OPS*, obra que, a nosso ver, se destaca das outras escritas por Mia Couto, marcando, assim, um “novo momento” de sua criação literária. Segundo a crítica moçambicana Fátima Ribeiro,

O que agora temos é um Mia Couto a quem, muito mais do que o efeito de (re)criação de uma linguagem – que para muitos é a sua imagem de marca –, o que interessa é a história em si, as personagens presentes ou evocadas, as relações que se estabelecem e a forte carga simbólica que em tudo investe.<sup>3</sup>

Ainda que a “(re)criação de uma linguagem”, em *OPS*, não seja muito destacada pelas palavras de Ribeiro, entendemos que tal processo continua a se fazer presente no modo particular de Mia Couto contar a estória, revestindo a palavra com os sabores e matizes moçambicanos. Ao (re)criar, no espaço textual, as formas das narrativas orais (conto, adivinha, provérbio, mito, fábula, chiste, lenda), presenças fortes em seu local de cultura, o escritor revitaliza, no registro da letra, as estórias, plenas de saber, ouvidas e contadas pelos habitantes de sua terra. Nesse sentido instaura, em sua produção literária, um espaço de movência no qual podemos ouvir, ver e sentir a voz (e, por extensão, o corpo) do contador de estórias recuperado na força de sua língua própria. Assim, a língua portuguesa é “fraturada”, como aponta a crítica brasileira Carmem Lúcia T. R. Secco:

---

<sup>1</sup> Doravante, ao nos referirmos à obra *O outro pé da sereia*, adotaremos a sigla *OPS* e, dado o grande número de citações do romance em nosso trabalho, apenas referenciaremos o número da página de onde foi extraída a citação.

<sup>2</sup> A guerra civil em Moçambique iniciou em 1977, portanto, logo após a instalação do governo da Frelimo (1975), como aponta Christian Geffray (1991, p. 10, 12). Em 1992, foram assinados os acordos de paz que colocaram um fim a essa guerra.

<sup>3</sup> RIBEIRO, Fátima. Mia Couto: sempre igual sempre surpreendente. *Notícias*, Maputo, 22.06.2006. Disponível em: <[http://www.macua.blogs.com/moçambique\\_para\\_todos/2006/06/mia\\_couto\\_sempr.html](http://www.macua.blogs.com/moçambique_para_todos/2006/06/mia_couto_sempr.html)> Acesso em: 08.01.2008.

Na linha de Joyce, Guimarães Rosa e Luandino Vieira, Mia Couto recria a língua portuguesa com saberes e sabores africanos. Fratura o idioma luso com construções marcadas pelo ritmo das línguas nativas existentes no país e, assim, inova seu discurso, tornando-o capaz de captar novas sensibilidades e outras maneiras de olhar o mundo. (2000, p. 274)

Outro ponto relevante dessa escrit(ur)a<sup>4</sup> é a ação, realizada pelo escritor, de inscrever a história na estória. Há, portanto, na prática literária de Mia Couto, um constante diálogo com as fontes historiográficas que são por ele problematizadas, ao passo que em seus textos se tensionam os limites entre a história e a ficção.

Na série das obras do escritor, a primeira publicação, *Raiz de orvalho* (1983), é um livro de poemas editado pela Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), livro este que só seria publicado em Portugal no ano de 1999, com o título *Raiz de orvalho e outros poemas*. No momento em que se produz em Moçambique uma literatura militante, engajada e quase toda ela a serviço da Frelimo, o escritor surpreende a cena literária e política de seu país, escrevendo poemas de amor e inscrevendo uma poética da subjetividade. Considerando a sua vivência no campo da guerra de libertação, esperar-se-ia que Mia Couto iniciasse sua carreira literária, produzindo ficção ou poesia “de combate”, algo que reiterasse os ideais da Frelimo. No entanto, é bom lembrar que, embora o autor, nesse momento, escreva poemas de amor, subjaz, em seu texto poético, a crítica à sociedade em que se insere.

Quando o objeto do olhar crítico é o conjunto da produção ficcional em prosa, nota-se que, desde o seu início, o veio crítico de Mia Couto leva-o a tomar a história considerada oficial em seu país, virando-a um pouco pelo avesso, em seu discurso ficcional. Assim, atravessa-a pela lâmina de um riso irônico (e paródico), amargo e questionador. Por outro lado, este mesmo discurso se coloca nos interstícios “entre a voz e a letra”<sup>5</sup>, pois, além do registro fixo da escrita, há também o mutante oral, ou seja, a possibilidade de imaginar e contar diferentes e possíveis “versões” da história. É o que vemos nas obras *Cronicando* (1988) e *Cada homem é uma raça* (1990), por exemplo. Subjacente a esta escrit(ur)a questionadora, instaura-se, em seus contos e, posteriormente, nos romances, a problematização das práticas do cotidiano da sociedade moçambicana e, sobretudo, dos não-lugares daqueles que são silenciados pela escrita da história, os quais, por isso mesmo, na dinâmica do texto, fundam seus lugares de fala e de pertencimento. Ganha força, por tudo

---

<sup>4</sup> Adotamos “escrit(ur)a” a partir dos apontamentos de Roland Barthes (2004) sobre a sua concepção de “écriture”.

<sup>5</sup> Expressão retirada da obra de PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2. ed. revista. Niterói: EDUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

isso, o diálogo incessante entre o universo ficcionalizado e o universo empírico moçambicano.

A constante mistura de gêneros literários é outro aspecto interessante que se anuncia nos livros de contos e que se estenderá também aos romances, e mesmo às entrevistas do escritor. Ele próprio confessa o gosto pelas travessias dos diferentes gêneros em sua escrit(ur)a, ao destacar seu ponto de partida, ou seja, a poesia:

Porque a realidade que eu quero revelar é uma realidade que só pode ser contada através de certo sentido mágico e de certa transgressão de fronteiras, entre o verso e a prosa, a escrita e a oralidade. E a poesia ajuda a fazer essa desmontagem.<sup>6</sup>

O gosto pelas transgressões, pelas travessias, expande-se no (e pelo) gesto literário, e estarão presentes também em sua produção romanesca, na qual a voz poética de seu discurso e a crítica em relação à sua prática se farão ouvir.

Percebemos, seguindo a pesquisadora Rita Chaves<sup>7</sup>, a incidência do tema da mestiçagem, dos trânsitos mestiços, que se fazem linha de força do conjunto ficcional de Mia Couto, desde o livro *Cada homem é uma raça*, já citado, além de ser um dos temas frequentemente abordados pelo escritor em suas entrevistas. O trânsito das personagens pelos diferentes espaços, que nas narrativas encenam a cartografia de Moçambique, dialoga com a realidade empírica vivida por aqueles que pisam o chão moçambicano. Lembremo-nos de que o país é constituído por um verdadeiro mosaico cultural, formado pela presença de indianos, europeus, chineses, moçambicanos do norte ao sul, com suas respectivas faces culturais. E, se o chão moçambicano é o espaço dos encontros de culturas e povos, há ainda o espaço fluido dos oceanos, o Índico, que banha Moçambique e o Atlântico, via para a largada dos portugueses pelo mar.

Já em seu primeiro romance, *Terra sonâmbula* (2002), a questão da mestiçagem apresenta-se clara na voz da personagem indiana Surendra Valá, pela qual o escritor problematiza o sonho da igualdade de raças entre os homens. É essa personagem que ensina Kindzu a ver os homens como irmãos ou, ainda, como seres que transcendem as classificações raciais. O tema da mestiçagem estender-se-á pelos romances posteriores e culminará, com maior força, em sua mais recente publicação, *OPS*. Entendemos que a recorrência desse tema na obra do autor se dá pela tentativa do escritor de compreender e

---

<sup>6</sup> COUTO, Mia. O estorinhador Mia Couto: a poética da diversidade. Entrevista concedida a Celina Martins, 22.04.2002. Disponível em: <[www.rbleditora.com/revista/artigos/celina3.html](http://www.rbleditora.com/revista/artigos/celina3.html)>. Acesso em: 05.06.2007.

<sup>7</sup> COUTO, Mia. Entrevista concedida a Rita Chaves e a Tania Macêdo, 14.08.2006. Disponível em: <[www.radio.usp.br/programa.phd?id=2&edicao=060814](http://www.radio.usp.br/programa.phd?id=2&edicao=060814)>. Acesso em: 05.06.2007.

apreender as diferentes faces culturais presentes em seu país e, por isso, seu olhar estende-se para além do chão moçambicano, alcançando outros vãos em direção às águas do Atlântico, para além do Índico e chegando a outros territórios. Dessa forma, Mia Couto nos mostra que as faces de Moçambique, sobretudo na atualidade, só podem ser compreendidas a partir das reflexões acerca dos encontros mestiços, dos entrecruzamentos das diferentes culturas que imprimiram suas marcas no solo moçambicano.

Creemos ser necessária, nesses apontamentos iniciais, uma rápida incursão pelo arcabouço narrativo de *OPS*, a fim de situar nosso próprio leitor. O romance se constitui pelo encaixe de dois blocos narrativos que dialogam de forma complementar<sup>8</sup>. O primeiro bloco inicia com a encenação da história do casal formado por Zero Madzero e Mwadia, habitantes de uma região localizada no norte de Moçambique e que têm suas vidas transformadas quando resolvem enterrar uma estrela caída do céu. Na busca de um lugar para abrigar os restos “imortais” da estrela, o casal encontra, em um bosque sagrado, enigmáticos objetos: uma estátua de Nossa Senhora; um baú que contém alguns manuscritos e um esqueleto humano. É então que tem início a viagem de Mwadia, pois é ela que terá a missão de levar os objetos a Vila Longe, local de sua infância, na tentativa de encontrar um lugar sagrado para abrigar a imagem sacra.

Ao ler os manuscritos encontrados, esta personagem recriará, no interior de seu espaço narrativo, o segundo bloco que passará a compor o romance. A segunda narrativa emerge, portanto, como um excesso, suplementando a primeira e conferindo, ao mundo ali inscrito, um universo *a mais*, no caso, um “outro mundo” referente a um outro tempo histórico. Tal movimentação permite-nos observar que se encena um jogo: se, por um lado, a primeira narrativa dá-nos a conhecer a segunda, é só através da segunda que poderemos conhecer a história como um todo de Moçambique e de seus conflitos, desde o remoto tempo colonial.

Subjacente ao jogo da suplementariedade das narrativas, o romance *OPS* oferece-se como um enigma, pelo qual o texto passa a interrogar a si mesmo e também a interrogar as personagens e o leitor. Não é à toa que ele se instaura com um fato misterioso – a queda da estrela –, fato que se prolongará no desenrolar da trama, culminando com a descoberta dos “mágicos” objetos. Deste modo, só nos podemos esforçar para decifrar o enigma ao nos ser revelado o segundo bloco narrativo, ou seja, a história do passado de Moçambique, das diferentes culturas que contribuíram para a existência desse passado, marcado, sobretudo, pela colonização dos imaginários dos povos de origem africana.

---

<sup>8</sup> Usaremos aqui o conceito de “suplemento”, tal como trabalhado por Jacques Derrida (2004, 2005) e Homi Bhabha (2005).

No romance, por isso mesmo, os tempos movimentam-se, passado e presente oscilam, conduzindo a narrativa a um movimento espiralar. O diálogo entre tempos e espaços apresenta-se logo no “Índice” da obra, nas suas divisões capitulares que indicam locais determinados (Moçambique, Goa, Índico, margens do rio Zambeze) e os indeterminados, assim como os tempos que emoldurarão os dois blocos narrativos. O primeiro desenvolve-se em dezembro de 2002 e, o segundo, de janeiro de 1560 a março de 1561.

Já agora, efetuada a apresentação de nosso objeto de pesquisa, esclarecemos que a base de nossa investigação será o discurso da mestiçagem que se revela na configuração das personagens; que impulsiona a ordenação das narrativas e, ainda, que se apresenta na ação de ler, contar e escrever a história, projetada como mestiça, de Moçambique. A fim de comprovarmos nossa hipótese, no primeiro momento deste trabalho, investigaremos o modo de configuração das personagens do romance, a partir da discussão do conceito de “mestiçagem” e “pensamento mestiço”. Em um segundo momento, analisaremos a constituição das narrativas, ressaltando o jogo da complementariedade, procurando observar como o discurso da mestiçagem se reforça na ordenação do todo romanesco. Finalmente, em um terceiro momento, considerando as leituras anteriores acerca das personagens e da composição das narrativas, e a partir do olhar crítico do escritor sobre a questão da mestiçagem, investigaremos a relação entre a história e a ficção e como tal relação se apresenta no romance.

No primeiro capítulo deste trabalho, buscaremos dialogar com as considerações do historiador francês Serge Gruzinski (2001) sobre o que considera como “mestiçagem”, e, ainda, com o que ele chama de “pensamento mestiço”. Entendemos que as pesquisas realizadas pelo ensaísta destacam-se no campo da historiografia, sendo o processo de colonização espanhola do México seu objeto de reflexão. Vemos que, em sua análise, mais do que se ater aos fatos cronológicos, investiga a ordem do pensar, em constantes deslizamentos, dos sujeitos históricos e sua forma de compreensão de suas “histórias locais”<sup>9</sup>. Na busca de uma melhor compreensão do saber hegemônico da época do surgimento da mundialização – época das expansões marítimas –, o historiador, na esteira de pensadores como Homi Bhabha, Edward Said, Stuart Hall etc., se detém sobre outras formas de conhecimento, como, por exemplo, o campo das artes (cinema, literatura, música, pintura etc.).

Por outro lado, vale lembrar, ainda com Gruzinski, que a questão da mestiçagem, devido à fluidez do termo, é freqüentemente relacionada a conceitos biologizantes, ou seja, à

---

<sup>9</sup> Lembrando aqui o termo de Walter Mignolo (2003).



corrente de pensamento que atrela o termo “mestiçagem” ao conceito de “mestiçagem biológica”. Antes do historiador, já o filósofo ganês Kwame Anthony Appiah, em sua obra *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura* (1997), nos oferecera a base para pensarmos a transitividade entre a noção de mestiçagem biológica e a idéia de “raça”. Deste modo, tornou-se de extrema importância olharmos mais de perto para a noção de “raça”, vendo-a como um constructo epistémico, para que pudéssemos partir para o universo conceitual da “mestiçagem” tal como se apresenta no romance.

A revisão do conceito de “mestiçagem” operada pelo historiador francês o afasta da linha conceitual do discurso lusotropicalista formulada pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre. Na tentativa de mostrar a clara diferença entre o pensamento de Gruzinski e o de Freyre, teceremos, no desenrolar do trabalho, algumas considerações sobre a teoria lusotropicalista e sua adoção pelo poder político português, durante a vigência do governo salazarista, e, em dado momento, pela literatura colonial portuguesa, os quais sempre buscavam ressaltar os “benefícios” que o sistema colonizatório traria para as possessões africanas. Por este discurso, o povo português se caracterizava como constituído por sujeitos “naturalmente” predestinados a viver em constante harmonia com o ambiente do colonizado.

Tentando ordenar nossas reflexões iniciais, lembramos que, ainda no primeiro capítulo da pesquisa, intitulado “Em mestiçagens”, além do pensamento de Appiah, Gruzinski e do crítico moçambicano Francisco Noa (2002), contaremos, também, no tópico “O local de uma cultura”, com as contribuições teóricas da ensaísta Silvina Carrizo (2005) acerca da história do conceito de mestiçagem e da historiadora portuguesa Claudia Castelo (1998), que, de forma perspicaz, analisa as relações estabelecidas entre o pensamento de Gilberto Freyre e o fato colonial português. Em seguida, no tópico “Sujeitos em travessia”, partindo da resignificação do conceito de mestiçagem com que operamos, analisaremos as figurações das personagens do romance, destacando seus trânsitos etno-culturais. Buscaremos dialogar, entre outros, com os críticos moçambicanos Fátima Ribeiro (2006) e Gilberto Matusse (1998), que muito vêm contribuindo para uma melhor compreensão do universo etno-cultural moçambicano, além do crítico brasileiro Benjamim Abdala Jr. (2002), no que tange ao seu agudo olhar sobre os trânsitos culturais e os processos de mestiçagem.

No segundo tópico deste capítulo, a saber, “Sujeitos em travessia”, analisaremos a questão identitária das personagens do romance a partir dos postulados de Stuart Hall (2005), ao problematizar aquilo que ele chama de “crise de identidades” do sujeito contemporâneo. Também convocaremos Homi Bhabha (2005), para discutirmos como a diferença cultural se encena nesta escrit(ur)a, pois é notório que *OPS* apresenta um painel do grande mosaico

cultural moçambicano. O diálogo com tais teóricos se justifica pela percepção de que se instala, no romance, uma problematização acerca do “local da cultura” e/ou de pertencimento das personagens. Ainda nesse tópico, buscaremos percorrer as movências das geografias do texto, encenadas pelas viagens dessas mesmas personagens. Para olharmos para as espacialidades de *OPS*, convocaremos, então, as reflexões da ensaísta Laura Cavalcante Padilha (2007b), e as do geógrafo Milton Santos (2004), dentre outros.

Para além da problemática do pertencimento que, a nosso ver, culmina com a recorrente questão das identidades, perceberemos as personagens do primeiro bloco narrativo como sendo projeções especulares daquelas do segundo. Por isso, “Encontros mestiços”, o segundo capítulo de nossa investigação, abre-se com o tópico “A ciranda das vozes”, no qual buscaremos surpreender o movimento das vozes polifônicas do romance. A repetição incessante dos “corpos vocais” das personagens e a eficácia da voz do narrador impulsionam o jogo especular, de forma que o texto transforma-se, metaforicamente, em uma sala de espelhos.

Assim, como um “ardil artificial e artificioso” (DERRIDA, 2004, p. 177), o discurso da mestiçagem insemina a estrutura de *OPS*, subverte as determinações ocidentais acerca do gênero romanesco<sup>10</sup>, inscrevendo as vozes mestiças das personagens. Nesse sentido, o tópico seguinte, “O jogo das narrativas”, tratará da análise da arquitetura dos blocos narrativos, baseado, sobretudo, naquilo que Jacques Derrida e Homi Bhabha conceituam como “suplemento”. O suplemento é algo que se encena na e pela escrit(ur)a, “no lugar de”. Enfim, é aquilo que transborda, excede o que era instituído:

A fala sendo natural ou ao menos a expressão natural do pensamento, a forma de instituição ou de convenção mais natural para significar o pensamento, a escritura a ela se acrescenta, a ela se junta como uma imagem ou representação. Nesse sentido, ela não é natural. Faz derivar na representação e na imaginação uma presença imediata do pensamento à fala. Este recurso não é somente ‘esquisito’, ele é perigoso. É a adição de uma técnica, é uma espécie de ardil artificial e artificioso para tornar a fala presente quando ela está, na verdade, ausente. (ibidem)

Além dos apontamentos desses críticos e a fim de compreendermos a ordenação dessas narrativas, no tópico “Os objetos e o enigma”, dialogaremos com as reflexões de Teresinha Tabora Moreira (2005), que trabalha a questão do discurso do enigma na ficção de

---

<sup>10</sup> Tal recurso estético apresenta-se também no conjunto das obras do autor. Cf. SECCO, Carmem Lucia Tindó Ribeiro. Mía Couto e a “incurável doneça de sonhar”. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2000. p. 261-286.

Moçambique. Segundo a autora, o enigma está presente na base da tradição ancestral moçambicana e, portanto, é aquilo que, na dinâmica do texto, apresenta-se para ser decifrado: “O núcleo angustiante do enigma é, pois, um falar encoberto, ou um discurso que deve passar das suas trevas metafóricas, ambivalentes ou ambíguas, à clareza dialética e à aquisição sapiencial” (2005, p. 199). Porém, esse discurso “[...] mais do que exigir uma solução ou resposta, remete sempre e incessantemente a um sentido obscuro” (ibidem, p. 200), tornando-se, portanto, o acesso para a significância do texto. Chegaremos, então, às teorizações do crítico Roland Barthes sobre o que é a significância, que, para ele, “é o sentido na *medida em que é produzido sensualmente*” (2006, p. 72). Com Barthes, procuraremos ouvir e interpretar esse “falar encoberto” que se apresenta nos interstícios das narrativas e, para tanto, nos ocuparemos dos objetos encontrados: a estrela, a imagem da santa católica, o esqueleto de D. Gonçalo e os manuscritos.

Ao analisarmos aquilo que vamos chamando de “mágicos” objetos e a dinâmica do jogo que estabelecem na narrativa, mais uma vez convocaremos o discurso da mestiçagem, por entendermos que tal discurso faz dos objetos representações mestiças. Também nos valeremos da sabedoria contida em *Made in África* (2001), de Luís da Câmara Cascudo, das reflexões das ensaístas brasileiras Carmem Lúcia T. R. Secco (2000, 2005) e de Laura Cavalcante Padilha (2007a, 2007b, 2006) que inscrevem, em suas obras, as letras das culturas africanas.

Para coroar o segundo capítulo, em “Entre a estória e a história”, discutiremos o processo de ficcionalização da narrativa histórica realizado por Mia Couto, enfatizando o diálogo entre as margens da ficção e as da história. O diálogo estabelecido no romance, além de se tornar evidente pelo próprio caráter da narrativa, apresenta-se também na configuração da personagem D. Gonçalo da Silveira, (re)criada a partir do resgate que dela fazem as fontes históricas. Desta forma, tomaremos uma das matrizes historiográficas inspiradoras da criação do romance, qual seja, a obra de Paiva e Pona (1892), a fim de destacarmos a diferença entre os testemunhos recolhidos nessa obra e a ficção de Mia Couto. Parece-nos que o produtor ultrapassa a fronteira fixada pela história, entendida como uma ciência ocidental. Para comprovar essas primeiras impressões valer-nos-emos, ainda, de alguns estudos da historiografia moçambicana, tais como os realizados por Malyn Newitt (1995), René Péliissier (1987) e José Capela (2007), além das teorizações dos críticos literários, André Trouche (2006) e Linda Hutcheon (1991).

Sabemos que Hutcheon, a partir do que afirma Umberto Eco sobre as possibilidades de narrar o passado – a fábula, a estória heróica e o romance histórico – a estas acrescenta uma

quarta possibilidade que será um dos objetos do seu livro: *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991). Trata-se do conceito de “metaficção historiográfica”, que é por ela assim definido: “Com esse termo referi-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (op. cit., p. 21).

Acreditamos que as considerações da ensaísta acerca do gênero romanesco e suas inter-relações com a ciência histórica servirão de base para aprofundarmos nossa análise, porém esclarecemos que não iremos considerar o recorte da pós-modernidade como um pressuposto teórico a ser aqui desenvolvido, e que de algum modo sustentaria nossa leitura do romance de Mia Couto. Interessa-nos, isso sim, resgatar a conceitualização “narrativa de extração histórica”, pensada por Trouche. Tal conceitualização abrange um maior número de obras literárias que buscam, na matéria histórica, uma de suas fontes e, ao mesmo tempo, tenta eliminar o problema gerado pela idéia de “pós-moderno”.

O romance *OPS*, em nossa percepção, representa uma produção artístico-verbal, pela qual se problematizam as heranças do passado colonial de Moçambique e as contradições do presente da própria enunciação. Ela se insere no quadro da produção literária africana contemporânea, relacionando-se a uma ordem de percepção do mundo que deseja reforçar o local de pertença do escritor daquele continente. Deste modo, *OPS* figura um tempo e um local determinados: o século XXI em Moçambique. Se a questão da mestiçagem é tão ressaltada no romance, não é porque ela se liga, de algum modo, a um “pós-modernismo global”, mas, sim, por dizer respeito à dinâmica do mundo empírico moçambicano – daqueles que vivem “[...] ‘de outra forma’ que não a modernidade, mas não fora dela” (BHABHA, op.cit, p. 42).

Com as considerações anteriores, tentamos mostrar que a problematização das visões de mundo postuladas pelo modo de olhar ocidental e a leitura que este olhar realiza das “outras” margens culturais ocupam-nos neste trabalho. Ao inscrever as questões referentes à mestiçagem, aos embates entre diferentes culturas, Mia Couto desloca a questão da identidade para pensá-la em seu contexto cultural – dentro de Moçambique – e como uma resposta às hegemônicas categorizações ocidentais. É nesse sentido que entenderemos a crítica à história inscrita no romance e, por isso mesmo, convocaremos as teorizações de Stuart Hall (op. cit.), Walter Mignolo (op. cit.) e Edward Said (2005) (dentre outros), que nos elucidam questões referentes às identidades, à “colonialidade do poder e do saber”, ao “entre-lugar” deste discurso, etc.

Sabe-se que *OPS*, neste momento em que nos debruçamos sobre suas linhas, é o último texto ficcional publicado por Mia Couto. Dessa forma, o fato de ainda não existir uma considerável bibliografia sobre ele confere relevância à nossa pesquisa, justificando-se, assim, o nosso trabalho. Além disso, acreditamos que a dissertação contribuirá para certo “alargamento” da fortuna crítica do autor e para reflexões futuras sobre a história da literatura moçambicana, como um todo.

## 2 EM MISTIÇAGENS

“A verdade é que não existem raças: não há nada no mundo capaz de fazer tudo aquilo que pedimos que a raça faça por nós.”

Kwame Anthony Appiah – *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura* – 1997

Mia Couto, em seu romance *OPS*, viaja pelos tempos e espaços buscando no século XVI, época da grande expansão ibérica, a matéria-chave que comporá sua obra: o fenômeno da mestiçagem. O encontro de povos e culturas que se deu nos mares Índico e Atlântico, mas também no território chamado Moçambique, será então ficcionalizado pelo escritor. Revelar-se-á, nas malhas da ficção, a formação do mosaico etno-cultural moçambicano, bem como a tensão racial existente no Moçambique atual. Ouçamos as palavras do escritor sobre tal tensão:

Eu acho que esta questão da raça se coloca dentro de um quadro [...] como uma espécie de interrogação dos valores de identidade. Pode não só ser a raça, pode ser o sexo, pode ser a definição do que é uma nação, o que é uma identidade coletiva, mas a questão da raça também está presente, não vou fugir. Essa questão deriva do fato que a raça é um assunto em Moçambique, é um tema. E eu estou perante, digamos assim, a esse constante vai e vem, na maneira como esse assunto de repente se torna quente e depois frio em Moçambique. [...]. Acho que o racismo em Moçambique, tal como as questões étnicas, tribais etc., e outras questões de identidades, dentre a identidade regional, por exemplo, como valor de afirmação... Isso é alguma coisa que me ocupa.<sup>11</sup>

Deste modo, pensar o conceito de “mestiçagem” se faz necessário para embasarmos a leitura das relações interculturais (re)criadas no romance, relações estas que constituem a base de nossa investigação.

O historiador francês Serge Gruzinski (op. cit.) aponta a existência de uma espécie de “indecisão semântica” que marca a palavra “mestiçagem”. Para enfrentar tal impasse, o historiador, primeiramente, questiona a pluralidade de significações do termo e os variados significantes que se relacionam ao fenômeno. Segundo ele, no capítulo “Incertezas e ambigüidades da linguagem”,

Misturar, mesclar, amalgamar, cruzar, interpenetrar, superpor, justapor, interpor, imbricar, colar, fundir etc., são muitas as palavras que se aplicam à mestiçagem e afogam sob uma profusão de vocábulos **a imprecisão das descrições e a indefinição do pensamento**. (op. cit., p.42. Negrito nosso)

<sup>11</sup> COUTO, Mia. Entrevista concedida a Rita Chaves e a Tania Macêdo em 14.08.2006. Disponível em: <[www.radio.usp.br/programa.php?id=2edicao=060814](http://www.radio.usp.br/programa.php?id=2edicao=060814)>. Acesso em: 05.06.2007.

Parece-nos que há uma necessidade, da parte de Gruzinski, de mergulhar no(s) sentido(s) da palavra para, a partir daí, elaborar uma resignificação do conceito. Esta resignificação, posteriormente, será a base da análise que fará sobre a sociedade mexicana da era colonial. Nota-se, ainda, que, ao questionar o conjunto das significações da palavra e propor a reelaboração de um outro sentido, Gruzinski acaba por atingir o cerne do conceito, revelando os problemas que cercam a noção de “mestiçagem biológica” e as ambigüidades conceituais da noção de “cultura”, um dos termos componentes da usual expressão “mestiçagem cultural”. Para tanto, o historiador parte da questão básica, que é “a mistura de seres e imaginários”, ponto de sustentação da idéia de “mestiçagem”:

Ainda relativamente pouco explorada e, portanto, pouco familiar aos nossos espíritos, a mistura dos seres humanos e dos imaginários é chamada de mestiçagem, sem que se saiba exatamente o que o termo engloba, e sem que nos interroguemos sobre as dinâmicas que ele designa. (ibidem)

Ainda no âmbito dos questionamentos semânticos, constata-se que, na era dos discursos e das políticas globalizantes, perpetuados, sobretudo, pela potência mundial estadunidense, erguem-se vozes dissonantes, oriundas de diversos espaços geográficos e campos do saber, numa tentativa de delimitar o que palavras como “misturas”, “trocas”, “intercâmbios”, “hibridismos”, entre outras, significam na atualidade. Atreladas, muitas vezes, a um turbilhão de significados – sem que se saiba efetivamente o que essas palavras representam quando pensadas em contextos históricos específicos e, portanto, distintos –, o fato é que podemos ouvi-las (e vê-las) em toda a parte: pelas ruas de uma cidadezinha do interior de um país como o Brasil; pelas avenidas de Paris; em livros acadêmicos ou, ainda, nas mais variadas expressões midiáticas.

Entendemos que o problema da indefinição do conceito de mestiçagem atrela-se à multiplicidade de significados simbólicos (ou não) atribuídos ao termo “mestiço”. Segundo a jornalista cultural franco-togolesa Ayoko Mensah (2005, p. 6), o termo surge, pela primeira vez, no século XV, nas línguas espanhola e portuguesa, ou seja, no contexto histórico da conquista das Américas. Porém, Jacqueline Picoche, em seu *Dictionnaire étymologique du français*, descreverá: “**MÉTIS** XII<sup>e</sup> s. *mestis* ‘de races mélangées’ et ‘fabriqué avec des éléments divers’ (tissu) : *mixticius*; XVII<sup>e</sup> s. *métice*, XVIII<sup>e</sup> s. forme mod.: port. *mestiço* ‘mulâtre’, de même origine”<sup>12</sup> (1992, p. 311). Esta citação nos mostra que, em língua francesa, foi atribuído ao significante “mestiço” o caráter de “mistura”, portanto, “de raças

---

<sup>12</sup> “**MESTIÇO** século XII *mestis* ‘de raças misturadas’ e ‘fabricado com elementos diversos’ (tecido): *mixticius*; século XVII *métice*, século XVIII forma moderna: port. *mestiço* ‘mulato’, da mesma origem.” (Tradução nossa).

misturadas”, como denominará a autora e, ainda, nota-se que o surgimento do termo refere-se ao século XII. Outro exemplo é a definição etimológica conferida pelo *Dicionário eletrônico Houaiss*: “*mixtic/us, a, um* ‘nascido de raças diferentes’”, sendo que o verbete “mestiço”, nessa fonte, será datado do século XIV. Os exemplos indicam quão impreciso é datar o significante e o significado de “mestiço”, referenciando-os explicitamente ao contexto da mistura de povos e culturas que se deu no período da expansão ibérica – mais especificamente, no século XV, como sugere Mensah (op. cit.). Ocorre que a mestiçagem, ou, se quisermos, “a mistura dos seres humanos e imaginários” – para retomar as palavras de Gruzinski citadas acima – relaciona-se à História da Humanidade e não apenas surgiu em decorrência do fato colonial, seja na África ou nas Américas.

Podemos dizer que a discussão por nós levantada encontrará ressonância nas páginas do romance de Mia Couto. O autor nos apresenta uma pluralidade de personagens e suas percepções dos contextos mestiços nos quais se circunscrevem, acentuando, assim, a discussão acerca dos termos “mestiçagem” e “mestiço”. Contudo, na base desta discussão, um outro termo e sua conceituação epistemológica terá lugar: “raça”. Percebe-se, no conjunto da obra de Mia Couto, a recorrência de um discurso crítico que aponta as tensões referentes à questão da raça e, por extensão, às identidades raciais presentes em seu país. O posicionamento crítico do autor se revelará, por exemplo, logo no título de seu livro de contos *Cada homem é uma raça* (1990) e se estenderá pelo conteúdo das narrativas nele constantes. Em seu universo literário, o escritor procura fomentar a discussão oriunda do campo das Ciências Humanas e Sociais, para o que dá uma ênfase especial aos atores sociais que resgata, transformando-os em personagens que estabelecem um constante diálogo com o universo empírico moçambicano. O mesmo ocorre em *Terra sonâmbula* (2002), seu primeiro romance, no qual notamos que a questão racial será a base do conflito estabelecido na relação entre as duas personagens: o indiano Surendra Valá, que acreditava pertencer a uma pátria-oceano, o Índico, e o moçambicano Kindzu, que sofre o preconceito da parte de seus conterrâneos por corresponder à amizade de Surendra. A lição que este ensina ao jovem Kindzu ecoará na voz de outras personagens, pelas diversas tramas tecidas pelo escritor. Deste modo, evidencia-se em sua escrit(ur)a, um discurso sobre a noção de raça que abrirá as portas para a que lhe é suplementar, a da mestiçagem. Vejamos o diálogo entre Surendra Valá e Kindzu:

- Não gosto de pretos, Kindzu.
- Como? Então gosta de quem? Dos brancos?
- Também não.
- Já sei; gosta de indianos, gosta da sua raça.



– *Não. Eu gosto de homens que não tem [sic] raça. É por isso que eu gosto de si, Kindzu.* (COUTO, 2002, p.29)

A conversa estabelecida entre as duas personagens nos remete às palavras de Kwame Anthony Appiah, por nós tomadas como epígrafe, visto que, para ele, como para a personagem Surendra, não há raças, portanto, “[...] não há nada no mundo capaz de fazer tudo aquilo que pedimos que a raça faça por nós” (op. cit., p. 75). Por outro lado, ao problematizar a noção de raça, o filósofo ganês acentua a importância de o ator social de seu continente se pensar como sujeito africano, inserido em um contexto histórico-social marcado pela colonização tanto de seu espaço geográfico, como de seu próprio imaginário. Trata-se, pois, da necessidade de considerar a *práxis*. Daí, vemos que, no fragmento do romance atrás citado, para além da questão racial, desenha-se a polêmica questão da(s) identidade(s), questão esta tão presente no corpo social e político moçambicano e a ser discutida neste capítulo, que enfocará os trânsitos etno-culturais das personagens de *OPS*.

A visão crítica do escritor Mia Couto ultrapassa a fronteira da literatura e alça vôos em outras direções. Nas entrevistas concedidas à mídia; em textos jornalísticos; em palestras, etc., observamos o seu posicionamento como um cidadão moçambicano, cuja voz se mostra comprometida com a(s) realidade(s) de seu país. É o que lemos, por exemplo, em *Pensatemplos*: “Porque o compromisso maior do escritor é com a verdade e com a liberdade. Para combater pela verdade o escritor usa uma inverdade: a literatura” (COUTO, 2005, p. 58). Na prática de sua escrit(ur)a, veremos tanto a questão racial quanto a da mestiçagem ganharem novos contornos e ressignificações, o que permitirá a construção de uma cartografia social verossímil em suas obras, porque, em jogo especular, tal cartografia reflete e refrata a realidade empírica moçambicana. Ouçamos o grito de alerta endereçado aos moçambicanos e, se quisermos, aos leitores do mundo todo:

Em vez de tirarmos proveito das mestiçagens que historicamente fomos produzindo, contentámo-nos com essa ilusão estéril que é a procura de identidades ‘puras’. Trocamos um namoro produtivo por uma cruzada infecunda. (ibidem, p. 156)

Antes de explicitarmos nossa compreensão teórica referente ao fenômeno da mestiçagem, gostaríamos de tecer algumas linhas a respeito das noções de raça e de cultura, a partir do pensamento do filósofo Appiah. Pensando com ele, entendemos que a questão da raça não se liga pura e simplesmente aos domínios da ciência biológica, visto que não há unanimidade, dentre os biólogos, acerca do que determinaria uma ou outra raça. O que existe de “paradigmático” nesse campo se torna, pois, uma indeterminação. Sabe-se que a variedade

genética dos europeus, dos asiáticos ou dos africanos, não é muito diferente daquela existente no interior desses mesmos grupos (cf. APPIAH, op. cit., p. 62).

Além disso, o fato histórico das correntes migratórias da humanidade coloca em dúvida essas “possíveis” categorias estáticas às quais a população mundial foi submetida. Como falar de raça, em termos classificatórios, quando tratamos de espaços geográficos e sociais, localizados no século XXI, como México, Brasil, Moçambique (e por que não?), a França, com seus respectivos mosaicos culturais? Como falar de raças sem cair na armadilha de imaginá-las puras, distintas e apartadas umas das outras? Assim, torna-se claro que a questão racial se alicerça sobre outras bases para além da biológica, ou seja, no campo das Ciências Humanas e das Sociais, pois o que o véu da “categoria” científica oculta é o ator social e seu mundo. É o que nos diz Appiah: “O que existe ‘lá fora’, no mundo – comunidades de sentido, fundindo-se diversamente umas nas outras na rica estrutura do mundo social – é o campo, não da biologia, mas das ciências humanas” (ibidem, p. 75).

Tal como as palavras mencionadas no início destes apontamentos (misturas, trocas, intercâmbios, hibridismos...) tornaram-se metáforas para se falar de mestiçagem, a noção de “raça” e seu campo de atuação (considerando aqui a complexidade de sua significação) tornaram-se, em alguns casos, uma metáfora da “cultura”, como aponta Appiah (ibidem), ainda que o conceito de cultura, assim como outros postulados pelo pensamento ocidental, venha sendo cada vez mais problematizado por intelectuais dos chamados “países periféricos”, como faz o próprio filósofo ganês, que associa à cultura o campo das idéias, ou seja, a ideologia. Nesta esteira teórica, ao discutir o conceito de mestiçagem, o crítico brasileiro Benjamin Abdala Jr. dirá que “a própria idéia de raça é também ideológica e surgiu como decorrência da necessidade de se justificar o domínio de um povo sobre outros” (op. cit, p.21).

Devido à relação existente entre as noções de raça e mestiçagem e a própria idéia de cultura – como nos alertam Gruzinski e Appiah – gostaríamos de adotar, no presente trabalho, o recorte conceitual de “cultura” proposto pelo crítico Raymond Williams. O crítico inglês amplia o conceito, para pensá-lo a partir da “convergência prática” de duas posições significativas. Assim, ele postula que

[...] há certa convergência prática entre (i) os sentidos antropológico e sociológico de cultura como ‘modo de vida global’ distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um ‘sistema de significações’ bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em *todas* as formas de atividade social, e (ii) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como ‘atividades artísticas e intelectuais’, embora estas,

devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produções intelectuais tradicionais, mas também todas as ‘práticas significativas’ – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso. (1992, p.13)

A partir desse conceito de cultura, destacamos que a problematização do que o ocidente determinou como sendo “raças” é entendida, neste trabalho, segundo o pensamento de Kwame Anthony Appiah e do próprio produtor Mia Couto. Na tentativa de “lermos” o Moçambique (re)inventado pelo/no romance, o que nos importa não é seguir a trilha das categorias biologizantes, ainda que falemos aqui de raça e de mestiçagem. Importam-nos as palavras, seus mundos e os sujeitos que com elas brincam, escrevem e falam.

Nota-se que o pensamento de Appiah reavalia e ultrapassa os paradigmas generalizantes postulados pelo pensamento eurocêntrico, habituado a classificar a cultura e o território do “outro” não-ocidental pelo viés da negação e da estereotipia. Nesse sentido, importa destacar o perspicaz olhar de Francisco Noa, ao refletir sobre a figuração dos “outros” na literatura colonial produzida em Moçambique,

O estereótipo é um reflexo dos limites da capacidade representacional do Ocidente. [...]. Tendendo a perpetuar-se e assumindo-se como verdade enquistada, o estereótipo é, portanto, o mecanismo quase palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma canônica, incômoda, do significado fixo. (NOA, op. cit, p.299)

Deste modo, as reflexões de Appiah sobre a noção de raça se tornam uma desconstrução da corrente européia biologizante, além de instaurarem uma outra margem discursiva sobre questões referentes ao território africano. Trata-se de “deslocalizar” a tradição ocidental e lançar um olhar simultâneo em sua direção, pois tal olhar, ao mesmo tempo, se localiza no “centro”, e na “periferia” do saber e do poder.<sup>13</sup>

Sabemos que, em um contexto histórico como o de Moçambique na atualidade, as questões concernentes à raça ou ainda, à cor da pele, continuam a fomentar discórdias no campo social, político e religioso. Não basta dizer que as raças não existem, pois a colonialidade<sup>14</sup> persiste naquele país, fazendo com que muitos dos moçambicanos ainda se espelhem nos modelos do “ser” ocidental e continuem a conferir legitimidade ao discurso elaborado pelo regime colonial. Por outro lado, há de se considerar, também, as outras

<sup>13</sup> Sobre essa questão ver: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Deslocalizar a Europa: ensaios sobre o pós-colonialismo*. Lisboa: Cotovia, 2005. p. 7-21.

<sup>14</sup> Lembrando aqui a expressão utilizada por, dentre outros, Walter Mignolo (op.cit.).

“peças” que formam o mosaico etno-cultural de Moçambique, ou seja, a presença dos moçambicanos de ascendência indiana, chinesa, europeia, e, ainda, os estrangeiros residentes no país, para se pensar o meio de trocas e interações produzidas na grande e plural sociedade moçambicana.

A partir das discussões até aqui realizadas, concluímos que a questão racial em Moçambique ainda é muito tensa no âmbito das relações sociais e políticas no país. Portanto, pensar as questões referentes às noções que queremos aqui discutir, a partir da realidade empírica dos países africanos – como o faz Mia Couto e outros escritores, no campo literário; Appiah, no campo filosófico, etc. –, sem cerceá-las ao pensamento eurocêntrico, revela uma conquista do processo de revisão dos postulados das Ciências Humanas e Sociais, assim como do campo do que foi chamado de “literatura universal”.

Navegando pelas águas mestiças da história, buscaremos problematizar algumas das percepções teóricas tão fortemente construídas pelo ocidente. Neste percurso, através dos tempos e espaços em que foram formuladas essas teorias, não enfatizaremos a visão classificatória da noção de raça – brancos, negros e amarelos –, e, sim, a mistura de imaginários e povos que se deu no solo moçambicano e nos oceanos Índico e Atlântico, a partir do século XVI, colocando-a em constante diálogo com a atualidade moçambicana. É o escritor Mia Couto quem nos possibilitará a viagem, ao buscar, nas fontes do passado histórico de seu país, a matéria mestiça dos encontros etno-culturais. O seu ato de “tocar” o passado nos revelará que o processo de atravessamento das margens não só se refere à atualidade moçambicana, mas, antes, reporta-se à base histórica da formação de Moçambique.

## 2.1 O LOCAL DE UMA CULTURA

“Comment vivre ‘égaux e différents’ aux plans culturel, social ou politique? En Afrique, en Europe comme ailleurs. C’est à cet idéal – cette utopie diraient certains ! – que la pensée métisse entend répondre.”<sup>15</sup>

Ayoko Mensah – Utopies métisses – 2005.

Refletir sobre a noção de mestiçagem, relacionando-a ao contexto histórico moçambicano, é algo um tanto complicado, sobretudo para o pesquisador que fala de longe, pois que localizado em um espaço outro em relação ao território africano. Assim, cremos ser pertinente lembrar que nossa discussão se baseia, mormente, nos estudos e fontes teóricas de investigadores cujos objetos de pesquisa são as sociedades periféricas. Essa advertência se

---

<sup>15</sup> “Como viver ‘iguais e diferentes’ nos planos cultural, social ou político? Na África, na Europa ou em outro lugar. É a este ideal – esta utopia, diriam alguns! – que o pensamento mestiço almeja responder.” (Tradução nossa).

tornou fundamental na elaboração de nossa investigação literária, pois, devido ao caráter fugidio e amplo da noção de mestiçagem, torna-se necessário pensá-la não de forma genérica, mas, sim, contextualizada à sociedade e ao momento histórico determinados pelo próprio objeto de estudo. Propomos, então, discutir a noção de mestiçagem, considerando a significação do fenômeno no espaço social moçambicano da atualidade e analisando como o entendimento das misturas culturais será fundamental para a compreensão da arquitetura de *OPS*. Essa discussão nos leva, primeiramente, a buscar, na teoria crítica, algumas visões concernentes à “mestiçagem”.

O século XIX europeu assistiu ao surgimento dos modelos biologizantes pelos quais, no caso, a mestiçagem foi percebida como algo apenas biológico. Assim, classificava-se como “misto” o ser originado a partir da conjugação carnal de pares, homem e mulher, de origens raciais diferentes. A ensaísta Silvina Carrizo analisa a trajetória do conceito, mostrando-nos que

Do discurso cientificista ao organicista e à passagem a um discurso sobre o nacional, o conceito de mestiçagem foi ganhando em sistematicidade e em apropriação político-ideológica, deixando ainda de lado os verdadeiros problemas sociais, e sendo proposto, enquanto forma identitária, como um modelo de convivência humanista, que salvaria as deficiências das relações sociais dentro do mundo capitalista. (2005, p. 62)

Neste contexto de que fala Carrizo e já pensando a questão posta pela colonização portuguesa, principalmente quando da tentativa de o governo de Salazar manter suas colônias, após o término da segunda grande guerra, ganha vulto a necessidade de Portugal apoiar-se no discurso lusotropicalista de Gilberto Freyre, que continha, em sua base, a noção da mestiçagem biológica e que firmava o ponto de vista de que tal mestiçagem era bem aceita pelo “ser português”. A crítica de Carrizo atinge o cerne da questão, quando ela diz: “Também é conveniente não esquecer que mais que entender como uma certa elite reflete sobre o povo, pode-se ler, a contrapelo, como ela mesma se interpreta” (ibidem). Deste modo, ao incorporar o discurso lusotropicalista, o governo salazarista, por um lado, forjou uma representação para os povos e geografias colonizados; por outro, forjou uma auto-representação para o povo português. Essas representações imaginadas formam uma espécie de álibi, visto que, nesse momento, Portugal recusava-se a libertar suas possessões, como faziam os demais países colonizadores europeus.

Nesse sentido, a teoria do lusotropicalismo formulada pelo sociólogo brasileiro muito contribuiu para fortalecer a prática colonizadora lusitana à medida que associava ao povo português (leia-se “homem” português) algumas características do tipo: “plasticidade social”,

“versatilidade”, “apetência pela miscigenação”, “ausência de orgulho racial” (cf. CASTELO, 1998, p. 29). Classificando os portugueses como seres flutuantes, indefinidos entre a Europa e a África, Freyre viu, nesse povo, uma forte tendência à adaptabilidade para a vida nas terras tropicais (Brasil e África). Assim, presumiu-se uma espécie de predestinação “natural” dos portugueses para a colonização destes espaços.

No comportamento do português sente-se a tensão entre as duas culturas, a européia e a africana, a católica e a maometana, a dinâmica e a fatalista...Só levando em linha de conta esses antagonismos de cultura, e a flexibilidade, a indecisão, a harmonia ou a desarmonia deles resultantes, é que se compreende, na opinião de Gilberto Freyre, o especialíssimo caráter que tomou a colonização do Brasil, a formação *sui generis* da sociedade brasileira, igualmente equilibrada desde sempre em antagonismos. Desse dualismo de cultura e de raça decorrem três características do povo português – a mobilidade, a miscigenação e a aclimatabilidade – analisadas nas primeiras páginas de *Casa-grande & senzala*. (ibidem, p.30)

As três características do povo português postuladas por Freyre em *Casa-grande & senzala* (1933), ao pensar o cotidiano da sociedade colonial brasileira, serão ampliadas para outros territórios colonizados (África e Ásia), nas obras subseqüentes. O sociólogo inventa uma sociedade “lusotropical”, como se fosse um ideal de mundo sem fronteiras, um imenso “Ultramar”, assim como o regime ditatorial de Salazar gostaria de ser visto frente à ONU. Vale aqui lembrar que Portugal estava sendo pressionado por este organismo para retirar-se das colônias africanas e que o regime salazarista se apoiava na “invenção” da nação ultramarina portuguesa, formada por Portugal e suas colônias, na tentativa de perpetuar sua dominação sobre elas. A visita de Freyre às colônias portuguesas, em 1951, foi fundamental para que o sociólogo desenvolvesse sua teoria lusotropicalista que fora pronunciada pela primeira vez nas conferências ocorridas em Coimbra e Goa, posteriormente recolhidas no livro *Um brasileiro em terras portuguesas* (1953) (cf. ibidem, p. 25).

A fortuna crítica do sociólogo é vasta. Destacamos aqui uma corrente que vê, na sua obra, uma contribuição sem precedentes para o desenvolvimento da história da sociologia brasileira, já que ele se tornou o nosso primeiro intelectual a valorizar e popularizar a idéia de que os africanos e os indígenas contribuíram positivamente para a formação da nossa sociedade. Não se pode esquecer, no entanto, que sua teoria lusotropicalista contribuiu, de fato, para a tentativa de fortalecimento do aparelho colonial português. Dentre os críticos que contestam a teoria de Freyre, destacam-se nomes como o do angolano Mário Pinto de Andrade e do historiador inglês Charles Boxer. Ambos demonstram que a teoria gilbertiana não possui fundamento histórico, pois não se relaciona às experiências empíricas ocorridas

nas sociedades oprimidas pelo aparelho colonial (ibidem, p. 41-43). Segundo Claudia Castelo (op. cit., p. 43), a historiografia mais recente aloca o lusotropicalismo na categoria de mito. A historiadora, ao citar as palavras de Marc Ferro, ainda adverte que, em alguns casos, o mito possui uma força ainda maior do que a “realidade” empírica, já que, de tão arraigado no imaginário social, o tempo não tem poder sobre ele, ou ainda, só faz aumentar a sua força (FERRO, 1995, p. 185 apud CASTELO, op. cit., p. 43).

Voltemos ao percurso do conceito de mestiçagem. Carrizo, no momento em que analisa a expansão conceitual do fenômeno no século XX, evidencia a ocorrência do “casamento de conceitos”. Neste momento histórico, os intelectuais “[...] puderam abrir novas perspectivas para a conceituação da mestiçagem, agora ligada a outros conceitos como os de ‘processo’ ou de ‘hibridização cultural’” (CARRIZO, op. cit., p. 262).

Na esteira do surgimento das novas ressignificações, como já lembramos aqui, a obra do historiador francês Serge Gruzinski questiona e propõe novas formulações epistemológicas para se pensar o fenômeno da mestiçagem. Em *O pensamento mestiço* o historiador retoma o passado colonial do México, reescrevendo-o à medida que investiga as misturas de povos e imaginários, ocorridas ao longo do século XVI, nas terras mexicanas. Sabemos que há uma vasta bibliografia concernente ao tema da mestiçagem, mas temos de delimitar o nosso campo de trabalho. Por isso, elegemos o pensamento de Serge Gruzinski como o elemento balizador de nossas reflexões, pois nos parece que tal pensamento se faz presente em *OPS*.

Inicialmente, na busca de um melhor recorte para o termo mestiçagem, Gruzinski investiga a freqüente prática da associação da palavra à idéia de globalização. “O triunfo do econômico em sua versão estadunidense” – é assim que o historiador francês refere-se à era contemporânea da globalização – cria uma série de fenômenos que desorganizam as referências habituais, tais como multiculturalismo, novas identidades, misturas de culturas, etc. A questão por ele posta poderia assim resumir-se: Até que ponto podemos entender esses fenômenos como um progresso cultural, no sentido da solidariedade, da igualdade entre diferentes e iguais, ou de que modo podemos ver aí mais uma armadilha do neoliberalismo, da ordem do consumo, ditado por aqueles que sempre estiveram no comando do mundo?

Segundo Gruzinski, a armadilha reside no fato de se contraporem mestiçagens e identidades, sendo a primeira percebida como uma “extensão da globalização no campo cultural”, enquanto a segunda se faria contrária à lógica globalizante. Para o historiador, o problema residiria nas classificações binárias como mestiçagens/identidades, universal/particular, pois não se pode esquecer que existem reivindicações identitárias que não rejeitam o sistema globalizante, antes, pactuam com ele (cf. GRUZINSKI, op. cit., p. 16).

Sendo assim, aquela primeira noção de mestiçagem ligada ao campo biológico é rasurada, ao passo que se amplia o campo de interação do fenômeno. Nesse momento, termos como “misturas” e “mestiçagem” se relacionam a contextos históricos, como a atual ordem mundial, por exemplo. Como afirma o historiador,

Inversamente, se certas misturas fazem o jogo do neoliberalismo, oferecendo-lhe novas fontes de lucros ou enfraquecendo as resistências que ele pode encontrar, outras estão francamente na contramão da globalização. É o caso das mestiçagens localizadas que, por todo lado, transbordam as recuperações orquestradas pela *World Culture*. (ibidem, p. 17)

É sintomático que Gruzinski, antes mesmo de determinar o que entende por mestiçagem (ele o fará mais à frente), já na introdução de *O pensamento mestiço* enuncie a palavra, contextualizando-a às misturas de elementos ou fragmentos de culturas diferentes. Isso ocorre logo após a citação que reproduzimos acima, pois, como exemplo das “mestiçagens localizadas”, ele destaca as “invenções sincréticas” dos subúrbios de Los Angeles, dos bairros pobres do México ou de Bombaim que permanecem desconhecidas nos grandes centros mundiais.

Assim, mestiçagem, nesse momento, refere-se às invenções, aos sincretismos, às misturas e bricolagens, à cultura periférica e, por que não dizer, à resistência à *World Culture*. Nesse sentido, percebemos que essa “prática mestiça”, se assim podemos chamá-la, não é produto de uma nova era, do período contemporâneo da globalização, pois esta remonta ao passado, ao século das conquistas: o século XVI, marcado não pela pompa dos castelos, nem pelos casamentos da realeza européia, mas, sim, pela colonização do Novo Mundo, do continente africano e das terras indianas. O historiador adverte: “Se fosse mais bem conhecido o século XVI da expansão ibérica – que nem é o da Noite de São Bartolomeu, nem o dos castelos do Loire – nos proibiria evocar a globalização como uma situação inédita e recente” (ibidem, p. 18).

As “misturas planetárias” passam a ser vistas estreitamente ligadas à instalação dessa primeira economia mundial ou, ainda, da primeira fase da globalização, implementada na segunda metade do século XVI, época correspondente à expansão ibérica. A partir deste dado, Gruzinski recorta o que entende pela palavra “mestiçagem”, distinguindo-a do termo “hibridação”:

Empregaremos a palavra ‘mestiçagem’ para designar as misturas que ocorreram em solo americano no século XVI entre seres humanos, imaginários e formas de vida, vindos de quatro continentes – América, Europa, África e Ásia. Quanto ao termo ‘hibridação’, aplicaremos às misturas que se desenvolveram dentro de uma mesma civilização ou de um



mesmo conjunto histórico – América cristã, a Mesoamérica – entre tradições que, muitas vezes, coexistem há séculos. (ibidem, p. 62)

Assim, entendemos que a investigação das misturas ocorridas nesse dado período (século XVI), seja no México, no Brasil ou no Continente Africano, torna-se uma tentativa de perceber e problematizar o tempo presente desses territórios. Porém, esse movimento de “tocar” o passado não se relaciona a uma pretendida busca do “arcaísmo”, ou ainda, das “origens”, embora saibamos que, no nosso campo de estudos, essa “busca” pareça quase que irresistível para alguns. Da mesma forma, não consideramos que, em *OPS*, a recuperação ficcionalizada de um acontecimento registrado pela historiografia – a saber, a expedição portuguesa conduzida pelo jesuíta D. Gonçalo da Silveira que, no ano de 1560, parte da “Índia Portuguesa” em direção ao Império do Monomotapa – atrele-se à busca de uma qualquer “origem”. Antes, entendemos que o escritor, ao recortar esse acontecimento e presentificá-lo no romance, propõe uma perspicaz ressignificação desse passado. Deter-nos-emos neste aspecto no próximo capítulo.

Voltemos à conceituação de mestiçagem proposta por Gruzinski. É importante destacar que, antes de determinar como se pode aplicar o termo, o historiador problematiza algumas questões, tais como a relação da palavra mestiçagem à idéia de globalização; a volta ao passado para se pensar o presente; a noção de mestiçagem biológica e mestiçagem cultural; a concepção do termo “mistura”. Assim, ao delimitar o termo, relacionando-o a um espaço e tempo determinados – México do século XVI –, o historiador francês não atrela diretamente o conteúdo de sua investigação histórica ao que chamamos de “mestiçagem biológica”, antes, ele explicita as deficiências desta concepção, pois que evidencia o perigo do ideal de pureza. Voltaríamos, desse modo, à polêmica questão da raça. Gruzinski afasta-se da noção da mestiçagem biológica e, ao referir-se à chamada mestiçagem cultural (cf. ibidem, p. 51), adverte-nos para o perigo que cerca o conceito de “cultura”. Esse cuidado, ao tratar da cultura, já fora expresso na fala de Appiah, e parece-nos uma preocupação constante no pensamento dos intelectuais que refletem sobre as “teorias itinerantes”<sup>16</sup>. Assim sendo, a ressalva é válida, no sentido em que traz à tona a prática equivocada – devido à rotineira aplicação desta categoria ocidental – de se analisarem as misturas como um malefício às estruturas culturais, já que estas são vistas como “entidades estáveis”. Se é verdade que “a cultura é uma construção histórica que se fez na dinâmica dos contatos entre povos e culturas diferenciadas”, como dirá Abdala Jr., o mito das sociedades tidas como “autênticas”, “puras”,

---

<sup>16</sup> Cf. SAID, Edward. Reconsiderando a teoria itinerante. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Deslocalizar a Europa: ensaios sobre o pós-colonialismo*. Lisboa: Cotovia, 2005. p. 25-42.

não se sustenta. Seguindo o pensamento do crítico brasileiro, toda cultura seria, então, mestiça (cf. op. cit., p. 21).

Também Mia Couto partilha do modo como Serge Gruzinski, Abdala Jr. e outros vêem a questão. Na ocasião do lançamento de *OPS*, no Brasil, o escritor, em entrevista a Rita Chaves e Tania Macêdo, pronunciou-se acerca de certos assuntos, alguns um tanto polêmicos, tais como a questão racial em Moçambique; a “desafricanização” do escritor africano; a forma estereotipada de como são vistos os africanos e a África pelo chamado primeiro mundo, e seu entendimento do que vem a ser a mestiçagem, já que esta é uma das linhas de força de sua produção literária, sobretudo, nas páginas de seu último romance.

Mia Couto chama, pois, a atenção para o fato de o termo mestiçagem logo suscitar, no ouvinte, o dado racial, bem como o pressuposto arriscado da existência de sociedades racialmente puras. Em consequência, ressalta o lugar de sua enunciação e, nele, a força exercida pela mestiçagem cultural:

Mas nós tratamos mestiçagem do ponto de vista cultural e aqui é um outro território [em relação à mestiçagem biológica]. Os africanos são mestiços, digamos, mesmo que se não olho para as relações com os outros fora da África, eles se mestiçaram profundamente... Porque, se olhar para a história de Moçambique, os *bantus* quando chegaram não encontraram o território vazio, encontraram gente com outras características raciais, com outras características linguísticas, culturais, etc... E mestiçaram-se, não é?<sup>17</sup>

São os encontros estabelecidos entre diferentes culturas – em linhas gerais, a indiana, a europeia, a africana e a americana – que se encenarão, através do discurso da mestiçagem, no romance. Daí o irresistível diálogo com a concepção de mestiçagem proposta por Gruzinski, sobretudo porque a narrativa de *OPS* nos propicia viajar pelos tempos e espaços investigados pelo historiador francês – as águas do Atlântico e do Índico; as terras dos que foram chamados de “povo colonizado”; e o século XVI, o da grande expansão do império cristão europeu.

Ao recuperar esse contexto, Mia Couto reforça a corrente crítica que entende as culturas como estruturas híbridas<sup>18</sup>. Assim, a mestiçagem não só se referiria às sociedades que foram submetidas ao sistema colonizatório, mas também à sociedade humana, como um todo. Ainda que essa visão sobre o assunto englobe a humanidade, parece-nos que grande parte dos estudos mais recentes sobre a mestiçagem tenda a restringir o fenômeno à história da

<sup>17</sup> COUTO, Mia. Entrevista concedida a Rita Chaves e Tania Macêdo. 14.08.2006. Disponível em: <[www.radio.usp.br/programa.phd?id=2&edicao=060814](http://www.radio.usp.br/programa.phd?id=2&edicao=060814)>. Acesso em: 05.06.2007.

<sup>18</sup> Gruzinski (op. cit., p. 41) também reconhece o caráter híbrido de todas as culturas que remontam ao princípio da história da humanidade.

colonização. Talvez isso ocorra porque o fator racial seja mais explorado nessas abordagens. Sobre a posição da crítica que vê os estudos sobre a mestiçagem, mormente os que enfocam a mestiçagem cultural, como uma espécie de álibi para se justificarem as atrocidades da colonização dos povos<sup>19</sup>, podemos contrapor a leitura perspicaz do escritor Mia Couto, ao insistir no perigo de africanos terem como marco de sua existência “mestiça” o dado historiográfico da chegada dos europeus ao continente.

Portanto a mestiçagem não é uma única coisa que se começa quando começam as viagens dos europeus... Outra vez temos uma visão eurocêntrica que os africanos adotaram para si mesmos e eles se pensam assim, como se não houvesse qualquer coisa antes, não é? Quer dizer, não é possível pensar a Europa, por exemplo, sem estas mestiçagens que vêm muitas vezes de fora da Europa, mas que vêm de dentro da Europa, entre grupos que são bem distintos do ponto de vista cultural e até racial. Quer dizer, não se pode pensar Espanha ou Portugal sem que se olhe para os séculos em que os árabes estiveram lá e marcaram presença de todos os pontos de vista. Esse não é um assunto nosso, dos periféricos, é um assunto total, de toda a gente.<sup>20</sup>

Vale lembrar que Mia Couto, nos tempos em que muitos dos estudos concernentes ao continente africano propagam o tão repercutido “fim das utopias”, instaura, em sua produção artística, uma “ética do devir”, ou seja, uma forma de “pensamento” que aponta para um possível futuro de/em Moçambique. Um futuro a ser construído a partir da ação e dos gestos dos indivíduos. A crença no devir se alicerça, sobretudo, na recuperação da inter-relação das culturas que formaram a sociedade moçambicana como um todo ou, em outras palavras, na força simbólico-cultural do encontro fecundo dos povos que constituem essa sociedade atual.

O “pensamento mestiço”, expressão cunhada por Gruzinski, relaciona-se ao gesto literário do escritor Mia Couto bem como à “ética do devir” que se projetará na escrit(ur)a deste último. A expressão surge em *O pensamento mestiço* quando, ao analisar as produções artísticas dos “atores do passado” mexicano, no momento do choque cultural desencadeado pela colonização espanhola, o historiador percebe a presença de fragmentos e releituras dos códigos culturais dos povos envolvidos neste fenômeno histórico. Nota-se, então, pela análise proposta por Gruzinski, que os artistas, ao entrarem em contato com matrizes culturais diferentes, passam a produzir obras mestiças nas quais se apresentam fragmentos dos códigos das culturas espanhola e indígena.

---

<sup>19</sup> Ver essa discussão na revista francesa *Africulture*. Métissage: un álibi culturel?, Paris: L’Harmattan. n. 62, jan. – mar. 2005.

<sup>20</sup> COUTO, Mia. Entrevista concedida a Rita Chaves e Tania Macêdo. 14.08.2006. Disponível em: <[www.radio.usp.br/programa.php?id=2&edicao=060814](http://www.radio.usp.br/programa.php?id=2&edicao=060814)>. Acesso em: 05.06.2007.

Tal movimento de deslizamentos pelas diversas margens culturais se verá representar igualmente no romance aqui investigado. A obra artístico-verbal é produzida por um escritor em trânsito pelas fronteiras de sua pertença africana, moçambicana, e de sua herança familiar portuguesa. Nesse sentido, o romance se torna uma representação mestiça, visto que os códigos culturais que o compõem apresentam-se de forma fragmentada e híbrida. A forma clássica do romance, ou seja, a de base europeia, será (re)construída moçambicanamente pelo escritor. Além da forma romanesca, tingida pelas cores da margem africana, veremos também o conteúdo do narrado abrigar-se nas margens de Goa; nas terras ancestrais do Monomotapa; nas águas do Índico e do Atlântico; enfim, nas cartografias mestiças regidas pela Santa-Kianda.

Por tudo o que aqui discutimos, acreditamos que, para se pensar o local de uma cultura, há de se abandonar os estereótipos e as visões de mundo difundidas e impostas pela história oficial, escrita por aqueles que sempre detiveram o poder. Esse movimento revisionista é de suma importância, se se tenta estabelecer um contra-olhar epistemológico construído na fronteira entre as idéias etnocêntricas e as outras margens históricas e culturais. Nas palavras de Bhabha, essa fronteira é “[...] *o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente [...]*” (op. cit., p. 24). É nesse espaço fronteiriço, pois, que localizaremos nosso olhar, para, *a partir de* tal localização, construirmos a arquitetura teórica de nosso trabalho.

## 2.2 SUJEITOS EM TRAVESSIA

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

Mia Couto – *OPS* – 2006.

O tema da viagem é uma espécie de constante no conjunto da obra de Mia Couto. Como exemplo, podemos lembrar, em *Terra sonâmbula* (op. cit), a viagem iniciática das personagens Kindzu e Muidinga pela paisagem moçambicana morta pela guerra civil. Também, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), o jovem Marianinho se desloca do espaço citadino para regressar ao seu lugar natal, a ilha Luar-do-Chão, pela ocasião dos ritos fúnebres de seu avô. Para não nos estendermos muito, ficamos apenas nesses exemplos emblemáticos. Ocorre que, nos dois romances, o deslocamento espacial realizado pelas personagens se cruza com uma transformação interna – em um primeiro momento –, individual, delas. Em outras palavras, as personagens “migrantes” ultrapassam fronteiras

físicas, mas também subjetivas: todas se movem em busca do despertar do “coração natal”. A expressão é usada, em *OPS*, pelo adivinho Lázaro Vivo e é recuperada pelo narrador onisciente, quando este se questiona sobre a viagem de Mwadia para o local de seu nascimento, viagem esta que, naquele momento da narrativa, se inicia.

Uma ruga lhe agravava o rosto: saberia a filha de Constança o que a esperava em Vila Longe? Ou recorreria à mesma ilusão que produzia com os panos pendurados à porta de sua casa: inventaria vidas para preencher o vazio do seu coração natal? (p. 46-47)

Essa busca de recuperação da identidade pessoal, que move Mwadia, em um segundo plano, alegoriza a busca da identidade coletiva por parte da sociedade moçambicana, ganhando força quando o narrador elabora o quadro complexo de suas personagens. Pensamos a questão da identidade com Stuart Hall (2005), para quem, a partir da segunda metade do século XX, assiste-se a uma “crise de identidade” do sujeito que, até então, era pensado como um sujeito “centrado”. Para sedimentar sua teoria, Hall aponta o fato de que haveria três distintas concepções de identidades, referentes respectivamente: ao sujeito do iluminismo, ao sujeito sociológico e ao sujeito pós-moderno (op. cit., p.10). O sujeito do iluminismo – dotado de razão, consciência e ação – se via como que centrado em um núcleo interior que não se alterava ao longo da sua vida; o sujeito sociológico, por sua vez, continua centrado em seu “eu-real”, porém se constitui a partir da relação dialógica com os outros indivíduos, cujo papel é mediar a cultura do mundo habitado por esse sujeito. É nesse ponto que essa “identidade”, até então vista como unificada e singular, é alterada. A multiplicação de sistemas de representação e significação culturais ocorre paralelamente ao descentramento do sujeito, pois, segundo Hall,

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do ‘eu’ coerente. Dentro de nós há entidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (ibidem, p.13)

Desse modo, o sujeito pós-moderno será “[...] conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (ibidem, p. 12). É esse sujeito sem centro ou “descentrado”, que veremos ser problematizado no romance *OPS*. Figuras como Mwadia, Nimi Nsundi, padre Manuel Antunes e outras, encenarão, através do tema da viagem, o atravessamento das fronteiras geográficas e identitárias. Nesse sentido, a pluralidade das identidades se faz marcante nas tramas do romance, e tal pluralidade acaba por fundar um

espaço textual marcado por novas estratégias de significação. Valemo-nos do conceito de significação, tal como pensado por Homi Bhabha:

No intervalo da cultura, no ponto de sua articulação da identidade ou da perceptibilidade, vem a questão da significação. Esta não é apenas uma questão da linguagem, é a questão da representação da diferença pela cultura – modos, palavras, rituais, hábitos, tempo – inscrita sem um sujeito transcendente [...]. (op. cit., p. 180)

Os “modos, palavras, hábitos, tempo” rumorejam no texto pela dramatização das personagens e, concomitantemente, questionam-se categorias identitárias, outrora mostradas como imutáveis pelo pensamento eurocêntrico, categorias essas comumente expressas em termos de gênero, raça, classe, etc. Por esta razão, tornam-se relevantes, na cartografia das narrativas, figuras contestadoras como a de Dona Constança, uma “Dona do Zambeze” que, diante da filha, assume que se casou com um goês, proveniente de uma família escravocrata e rival de sua família africana, pois almejava afastar a África de si; a figura da indiana Dia Kumari, que se empenha em esclarecer ao escravo Nimi Nsundi o que representava, para ela e seu povo colonizado, a missão catequizadora dos portugueses; ou, ainda, o escravo Nsundi que imprime, na imagem sacra européia, a marca da representação da Kianda. O escravo decepa o pé da imagem católica na tentativa de adequá-la à representação mental da sereia africana. Desta forma, o ato de Nsundi forja a imagem mestiça por excelência do romance.

Portanto, o que se verá em *OPS* são identidades que significarão sempre processos possíveis de identificação. As personagens se movem pela cartografia ficcional, indagando-se umas às outras e se autoquestionando sobre suas identidades. Todas elas estão em trânsito constante, o que nos permite dizer que suas identidades ficcionais não se definem nem mesmo no desfecho da narrativa. Adiantamo-nos em apontar que Mwadia, por exemplo, segue em direção ao rio e isso é tudo o que dela sabemos no fim no romance. Cabe, pois, a nós, leitores, imaginar qual será o prosseguimento de sua viagem e, em conseqüência, o prosseguimento da narrativa romanesca:

Pegou na sacola que já estava preparada e beijou de leve o rosto do marido, tão de leve como se ele fosse apenas uma ausência adormecida. Apoiou a porta para suavizar o ruído do trinco ao fechar-se. Ainda hesitou, à saída do quintal, como se escolhesse entre que ausentes ela deveria viver. Só depois tomou o caminho do rio. (p. 331)

A questão das identidades nos conduz a um conceito bastante trabalhado pela crítica moçambicana, qual seja, o da “moçambicanidade literária”. Para discuti-lo, convocamos Gilberto Matusse. Em sua obra, *A construção da imagem de moçambicanidade em José*

*Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa* (1998), o crítico investiga os procedimentos literários utilizados por esses três escritores moçambicanos, na tentativa de criarem uma literatura própria. Para tanto, rompem com o paradigma literário europeu – francês e português –, transformando-o e moldando-o às expressões culturais dos povos tradicionais de Moçambique. Assim, o encontro da matriz europeia com a africana vai propiciar o surgimento de uma espacialidade literária outra, que se opõe à noção de portugalidade, hegemônica até o século XX. A moçambicanidade literária pode ser definida, portanto, segundo Matusse,

como uma prática deliberada através da qual os autores moçambicanos, inseridos num sistema primariamente gerado numa tradição literária portuguesa em contexto de semiose colonial, movidos por um desejo de afirmar uma identidade própria, produzem estratégias textuais que representam uma atitude de ruptura com essa referência. Essa imagem consoma-se fundamentalmente na forma como se processa a recepção, adaptação, transformação, prolongamento e contestação de modelos e influências literárias. (op. cit., p. 76)

Há de se notar que o crítico não aprofunda questões referentes ao que denomina “mosaico cultural” moçambicano, ou seja, à existência de diferentes comunidades etno-sociais que constituem a grande sociedade de Moçambique, ainda que tenha dito, a propósito da ficcionalidade, que “o texto literário constrói um mundo fictício através do qual modeliza o mundo actual, representando-o metafóricamente ou metonimicamente, instituindo, portanto, uma referencialidade mediatizada” (ibidem, p. 70). Aliás, notamos uma certa incipiência das fontes que abordam, concretamente, a questão da pluralidade étnica de Moçambique.<sup>21</sup> Em *OPS*, é claro que esse mosaico cultural empírico estabelece uma relação dialógica com o mosaico ficcional, pois um alimenta o outro.

Entendemos que Mia Couto levanta a questão do mosaico cultural empírico de seu país, ao criar personagens que colocam em cena um mosaico ficcional. Ao mostrar este mosaico, transcriado pelas malhas da ficção, o produtor evidencia que não existe prevalência de uma raça e de uma cultura sobre outra, e, sim, universos de sentidos marcados pela polifonia de vozes, corpos e culturas. Nós, seus leitores, somos então impelidos a pensar o mosaico, admiti-lo, deslocando o nosso olhar e buscando responder àquilo que o texto nos propõe como dúvida ou indagação. É, pois, na busca por esse deslocamento em direção ao mosaico cultural ficcional que tencionamos, neste momento, analisar os trânsitos etno-

---

<sup>21</sup> Uma iniciativa importante, ainda que preliminar, é o estudo de SERRA, Carlos et alli. *Racismo, etnicidade e poder: um estudo em cinco cidades de Moçambique*. Maputo: Imprensa Universitária/Universidade Eduardo Mondlane, 2000.

culturais das personagens de *OPS*, considerando tais trânsitos como um dos pontos relevantes de nossa investigação.

A narrativa tutora do romance constitui-se de dois blocos de narrativas ( $Blc_1 + Blc_2$ ), sendo que cada um deles abriga outros miniblocos. Percebe-se a existência de um movimento de *abismo* (ou, se quisermos, de *mise-en-abîme*) no interior de ambos os blocos, visto que as narrativas, pertencentes a cada um, superpõem-se umas às outras, em claro jogo especular. O abismo, criado no interior de cada bloco, estende-se ainda na relação entre eles, pois também se espelham. Tal organização narrativa permite-nos dizer que as fronteiras entre esses dois blocos são porosas. A bela imagem de Fátima Ribeiro sintetiza o que tencionamos demonstrar: “O ‘Outro Pé da Sereia’(sic) é como a caixa de sândalo que abrimos e tem outras caixas com muitas caixinhas: uma só narrativa com duas histórias que comportam em si muitas outras histórias.”<sup>22</sup>

As estórias do primeiro bloco localizam-se em dezembro de 2002 e as do segundo têm, como marcos temporais, janeiro de 1560 a março de 1561. Baseando-nos no estudo de André Trouche, em seu *América: história e ficção* (2006), esclarecemos que vamos tratar o segundo bloco por “narrativa de extração histórica”. Segundo o crítico, ao debruçar-se sobre obras da literatura hispano-americana, investigando as relações entre história e ficção nelas presentes, “[...] o composto ‘narrativas de extração histórica’ [é] entendido, conceitualmente, como o conjunto de narrativas que encetam o diálogo com a história, como forma de produção de saber e como intervenção transgressora” (op. cit., p. 44). Importa dizer ainda que em cada um dos blocos encontramos a prevalência de um conjunto de personagens. Assim, no primeiro, estão aquelas que são plasmadas como fictícias, e, no segundo, predominam as de base histórica, evidentemente que já “trabalhadas” pela ficção.

### 2.2.1 TRAÇOS DE UM MOSAICO ETNO-CULTURAL

Em *OPS*, vasta é a quantidade de personagens que compõem o ficcional mosaico etno-cultural. Vejamos por blocos. No primeiro, há, a nosso ver, treze personagens mais significativas na trama: 1. o núcleo familiar de Mwadia, composto pelo marido Zero Madzero, pela mãe Constança, pelo pai Edmundo Esplendor Marcial Capitani, pelo padrasto Jesustino Rodrigues, pela tia Luzmina Rodrigues e pelo tio Chico Casuarino; 2. as outras da “Terra”:

---

<sup>22</sup> RIBEIRO, Fátima. Mia Couto: sempre igual sempre surpreendente. *Notícias*, Maputo. 22.08.2006. Disponível em: <[http://www.macua.blogs.com/moçambique\\_para\\_todos/2006/06/mia\\_couto\\_sempr.html](http://www.macua.blogs.com/moçambique_para_todos/2006/06/mia_couto_sempr.html)> Acesso em: 08.01.2008.



Zeca Matambira<sup>23</sup>, Singério, Arcanjo Mistura (Mestre Arcanjo) e Lázaro Vivo; 3. as personagens estrangeiras, ou seja, a brasileira Rosie e o norte-americano Benjamin Southman. Há ainda outras figuras que pertencem à família indiana de Jesustino mas, devido ao seu grande número, destacaremos apenas os atores ficcionais que, no nosso entendimento, possuem uma configuração mestiça, ou, para lembrarmos o crítico peruano Cornejo Pollar (2000), aqueles que são “migrantes” e, portanto, encontram-se em processo de travessia por diferentes universos de sentidos etno-culturais. Por essa razão, não nos ocuparemos das personagens coadjuvantes, mas destacamos que estas auxiliam as principais em suas travessias identitárias.

O romance principia com a anunciação de Zero Madzero, cuja força do relato é impressa também na voz narrante: “– *Acabei de enterrar uma estrela!* Foi assim que o pastor Zero Madzero se anunciou junto à cama de sua esposa, Mwadia Malunga. Lá fora, espreitavam os primeiros sinais de luz” (p. 11). A cena íntima do casal, formado por Madzero e Mwadia, inicia a narrativa de *OPS*, fazendo-nos recordar outras narrativas de origem dos tempos, bem como outros casais míticos como Adão e Eva, José e Maria, ou mesmo, o par Céu e Terra. A configuração nominal destas personagens, apresentada logo na primeira página do romance, é de grande relevância, pois as relaciona às suas principais características. O pastor de burros e cabritos carrega, em seu nome, a ambigüidade gerada pelo jogo da presença e da ausência. Zero é Mad(mais, ou seja, imbuído de)zero<sup>24</sup>, o que nos faz pensar que, em seu nome, a nulidade, que veremos colocada em cena por este ator ficcional, se mostra *em excesso* (cf. DERRIDA, 2004). Se, por um lado, Madzero projeta-se como uma “ausência”, sujeito sem consistência corpórea, tal como os olhos de sua esposa nos fazem enxergá-lo – “Olhou o homem em contraluz: parecia um fantasma, magro e sujo, carregando mais poeira que o vento do Norte” (p. 11) –, por outro, metaforiza a força do relato, força que ata seres, tempos e espaços, visto que é a sua voz que abre a grande “caixa de sândalo” em que veremos e/ou sentiremos uma pluralidade de cores, cheiros e sons.

Saberemos, pela voz do narrador, que, antes do episódio da queda da estrela, Zero Madzero, no espaço de Antigamente, abrigava-se no silêncio, inábil à pronúncia das palavras, inábil à enunciação de si próprio:

Demorava-se, olhos rebuliços, à cata dos termos. No esforço, ele contava pelos dedos, como se palavra e algarismos se misturassem, informes, nos

<sup>23</sup> Na página 321 do romance, nota-se que a personagem Mwadia chama Matambira por “Tio”.

<sup>24</sup> Segundo o *Dicionário eletrônico Houaiss*, “mad” é um antepositivo, do verbo latino *madeo*, significa ‘estar molhado’, ‘impregnado’ imbuído de (sentido físico e moral).

obscuros lamaçais de seu pensar. [...]. Zero aproximava-se do próprio nome: ele se anulava, em ocaso de si mesmo. (p. 14)

Essa imersão no silêncio vivida pela personagem não se refere a uma indisposição para estar e atuar no mundo, mas a uma outra maneira de habitar esse mundo. No princípio de sua vivência em *Antigamente*, Zero esforçara-se para não se esquecer de si, ou seja, de sua identidade, pedindo à esposa que o chamasse pelo nome. Assim, a urgência desta relação dialógica revela o desejo de identificação encenado pela personagem:

– *Não me chame de “marido”.*  
 – *E como lhe hei-de chamar?*  
 – *De vez em quando, me chame por Zero Madzero. Que é para eu não esquecer o meu próprio nome.* (p. 32)

Importa ainda ressaltar que o silêncio, ao qual nos referimos, abriga as palavras. Assim sendo, não é a ausência de palavras que o caracteriza. Para o burriqueiro do romance, “o silêncio não é a ausência da fala, é o dizer-se tudo sem nenhuma palavra” (p. 14). Ora a personagem transita da margem sonora à margem silenciosa, ora da margem do silêncio à margem dos sons das palavras: “Enquanto Mwadia lhe enxugava o copo, o burriqueiro relatou as extraordinárias sucedências que a ele pareciam singelas, mas que iriam mudar o destino do seu lugar e da sua gente” (p. 14). Importa destacar também que este fragmento evidencia o movimento de antecipação, recurso largamente presente no corpo do romance e que funciona como uma voz quase presságio, a advertir o leitor sobre o que virá nas próximas cenas. Veremos, então, a voz episódica do pastor transformar-se na erupção de palavras, sons e gestos, como se, naquele silêncio constante em que se via mergulhado, se gerasse o jorro da narrativa, o jorro da linguagem e suas significações:

As lágrimas de Mwadia, ao escutar o relato do seu marido, não resultavam do que ele ia dizendo. Comovia-a, sim, o simples facto de Zero Madzero falar. Desde há anos a sua voz se tornara tão episódica como se ele estivesse existindo por conta de um outro que já vivera. O homem calava cobras e lagartos. No silêncio, Zero se embalava, feito um pêndulo, pontual para lá e para cá.  
 – *Estou a esquecer-me.* (p. 14)

Ambigualmente, o “excesso de silêncio”, característico de Madzero, sustenta toda a força da polissemia da linguagem que emerge no tecido romanescos também *em excesso*, pois, como propõe a lingüista brasileira Eni Orlandi, quanto “[...] mais se diz (‘muito-cheio’), mais o silêncio se instala, mais os sentidos se tornam possíveis e mais se tem a dizer” (1997, p. 71).

Força motriz de criação, o silêncio é a base da configuração dessa personagem e, conseqüentemente, da narrativa do romance. Ele é o elemento produtor de um mosaico de significações.

Após abordarmos a travessia do silêncio às palavras, vivenciada por Zero Madzero, relacionando-a à produção de significações do/no romance, direcionamo-nos, a partir de agora, a outras travessias encenadas por esta e pelas demais personagens que se encaixam no primeiro bloco narrativo de *OPS*. Nota-se que são várias as fronteiras cruzadas pelos atores ficcionais do romance, de modo que poderíamos, sinteticamente, destacar os limites entre o universo “real” e o universo onírico; entre a vida e a morte; o passado e o presente; a lucidez e a loucura; a razão e a emoção. Enfim, a travessia é possível, pois as fronteiras são fluidas como as águas do Índico, do Atlântico, dos rios Mussenguezi, Zambeze e Mandovi, convocados na obra para fundir as culturas e os seres que por eles viajam, transitam, entrecruzando diferentes margens temporais, geográficas e interiores aos sujeitos. Lembramos que a voz narrante ensina-nos que a viagem começa “[...] quando se atravessam as nossas fronteiras interiores” (p. 65).

Portanto, em travessia encontra-se o casal de Antigamente. Amalgamando diferentes margens culturais, Zero mantém viva a crença na tradição e, ao mesmo tempo, é um *postori*, adepto da Igreja Apostólica (cf. p. 16, 34-35). Além deste dado, sua figura é constituída por tamanha ambigüidade que não se pode afirmar se, de fato, a personagem é um ser vivente ou uma projeção fantasmática de Mwadia. Embora a crítica Fátima Ribeiro, a propósito da personagem, afirme sua morte e seu trânsito pelo mundo dos viventes – “Zero Madzero está morto, mas continua presente no mundo dos vivos, principalmente agindo sobre Mwadia Malunga, que muito o amara”<sup>25</sup> –, preferimos perceber a figura do pastor como que elaborada pelos meandros da ambigüidade, daí não a encerrarmos em *uma* determinada margem.

Entendemos que a adesão de Zero à Igreja Apostólica – em decorrência de uma “tradução”, ou ainda, de uma outra significação da palavra latina “*vaspostori*” – e sua crença na tradição Achikunda, reforçam também a configuração da personagem como um sujeito culturalmente “mestiço”.

Na igreja lhe ensinaram que Deus só é único, mais que único. Ele que apagasse a multidão de deuses familiares, essas divindades africanas que teimavam em lhe povoar a cabeça. Madzero era um “postori”. Noutras palavras, ele era crente da Igreja Apostólica, criada por John Marange em

---

<sup>25</sup> RIBEIRO, Fátima. Mia Couto: sempre igual sempre surpreendente. *Notícias*, Maputo. 22.08.2006. Disponível em: <[http://www.macua.blogs.com/moçambique\\_para\\_todos/2006/06/mia\\_couto\\_sempr.html](http://www.macua.blogs.com/moçambique_para_todos/2006/06/mia_couto_sempr.html)> Acesso em: 08.01.2008.

1930. Não seria exactamente um caso de fé, pois o juízo de Zero não agüentava nem metade da crença. Ele aderira aos ‘vaspostori’ apenas porque, para ele, o nome soava como um aporuguesamento da palavra *pastores*, e não de *apóstolos*. (p. 16)

Os elementos que conferem o carácter mestiço a Madzero surgem no relato de sua história pessoal e na sua apresentação. Inicialmente, ele nos é apresentado como um pastor; em seguida, como um fantasma; ao relatar-nos o episódio da queda da estrela, a voz do narrador emaranhada na de Zero diz-nos que este é um *postori* (cf. p. 11-16). O discurso da mestiçagem tece a fala da personagem, amalgamando códigos de diferentes margens culturais: “– *Me salve, Deus* E acrescentou, em célere sussurro: *E me acudam os meus deuses, também...*” (p. 17). Este fragmento torna clara a crença adotada pelo pastor, porém, acrescesse, na súplica ao deus cristão, a presença da crença primeira, herdada pelo laço familiar. Deste modo, os deslizamentos entre os códigos culturais alastram-se pela história pessoal de Zero (e das outras personagens, como veremos a seguir), sendo tecidos a partir da relação dialógica estabelecida entre as diferentes margens. Percebe-se, pois, que não há a dominância de um código cultural sobre outro, mas, sim, a pluralidade de fragmentos culturais que, amalgamados nas malhas do texto pela força do discurso da mestiçagem, produzem as configurações mestiças.

Tal como Zero Madzero, Mwadia Malunga, “[...] essa que tinha corpo de rio e nome de canoa” (p. 16), é uma personagem-chave no romance. Na obra, ao dar-se a apresentação da personagem, o produtor informa ao leitor, em nota de rodapé, que “Mwadia” na língua si-nhungwé designa “canoa”, assim a personagem fora chamada em “homenagem aos barquinhos que povoam os rios e os sonhos” (p. 19). Se a voz de seu parceiro, Madzero, inicia o movimento do relato no/pelo romance, será, pois, Mwadia a canoa que nos conduzirá pelos meandros da trama, pelas *águas da palavra*, dando-nos a conhecer as “peças” do mosaico ficcional e iniciando-nos nos mistérios da contação.

Inicialmente, percebemos esta personagem envolvida em uma teia de “contra-sensos”. Em Antigamente, dedicara-se à solidão, à espera da morte prometida pelo marido. O relato abaixo revela-nos, mais uma vez, a ambigüidade fronteiriça em que vive o casal de “Antigamente”:

- *Marido, me diga uma coisa: você não inventou toda esta história da estrela só para me fazer esquecer da sua promessa...*
- *Da promessa?*
- *Há quantos anos você anda a prometer que vai me tirar desta porcaria desta vida?*
- *Mas, Mwadia, você não desiste dessa idéia?*

– *Eu já não tenho motivo de viver, Zero. E você me prometeu que me matava de boa maneira...* (p. 26)

O conteúdo do diálogo leva-nos a indagar: se seu marido está vivo, se ela o ama, então porque a personagem deseja, tão intensamente, a morte? Percebemos, por um lado, que Mwadia não pretende afastar-se de Zero, já que as fronteiras entre o mundo dos vivos e dos mortos, na tradição banta, são comunicantes. Por outro lado, logo no início da trama, a personagem expressa uma certa dúvida em relação à concretude corpórea de seu marido: “– *Meu marido, me confesse: você já morreu?*” (p. 11). Ou ainda, “De repente, ela se alvoroçou. Porque lhe pareceu que Zero não deixava pegada atrás de si” (p. 33). É, pois, a voz do narrador onisciente que, primeiramente, nos responde à questão, situando-nos na cena de abandono em que se encontra a personagem. Tal cena expressa, sobretudo, a forma como Mwadia se percebe, neste momento:

Longe da família, sem filhos, sem chuva, naquele canto para além do mundo, Mwadia não era nem árvore nem raiz de que falará Lázaro. Ela era um arbusto definhado e seco. Toda a morte tem o seu quê de suicídio. Mwadia, porém, já não se considerava vivente. Por isso, para deixar de viver, já nem carecia morrer. (p. 26)

Educada em uma missão católica, localizada no Zimbabwe (cf. p. 36), a personagem conhece as letras e, conseqüentemente, o pensamento ocidental que, como sabemos, em decorrência do fato colonial, propagou-se em espaços e imaginários do continente africano. Em sua configuração, podemos ver a intensidade da coexistência dos códigos da matriz européia, sobretudo representada na prática da aquisição do conhecimento através da escrita e/ou leitura e dos códigos de seu local de nascimento, códigos aprendidos pela ligação da personagem, seja com a herança familiar, principalmente, a de sua mãe, Constança, seja com o saber transmitido na/pela voz, e/ou no/pelo gesto dos habitantes de Vila Longe. O deslizamento entre a matriz do conhecimento europeu, a letra, e a matriz do conhecimento moçambicano, a voz, faz com que a personagem inaugure um “contra-olhar”, para lembrarmos a expressão de Bhabha (op. cit.), no interior de sua narrativa pessoal e, por extensão, no todo do primeiro bloco narrativo.

Embora ela conheça a base cultural do ocidente, não há indício, no texto, da prevalência dos códigos culturais europeus sobre os da cultura moçambicana. O que veremos é um constante transitar, realizado por Mwadia, entre essas duas margens. Ela se projeta, no romance, como uma mulher assinalada por dúvidas, contestações e revisões pessoais. Tais marcas tanto fazem parte dela própria, como também se imprimem em sua visão das outras

personagens que participam da travessia. As interrogações de Mwadia transformam-se, pois, em nossas interrogações de leitores que se avolumam no ato da recepção do romance. Um exemplo disso pode ser buscado quando Mwadia recorda a cena repetida na infância, quando a mãe convocava os familiares ao redor do tamarindeiro, para que a força da reunião dos entes pudesse devolver a casa a seu habitual chão:

Era esse o ritual que permitia a casa retornar e, de novo, refazer a sua milenar raiz. Acreditaria Dona Constança nas suas aflitas miragens ou inventaria aqueles sustos para que os filhos nunca esquecessem os sagrados atributos do lar? Nunca se soube. Para Mwadia, restara a lição: as pessoas é que abrigam a casa, a ternura é que sustenta o tecto. (p. 69)

No princípio da rota da viagem para a redescoberta de si mesma e dos outros, “Na travessia do tempo”, observamos que Mwadia Malunga faz emergir as lembranças em si e, por conseguinte, no texto: “As lembranças atravessavam os rios, calcorreavam a savana e nela emergiam como lava incandescente” (p. 68). Numa espécie de “balanço” de sua vida, ela recorda-se de Zero, de Antigamente, das lições aprendidas nos tempos da infância, ao passo que se aproxima de Vila Longe. O ato de mergulhar em si faz com que possamos ouvir o pensamento conclusivo da personagem expresso na voz narrante. Nota-se, claramente, seu dissabor e mágoa: “Mas a vida de Mwadia fez-se de contra-sensos: ela era do mato e nascera em casa de cimento; era preta e tinha padrasto indiano; era bela e casara com um marido tonto; era mulher e secava sem descendência” (p. 69).

A viagem possibilita, então, o “despertar” da personagem, mas tal despertar só se concretiza, porque se haviam descoberto os “mágicos” objetos<sup>26</sup>, ou seja, a imagem da santa, e o velho baú que abriga os manuscritos. Como veremos, tudo isso segue com Mwadia para Vila Longe. Assim, se, por um lado, é ela quem conduz os objetos, especialmente a santa, por outro, são os objetos que a impelem a regressar ao lugar materno. O retorno para Vila Longe amalgama a história pessoal da personagem às histórias dos habitantes do local, sendo que, em um contexto de “revelações”, o texto desvela a complexidade da teia em que se enredam todos, principalmente os entrecruzamentos culturais processados no interior do núcleo familiar da personagem:

Os olhos da moça esvoaçaram sobre as páginas, viajando pelos séculos. Falava-se de um tal Muacanha Malunga, um escravo revoltoso que ousara erguer-se contra o comerciante de escravo, um goês de nome Agostinho Rodrigues.

---

<sup>26</sup> Lembramos que a questão desses “mágicos” objetos será tratada no tópico “Os objetos e o enigma”, do segundo capítulo.

– *Esse Agostinho Rodrigues era bisavô do seu marido Jesustino e esse Malunga era avô de seu pai...*

Antes que Mwadia pudesse concluir, a mãe afirmou, sem erguer o rosto:

– *Casar com um muzungo sempre foi o destino nosso, as Donas do Zambeze.* (p. 175)

Ressaltamos que o dado “historiográfico” que motiva o diálogo, ou seja, o “Relatório da revolta de Ashi-kunda contra os senhores de escravos do Zumbo” (p. 174), e as informações sobre o princípio da relação entre as famílias Malunga e Rodrigues são revelados na/pela leitura de Mwadia. Desse modo, é através da personagem que o leitor toma consciência do conteúdo do relatório e, conseqüentemente, da questão da ancestral mestiçagem, metonimizada na história familiar de Mwadia. É como se tal narrativa esclarecesse os conflitos vividos pelas personagens deste núcleo, mas também presentificasse a história acontecida no passado. Isto posto, acreditamos que o caso de Mwadia nos permite afirmar que as identidades dos atores ficcionais do primeiro bloco narrativo se constituem, na medida em que se interrogam e dialogam com a(s) narrativa(s) do(s) passado(s).<sup>27</sup> Por ora, adiantamos que há, no romance, em decorrência das narrativas pessoais, uma pluralidade de passados. Cada personagem, em seu bloco narrativo, integra-se à sua própria história e ao seu passado pessoal. Não esqueçamos que, inserida neste primeiro bloco, há ainda a encenação da “narrativa de extração histórica”, cujo tempo, localizado em um passado mais longínquo, insemina o todo romanesco.

Voltemos à travessia de Mwadia. Já mostramos aqui o estado em que se encontra a personagem em Antigamente, o princípio de seu despertar e o retorno ao seu íntimo, metaforizado pela viagem em direção a Vila Longe e à sua origem familiar mestiça. Porém, a sua transformação mais significativa refere-se a uma espécie de identificação com a representação mestiça da Santa-Kianda, ou seja, com a imagem forjada pelo escravo Nsundi. A esposa de Madzero a ela irmana-se, a ponto de não sabermos, em determinadas cenas, como a do segundo capítulo em que a personagem descobre a imagem pousada na margem do rio, se Mwadia é ou não “visitada” e/ou “transitada” por uma entidade das águas:

Contemplando a correnteza, Mwadia sentiu-se tomada por um irreconhecível impulso que a fez entrar na água. A coberto do rio, foi se libertando das vestes. Lançou-as para a margem, peça por peça, perante o olhar aterrado do marido. O convite dela o fazia estremecer:

– *Vá, Madzero, se atire. Venha para a água!* (p. 35)

---

<sup>27</sup> Veremos, no segundo capítulo, de que forma se estrutura o jogo dessas narrativas.

A história pessoal da esposa de Madzero mostra, claramente, a sua porção sibila, ou discípula de alguma das sereias africanas convocadas pelo/no texto. Tal como as histórias referentes às outras personagens do conjunto romanesco, a história pessoal de Mwadia também é construída, esteticamente, por meio das marcas de recolha e antecipação do narrado, observáveis, sobretudo, na voz narrante. Assim sendo, percebe-se, por meio da presença do recurso da antecipação, a sua estreita relação com a segunda ordem do real moçambicano, com os universos míticos das entidades das águas. Será o adivinho Lázaro Vivo, ele também um ser entre dois mundos, que prenunciará a outra face submersa da personagem:

- *Espreite bem: o que lhe parece essa raiz?*
- *Parece uma árvore*, avançou com timidez.
- Ele sorriu, confiante. Era a resposta que esperava. Sacudiu a raiz, espalhando areia húmida.
- *Isto é você. Parece uma raiz. Mas é uma árvore que vive enterrada.* (p. 25)

A narrativa do sonho profético de Constança ainda reitera a ligação de Mwadia com Nzuzu, a deusa das águas límpidas, com o universo sagrado da tradição, atribuindo à personagem um duplo pertencimento familiar, a saber, a pertença à família mítica, representada pela mãe das águas, e à família da primeira ordem do real, cuja matriarca é Constança Malunga: “Quando a tomou nos braços, Constança não nutria dúvidas: a menina tinha sido tomada por uma divindade das águas. Mwadia passara a ter duas mães, uma da terra, outra da água” (p. 85). A partir de tais exemplos, referentes ao modo de configuração da personagem, notamos que, embora Constança e o adivinho Lázaro – aquele que, como veremos, “faz a ponte” entre o mundo dos vivos e o dos mortos, entre o universo da tradição e o da modernidade (cf. p. 23-24) – estejam certos do destino da personagem, ou seja, tornar-se discípula de Nzuzu, inúmeras são as passagens em que Mwadia questiona a crença desta tradição (cf. p. 18, 43, 44, 74). Porém, ambigüamente, ela não abandona a crença primeira, pois que o seu local de cultura constitui-se do entrecruzamento de tal crença – de matriz oral – com a segunda, cristã e europeia – de matriz letrada. Discípula de *Nzuzu*, “inventadeira”, como era chamada nos tempos da infância e do Seminário de Darwin, Mwadia – aquela que é capaz de perceber os dois lados do tempo, os dois lados da vida e trançá-los, formando, assim, o tecido pleno de cores – é o sujeito principal que encena o discurso da mestiçagem. Não mencionamos adiantar a análise da configuração das narrativas, mas cremos ser importante, já aqui, dizer que a “narrativa de extração histórica” se presentifica no primeiro bloco, porque Mwadia lê os manuscritos nos quais se encontra grafado o conteúdo da história do passado de



Moçambique. Isso nos leva a pensar que, em um primeiro momento, é através de seus olhos que nós, leitores, nos deparamos com a narrativa que relata os acontecimentos da viagem da nau portuguesa Nossa Senhora da Ajuda rumo ao Império do Monomotapa.

Curiosamente, ainda no segundo capítulo do romance, a saber, “Pegadas no rio, sombras no tempo *Moçambique, dezembro de 2002*”, portanto, antes mesmo de se apresentar o conteúdo do “Primeiro manuscrito: o mar nu, escrito, *Goa, janeiro de 1560*” (terceiro capítulo), o adivinho Lázaro Vivo anuncia o seu pré-conhecimento da história pessoal de uma das personagens centrais da “narrativa de extração histórica”, o jesuíta D. Gonçalo da Silveira. Esse é o primeiro momento em que a história do jesuíta, textualmente, adentra a narrativa. E claro que isso se dá pela voz do adivinho, pois este, como já nos referimos, transita livremente pelo universo dos vivos e dos mortos, situando-se no tempo presente, mas também indo ao passado e, mesmo, para além dos tempos.

– *Nunca ouviu falar do missionário Silveira?*

Não, Madzero era de uma pequena aldeia chamada Passagem, um emigrado de outras lendas. [...].

– *Esses ossos são dele, desse padre português. Estão ali há mais de quatrocentos anos...*

– *Quatrocentos?*, o pastor até soltou uma gargalhada, tal era a perplexidade.

– *Quem guarda esses ossos são as aves de rapina.*

[...]

– *Essa estátua, essa caixa, esses papéis, tudo isso era pertença desse Silveira. Me entende agora, Madzero? Tudo isso é muito quente...* (p. 41)

A história do padre jesuíta, neste momento da trama, um ngozi que regressara para vingar sua morte, é narrada, primeiramente, pela voz do adivinho, estabelecendo-se, assim, uma diferença entre essa personagem e as outras de seu bloco narrativo. Inicialmente, Lázaro é caracterizado pelas palavras “curandeiro”, “adivinho”, porém, segundo o narrador, “[...] desde os tempos da Revolução que o velho Lázaro Vivo deixara se apresentar como nyanga. Ele era, agora, um conselheiro tradicional” (p. 18). A tradução da palavra “nyanga” fez-se necessária nos tempos em que a prática dos ritos da tradição era considerada obscurantista, tornando-se mesmo uma tática de sobrevivência daqueles considerados “feiticeiros”, praticantes da crença tradicional. Não obstante, Lázaro, na atualidade, não mais se figura como aquele mítico adivinho que habitava as lembranças de Mwadia. Como podemos ler na propaganda que faz de seus serviços, em tempos globalizados, a personagem se autodesigna: “[...] ‘Lázaro Vivo, notável das comunidades locais, curandeiro e elemento de contacto para ONGS’” (p. 21-22). Portanto, em uma outra época, no Moçambique contemporâneo e já adepto das diretrizes neoliberais, mais uma “tradução” é feita: “A mulher se espantou: o

adivinho mudara de aparência dos pés à cabeça. As tranças deram lugar a um cabelo curto e penteado de risca, a túnica fora substituída por uma blusa desportiva” (p. 21).

Tal mudança externa refere-se também a uma mudança de atitude. Lázaro coloca em cena a questão das incorporações, nas margens periféricas, dos produtos difundidos pela economia global. O uso do celular, objeto disseminado pela indústria de comunicação globalizada, já não só atinge aqueles localizados no centro da periferia – ou se quisermos, a capital Maputo –, mas, além, o monte Camuedje, local habitado pelo adivinho, na periferia da periferia. A encenação de Lázaro, que mistura os fragmentos do universo tradicional e do universo moderno, retira Moçambique da mistificadora imagem do “arcaico”, tal como, por vezes, é percebida pela visão romântica e unilateral do centro. Revigoram-se, deste modo, as palavras de Mia Couto, pronunciadas em *Pensatempos : textos de opinião* –

A oposição entre tradicional – visto como o lado puro e não contaminado da cultura africana – e o moderno é uma falsa contradição. Porque o imaginário rural é também produto de trocas entre mundos culturais diferentes. A maior parte dos jovens da cultura rural do meu país sonham ser Michael Jackson ou Eddy Murphy. Sonham, numa palavra, ser negros americanos. (idem, op. cit., p. 60-61)

O modo de configuração de Lázaro leva-nos a pensar, primeiramente com Walter Mignolo (op. cit, passim) que, na atualidade, se invertem as posições de subalternidade e o que antes fora denominado “periférico” passa, então, a engendrar novas estratégias de representação face à padronização global. O global já não pertence mais, portanto, apenas ao centro hegemônico (e ocidental), nos tempos do “colonialismo global”, já que este – e agora convocamos Bhabha (op. cit., passim) – é cada vez mais deslocado, adaptado, retorcido ou, até mesmo, rejeitado pelas novas posturas oriundas das margens periféricas. Diríamos mesmo que essa *diferença*, enunciada na “periferia do saber e do poder”, evidencia que alguns dos atores sociais ficcionados por Mia Couto – e o caso de Lázaro é um exemplo – vivem “[...] ‘de outra forma’ que não a modernidade, mas não fora dela” (BHABHA, op. cit., p. 42), daí o uso do celular pelo adivinho. Ele se valerá, por este seu trânsito, tanto do saber da tradição, como se dá quando revela a outra “face” de Mwadia e o trânsito de Madzero (cf. p. 275), quanto do saber modernamente tecnológico quando tiver de esclarecer o paradeiro do afro-americano Benjamin Southman, ao fazer uso do “búzio mágico”, que, seguindo a lógica das redes planetárias de informação, substitui a distância pela velocidade<sup>28</sup>:

---

<sup>28</sup> Cf. ABDALA JR., op. cit., p. 12-13.

Ali estava a resposta, na concha da sua mão fulgurava o búzio mágico, o secreto vencedor de distância. Um polícia das alfândegas, seu grande amigo e parceiro de negócios, tinha-lhe telefonado a avisar que Benjamin Southman fora capturado junto ao arame da fronteira. (p. 292)

Do outro lado da margem da tradição, encontra-se a triste figura de Arcanjo Mistura ou Mestre Arcanjo, o barbeiro de Vila Longe. O narrador, de forma direta, o apresenta: “Arcanjo Mistura – Mestre Arcanjo, como lhe chamam – é um homem desiludido, amargo com o rumo político do país, inconformado com aquilo que chama o ‘prateleirar’ da Revolução” (p. 119-120). Na voz deste velho revolucionário, destituído da luta para a qual tanto se doara, resiste, ainda, a crítica às artimanhas da “colonialidade do poder” arraigadas em seu país e, por extensão, em seu continente. Pela sua voz politizada e de resistência, ouvimos um som amargo, som de um humor triste que se estende por toda a sua narrativa pessoal:

[...]  
 – *Roubou estas coisas, Mestre Arcanjo?*  
 – *Roubei, não. Recuperei-as.*  
 – *São suas, portanto.*  
 – *O que não é nosso num mundo em que tudo nos roubam?* (p. 124)

Participando do jogo da presença e da ausência, Arcanjo Mistura, aos olhos de Mwadia, tal como Madzero, figura uma ausência: “Mwadia desviou o rosto, fitou o espelho e, de repente, estranhou: não se vislumbrava o reflexo do homem no grande espelho. Ela apenas se via a si mesma” (p. 124). Seria Mestre Arcanjo mais uma das projeções fantasmáticas de Mwadia? Nunca saberemos. Paradoxalmente, o que veremos na encenação do velho barbeiro é a força de uma constante resistência, da militância por um ideal político e social que, no passado, fora o movente de muitos daqueles que fizeram a guerra de libertação em Moçambique. Ideal dos tempos de juventude e que ainda tenta embrenhar-se pelo tempo atual, marcado pelo envelhecimento do corpo e pelo passar dos anos da nação.

A força discursiva na/da voz de Mestre Arcanjo marca sua figura que, embora trôpega, não se quer calar, mesmo sendo ele vítima de uma doença inominável, doença que, segundo ele, já lhe “atacou a cabeça” (p. 319) levando-o à quase loucura. No fim de sua “batalha” solitária em Vila Longe, Mestre Arcanjo revela-se um tanto perturbado, como se sua travessia em direção às outras margens do conhecimento (da luta baseada nos preceitos, também centrais, da ideologia marxista-lenista) tivesse nele deixado o resíduo do desencanto, uma espécie de desequilíbrio constante. Nas linhas destacadas do fragmento abaixo, podemos observar, pelo pensamento desse ator ficcional, a síndrome que o assalta:

Arcanjo Mistura repensou na vida, nas crenças que o sustentavam. **Ele fora de mais na adoção dos chamados conceitos científicos. Estava agora a ser punido pelo desrespeito. A floresta vingava-se do seu cepticismo, os espíritos o cercavam, os ngozi preparavam-se para o assaltar.** A cabeça do barbeiro era um caldeirão de zumbidos quando os seus companheiros o reencontraram a caminho de Vila Longe. (p. 277. Negrito nosso)

Ainda que atacado pela doença inominável, a voz da personagem perpetua-se no/pelo romance. Sua importância no conjunto da trama romanesca, para além do que já dissemos aqui, faz-se notar pela frequência do acontecimento de sua voz, grafada como registro epigráfico, nos capítulos concernentes ao primeiro bloco narrativo. Tais capítulos perfazem um total de treze, dentre os quais contam-se sete ocorrências da voz epigráfica de Mestre Arcanjo, cuja assinatura autorial é “O Barbeiro de Vila Longe”. Em outras palavras, sete capítulos são anunciados pelas máximas dessa personagem. Se a doença o atinge, marcando seu corpo físico, suas palavras são plenas de lucidez. Daí justifica-se a ambigüidade de seu nome formado pela adição de três interessantes palavras. Não é demasiado lembrar que a ambigüidade é a característica de todo produto e/ou “ser” mestiço. Deste modo, “Mestre” lembra-nos a figura do mais antigo da tripulação, aquele que comanda o navio, mas também aquele que é a fonte do ensinamento, aquele que se aproxima da sabedoria; o “Arcanjo” é definido como o “anjo pertencente a uma ordem superior; espírito celeste que atua como mensageiro em missões especiais”, e, por fim, a porção “Mistura”, “o ato ou efeito de misturar (-se) [coisas e pessoas].”<sup>29</sup> Na constituição de seu nome, as travessias dos códigos culturais apresentam-se e o nome do anjo cristão encontra tradução na figura deste “mensageiro”, que nos oferece as chaves dos capítulos, com a sua maestria de mais-velho e um certo desencanto, próprio daqueles que vêm além. Mestre Arcanjo Mistura se faz o “ator” ficcional que mais reflete sobre o jogo “esquecer-lembrar”, que é jogado por ele, pelas outras personagens e pela base ética do romance.

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 exactamente aqueles que, ontem,  
nos conduziram à cegueira. (p. 82)

É, pois, por ver mais além do que os seus conterrâneos, que a personagem insiste em fazer o afro-americano Benjamin Southman se perceber como diferença, assim como enxergar

---

<sup>29</sup> Cf. *Dicionário eletrônico Houaiss*.

as diferenças nos universos em que se circunscreve. Passemos, por isso mesmo, à análise do casal de afro-americanos que, segundo a própria Rosie, viajava a Moçambique financiado por uma associação religiosa também afro-americana (cf. p. 324). A viagem de Benjamin tem como principal propósito a busca do que ele considera ser sua origem ancestral. Tal busca evidencia o tendencioso discurso que atesta a existência de uma “África profunda”, essencializada. Essa percepção romântica, atribuída à África e estendida aos seus habitantes, perpassa toda a encenação da personagem, e, por vezes, Benjamin Southman e a sua companheira trazem o riso para a cena do texto. Logo ao ser apresentado pela voz do narrador, o pensamento de Benjamin revela o significado daquela viagem para ele, ao passo que se (entre)vê o sentimento de não-pertencimento ao seu local de nascimento, os Estados Unidos:

Por fim ele chegava à terra de onde há séculos os seus antepassados tinham sido arrancados pela violência da escravatura. Era preciso esse regresso para que Benjamin Southman, historiador afro-americano, se reconstruísse, ele que se sentia como um rio a quem houvessem arrancado a outra margem. (p. 137)

Inúmeras são as passagens em que as personagens são descritas pelo traço irônico, presente na voz do narrador e nos diálogos com as outras figuras da trama. A comicidade, que dá o tom das cenas da história pessoal de Benjamin e de Rosie, é provocada por uma série de equívocos que se seguirão no decorrer da estada do casal em Vila Longe. Isso se mostra já no primeiro encontro com Chico Casuarino, tio de Mwadia – “empresário duvidoso, de ainda mais duvidoso sucesso [...]” (p. 91) –, quando se patenteia o ridículo da cena com o diálogo estabelecido entre o historiador e o empresário. O ruído produzido nesse diálogo mostra claramente que não há um entrosamento na comunicação entre Benjamin e Casuarino, pois que cada uma das falas dessas personagens é animada por sentidos diferentes. Benjamin, ao utilizar o português para se comunicar, não consegue alcançar a margem de sentidos em que se situa Casuarino, que, por sua vez, tenta em vão acessar a margem cultural de Benjamin pelo uso “improvisado” do inglês. O norte-americano é movido pelo desejo de reencontrar-se na África; Casuarino, por sua vez, é movido pela gana de se autobeneficiar com o desejo romântico de Benjamin, daí as incompreensões entre as duas personagens:

- *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?*
- *Querida beijar o chão de África...*

*– Ora o 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, é melhor não... (p. 138)*

Outro “equivoco” que será problematizado pela figuração dos estrangeiros é o que diz respeito à questão da raça, mais explicitamente, à crença em uma espécie de “essência racial” herdada pela qual se igualariam os americanos aos negros do continente africano. O que os diálogos das personagens e a voz narrante nos revelam é que a África, metaforizada por Vila Longe e seus habitantes, é vista pelas lentes do exotismo, do falso familiar e da estereotipia, daí as incompreensões nos diálogos entre o casal de afro-americanos e os habitantes do vilarejo. Sendo assim, o discurso da mestiçagem contradiz a idéia de “essência” racial que pudesse vir a sustentar o privilégio de uma determinada sociedade ou de um grupo étnico em detrimento de outros. Claro está que essas personagens possuem um papel relevante no primeiro bloco narrativo, pois, na medida em que evidenciam a ideologia racalista daqueles que se localizam fora (mas também, dentro) da África, fortalece-se a implosão da categoria de raça – tal como fora pensada pelo saber hegemônico ocidental – e, conseqüentemente, ganha força o discurso da mestiçagem. A título de esclarecimento, faz-se necessária a explanação concernente à doutrina do racalismo, realizada por Kwame A. Appiah. Para o filósofo ganês, o racalismo consiste na visão

[...] de que existem características hereditárias, possuídas por membros de nossa espécie, que nos permitem dividi-los num pequeno conjunto de raças, de tal modo que todos os membros dessas raças compartilham entre si certos traços e tendências que eles não têm em comum com membros de nenhuma outra raça. Esses traços e tendências característicos de uma raça constituem, segundo a visão racalista, uma espécie de essência racial; e faz parte do teor do racalismo que as características hereditárias essenciais das ‘Raças do Homem’ respondam por mais do que as características morfológicas visíveis – cor da pele, tipo de cabelo, feições do rosto – com base nas quais formulamos nossas classificações informais. (op. cit., p. 33)

O contra-senso da busca idealizada por Benjamin se dá, entre outros, nas narrativas em que se evidencia a “conversa de surdos”, pois, apesar de acreditar profundamente que sua terra ancestral é o solo africano, o historiador afro-americano não compreende a lógica cultural dos habitantes de Vila Longe. Um claro exemplo é o episódio ocorrido na casa de Constança, quando esta apresenta a fotografia dos avós goeses de Jesustino ao casal estrangeiro. A matriarca aponta que a “avó migratória” usava uma sombrinha aberta no salão, justamente para mostrar “[...] que naquela altura nós [os membros da família] já não éramos pretos” (p. 145). Assim, a avó Rosária exibia a marca da matriz cultural ocidental e européia,

adotada pela família, traço distintivo da categoria dos “assimilados”. Um certo desconforto atinge Benjamin Southman após tais esclarecimentos, de forma que a palavra “preto”, pronunciada por Constança, contém uma outra significação para o historiador, significação que já denota o modo como este ator ficcional percebe, ideologicamente, a categoria de “raça”:

A palavra “preto” actuara como um relâmpago agitando a casa. Benjamin Southman avançou, a boca retorcida em meio sorriso:

– *Não se diz preto, minha irmã. Diz-se “negro”. É assim que é correto.*

– *Correto, como?*

– *Correto.*

– *Mas para nós, aqui, “negro” é que é insultuoso.* (p. 145)

Tamanho é o seu desejo de identificar-se com um certo continente africano forjado pelo seu imaginário e pelas redes financeiras de Casuarino, que Benjamin busca, desesperadamente, uma outra identidade para si. Atraído pelas redes comerciais do outro, o afro-americano compra seu novo nome, que sustentaria sua nova e romantizada identidade africana. Seu sonho era migrar de Benjamin Southman para Dere Makanderi, porém, algo como uma “deficiência cognitiva” o impede de ver clara a situação. A lição que Mestre Arcanjo lhe dá, antes do surgimento do novo nome, sintetiza a crítica à noção racalista e à busca idealizada de uma pretendida identidade africana.

Mistura justificou-se: se ele puxara o tema foi porque o americano exibia a raça como uma doença para que o mundo sentisse comiseração. E usava a cor da pele como empréstimo de identidade. E que não houvesse equívoco: ele ali, sentado na barbearia, não era afro-americano, não era negro, nem brother.

– *Você aqui, em Vila Longe, é só você: Benjamin Southman. E eu tenho pena de si, meu caro senhor.* (p. 189-190)

Tais palavras do barbeiro serão torcidas pela personagem e ganharão outra margem interpretativa. Para Benjamin, apagar sua primeira identidade e aderir a uma outra, forjada por um outro, através da anulação da identidade primeira, é algo absolutamente desejável. Isso nos leva a pensar na dinâmica do “colonialismo global”, criadora de um mercado de consumo fiel aos produtos por ela inventados. Em lugar das especiarias da Índia, do cravo, da canela, da porcelana oriental, produtos que conferiam ao centro um estranho toque de “exotismo”, em tempos de colonialidade global, a moda no centro é, agora, comercializar as misturas culturais e identitárias. O discurso da mestiçagem, por sua vez, remete a um outro pensamento, diferente dessa lógica discursiva engendrada pela atual economia global, daí a importância da cena reproduzida abaixo, pela qual se dá o confronto entre essas duas formas de pensamento:

– *Dere Makanderi*, repetia como se tivesse medo de esquecer a sua nova identidade.

Parou, olhou o céu e riu-se. *Já não sou afro-americano*, pensou. Agora que tinha um nome novo, pouco lhe interessava pertencer a uma identidade maior. Ao fim ao cabo, o Mestre Arcanjo Mistura estava com a razão. Ter pátria, ter raça, nacionalidade: que importância tinha? Bastava-se assim, Dere Makanderi, criatura muito pessoal e intrasmisível. Um homem subindo um rio à procura da nascente. Da sua nascente. (p. 288)

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. Inicialmente, o traço do risível é expresso nos detalhes focados pelo narrador e se faz a marca de sua configuração: “Com seu vasto volume, Rosie preenchia todo o assento. [...]. Os dedos gordinhos procuraram a mão de Benjamin e a envolveram com afincos: cinco pequenas anacondas lhe fizeram estancar o sangue” (p. 137-138). Em sua chegada a Vila Longe, a brasileira partilha o mesmo olhar exótico de Benjamin, expressando um fascínio pelas histórias dos antepassados e pelas narrativas oníricas dos habitantes do lugar.

O objetivo de Rosie era recolher relatos de sonhos dos habitantes do vilarejo, para, depois, compará-los às representações mentais dos negros norte-americanos, encarcerados nas prisões dos Estados Unidos (cf. p. 168-169). Ao entrevistar Constança e explicitar seu intento, mais uma “conversa de surdos” é colocada em cena, pois que o saber da moçambicana sobre o mundo dos sonhos se choca com o saber cientificista de Rosie. Esta, por sua vez, desconhece os códigos culturais dos moçambicanos de Vila Longe. Aliás, o fato de a visitante enunciar-se como “psicóloga” nada significa para Constança, pois o que poderia ser um traço distintivo na sociedade estadunidense e em outras, não o é naquela da matriarca da família Malunga (cf. p. 168). No fragmento abaixo, os ruídos na comunicação, provocados pelo confronto de duas diferentes percepções de mundo, evidenciam-se:

- *Os sonhos deles evocam espíritos que só podem vir daqui, de Africa.*
- *Os espíritos não vêm de lugar nenhum. São como a água: estão dentro de nós.*
- *Esses espíritos moram aqui, nos rios africanos*, insistiu Rosie. *Os presos dizem que são filhos dos espíritos das águas.*
- *Como é que eles sabem?*
- *Sabem tudo pelos sonhos.*
- *Alguma vez pediu a esses presos que dançassem?*
- *Não entendo, Dona Constança.* (p. 169)



O contato com o universo sociocultural da vila moçambicana faz com que Rosie atravesse suas fronteiras interiores. Ela altera o foco de seu olhar e aproxima-se das particularidades dos códigos culturais do outro local da cultura em que se insere. No decorrer de sua travessia cultural, a personagem regressa à sua origem familiar, reencontrando-se com seu local de pertença, ao sonhar em sua língua materna: “Inexplicavelmente, ela nunca mais voltaria a apresentar-se como americana: – *Sou de Minas Gerais*, passou a anunciar” (p. 214). No capítulo das “revelações”, o último capítulo do romance, saberemos que Rosie voltará ao Brasil, pois ela nos confessa: “ – *Esta viagem me fez entender quem sou, de onde eu sou...*” (p. 323). Contudo, ressaltamos que o atravessamento de fronteiras vivido por Rosie é ajudado por duas personagens, quais sejam, Constança, que a “adota” ao iniciá-la nos mágicos caminhos do saber tradicional, ao mesmo tempo em que lança uma crítica à condição da mulher no seio desta tradição, e Zeca Matambira, o funcionário dos correios, personagem em que a questão racial recai com maior intensidade, dado o seu perfil de assimilado aos valores coloniais.

Olhemos um pouco mais para Zeca Matambira. Logo de saída, percebemos que ele é também marcado pela ambigüidade. Ex-pugilista no Ultramar, “[...] 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” (p. 219). Insinua-se, na narrativa, a possibilidade de uma relação amorosa entre Matambira e Rosie, o que não avança. No entanto, os diálogos entre os dois oferecem-nos importantes exemplos da permanência dissimulada do discurso colonial na contemporaneidade de Moçambique (cf. p. 216-218). Por outro lado, o último capítulo sugere-nos uma outra face desse ator ficcional. É então que quase podemos entrever a configuração de um homossexual, sujeito sem qualquer possibilidade de lugar naquela sociedade. É o que nos sugere o último diálogo entre Matambira e Mwadia, portanto, a última cena do funcionário dos correios no romance:

[...]  
 – *Vai sentir saudades dela [de Rosie]?*  
 – *É pena ela não ser pugilista...*  
 [...].  
 – *Tenho umas mãos bonitas, não acha?*  
 – *Nunca reparei.*  
 – *Foi a última coisa que Benjamin me disse: que eu tinha umas belas mãos.*  
 – *Agora que eu reparo melhor...*  
 – *Quando sua Tia Luzmina foi para a cidade eu devia ter ido com ela. Aqui não há lugar para alguém como eu...* (p. 321)

Por sua vez, Tia Luzmina é uma peça fundamental na composição do mosaico ficcional de *OPS*. A primeira aparição da personagem se dá nas lembranças de sua sobrinha,

Mwadia. Desde esse momento, Tia Luzmina Rodrigues já apresenta as marcas de seu trânsito cultural, pois, além de sua origem goesa e de habitar Vila Longe, a personagem também é uma fervorosa devota da Igreja Católica. Soma-se, então, em sua primeira aparição no romance, a mistura de três matrizes culturais: a goesa, a moçambicana e a européia:

Quem iria regalar com a aparição da Santa seria Tia Luzmina Rodrigues, a única irmã de seu padrasto. Ela era a mais dedicada beata em Vila Longe. Dormia abraçada a postais de santinhos e, mesmo contra a vontade do padre, dava banho às figuras da pequena igreja. [...]. Nada, nem a sua origem goesa, explicava o seu fervor católico. (p. 67)

Luzmina também transita por entre a margem da vida e a da morte. Das memórias de Mwadia, a narrativa da história pessoal da Tia passa a ser contada pela voz narrante, baseada nas lembranças de Constança. Narra-se a passagem de Luzmina, de fervorosa católica, à condição de “ausente”, dado o seu falecimento. Só mais adiante na narrativa, quando a memória de Jesustino é ativada e este começa a se lembrar da irmã Luzmina, é que saberemos da história do amor impossível dessas personagens que não transparece e/ou está recalcada nas lembranças de Constança. Luzmina, ao se descobrir como um sujeito erótico, investe toda a sua carga de desejo na conquista do amor incestuoso de Jesustino, mas a relação amorosa entre os dois irmãos malogra. Lembremos que, após a noite de amor com a irmã, o goês forja uma súbita amnésia, na tentativa de deixar morrer o desejo por Luz (assim ele a chama na intimidade da paixão). Tal atitude conduzirá sua irmã e amante a abrigar-se nas margens da loucura, impelindo-a mesmo a se ausentar do convívio familiar, ao migrar para a cidade e, depois, ao morrer:

O stratagem era primário: fingiu-se amnésico. Nada havia acontecido nunca. Pungente, a irmã cobrava: então, e a jura de amor entre o amontoado de tecidos? Por tudo isso ela reclamava em desespero. O alfaiate, impávido, retorquia: Luzmina inventava, doente do pensamento. [...]. Rasgada por aquele desfecho, a sua irmã mais velha se deixaria tomar pela loucura. (p. 230)

Luzmina cruza, assim, as fronteiras da vida e da morte, amalgama diferentes códigos culturais, chegando a transgredir o laço familiar que a irmana a Jesustino. Nota-se que, primeiramente, a Tia habita as lembranças de Mwadia, localiza-se no tempo materno do passado. Depois de revelada a sua morte, Luzmina ainda continua a se fazer presente, através de sua imagem imprimida na fotografia e de sua aparição à sobrinha: “– Tia: voltou? Pensei que tivesse morrido. – As duas coisas são verdade: eu voltei para morrer. Para morrer junto com vocês” (p. 94). Segundo o olhar de Constança, a imagem de Luzmina continua, no

presente, a envelhecer na fotografia: “– *Essa foto ela tirou-a com trinta e cinco anos. Mas a sua Tia continua a envelhecer na imagem*” (p. 78).

Em razão da expressividade da sua força na trama, importa olharmos, agora e mais de perto, a configuração de Jesustino Rodrigues. Sua origem familiar logo nos revela seus trânsitos mestiços. Filho de mãe goesa, Esmeralda da Anunciação, e pai guzerate, Agnelo Rodrigues, o narrador atesta o conhecimento de Jesustino sobre sua ascendência: “O goês sabia das suas origens. Era verdade: ele descendia de prazeiros que comerciavam escravos” (p. 279). Embora nascido em solo moçambicano, órfão de mãe, Jesustino é filho de um pai indiano que não o reconhece como tal. Agrava o conflito entre pai e filho o problema do reconhecimento identitário por meio da partilha de uma língua familiar, qual seja, o “guzarate”<sup>30</sup>. A língua falada pelo pai indiano não é aceita pelo filho moçambicano. Ao rememorar sua infância, Jesustino mostra-nos a recusa à língua e o estranhamento provocado por esta língua longínqua, falada por um sujeito estranho, mas que também é seu pai. Desta forma, suas lembranças nos fazem conhecer a figura de Agnelo, sujeito que, embora migrando para outra terra, quer manter a pertença ao seu local de origem, daí o fato de se expressar em sua língua materna.

Em aflição de tristeza ou no calor da zanga seu pai Agnelo falava em guzerate. A primeira vez que o escutou naquela fala incompreensível, Jesustino atirou-se para um canto, em prantos. O seu pai podia ser ausente. Mas essa ausência era inteligível. O que era insuportável era escutar o próprio pai falar em tão estranho idioma. Quando isso sucedia, o velho Agnelo se evaporava num outro mundo, para além de um cortinado translúcido. (p. 282)

Jesustino é-nos apresentado no momento em que Mwadia chega a sua antiga casa em Vila Longe. Nota-se que sua primeira característica, revelada pelo narrador, é a cor da pele que confirma a origem indiana dessa personagem: “No lusco-fusco, o homem parecia negro. Passada a nuvem, o luar revelou a sua verdadeira pele acastanhada de indiano” (p.69). Segue-se, ao seu primeiro aparecimento na trama, o seu trânsito por diferentes nomes próprios, sendo ele mesmo quem anuncia o acontecimento à enteada, quando esta observa “a cor deslavada dos olhos do padrasto”:

– *Sabe como eu me chamo nestes ultimamentos?*

---

<sup>30</sup> O *Dicionário Eletrônico Houaiss* traz a denominação do verbete “guzerate” e “guzarate”: “3. língua indo-européia do ramo indo-iraniana, sub-ramo indo-arábico, grupo sânscrito, falada no estado indiano de Guzerate e regiões adjacentes do Paquistão.”

Mwadia negou com a cabeça, enquanto sorvia o chá. Estranhou a cor deslavada dos olhos do padrasto. Talvez fosse da luz. Ou da excitação com que animava suas palavras.

– *Jesustino! Agora, chamo-me Jesustino.* (p. 71)

O trânsito etno-cultural de Jesustino culmina no episódio em que ele migra de raça. Explicita-se, nesse momento, toda a dimensão do conflito vivenciado por este ator ficcional. Indefinido entre a origem familiar indiana e a moçambicana, Jesustino busca o traço característico de uma outra margem. Atente-se, em sua fala, para o uso do verbo flexionado no modo gerúndio, “mudando”, o que reforça a idéia de processo, no caso, de um processo metamórfico:

Jesustino Rodrigues tinha os olhos claros, deslavados quase azuis.

– *Seus olhos padrasto...*

– *Estou mudando de raça, estou cansado de ser caneco...* (p. 95)

Para concluir esta parte concernente aos trânsitos etno-culturais das personagens do primeiro bloco narrativo, queremos alertar que tais sujeitos em travessia estabelecem um constante diálogo com aqueles do segundo, ou seja, da “narrativa de extração histórica”, contribuindo, assim, para que se instale, no romance, um movimento de movência mais significativo, pelo qual, espaços, tempos e seres se interseccionam, participando do jogo da suplementariedade, como veremos no capítulo seguinte.

### 2.2.2 DAS MOVÊNCIAS PELA HISTÓRIA

É também vasta a quantidade de personagens que evoluem na “narrativa de extração histórica”, de modo que, em linhas gerais, dezesseis se fazem as mais representativas dessa trama. Há ainda um grande número de habitantes das terras moçambicanas, principalmente os do Império do Monomotapa, e de marinheiros, não revelados pelo narrador. Este somente nos mostra o número dos escravos do porão da nau, que não passavam de trinta (cf. p. 201).

O conjunto de personagens divide-se, segundo nossa leitura, da seguinte maneira: 1. aquelas que, no primeiro momento da viagem, cruzaram o oceano Índico, a saber, o jesuíta D. Gonçalo da Silveira, o jovem padre Manuel Antunes, o escravo Nimi Nsundi, a aia Dia Kumari, o escravo Xilundo, o boticário Acácio Fernandes, Dona Filipa Caiado, o carpinteiro Mendonça, além, é claro, da tripulação e dos escravos do porão que se fazem figurantes; 2. aquelas que surgem no segundo momento da viagem, no percurso terrestre, já em terras africanas, a saber, Baba Inhamoyo, o português Antonio Caiado, os soldados portugueses

Jerônimo e Baltazar, o imperador Nogomo Mupunzangatu e sua mãe, o mouro Mingane, o adivinho mouro (além dos habitantes dos locais percorridos, todos igualmente figurantes). Em nossa leitura, destacaremos os atores ficcionais que consideramos como os mais emblemáticos dos entrecruzamentos etno-culturais, por entendermos que tais personagens trazem, em suas configurações, a marca do discurso da mestiçagem. São eles: o padre português Manuel Antunes, o escravo congolês Nimi Nsundi, a escrava indiana Dia Kumari, o boticário luso-indiano Acácio Fernandes, o escravo Xilundo Inhamoyo e D. Gonçalo da Silveira.<sup>31</sup> Passemos, então, à análise de seus trânsitos pela margem mestiça.

Talvez seja na configuração do padre Manuel Antunes, que podemos, mais claramente, observar o processo metamórfico que o conduzirá às águas da mestiçagem. Inicialmente, a apresentação da personagem se dá por meio de suas ações, visto que pouco se diz, no princípio deste segundo bloco narrativo, sobre suas características físicas. A voz narrante conta-nos somente que se trata de “[...] um jovem sacerdote que se estreava nas andanças marítimas”, como acompanhante de D. Gonçalo da Silveira, “[...] o provincial dos jesuítas na Índia portuguesa” (p. 51). No decorrer da viagem e, portanto, no desenrolar da história pessoal de Antunes, podemos observar como ganham vulto os estágios de seu processo metamórfico.

Após ser apresentado de forma sucinta pelo narrador, ouviremos, por sua própria voz, no episódio do “roubo” e/ou “salvamento” da imagem da santa, o prenúncio de sua identificação com os *outros*, os escravos africanos, mais explicitamente, com o escravo Nsundi. Daí que a personagem anuncie o seu desejo de interrogar esse escravo: “– *Mas eu queria fazer as perguntas. Sem ofensa, Vossa Reverência, mas eu entendo-os melhor a eles*” (p. 55). Nesse momento inicial da viagem, Antunes, como veremos no diálogo que segue, ainda se encontra distante da margem cultural africana, pois a cena do interrogatório entre ele e Nsundi mostra-nos que não há um entrosamento das duas diferentes formas de percepção do mundo, dando-se, uma vez mais, uma “conversa de surdos”:

- *És cristão?*, começou por perguntar Manuel Antunes. Depois emendou a pergunta: *És crente em Deus?*
- *Deus não desce lá em baixo.*
- *Lá em baixo, onde?*
- *Lá em baixo, onde dormimos nós, os escravos. Já desceu lá?*
- *Por que razão transportava Nossa Senhora?*
- *Ela é kianda... não é... vocês não sabem...*

---

<sup>31</sup> Devido à importância da personagem D. Gonçalo da Silveira no processo de ficcionalização dos dados historiográficos que se verá na composição da “narrativa de extração histórica”, dedicar-nos-emos à análise dessa personagem no segundo capítulo deste trabalho, embora ela tenha as marcas da mestiçagem que perseguimos.

– *Não se percebe nada do que está a dizer...* (p. 56)

Convém lembrar que a travessia do jovem padre inicia efetivamente nas narrativas de seus sonhos. Isso nos permite pensar que a viagem “real”, trilhada pela nau portuguesa, proporciona uma outra, para além do plano “real” e do racional. Será, pois, através dos sonhos que Antunes conhecerá a outra presença soterrada na imagem da santa católica. Os encontros da personagem com a entidade são de extrema importância, visto que pressagiam as metamorfoses que virão a seguir. Deste modo, a narrativa de seu primeiro sonho nos mostra que, no ventre feminino das águas oníricas, Manuel Antunes renascerá, salvo pela Kianda.

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.

– *Acudam-me!*, gritou.

Mas não foi voz humana que respondeu. Diante dele estava Nossa Senhora, em carne e osso. [...].

– *Sou kianda, a deusa das águas.* (p. 57-58)

Atingido por um “encantamento”, a partir dessa cena, a atitude de Manuel Antunes, no plano “real” do convívio na nau Nossa Senhora da Ajuda, transforma-se e as etapas do processo metamórfico vão ganhando força. Em seu segundo sonho, vivenciado nas águas mestiças, Antunes já carrega, em seu corpo, a marca de seu atravessamento etno-cultural, com as “mãos negras”: “Com as mãos negras, ele reentrou no seu camarote. E com as mãos negras, ele se abandonou no rio do sonho” (p. 62). Onde se lê “mãos”, infere-se um “corpo”, tingido pelo negro da tinta, a substância que dá concretude à palavra. O jogo metonímico, cunhado pela palavra “mãos”, marca o início da metamorfose da personagem. Vale lembrar aqui que Manuel Antunes também é o escrivão oficial do rei de Portugal, incumbido de relatar, pela escrita, as ocorrências da viagem. Não obstante isso, em determinado momento da travessia, o ato da escrita o perturba, fazendo-o abandonar seu cargo. Ainda assim, um mistério (dentre os vários presentes no romance) inquieta-nos: será Antunes o autor e/ou narrador do romance? Lembramos que ele vaticina: “– *Vou fazer não um diário mas um livro inteiro...*” (p. 257). Não nos adiantaremos na busca da resposta, pois abordaremos essa questão, com o devido cuidado, no próximo capítulo.

Entendemos que a viagem em direção ao Império do Monomotapa conduz a personagem não para longe da cultura portuguesa e da fé católica, mas, sim, para a margem

ambígua dos entrecruzamentos culturais. Assim, as transformações atingem o cerne de seu pensamento europeu (leia-se cristão e português), desconstruindo sua solidez. A metamorfose de seu corpo físico se duplica no imaginário, havendo, assim, uma espécie de “fenômeno de distanciamento físico e psíquico”, para retomar Gruzinski (op. cit., p. 83). Em outras palavras, neste contexto da conquista da “Mãe do Ouro” – assim era denominado, pelos portugueses, o Império do Monomotapa –, o ator ficcional é impelido a se desenraizar de seu meio de origem, de sua cultura de base, sendo levado a interpretar uma segunda ordem cultural e a adaptar-se a uma nova geografia e a uma nova organização sociocultural. No fragmento abaixo, vemos que tal desenraizamento se vai sedimentando, o que se pode ler através da ocorrência dos verbos no modo gerúndio, marca do processo metamórfico:

Até dia 4 de Janeiro, data do embarque em Goa, ele era branco, filho e neto de portugueses. No dia 05 de Janeiro, começou 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 encrepavam. 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.* (p. 164)

O processo da metamorfose vivenciado pela personagem alcança seu ápice, quando o padre Manuel Antunes passa a fazer chamar-se de Nimi Nsundi, outrando-se na figura do escravo congolês: “– *Não sou Manu Antu!*, disse ele. *Sou Nimi Nsundi*” (p. 313). Entendemos que, na/pela configuração de Antunes, o discurso da mestiçagem enuncia-se plenamente, tanto no âmbito da encenação da metamorfose física da personagem, quanto no da sua metamorfose psíquica, sendo que ambas impelem o jovem padre a pensar-se como um sujeito atravessado pela polifonia cultural. Manuel Antunes transforma-se em “padre-nyanga” e, ao fazê-lo, o discurso da mestiçagem passa a operar também na comunidade adotada pela personagem. Dialogicamente, esta se transforma a partir do contato com uma cultura que lhe era alheia. Por conseguinte, aqueles que partilham desta cultura também se modificam, ao receber em sua comunidade um sujeito exógeno, oriundo de uma margem cultural diferente. É fato que os habitantes da aldeia fragmentam o nome português de Antunes e o ressignificam. A função da personagem no seio desta comunidade se vai também modificando, a saber: “feiticeiro”, “rezador da Bíblia” e “visitador de almas”. Percebe-se, assim, que se trata da superposição de estilhaços da cultura européia e da cultura local. Desse modo, o caso de Manuel Antunes permite-nos afirmar que o discurso da mestiçagem opera a diluição de fronteiras marcadas.

O nome ‘Nimi Nsundi’ só existia na cabeça do sacerdote. Na verdade, as pessoas da aldeia chamavam-no de Muzungu Manu Antu e estavam lidando

com ele como um nyanga branco. Manuel Antunes, ou seja, Manu Antu, aceitara tacitamente ser considerado feiticeiro, rezador de Bíblia e visitador de almas.

Aprendera a lançar os búzios e ler os desígnios dos antepassados. No terreiro, em frente à casa, o português misturava rituais pagãos e cristãos. (p. 313)

A identificação de Antunes com Nimi Nsundi conduz-nos, inevitavelmente, a pensar a configuração narrativa deste último. Nota-se que os primeiros traços que caracterizam Nsundi são o fato de ser escravo e sua atitude heróica de salvamento da imagem da santa católica: “Um escravo acorreu, lançando-se nas águas turvas. Com as pernas enterradas na lama, o homem soergueu a Virgem Santíssima, evitando que fosse tragada pelo lodoso chão dos trópicos” (p. 52). Tem início, assim, em sua história pessoal, a sua devoção à representação mestiça da Santa-Kianda, pois será ele a primeira personagem da “narrativa de extração histórica” a perceber a presença da sereia africana soterrada na imagem da Virgem.

A ambigüidade marca Nimi Nsundi desde as suas primeiras aparições no narrado. O narrador, ao relatar a cena do encontro do escravo com D. Gonçalo da Silveira, mostra-nos as atitudes de submissão do primeiro: “Enquanto falava, o negro ia-se desviando da mão do português. Ele não era tocável, era um escravo, um ser da outra margem. Cabeça baixa, procurando as palavras, retomou a palavra [...]” (p. 52). Por outro lado, Nsundi, ao se apresentar para o jesuíta, exprime uma certa altivez, abandonando a atitude de subalternidade. Deste modo, no fragmento abaixo, observa-se que é a voz narrante que marca a diferença desta personagem em relação aos outros escravos e mesmo aos marinheiros da nau portuguesa. Esta voz descreve, com poucos dados, a aparência de Nsundi, porém é ele quem se enuncia. Tal fato é interessante, se se nota que grande parte das apresentações das personagens do primeiro bloco narrativo, assim como a de Antunes, se dá por intermédio da voz narrante:

– *Sou um mainato. O meu nome é Nimi Nsundi. [...].*

Nsundi era um homem alto, trajado com mais apuro que os restantes marinheiros. Uma incontida altivez perpassou-lhe na voz quando repetiu:

– *O seu fogo, Vossa Reverência, sairá daqui, da minha mão.* (p. 53-54)

O escravo congolês, ou como designa o narrador, a “moeda de carne”, “tinha sido capturado no Reino do Congo e enviado para Lisboa em troca de mercadorias que o Rei Afonso I, aliás, Mbemba Nzinga, mandara vir de Portugal” (p. 53). Tal fragmento é emblemático do diálogo entre o ficcional, produzido nas malhas do texto, e a experiência empírica do processo de ocidentalização imposto às sociedades colonizadas pelo fato colonial ibérico. Serge Gruzinski esclarece-nos que, no caso da América espanhola: “A



ocidentalização cobre o conjunto dos meios de dominação introduzidos na América pela Europa do Renascimento: a religião católica, os mecanismos do mercado, o canhão, o livro ou a imagem’ (op. cit. p. 94). Este processo de duplicação de imaginários e de instituições europeias no território, neste caso, do Reino do Congo, local de nascimento de Nsundi, desvela o cerne da política colonial que se deseja instaurar nas terras do Monomotapa.

Paradoxalmente, os diálogos e outras formas de encenação pelas quais se exprime o pensamento de Nsundi apontam uma espécie de movência cognitiva da personagem. Esta parece deslizar entre a consciência da política de exploração, implantada pelo colonizador em seu reino, e a incorporação de fragmentos dos códigos culturais portugueses. Sabemos que “em Lisboa, ele trabalhou arduamente, mas cedo revelou inaceitável rebeldia”, sendo punido e enviado a Goa (cf. p. 53). Esse fato nos faz pensar que Nsundi revolta-se contra tal sistema de exploração, mas, por outro lado, sabemos também que ele se tornara um “língua”, servindo como intérprete dos portugueses na costa africana.

Entendemos que, no caso de Nsundi, o fato de a personagem pertencer a um anterior mosaico etno-cultural, que já continha em sua estrutura a marca cunhada pelo sistema de exploração colonial, e, ainda, o de ser impelida, pois que escravizada, a entrar em contato com códigos da matriz cultural portuguesa, faz com que ela, fatalmente, deslize por entre as margens culturais. Utilizando-se do instrumento da escrita, escreve cartas à indiana Dia Kumari e em um destes relatos, confessa: *‘De todas as vezes que rezei não foi por devoção. Foi para me lembrar. Porque só rezando me chegavam as lembranças de quem fui’* (p. 113). O conteúdo da carta mostra-nos que Nsundi não se filia ao modo de vida imposto pelo cristianismo do século XVI, porém transita pelas matrizes culturais de seu local de pertença e por aquelas do outro já estabelecido como dominador, nesse local. Daí que, para Nsundi, as lembranças de seu passado e/ou de sua terra natal acontecem como que intermediadas por esta “Santa”, que já não é aquela “original”, adorada pelos lusitanos, pois que nela habita a Kianda. Destarte, ocorre a desterritorialização da representação cristã, ao passo que a personagem forja a imagem mestiça da Santa-Kianda. Importa ainda dizer que esse movimento de justaposição das duas representações de divindades, na “narrativa de extração histórica”, é impulsionado pela encenação de Nsundi.

Observa-se a força do discurso da mestiçagem pelo duplo modo de a personagem perceber o universo no qual se circunscreve, o que se evidencia nos amálgamas, nas subtrações e nas adaptações dos fragmentos culturais que ela apresenta. É o que nos mostra, por exemplo, a cena em que, seguindo a tradição dos “anamadzi”, escravos que embarcavam

nas naus portuguesas, Nsundi lava-se com areia para não se perder no mar, acrescentando, sobre a superfície de sua pele negra, uma outra epiderme, feita do branco da areia:

Apoiado na base do mastro, o escravo retirou do saco uma mão cheia de terra. Levantou os braços e cobriu-os de areia branca, em contraste com a pele negra. Era como se uma outra pele, mais branca que a dos brancos, cobrisse não apenas o seu corpo, mas toda a sua alma. (p. 108)

Reparemos. Segundo o preceito africano, “Quem não levasse consigo, numa bolsa de couro, uns torrões da sua terra natal corria o risco de se perder para sempre entre as névoas do mar” (p. 109). Assim, Nsundi reatualiza tal preceito da tradição, subtraindo o fragmento “da sua terra natal” e adicionando, ao rito, um outro elemento: as areias de Goa (cf. p. 108). Esse processo se verá também no momento em que subtrai, da imagem sacra, um fragmento – um dos pés – na tentativa de acrescentar, nesta falta, a projeção imagética do que, para ele, seria o corpo da Kianda. Por essas e outras adaptações e traduções realizadas pela personagem, sua fala sobre o batismo, por exemplo (cf. p. 113), percebemos que sua devoção à crença na Santa-Kianda – eco da lembrança de seu local de origem – não lhe permite apagar, por completo, os códigos da cultura portuguesa. É como se essa crença e sua própria identidade só se pudessem delinear dessa forma, ou seja, entrecruzadamente, nas fronteiras de dois ou mais códigos culturais.

Importa ainda dizer que, pela/na figura do escravo congolês, o trágico advém na “narrativa de extração histórica”. Depois de ser “visitado”, o corpo de Nimi Nsundi, misteriosamente, aparece já sem vida. O momento da morte não é posto em cena e o narrador não revela se o congolês foi assassinado ou se se trata de um suicídio. Saberemos somente que a mbira, instrumento musical tocado por Nimi na noite da “visitação”, flutua sobre as águas enquanto,

perante o olhar vazio da aia, dois grumetes arrastaram pelos braços o corpo nu de Nsundi. Depositaram-no aos pés do boticário Fernandes. Teclas de mbira estavam cravadas uma em cada pulso, semelhando um Cristo sem cruz. (p. 204)

Imbricada à encenação de Nimi Nsundi, a personagem Dia Kumari possui um papel relevante na “narrativa de extração histórica”, pois que, juntos, ambos formam o primeiro casal “mestiço” deste segundo bloco narrativo<sup>32</sup>. Vale lembrar que o segundo casal será

---

<sup>32</sup> O casal mestiço do primeiro bloco narrativo é formado pela moçambicana Constança e pelo goês Jesustino. Há ainda aquele formado pela brasileira Rosie e o norte-americano Benjamin, ainda que a brasileira tenha desmentido o suposto laço matrimonial do casal (cf. p. 324).

formado por Manuel Antunes e uma africana da corte do Monomotapa. O laço da solidariedade é a base da relação das duas personagens, relação esta, como veremos, de irmandade, mas também feita de paixão. Pelas águas da lembrança, o provérbio congolês atravessa os tempos da infância de Nsundi e prenuncia a chegada de Dia Kumari:

Sacudiu os ombros para afugentar ideias e cansaços e lembrou o provérbio da sua infância:

– *Quem tem insônia é o peixe que só adormece na frigideira.*

Escutou, então, um leve pisar nas tábuas. Um vulto o fez estremecer. Uma mulher envolta num pano negro se desvencilhou das trevas e se anunciou:

– *Posso sentar-me aqui?* (p. 59)

Do mesmo modo que o escravo Nsundi, Dia apresenta-se sem o intermédio da voz narrante e o faz *excessivamente*: “– *Sou Dia...*”; “– *Dia é meu nome. Sou Dia Kumari, aia de Dona Filipa*”; “– *Chamo-me Dia*” (p. 60). Tal insistência em se chamar, em se autodenominar, é assim interpretada pelo narrador: “Repetia o seu próprio nome como se necessitasse de se confirmar, negando o escuro que a vestia” (p. 60). Neste episódio em que se dá o primeiro encontro de Dia e Nsundi, a indiana surge mergulhada em um clima de sedução, pelo qual a voz narrante desvela-nos os fragmentos de seu corpo: “queixo apoiado sobre os joelhos”; “as mãos e o rosto” revelados “intermitentemente” (cf. p. 59-60). Desta maneira, a “desconhecida”, a “intrusa” – segundo os epítetos atribuídos a Dia pelo narrador – revela um corpo descontínuo. Esse fato será, efetivamente, comprovado no momento do terceiro encontro do casal, quando a aia desvela-se, plenamente, ao escravo: “– *Eu não tenho corpo.* [...] “– *Sou feita de chamas*” (p. 107). Assim, porque seu corpo é feito de ausências, a apresentação de Dia se faz de forma fragmentada. O jogo do claro e escuro e o da presença e ausência compõem a figura de Dia Kumari.

A aia indiana possui uma profunda consciência do momento histórico e social no qual se insere, de forma que será através de seus olhos e do relato de sua experiência pessoal que conheceremos a sua sociedade de origem: “No mundo a que pertencia, ser esposa é um outro modo de ser escrava. As viúvas apenas acrescentam solidão à servidão” (p. 108). Por saber dos intentos dos portugueses e por experienciar a dupla condição de escrava e viúva, Dia, nos diálogos estabelecidos com Nsundi, mostra toda sua revolta contra o sistema colonial, contra a utilização da língua portuguesa a serviço da escravidão dos povos, e, assim, acusa o escravo de ser um *firngi*: “– *Você não passa de um firngi!* [...]”; “– *Um português, um firngi, é assim que se diz na minha língua*” (p. 112).

Abrimos aqui um parêntese para destacar uma outra voz oriunda de Goa, também presente nesta narrativa. Trata-se de Acácio Fernandes, o boticário da nau Nossa Senhora da Ajuda, assim apresentado: “o goês era um homem multiplamente consumido: pelo álcool, pela tristeza, pelo passado que demorava a passar” (p. 110). A crítica ao sistema colonial se faz presente em sua voz, porém ele não age, expressando uma desistência de tudo. Chamado pelo epíteto de “índo-português” (p. 111), ou de “lusó-indiano” (p. 155) pelo narrador, o boticário confere às suas falas um humor amargo, pleno de ironia. No episódio em que os escravos famintos envenenam-se ao comer os mapas, ele lança a seguinte crítica irônica: “– *Se ainda tivessem comido a Europa... Mas os tipos foram logo comer África. Esse é o continente mais venenoso*” (p. 157). E, ainda: “– *Quando se inventam assim maldades sobre um povo, é para abençoar as maldades que se vão praticar sobre ele*” (p. 252). Percebemos uma diferença entre tal personagem e Dia. Embora ambas sejam de origem goesa, o boticário já deslizara para a margem portuguesa, pois que é chamado de “lusó-indiano”, enquanto Dia, apesar de utilizar-se da língua portuguesa, não desliza pelos diferentes códigos culturais.

Fechado o parêntese, voltamos a Dia. O importante é reafirmar que ela resiste à margem portuguesa, embora saiba que, naquele momento, ser escrava pessoal de uma dama da corte significa a sobrevivência. Será através dela e de sua história pessoal que Nsundi entrará em contato com fragmentos que povoam a margem cultural da escrava, sempre ignorada por ele, que replica o papel dos colonizadores. A relação de ambos se marca, ao mesmo tempo, pela cumplicidade e pela diferença, como revela a carta de Nsundi endereçada à indiana, como um pedido de desculpas e, ao mesmo tempo, como uma lição. Não há indício de raiva nas suas palavras, como há naquelas de Kumari, em relação aos colonizadores, nem mesmo o enaltecimento de uma determinada cultura, pois que o discurso da mestiçagem, artilhosamente ali presente, destaca as inúmeras traduções e adaptações realizadas pelo sujeito culturalmente mestiço, como uma estratégia de sobrevivência:

*Condena-me por me ter convertido aos deuses dos brancos? Saiba, porém, que nós cafres, nunca nos convertemos. Uns dizem que nos dividimos entre religiões. Não nos dividimos: repartimo-nos. A alma é um vento. Pode cobrir mar e terra. Mas não é da terra nem do mar. A alma é um vento e nós somos um agitar de folhas nos braços da ventania.* (p. 113)

A língua do colonizador português será também usada como instrumento de sobrevivência por um outro escravo, Xilundo Inhamoyo. Este surge na narrativa, quando o percurso marítimo da viagem encaminha-se ao fim, mais exatamente, no episódio que antecede a morte de Nimi Nsundi. Assim, é como se esta personagem passasse a ocupar o

espaço vazio deixado por Nsundi. Solidário, Xilundo ensina a Manuel Antunes uma das leis que vigora no porão da nau, tratando o padre com igualdade: “– *No chã, não!* Era sobre o peito que a ração de água deveria repousar. Para que não fosse roubada. Era essa a lei entre os escravos, amontoados no porão” (p. 202). Como o narrado mostrará, ele será o intérprete dos portugueses nas terras do Monomotapa, função que fora confiada ao escravo congolês, antes de seu falecimento. Lembremos também que Xilundo devolve a Antunes o diário de bordo, salvo das chamas por Nsundi: “– *Quem salvou isto do fogo não fui eu. Foi Nimi Nsundi. Ele é que me entregou antes de morrer*” (p. 256).

Os pensamentos e os atos de Xilundo mostram-nos que ele ainda não realizou as adaptações aos códigos culturais dos portugueses, tal como o fez Nsundi. A personagem encontra-se no meio, no intervalo de sua viagem para a outra margem. Por esse motivo, o outro, português, lhe é ainda estranho: “O escravo perguntava-se: como podiam aqueles homens temer tanto os matos? Ele nunca entenderia: os brancos temem aquilo que não plantam, suspeitam de bicho que não domesticam” (p. 257). Se por um lado Xilundo não compreende os códigos do universo cultural dos portugueses, ele é percebido como um estranho por aqueles de seu lugar de nascimento. Para seu pai Baba Inhamoyo, Xilundo, após ter cruzado as fronteiras do oceano com os portugueses, indo para além dos mares, não consegue ver claro, segundo a lógica de seu local de pertença. Assim, o filho de Inhamoyo diferencia-se dos outros habitantes de sua antiga aldeia.

Baba Inhamoyo revirou os olhos, enfadado. O filho nunca entendera as mais elementares verdades. Não apenas tinha viajado para além do oceano como, mais grave, tinha vivido tempo de mais com os brancos. Agora, as coisas mais simples fugiam do seu entendimento. (p. 311)

Com a figura de Xilundo, encerramos o delineamento das configurações das personagens principais que compõem o mosaico ficcional de *OPS*. Os seus rostos, falas, gestos e escritas mostraram-nos a impossibilidade de cercear tais sujeitos em identidades paradigmáticas e, portanto, fechadas em si mesmas. Plurais e em constante fazer-se, os sujeitos aqui analisados, por meio do tema metafórico da viagem, fundam novas estratégias de subversão da representação ditada pelo centro hegemônico do poder e do saber. *Em diferença*, as configurações desses atores ficcionais nos mostram a possibilidade de o sujeito resignificar-se, não mais como impunha o sistema colonial antigo e também não mais como determina a moderna colonialidade global. Deste modo, percebemos as “peças”, ou se quisermos, os fragmentos que formam este mosaico ficcional pelo qual se desenham as

“cartografias identitárias”<sup>33</sup> e os modos plurais de perceber e de estar na sociedade moçambicana. O silêncio antigo, que se faz presença na obra, diz-nos *em excesso*. Ele transborda os limites do tempo, dilui as fronteiras do espaço, para buscar, na voz, mas também na grafia da letra, o contínuo, o constante devir.

Assim, o romance *OPS* oferece-nos a colcha de retalhos, na qual, de forma fragmentada, podemos (entre)ver a composição etno-cultural de Moçambique. No ato de cartografar “[...] os modos, palavras, rituais, hábitos, tempo [...]” (BHABHA, op. cit., p. 180), pela letra, o autor reconstitui, em sua obra artístico-verbal, a cartografia das identidades que enformam seu país. O trabalho investigativo de Laura Cavalcante Padilha, sobre as “cartografias identitárias”, endossa o que, intuitivamente, viemos percebendo no decorrer da análise das personagens, ou seja, quão porosas são as fronteiras do tempo, do espaço e das identidades projetadas nas obras de escritores africanos. A leitura das configurações dos atores ficcionais nos mostrou, até o presente momento, que se torna (quase) impossível delinear suas faces mestiças, sem nos determos em suas travessias espaciotemporais. Para além disso, percebe-se com clareza que a presença da questão do atravessamento de espaços e tempos no romance potencializa a movência das fronteiras interiores das personagens, conduzindo-as aos entrecruzamentos de códigos e/ou fragmentos de culturas. Assim, concluímos, citando Padilha, movendo, de Angola para Moçambique e, em especial, para o romance analisado, o que ela afirma, ou seja, que

Outras formas identitárias se projetam, então, no traçado das textualidades produzidas pelo imaginário de outros sujeitos culturais, empenhados, como se dá em Angola, em negociar outros sentidos, bem como em elaborar enunciações em diferença. Deste modo, confronta-se a colonialidade do poder e do saber e se projetam novas e surpreendentes cartografias, muitas vezes transformadas em instigantes cartogramas que, à linearidade e ao ordenamento dos antigos mapas, respondem com desvios, desordens e dissonâncias. (2006, p. 87)

### 2.2.3 ESPAÇOS CARTOGRAMÁTICOS

Moçambicanamente, Mía Couto reveste sua obra com os matizes das espacialidades que configuram os locais de pertença das personagens, estabelecendo estreitas as inter-relações entre os espaços e os atores ficcionais que neles se circunscrevem. Torna-se, pois, necessário, a partir deste momento, destacarmos os espaços projetados no romance,

---

<sup>33</sup> A expressão foi buscada em textos de Laura Padilha, ensaísta que, no momento, desenvolve a pesquisa: “O romance angolano contemporâneo e suas cartografias identitárias”, tendo vários ensaios sobre o tema.

começando por nos debruçar sobre tais projeções, sempre móveis, que se representam no primeiro bloco narrativo de *OPS*.

O primeiro espaço que se apresenta é Antigamente, como anuncia a abertura do romance, quando nos traz o casal formado por Madzero e Mwadia. Antigamente, tal como seus habitantes, é lugar ambíguo, que fora transformado em “[...] território isolado, longe do mundo, do outro lado do tempo” (p. 15), quando se criou a barragem de Cahora Bassa. Por isso, o lugar é descrito pelo narrador por meio da negação do que fora no passado e, no presente da cena, não significa mais a terra promissora que viu nascer Madzero:

Há trinta anos – quando Zero Madzero nascera – ali se espriavam as chamadas mphalas verdes, as férteis colinas dos montes Camuendje. Converteram-se numa ilha esquecida quando se encheu a albufeira da barragem de Cahora Bassa. (p. 15)

Tal como Zero, o lugarejo, duplamente, está presente, mas também ausente no romance, a ponto de arriscarmos a adjetivá-lo, com o texto, de “miragem”. Assim como o *fora* de Madzero é o que está *dentro* de si, também Antigamente é invocado como um lugar “fora do mundo”, desprovido de qualquer sombra de beleza, diríamos mesmo, como um lugar de exílio: “Foram-se distanciando de casa, atravessando a fronteira daquele lugar feito de **areias, miragens e ausências**” (p. 31. Negrito nosso). No trecho em que o narrador nos conta sobre o surgimento de Antigamente na vida do casal, notam-se os adjetivos e as metáforas pelos quais se pode avaliar a desolação do lugar:

Há anos que o casal se refugiara nesse além-mundo. Mwadia perdera a conta ao tempo naquele exílio de tudo, naquela desistência de todos. No início, Mwadia acreditou que eles buscassem refúgio para escapar da guerra. Mas não era isso que Zero procurava. O que ele pretendia, nessa tresloucada fuga, era um lugar agreste em que mais ninguém fizesse morada. Quando se instalaram naquele nada, nesse remoto dia, o burriqueiro olhou a paisagem inóspita e declarou:  
– *Este lugar vai ser batizado de Antigamente.* (p. 32)

Há, no texto, uma outra referência espacial que se atrela, intimamente, ao pastor Zero Madzero. Trata-se de Passagem, sua aldeia natal. A informação dada pela voz narrante acerca desta aldeia reforça o mistério que circunda a figura de Madzero, ao mesmo tempo em que reafirma a condição fronteira do pastor que se situa entre dois mundos, ou seja, o da vida e o da morte:

Aquela era a aldeia onde o seu Zero Madzero nascera. Chamava-se Passagem porque, durante o tempo colonial, se pensou construir uma passagem de nível. A linha férrea ficou pela intenção. Mas talvez a razão do

nome fosse mais corriqueira: quem viesse, nunca seria para ficar. Ali só se estava de passagem. (p. 142)

Se Antigamente é traçado pelos signos da “desolação” e da “ausência”, característicos de Madzero, a viagem de Mwadia nos apontará a Vila Longe, lugar de origem da personagem. Este lugar também é descrito pelos signos da “desolação” e, mais, pelos da ruína e do vazio. A vila é habitada por atores ficcionais que insistem em proclamar suas mortes, como nos atesta o diálogo estabelecido entre Mwadia e Matambira, em que o segredo dos moradores de Vila Longe é revelado. “– *Vou-lhe dizer um segredo: esta gente aqui, em Vila Longe, é que está morta. Nós somos almas depenadas*” (p. 128). Para cumprir a missão de pousar a estátua da santa em um lugar sagrado, Mwadia percorre a espacialidade local. É, pois, através de seu percurso que veremos as ruínas da pequena cidade.

O primeiro imóvel a mostrar-se como ruína, no texto, é a casa materna de Mwadia, que duplica especularmente sua mãe. Ambas, a casa e Constança, estão corroídas pelo passar dos anos: “Passou as mãos pela cal, demorou-se nas fracturas do cimento como se fossem humanas rugas: a casa envelhecera, minguara de tamanho” (p. 68). A casa velha apequenara; a mãe velha avolumara. Assim, ambas, mãe e casa, duplos metafóricos da nação moçambicana, encontram-se tristes e arruinadas: “Disforme e envelhecida, Dona Constança estava irreconhecível” (p. 72). As ruínas nada poupam em Vila Longe: expandem-se pelas casas; pela alfaiataria de Jesustino onde “tudo [está] pousado, parado, em pasmo sobre o passado” (p. 126); pela barbearia de Arcanjo Mistura, “forte arruinado”, “[...] o que restava da barbearia não era mais que uma parede arruinada [...]” (p. 121); pelo prédio dos correios onde tudo “*é um fingir de conta*” (p. 321). As ruínas atingem, até mesmo, os lugares construídos para abrigar o sagrado, ou seja, a igreja – “Qualquer coisa desmoronou na alma de Mwadia quando entrou no recinto da igreja. O edifício estava em ruínas. Não havia telhado, janelas, portas. Restavam paredes sujas” (p. 96) – e o cemitério:

Mwadia afastou-se das ruínas e dirigiu-se para o cemitério, bem ao lado da igrejinha. Mal entrou no recinto, a moça se arrependeu. A destruição do cemitério começara ainda no tempo em que ela vivia na Vila. Agora, porém, o lugar estava completo de destroço, as sepulturas tinham sido assaltadas, porcos selvagens chafurdavam entre as campas e corvos catavam por entre a areia revolvida. (p. 96)

Nesse espaço devorado pelo tempo, as personagens evoluem com seus segredos e angústias, sentimentos típicos de quem guarda o passado a sete chaves. No último capítulo do romance, revelam-se as histórias pessoais e, podemos dizer, a história coletiva dos habitantes



de Vila Longe. Nesse momento, a força ambígua do local de origem de Mwadia cresce ainda mais, quase que confirmando o fato de que o espaço é, na verdade, uma eterna ausência. O último pensamento da esposa de Madzero mostra claramente a transformação pela qual passa a sua percepção crítica. Vila Longe não é mais a casa intocada da infância, lugar onde “pequenas aves pousavam constantemente nos beirais” (p. 27), mas um espaço marcado pelos traços da arquitetura da ruína. Enfim, Mwadia toma consciência de si e dessa nova espacialidade que a envolve.

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

Em linhas gerais, há, no primeiro bloco narrativo, dois espaços terrestres bem delimitados: Antigamente e Vila Longe. Porém, no âmbito de tal espacialidade, há ainda alusões a outros espaços que são relevantes, pois que a eles se atrelam personagens centrais. Destacamos, primeiramente, o Brasil, país de origem da personagem Rosie. Não há descrições geográficas deste país, somente uma rápida referência ao estado de Minas Gerais, local de origem da personagem. Contudo, a menção a este espaço faz-nos pensar no fato de que Rosie, antes mesmo de aportar em Moçambique, já era uma migrante, pois que “há quinze anos que mora nos Estados Unidos, onde casou e adquiriu nacionalidade norte-americana” (p. 137). Este último espaço é mais invocado na encenação de Benjamin Southman, e é percebido por ele como o mundo da velocidade, o lado “A” da dicotômica visão ocidentalizada, contrastante com a imaginada “África”, lado “B”, logo, com o arcaico: “O americano pensou: o mundo está apartado por vias curiosas. De um lado, do lado de onde ele vinha, morava a velocidade. Do outro lado, do lado do seu destino, era o lugar dos vagares” (p. 137).

Acompanhando a geografia do texto, outro espaço importante é aquele habitado pelo adivinho Lázaro Vivo, a saber, o monte Camuendje:

O compadre Lázaro refugiara-se no monte Camuendje desde que a Revolução perseguira os curandeiros. [...]. Quisessem incomodá-lo e deveriam atravessar vales e rios e vasculhar por entre as penedias da montanha.”(p. 21)

Vivendo *além* de Antigamente, *além* de Vila Longe, mas não completamente desligado desses espaços, Lázaro interliga os habitantes localizados nessas duas espacialidades e, ainda, articula o mundo local com o global, amalgamando os códigos da tradição de sua localidade

aos códigos da “tradição” globalizada: “– *Mas venha estes dias que eu estou para viajar para o Zimbabwe. Tenho encomendas lá, aquela gente está mal, coitada. Mas ligue-me, minha filha, ligue-me...*” (p. 46).

O Zimbabwe é, pois, outra localidade importante na cena do primeiro bloco narrativo. Além de Lázaro fazer referências ao país vizinho a Moçambique, também foi nas “[...] nortenhas montanhas do Zimbabwe” (p. 83) que Mwadia fora educada, segundo os preceitos ocidentais, no Seminário de Darwin. O local aparece, mais uma vez, na estória de Benjamin Southman, pois será na zona fronteira entre Moçambique e esse país, que ele será capturado pelas autoridades zimbabuanas (cf. p. 292). Importa ainda destacar que há uma certa crítica ao país vizinho de Moçambique percebida na fala do adivinho, reproduzida acima, e também, na voz de Constança, no momento do desaparecimento do norte-americano: “– *Zimbabwe? Da maneira que aquilo está esse seu marido já está preso...*” (p. 325). Atente-se ao fato de que não é a voz narrante que explicita a crítica, e, sim, as personagens que vivem na zona de fronteira entre Moçambique e este país. Entendemos que tal crítica suscita um diálogo entre a obra artístico-verbal e a realidade empírica do Zimbabwe contemporâneo.

No ato de cartografar Moçambique, o autor também convoca, no texto, o espaço urbano, ou seja, a capital Maputo para onde foge a desencantada indiana Luzmina Rodrigues: “Foi ela que partiu, de madrugada, aproveitando boleia de carrinha do Tio Casuarino. Luzmina foi para a cidade, perdeu-se entre brumas e fumos. Jesustino ainda se deslocou para a procurar na cidade. Nem sinal dela” (p. 76). Percebe-se que tal espacialidade surge também na estória de Chico Casuarino, porém o espaço urbano de Maputo e, principalmente, a vida que o anima não são mostrados diretamente pela narrativa do romance. Deste modo, pelas histórias pessoais de Luzmina e de Casuarino, só podemos entrever a capital. Talvez ela se apresente de tal modo, pelo fato de que a força discursiva do texto privilegia as localidades mais periféricas de Moçambique, zonas que, no passado, foram o principal palco da formação do mosaico etno-cultural do país. Vale destacar que a (des)construção do espaço urbano moçambicano, pelo/no texto, amplia o questionamento do par dicotômico “centro/periferia”, implodindo assim tal binarismo, em outras palavras, o texto afirma a existência de centros do poder e do saber nas periferias africanas. Nota-se ainda que também a espacialidade urbana participa do jogo da presença e da ausência, já que, embora presente no texto, não é acessada plenamente, surgindo nas bordas da representação. Como se pode observar, no caso de Luzmina, sua história pessoal nessa espacialidade é *não-dita* pelo narrador, mas, ainda assim nos faz rememorar o percurso, em outro espaço citadino, trilhado por outra migrante, qual seja, a brasileira Macabéa, criação da também migrante, Clarice Lispector.

Isto posto, já que nos debruçamos sobre os espaços terrestres mais marcantes do primeiro bloco narrativo do romance, resta-nos a caminhada pelas matas do “bosque” sagrado dos Achikundas, para, a partir dele, delinear os espaços onde imperam as águas, os rios, e os mares. O bosque dos ancestrais de Madzero funciona, no romance, como uma zona fronteira. Se, por um lado, divide os dois blocos narrativos, suas respectivas personagens, e os tempos, por outro, trama-os num mesmo tecido. É Umberto Eco quem nos lembra que “‘bosque’ é uma metáfora para o texto narrativo, não só para o texto dos contos de fadas, mas para qualquer texto narrativo” (1994, p. 12). O crítico vai buscar, nas palavras do escritor Jorge Luis Borges, a criação de sua metáfora, dizendo-nos, uma vez mais, que

[...] um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo que não existam num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. (ibidem)

As palavras de Eco remetem-nos ao bosque onde Mwadia e Zero, ao enterrarem a estrela, deparam-se com os “mágicos” objetos. Este espaço localiza-se além da poeireosa Antigamente e, pela descrição do lugar, podemos perceber a vida que o anima:

À medida que desciam o vale, a vegetação ganhava mais substância e o verde se afinava em tons e matizes. O olhar do burriqueiro foi atraído para as alturas: aves de rapina voavam em círculos, atentas à chegada da expedição. O pastor foi vigiando os céus enquanto soltava a carga do burro. (p. 33)

Tudo no antigo bosque é revestido de uma força misteriosa capaz mesmo de suscitar, no pastor, as lembranças de sua infância, lembranças de quem um dia existiu. São várias as descrições dos ritos da tradição Achikunda, colocados em cena por Madzero no momento em que este adentra essa espacialidade. Destacamos a fala, na língua primeira, ou seja, em si-nhungwé, fala esta endereçada aos espíritos de seus antepassados. Reparemos que há uma tradução, realizada pelo narrador, da língua si-nhungwé para a língua portuguesa, sendo que tal tradução é aspeada no texto. Deste modo, a prática “bilinguajeira” (Mignolo, op. cit, passim) deste sujeito fronteiro vem à tona no texto e no bosque. É nesses duplos espaços que podemos ouvir as duas línguas, o português e o si-nhungwé, rumorejarem (cf. p. 33). Este é um importante momento do romance, pois nele podemos (entre)ver a *diferença* do narrador e seu trânsito lingüístico, pois, ao mesmo tempo em que ele conhece a língua portuguesa, é capaz de traduzir o si-nhungwé de Zero, embora não lhe dê espaço em seu texto, dado o seu horizonte de expectativa de leitura:

Pediu a Mwadia que se ajoelhasse junto com ele, fechou os olhos, bateu as mãos em concha e falou em si-nhungwé:

*“Peço-vos, meus antepassados, que me concedam autorização para entrar nesta floresta. Peço mais ainda que autorizem Mwadia, minha esposa, a me acompanhar. Sendo mulher ela está interdita de entrar no bosque. Mas o caso é demasiado imperativo. Agora, irei dormir na margem da floresta, deitado sobre o último caminho. Amanhã regressarei para confirmar se esta farinha foi deixada intacta como um sinal da vossa permissão.”*(p. 34)

Mais do que abrigar as memórias da infância de Madzero e da tradição do povo Achikunda, o bosque abriga o rio Mussenguezi, o qual, por sua vez, guarda, no presente da cena, a antiga imagem da santa, o esqueleto do jesuíta D. Gonçalo da Silveira e o velho baú dos manuscritos. O rio é o depositário dos elementos que trarão de volta a história do passado. No bosque sagrado, os tempos são amalgamados pela força desse rio que se faz presente nos dois blocos narrativos do romance. Há, ainda, a presença de outras águas fluviais, cuja importância se iguala àquela do Mussenguezi. Trata-se do rio Zambeze, nas belas metáforas do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho, a “[...] larga e majestosa fita de prata que separa a terra do céu. Uma grande cobra que vem de Angola e corre para o mar, para o fim do mundo” (2003, p. 258). Rio fronteiriço, localizado entre o Zimbábue e a Zâmbia, corta o território de Moçambique para desaguar no oceano Índico.

O Zambeze é um relevante marco espacial do primeiro bloco narrativo, pois que pontua a localidade das personagens no mapa da região norte de Moçambique. É nesse rio, pleno de histórias locais, que Matambira vai resgatar a narrativa mítica da origem dos habitantes de Vila Longe, corroborando, assim, aquilo que nos diz o historiador René Pélissier, ao chamar o eixo zambeziano de “arco-íris étnico” (1987, p. 38), dada a tamanha variedade de povos que se concentravam nesta localidade<sup>34</sup>. No relato de Matambira, quando o romance já se encaminha para o desfecho, o segredo de Vila Longe é-nos, moçambicanamente, revelado. Sobrepõem-se, deste modo, as identidades e os temores do presente, marcado pela diferença colonial, àquelas identidades e aos mesmos temores vividos no passado:

Esse desconhecimento era mais do que uma ignorância: era uma estratégia de sobrevivência antiga, tão antiga que a memória não podia alcançar. Os antepassados de Vila Longe, todos esses que viveram junto ao rio, tinham sofrido da mesma doença. Também eles, perante a pergunta *‘quem são vocês’*, responderiam: *‘nós não somos quem vocês procuram’*. Tinha sido assim desde há séculos: eles eram sempre outros, mas nunca exactamente ‘aqueles’ outros. [...]. Os forasteiros chegavam e indagavam sobre a identidade dos que encontravam. E eles diziam, ‘somos dembas’, ‘somos tongas’, ‘somos makarangas’, ‘somos chikundas’, conforme a conveniência.

---

<sup>34</sup> Informamos que o mapa, referido pelo historiador, das populações do eixo zambeziano é de 1970.

E escondiam as canoas, amarrando-as por baixo da água para que ninguém mais soubesse que eles eram os dos rios. (p. 295)

É esse lugar dos “que viveram junto do rio” que os espaços e os tempos encenados em *OPS* resgata, sobretudo quando se recupera o passado na “narrativa de extração histórica”. Vemos, no romance como um todo, a força da quiasmática “espaciotemporalidade”, criada pelos rios Zambeze, Mussenguezi e pelo espaço metafórico do bosque. Assim, a partir de agora, ao escolhermos uma das trilhas do bosque e adentrarmos pelos espaços da “narrativa de extração histórica”, pincelaremos as temporalidades, a serem analisadas mais especificamente no segundo capítulo. Em primeiro lugar, abordaremos os espaços concretos e terrestres, para, em um segundo momento, concentrarmo-nos nos espaços fluviais e marítimo.

O primeiro espaço evocado na “narrativa de extração histórica” é a nau portuguesa Nossa Senhora da Ajuda: “A nau *Nossa Senhora da Ajuda* acaba de sair do porto de Goa, rumo a Moçambique. Cinco semanas depois, em Fevereiro de 1560, chegará à costa africana” (p. 51). Deste modo, já nas primeiras linhas desta narrativa, percebemos a encenação do quiasma apontado. O tempo, bem marcado, faz-nos lembrar o princípio de um texto historiográfico<sup>35</sup>, e o narrador, de forma direta, já nos antecipa os espaços a seguir: Goa, a costa africana e Moçambique. Detenhamo-nos, por alguns instantes, sobre a nau portuguesa cuja espacialidade figura-se como a geografia de uma sociedade colonial. Ocupando o primeiro estrato social, encontra-se a Igreja Católica a serviço da coroa portuguesa, representada pelo jesuíta D. Gonçalo da Silveira; no segundo estrato, há aqueles que devem manter a ordem colonial, os marinheiros portugueses que possuem postos de comando na nau; no terceiro, encontra-se a nobreza portuguesa, da qual é membro Dona Filipa Caiado; no quarto, os comerciantes e prestadores de serviço, representados pelo luso-indiano Acácio Fernandes; no quinto, a plebe portuguesa, ou seja, os marinheiros e grumetes; no sexto, os escravos “assimilados”, caso de Nsundi e Dia Kumari; na base da nau, no porão, encontram-se, indistintamente, “os escravos”. O narrador, ao contar a descida ao porão realizada pelos jesuítas, mostra-nos a divisão espacial da embarcação. Saberemos, então, que a nau é dividida em três cobertas:

Os padres passavam agora à segunda coberta. Era ali que se encontravam os seus camarotes. Aquela era a fronteira do seu território seguro, a última das realidades visíveis. Seguiam descendo para a terceira e última cobertura onde se localizava o paiol das drogas e o paiol da pimenta. Nossa Senhora da Ajuda não era um navio negreiro. Os poucos escravos viajavam no porão onde se acumulavam as bagagens dos tripulantes. (p. 200)

---

<sup>35</sup> No tópico “Entre a estória e a história”, no próximo capítulo, deter-nos-emos neste assunto.

Será, pois, no espaço do navio que se inicia o processo metamórfico do padre Manuel Antunes. Também nele, Nsundi migrará para o outro lado da vida, Dia Kumari engravidará do escravo congolês e a imagem da Santa-Kinda será “assentada”. Podemos dizer que o navio, sintetizador de toda a carga simbólica da viagem, é o espaço das transformações mestiças mais emblemáticas do romance.

Outra espacialidade significativa, nesta narrativa, é a província de Goa, colonizada pelos portugueses. Embora não haja, no texto, descrições físicas do lugar, a personagem Dia Kumari, como vimos, lança um “contra-olhar” não só à sua sociedade, revelando-nos como nela se dá a invisibilidade da mulher indiana, como também ao sistema colonial que sempre tentou, por todos os meios, apagar os códigos do local da cultura dos outros. Na cena do confronto entre padre Manuel Antunes e D. Gonçalo da Silveira, a voz narrante pontua o estado de corrosão em que se encontrava Goa, principalmente porque o sistema colonial português, para manter-se, para lá levar a “peia” da Santa Inquisição. Há de se notar, na recuperação da cena, a força do intertexto camoniano, que acentua o caráter de denúncia da passagem abaixo transcrita:

Mas a revolta de Antunes, vinha de mais longe, nascera da devassidão que ele encontrara em Goa. O próprio poeta, Luís Vaz de Camões, criticara a corrupção na sátira *Os Disparates da Índia*. O jesuíta que se recordasse do que acontecera ao poeta. Contrariado, D. Gonçalo admitiu: sim, havia certamente uma degradação dos valores cristãos. Por isso mesmo, a Santa Inquisição acabara de se instalar na Índia portuguesa. (p. 161)

Quando “[...] o contorno de Moçambique” (p. 247) já é avistado pelos viajantes da nau, o ritmo da narrativa acelera, seguindo a crescente ânsia do jesuíta Silveira de logo iniciar o outro percurso da viagem. No momento em que os ocupantes da nau chegam ao então chamado Moçambique, é que a narrativa passa a ganhar outros matizes, e os espaços passam a interagir com as personagens, suscitando pensamentos, atos e transformações. Por isso, a areia branca da Ilha de Moçambique provoca, na indiana Dia Kumari, a lembrança da imagem de Nsundi e irmana-a aos barcos “[...] que se espreguiçavam na praia à espera que alguém lhes limpasse os cascos” (p. 248). Também será no perigoso mar da costa que a fidalga Dona Filipa Caiado, por alguns instantes, se aproximará de sua escrava: “Elas eram as únicas passageiras e o marinheiro foi remando sem dificuldade. Sentaram-se lado a lado, em proximidade jamais experimentada” (p. 249). O espaço da Ilha faz Dia recordar o seu local da cultura, Pangim, a capital de Goa. Observa-se, pois, pelo recurso da comparação, o amálgama dos dois espaços no texto: “Na primeira semana de estadia na Ilha de Moçambique, Dia

Kumari não estranhou: a ilha era tranqüila e as ruas estreitas com as casas caiadas faziam lembrar Pangim” (p. 250). Não por acaso, será nesse espaço, já percebido como familiar, que a indiana descobrirá que em seu ventre habita o filho do escravo congolês, daí sair à procura de uma planta abortífera, momento em que nos diz o texto, mostrando o processo de identificação espacial da personagem: “A indiana saiu entre os mangais e se confortou em descobrir que aquela vegetação era a mesma que bordejava a costa da sua terra” (p. 251).

Tal como em Goa, na Ilha de Moçambique, a presença da autoridade colonial é questionada, porém, dessa vez, pelo próprio D. Gonçalo da Silveira. Sua visão binária que dividia os portugueses cristãos dos gentios sofre uma pequena alteração, ainda que o jesuíta recorra ao plano religioso cristão para basear a interpretação que faz da realidade colonial: “Nos últimos dias Silveira confirmara que o Diabo fazia ninho entre os seus, os da sua origem, raça e condição” (p. 255). Obviamente, tal constatação de Silveira não o retira da margem da autoridade colonial, visto que a figura do padre é a representação maior deste poder.

Após a estada no espaço costeiro da ilha, os padres jesuítas, o luso-indiano Acácio Fernandes, Dona Filipa, a escrava Dia e, por fim, o escravo-tradutor Xilundo seguem viagem em direção a Sena por meio das águas do rio Zambeze. O próximo marco espacial é, pois, a enseada do Chinde onde, nas margens do Zambeze, se dá o ritual da escrita realizado por Manuel Antunes e o escravo Xilundo (cf. p. 256). Seguindo o fluxo do rio rumo ao interior, as personagens logo alcançam a região norte de Moçambique e o próximo marco será, pois, a aldeia do escravo-tradutor: “– Lá, naquela margem, é a minha aldeia. Chama-se Bemba” (p. 257). Nessa aldeia, conheceremos a história pessoal de Xilundo, cujo pai, o chefe Baba Inhamoyo, o enviara a Goa com a intenção de “[...] preparar o filho para herdar o negócio da venda de pessoas. No processo de ser escravo ele aprenderia a escravizar os outros” (p. 258). A narrativa revela, deste modo, o outro lado do mercado de venda e compra de pessoas em Moçambique, formado pelos escravagistas portugueses, mas também por sujeitos pertencentes aos grupos étnicos da terra.

Enfim, a comitiva adentra o espaço do império africano: “Como um presságio, Silveira entrou na capital do Monomotapa no dia 1 de Janeiro de 1561” (p. 261). Mas não exploraremos já os meandros dessa rica espacialidade, pois que, dada a importância de tal espaço no conjunto romanesco, gostaríamos de tratá-lo mais à frente, ao abordarmos a fecunda relação entre a estória e a história. Por ora, apenas destacamos que é a partir do contato com a sociedade do Monomotapa que o padre Manuel Antunes migra de nome, ao ser rebatizado na tradição dos locais, tornando-se um sujeito mestiço. Esse espaço é decisivo para

o processo metamórfico no qual se via a personagem desde o princípio da viagem da nau portuguesa: “Quando regressou da corte, com resposta favorável do Imperador, o padre Manuel Antunes declarou a Gonçalo da Silveira sentir-se cafrealizado e não mais querer voltar para Lisboa” (p. 259). Embora, nas palavras do narrador, deparemo-nos com o termo “cafrealizado” – cunhado pelo pensamento europeu para designar os portugueses que em contato direto com as culturas africanas adotavam os costumes destas –, para explicar a atual condição de Antunes, acreditamos ser pertinente, aqui, destacar a fala dessa personagem que revela seu “salto” cognitivo para o outro lado da margem africana: “– *Agora estou certo: ser negro não é uma raça. É um modo de viver. E esse será, a partir de agora, o meu modo de viver*” (p. 259).

Persigamos, agora, a trilha dos espaços das águas. O Índico é, pois, o primeiro desses espaços fluidos invocados nesta narrativa, configurando-se como a “Pátria-Oceano” que liga Moçambique à Índia. Suas águas serão o palco misterioso dos domínios da sereia africana. Há também, o espaço fluvial do Mandovi, cujas águas atravessam a província de Goa para desembocar no Índico. Nas margens deste rio, mencionado nas primeiras linhas desta narrativa, a imagem sacra da santa tombará dos braços de padre Manuel Antunes, momento em que diz o narrador: “Mas a santa quase ficava em Goa, aprisionada nas lamacentas margens do rio Mandovi” (p. 51). O Mussenguezi também constará dessa narrativa, revelando a Xilundo estranhas aparições. A esse rio voltaremos mais adiante.

Importante, neste ponto, é mostrar a forma de representação cartogramática dos espaços terrestres, fluviais e marítimo em *OPS*. Isso nos leva às reflexões de Laura Padilha, ao propor os “cartogramas” como “uma outra forma de representação” (2007b, p. 206) – no caso, para a leitura de romances angolanos. Entendemos que, por essa outra forma de representação, intensifica-se o resgate dos matizes, dos tons, dos traços e da vida que animam as espacialidades de *OPS* e, desse modo, por ela se inscreve a intensidade das diferenças das “paisagens culturais” (cf. MIGNOLO, op. cit., passim) moçambicanas. Tal resgate possui a força simbólica capaz mesmo de transformar o corpo do texto em um “cartograma de palavras” pelo qual se reforça o lugar a partir do qual ele e, em conseqüência, o seu produtor se enunciam (cf. PADILHA, 2007b, p.205 et seq.)

A leitura de *OPS* nos revela que o romance se organiza de um modo cartogramático, buscando reforçar, pelos matizes e pelos traços imagísticos que se encenam, a diferença moçambicana, já mostrada como descentrada dos antigos mapas elaborados pelo poder colonial. A importância de tal processo de composição da narrativa romanesca é relevante, se considerarmos que o próprio produtor do romance é um sujeito culturalmente mestiço,



preocupado em revestir sua obra com a intensidade de seu local de cultura, já, na atualidade, formado pelos fragmentos culturais dos portugueses, dos indianos, dos moçambicanos, enfim, de constituições plurais. O produtor convida-nos, a nós leitores, a realizar a “travessia do olhar” pelos espaços, movimento que, fatalmente, nos retira de nosso local, estrangeiro, e nos aproxima do grande cartograma ficcional moçambicano.

Percebemos que as imagens cartogramáticas apresentadas sobrepõem-se umas sobre as outras, formando aquilo que o geógrafo brasileiro Milton Santos, já recuperado pela voz de Padilha, chamou de “palimpsestos”:

[...] paisagem e espaço são sempre uma espécie de palimpsesto onde, mediante acumulações e substituições, a ação das diferentes gerações se superpõe. O espaço constitui a matriz sobre a qual as novas ações substituem as ações passadas. É ele, portanto, presente, porque passado e futuro. (SANTOS, 2004, p. 104)

Palimpsesticamente, Vila Longe, Antigamente, o Camuendje e até mesmo o Zimbabwe, no tempo presente, superpõem-se às superfícies do Império do Monomotapa. Assim também o bosque sagrado do Mussenguezi – que vira Zero enterrar uma estrela e sua esposa encontrar uma Santa nas margens do rio, no hoje narrativo – soterra o solo lamacento do outro bosque, que também abrigava, no passado, o mesmo rio, em cujas margens o escravo Xilundo depositara os restos mortais de um certo jesuíta, uma Santa, e um baú. Tais palimpsestos fazem-nos entrever *um outro*, em devir, suscitando, assim, o seguinte questionamento: qual cartograma, neste tempo que é sempre devir, acrescentar-se-á às ruínas de Antigamente e às ausências de Vila Longe? O texto provoca a questão, joga com o leitor – e lembremos que o primeiro leitor de Mia Couto é o sujeito moçambicano –, impelindo-o a refletir sobre as espacialidades do país e sobre a vida que as anima nesses tempos em que a colonialidade do poder parece ainda resistir em tais espaços. O texto provoca também os leitores localizados em outras margens, suscitando a nossa reflexão sobre as paisagens culturais que marcam as múltiplas representações cartogramáticas, sejam elas centrais ou periféricas.

Fica evidente, por tudo que até aqui expusemos, a impossibilidade de encerrar os atores ficcionais de *OPS* em categorias paradigmáticas, já consagradas pelo pensamento ocidental. Se palimpsesticamente, como vimos, os espaços presentes nos dois blocos narrativos se superpõem, o mesmo podemos dizer das identidades das personagens. Talvez seja por tal motivo que, já agora, experimentamos, na cena de nossa escrita, uma certa *incompletude*. Será que alcançamos todos os meandros fragmentários que formam e

enformam essas personagens? Será que alcançamos a lógica ambígua do discurso da mestiçagem? Será que nosso olhar, acostumado ao chão do Brasil, cruzou imaginariamente o Atlântico e pousou lá, no Índico, em Moçambique? Será?

As dúvidas são muitas e não poderia ser diferente, pois que cada uma das personagens de Mia Couto é um mundo, um universo de sentidos que se abre aos olhos do leitor. “Cada homem é uma raça”, já nos dissera o autor e, agora, sua voz retorna para nos dizer que cada homem carrega em si não apenas sua (e própria) identidade, mas as identidades de nações inteiras, e nações plenas de cores. A moçambicana Fátima Ribeiro corrobora nosso olhar sobre as cartografias identitárias encenadas no romance, afirmando que “cada pessoa é um mundo complexo em que se funda ou se repartem várias nações.”<sup>36</sup> Por meio das encenações dos atores ficcionais, as espacialidades do romance se revelam palimpsesticamente, espraçando-se para além de seus territórios. Todos os espaços, todas as nações, todos os lugares convocados pela letra do produtor viajam juntos pelas águas mestiças da história e de seus vários tempos. Viajam por uma história que pode ser moçambicana para Mwadia; indiana para Dia; congoleza para Nimi; e que, para Xilundo, é a história de Bemba e, para D. Gonçalo, a história portuguesa... Nesse universo literário em que o pensamento só pode se fazer liminar, nos limites da viagem em direção a si e aos outros, o romance grita e reverte o silêncio ao qual foram relegados não só os habitantes de Moçambique, mas todos os espaços colonizados. Enfim, há muitas outras superposições entre as linhas do romance, deixemo-las para outros que, assim como nós, escolherão uma das trilhas para adentrar o bosque ficcional de *OPS*.

---

<sup>36</sup> RIBEIRO, Fátima. Mia Couto: sempre igual sempre surpreendente. *Notícias*, Maputo. 22.08.2006. Disponível em: <[http://www.macua.blogs.com/moçambique\\_para\\_todos/2006/06/mia\\_couto\\_sempr.html](http://www.macua.blogs.com/moçambique_para_todos/2006/06/mia_couto_sempr.html)> Acesso em: 08.01.2008.

### 3 ENCONTROS MISTIÇOS

No romance *OPS*, como já esclarecemos, se imbricam diferentes matrizes estéticas e culturais. Isso demanda do olhar crítico um novo posicionamento, se se deseja vasculhar os meandros das novas produções de sentido geradas na e pela obra. Por isso, a partir de agora, se instala, na cena de nosso texto, um outro movimento investigativo que, embora não deixe de dialogar com o primeiro, quer analisar alguns dos recursos discursivos que, a nosso ver, se fazem linhas de força na arquitetura da “textualidade mestiça” do romance. A isso chamamos “encontros mestiços”.

O nosso objetivo, pelo acima exposto, passa a ser rastrear as estratégias utilizadas por Mia Couto para compor sua criação artístico-verbal, partindo do pressuposto de que, por tais estratégias, o escritor, textual e imageticamente, dá forma discursiva aos entrecruzamentos de saberes, de sujeitos, enfim, de imaginários, sempre plurais, que estão na base da formação do grande mosaico cultural chamado Moçambique. Isso nos leva a querer destacar, a partir de agora, alguns pontos a serem trabalhados no capítulo que se inicia, quais sejam: a circularidade das vozes das personagens e a do narrador; os espelhamentos das figuras dos atores ficcionais; a relação de complementariedade estabelecida entre os dois blocos narrativos; o discurso do enigma instalado no/pelos “mágicos” objetos e o entrelugar que se estabelece quando a estória e a história se entrecruzam. É o que passamos a expor, a seguir.

#### 3.1 A CIRANDA DAS VOZES

“A palavra mais bela é a que fala de si mesma.”

Tzvetan Todorov – *As estruturas narrativas* – 2003.

A forma da repetição ritual própria das narrativas orais é retomada por Mia Couto em seu romance que nos convida a percorrer a circularidade das vozes das personagens apresentadas nos diálogos, bem como a própria circularidade que se presentifica na enunciação do narrador. As vozes, desse modo, repetem-se, transgridem os espaços cingidos pelas divisões capitulares da obra, atravessando as fronteiras dos dois blocos narrativos. E, para nós, fica a impressão de que este romance só pode ser lido, se aceitarmos o pacto que ele nos propõe: devemos percorrer a sua circularidade. Nesse percurso, percebemos, então, que o texto se transforma em uma grande sala de espelhos, refletindo e refratando espacialidades, temporalidades, imagens e palavras.

Dentro da cena do romance, a voz narrante dá-nos a conhecer a ciranda das outras quase infinitas nela encenadas. É ele, o narrador, que nos conta as histórias do presente

moçambicano já trançadas naquelas outras do passado. Talvez devêssemos dizer “dos passados”, pois cada ator ficcional carrega, na memória, a narrativa do que foi por ele vivido tanto no primeiro bloco, ou seja, no presente dos acontecimentos do ano de 2002, quanto no que é habitado pela “narrativa de extração histórica”, ou seja, pelo passado distante do século XVI. Percebemos que o acesso absoluto do narrador aos passados das personagens não apenas reinstala a voz da memória individual – “A lembrança do funeral de seu pai nunca abandonou Mwadia. Era uma tarde de cor de chumbo e o peso das nuvens cinzentas asfixiava o peito das dezenas de familiares” (p. 99) –, como também recupera a voz da memória coletiva, constituída pelo conjunto das histórias pessoais das personagens do romance como um todo. Terezinha Taborda Moreira, já aqui mencionada, ao analisar, em “O eterno canto do bardo”, a persistência (e já diríamos resistência), nos romances moçambicanos, da voz convocadora do contador de histórias, esclarece-nos a respeito da circularidade das vozes e da reconstituição das temporalidades:

[...] a narrativa não se constitui somente a partir do passado, mas também se constitui a partir do presente e do futuro. Ela figura o cosmo na circularidade das vozes nela inscritas. Narrar torna-se, assim, trazer de volta, recolocar o passado no presente, transcriando aquilo que sempre foi, ainda é e permanecerá sendo. Por isso, mais do que *contar*, a narrativa quer *mostrar* o relato, num sentido que é o de *presentar* os acontecimentos, re-percorrer um caminho, torná-lo evento que se desenrola aos olhos do leitor marcando o presente de onde se fala e do qual o narrador fala. (2005, p. 178)

É a partir desta circularidade vocal que se observam as inter-relações estabelecidas entre os conjuntos das personagens do romance. Desse modo, detecta-se a ocorrência de um inicial movimento de circularidade, já no interior do primeiro bloco narrativo. As vozes dos atores ficcionais que constituem esse bloco – sempre amalgamadas na voz narrante – se repetem, porém mudando de forma e de lábios. Como exemplo ilustrativo dessa movimentação circular, remetemos aos casos de Arcanjo Mistura, Matambira e Jesustino Rodrigues. Nas encenações desses três atores ficcionais, ecoam suas vozes que dizem da morte de Vila Longe, ou, ainda, que atestam o caráter fantasmático dos moradores do lugarejo. De saída, a voz do narrador pré-anuncia o estado dos habitantes do lugar, no momento em que Mwadia regressa à pequena cidade, dizendo: “Nem ela adivinhava quanto os rostos de Vila Longe estavam vazios e inexpressivos, como se ela mesmo regressando, se mantivesse ausente” (p. 68). O eco dessa voz narrante se fará ouvir pelos lábios de Arcanjo Mistura: “[...] *Tudo isto devia ser sepultado, todos nós devíamos ser sepultados*” (p. 124); por aqueles de Matambira: “–*Vou lhe dizer um segredo: esta gente aqui, em Vila Longe, é que está morta. Nós somos almas depenadas*” (p. 128); e ainda, duplamente, pela voz do goês

Jesustino Rodrigues: “– *Estou a vislumbrar o sol a pôr-se, faz-me lembrar a mim mesmo, disse Jesustino Rodrigues*” (p. 125); “– *Foi lá [na alfaiataria] que eu, um dia, morri*” (p. 125).

Os fragmentos nos mostram que a voz do narrador se intensifica na narrativa através do percurso circular da dramatização das vozes das personagens. Tal percurso é também realizado de forma repetitiva, o que leva à articulação de um movimento espiralar no texto. E, assim, podemos ver uma ciranda em constante giro, impulsionada pela força motriz das vozes: a encenação na/pela voz do narrador repete-se na/pela voz de Arcanjo Mistura, que se repete na/pela voz de Matambira, que se repete na/pela voz de Jesustino, que se repete na/pela voz de... Assim, tal encenação é continuamente dramatizada, necessitando da voz do outro para que se consolide mais e mais.

Tal repetição contínua conduz-nos à imagem metafórica da sala de espelhos de um parque de diversões, onde podemos mirar nossa figura nos duplos espelhos e assistir, maravilhados, à projeção de nossas imagens especulares, reproduzidas umas dentro das outras, ao infinito. Segundo Umberto Eco (1989, *passim*), os espelhos não invertem a imagem especular do seu referente, mas é o referente que, ao mirar seu corpo no espelho, imagina que a imagem especular seja contrária à sua, o que o leva a pensar que, dentro do espelho, há um outro que é diferente dele próprio. Porém, o espelho mostra sempre o mesmo, porque só pode dizer a verdade. Eco adverte:

Nós quando adultos, somos exatamente como somos, exatamente porque somos (também) animais catóptricos: que elaboram a dupla atitude de olhar para si mesmos (o quanto possível) e para os outros, tanto na realidade perceptiva quanto na virtualidade catóptrica. (*ibidem*, p. 16)

Do ponto de vista armadura discursiva de *OPS*, podemos dizer que há um *abismo* especular projetado na superfície das páginas do romance. Não tencionamos negar as leis da física ou elaborar um tratado sobre os espelhamentos, porém apetece-nos investigar essa “ilusão” verdadeira que se projeta na obra. Em outras palavras, esse espaço de troca criado entre o “eu” e o “outro”. Percebe-se que a cadeia de imagens especulares é impulsionada pela voz e pelo corpo do narrador, nos quais se encaixam outras vozes, outros corpos e outros gestos.

A articulação desses movimentos revela-nos, mais uma vez, a insinuação do discurso da mestiçagem, pois, se é certo que os atores ficcionais (com suas histórias pessoais) projetam-se uns sobre os outros, intensificando, assim, a especularidade abissal de suas figuras, também podemos inferir que as fronteiras que os separam e os distinguem se tornam diluídas. Tal dinâmica nos permite ver, no palco do texto, a diferença cultural encenada por

atores ficcionais cujos corpos identitários se encontram fraturados (ou em processo de fratura). A nosso ver, essa situação liminar em que se encontram todos esses atores, inscreve, na textura do romance, um espaço no qual um corpo social se articula, corpo que, para Bhabha possui natureza “híbrida” (cf. op. cit., p. 20-23), e que, para nós, pensando com Gruzinski, se torna de natureza “mestiça”. Vale, nesse momento, lembrar o conceito de “diferença cultural” cunhado pelo crítico indo-britânico:

[...] a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade. (ibidem, p. 63)

Ao divisarmos, na superfície do texto, as imagens dos “outros”, percebemos que não se trata da encenação da consciência simbólica da “identidade”, tomada no sentido de *profundidade* e, vale frisar, vista como clássica e ocidental, universalizadora do mundo<sup>37</sup>, mas, sim, da dimensão de “duplicação”, uma “especialização do sujeito”, segundo Bhabha (ibidem, p. 84), produzida no “Terceiro Espaço” das enunciações:

É o Terceiro Espaço, que embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo. (ibidem, p. 68)

Notamos, quando lemos o jogo proposto pelo texto, que a circularidade vocal expande-se por outros exemplos neste primeiro bloco narrativo e o mesmo movimento está presente no interior da “narrativa de extração histórica”, cujos espelhos passaremos, agora, a visitar. Destacamos, como exemplo mais emblemático, a projeção especular entre as personagens Nimi Nsundi e padre Manuel Antunes. Para que possamos visualizar o jogo dos espelhos na encenação desses atores ficcionais, precisamos focar uma cena particular: no princípio da segunda narrativa, Nimi, ao contemplar os peixes-voadores, sonha em converter-se em um deles e regressar ao seu materno Reino do Congo. A voz narrante relata-nos que

Esses peixes, afinal, a ele se assemelhavam. Também ele sonhava em emigrar do seu mundo. Pudessem ele inventar asas que o levassem para um outro céu. Esse céu era o Reino do Congo, de onde ele fora arrancado e para onde, em sonhos, sempre regressava. (p. 59)

---

<sup>37</sup> Cf. também GLISSANT, 2005, p. 111.

Já no capítulo-espelho, intitulado “A dança do peixe-voador *Oceano Índico Janeiro de 1560*”, o qual narra a morte do escravo congolês, o reflexo especular se projeta sobre a figura de padre Manuel Antunes, no momento em que, no espaço da nau, os escravos celebram os ritos fúnebres de Nsundi. Progressivamente, vemos que a imagem do peixe-voador, antes relacionada ao escravo congolês, vai-se projetando na encenação da dança de Manuel Antunes. Ao aceitar o pacto que lhe era ofertado pela dança e música africanas, Antunes se desloca duplamente: é como se ele se retirasse do seio da cultura européia e vivesse o sonho do outro. Algo se transforma em Manuel Antunes, que passa a ser o escravo Nsundi, ou seja, o peixe-voador que, naquela altura, “já chegara à sua terra, estava-se banhando nas areias brancas do rio Congo” (p. 204).

Os pés lhe pesavam, pesava-lhe no corpo a Europa inteira. Os tambores pareciam soar mais e mais alto e, a um dado momento, havia um tambor que ecoava dentro do seu peito. Uma embriaguez o foi soltando, deixando-o mais e mais leve. Manuel Antunes começou a rodar. O rodar se fez pular, o pular se fez voar. Ele era o peixe-voador emergindo das águas. (p. 209)

Esse exemplo mostra claro um dos espelhamentos que ocorre entre as duas personagens da “narrativa de extração histórica”. Destacamos, ainda, a ocorrência que, a nosso ver, merece maior destaque, pois que nos encaminha para o aspecto a ser discutido no próximo tópico deste trabalho, qual seja, “O jogo das narrativas”. Trata-se, já agora, do movimento da ciranda surgido através dos entrecruzamentos das vozes pertencentes ao primeiro bloco narrativo com aquelas da “narrativa de extração histórica”. Nesse movimento, as vozes, repetidamente, transitam pelos lábios dos atores ficcionais dos dois blocos. As personagens do primeiro se fazem, então, projeções especulares daquelas do segundo e vice-versa. Elegemos, de acordo com a dinâmica ficcional, o jogo especular que se dá entre Nimi Nsundi e Zero Madzero e entre Dia Kumari e Mwadia Malunga. Diga-se de passagem que o fato de tais atores formarem os casais mais emblemáticos do romance não deve ser relegado ao plano das coincidências. Olhemos, então, os espelhos e suas projeções.

Notamos que a inter-relação de Nsundi e Madzero é percebida à medida que as duas figuras surgem no interior de suas respectivas narrativas e pelos detalhes, recortes e colagens, pelos quais tais atores ficcionais ganham corpo no texto. Aqui vale lembrar que, ao pensarmos os espelhamentos, não tencionamos buscar indícios da semelhança existente entre as personagens e, sim, destacar alguns elementos que, ao se ressignificarem nas narrativas, propiciam o jogo das projeções. O primeiro detalhe pelo qual podemos perceber a especularidade entre Nsundi e Madzero diz respeito à questão da origem familiar. No capítulo

anterior, mencionamos a ascendência de Zero Madzero, sujeito cultural pertencente à linhagem dos Achikundas, guerreiros que, no passado, “conduziram missionários, exploradores e comerciantes de escravos e marfim” e que são descritos como “bravos caçadores de elefantes, intrépidos viajantes do rio, lendários guerreiros” (p. 20). Também os Achikundas, além de, segundo o relato do narrador, manterem contatos comerciais com os colonizadores, se rebelaram contra os comerciantes de escravos, no caso, o bisavô goês de Jesustino Rodrigues, como o saberemos mais à frente, no capítulo “Uma mulher a céu aberto *Moçambique Dezembro de 2002*”, referente à história pessoal de Constança (cf. p. 174). Importa dizer que essa origem familiar de Zero, marcada por uma espécie de paradoxo – alguns dos indivíduos de seu povo contribuem para a manutenção e/ou expansão do sistema escravocrata, enquanto outros, na condição de escravos, rebelam-se contra os *muzungos*<sup>38</sup> mercadores –, dialogará com a origem familiar de Nimi Nsundi.

O ajudante de meirinho não era um simples cafre. Tinha sido capturado no Reino do Congo e enviado para Lisboa em troca de mercadorias que o Rei Afonso I, aliás Mbemba Nzinga, mandara vir de Portugal. Nsundi era um “trocado”, uma moeda de carne. (p. 53)

No fragmento acima, observa-se a clara descrição da complexidade das “trocas” estabelecidas, por meio das rotas marítimas, entre o continente africano e o europeu, e suas implicações na construção da subjetividade deste ator ficcional, desconsiderado como indivíduo, já que percebido, simplificada, como um “objeto”. Importa focar que tanto a origem ancestral de Zero quanto a de Nimi se justapõem. A diferença faz-se ouvir, visto que ambos pertencem a famílias tradicionais, a tempos e a espaços distintos. Assim, essa(s) diferença(s), que se permite(m) observar através das pistas que o próprio texto nos fornece, ativa o jogo especular que, por sua vez, projeta o corpo (e a voz) de uma personagem no interior do corpo (e da voz) de outra. Deve-se considerar, ainda, que as complexidades identitárias das personagens se manifestam também no domínio dos nomes próprios e que suas narrativas estão plenas de traduções da história. Por isso mesmo, debruçemo-nos sobre a história do Reino do Congo e, para tanto, convoquemos Marina de Mello e Souza, historiadora brasileira, que, ao referir-se ao mito de origem desse Reino, aponta para a figura do lendário Nimi, herói da narrativa cosmogônica congoleza, cujo nome se repete no do escravo ficcionalizado:

---

<sup>38</sup> Uma nota de rodapé no romance traz a seguinte definição: “nome dado aos brancos ou pessoas de outra raça culturalmente assimilados” (COUTO, 2006, p. 146).



Os mitos de origem [do Reino do Congo] registrados no século XVII referem-se à conquista do território por um grupo de estrangeiros, chefiados por Nimi e Lukeni que teriam subjugado as aldeias da região do Congo e imposto a sua soberania pela superioridade de sua força e guerra. (2002, p. 47)

Tal informação, evidentemente, não consta do romance de Mia Couto, mas nos faz refletir sobre o motivo que leva o escritor a recuperar a origem de Madzero e o próprio nome de Nimi Nsundi. É claro que não se trata de um espelhamento do real vivido, mas de uma projeção de um conhecimento que escapa ao leitor não moçambicano. O importante é mostrar os rastros que subjazem na configuração das personagens, já no presente de cada narrativa sujeitos mestiços, pois que atravessados pelos códigos culturais do ocidente e, no caso de Nimi, do meio oriente.

O segundo detalhe que reforça o jogo dos espelhos é a constante ocorrência dos elementos míticos, a saber, fogo e água, que estão presentes na encenação de Madzero e Nsundi. O pastor, sendo um dos *vaspostori*, aqueles que “transportam o fogo do fim do mundo” (p. 21), é assinalado pelo elemento “fogo” logo ao ser apresentado na narrativa. No episódio da queda da estrela, o pastor terá seu corpo marcado pelo elemento incandescente: “– Não me toque! Não me toque que tenho as mãos em fogo. Só então a esposa reparou no brilho que emanava das mãos fechadas de Madzero” (p. 11). Veremos, ainda, um outro fogo emergir na “narrativa de extração histórica”, acrescentando-se ao primeiro, próprio do pastor Zero Madzero. Se este é figurado como um “guardião” do fogo sagrado, Nsundi será o “guardião” do fogo da nau, responsável por oferecer e manter a luz na escuridão dos recôncavos da embarcação:

Ninguém senão ele podia acender lume no decurso de toda a viagem. O próprio jesuíta iria receber das mãos de Nsundi uma vela que o escravo acenderia e que o ajudaria a vencer as escuras entranhas do navio.  
– *Sou eu que lhe vou dar fogo!*, disse o negro com vaidade. (p. 53)

A presença do elemento fogo, na configuração das personagens, se faz de modo contínuo à da água, interpretada por nós, como a própria marca feminina da palavra que, uma vez convocada pela voz e pela letra, adentra as páginas do romance, fundindo-se nas visões e vozes de Madzero e Nsundi. Ao fecundar seu romance com a palavra moçambicana, Mia Couto parece seguir um preceito da cosmogonia banta, segundo o qual como aponta Mello e Souza (op. cit., p. 63), as águas operam como a zona de fronteira, interligando as duas partes complementares do mundo, aquela dos eventos perceptíveis e aquela das causas invisíveis. Ainda segundo a historiadora,

O mundo visível é habitado por gente negra, que nele aparece e dele desaparece através do nascimento e da morte [...]. O mundo do além é habitado por ancestrais e espíritos diversos, que afetam a vida das pessoas deste mundo [...]. Para os bacongós, todo acontecimento excepcional, bom ou ruim, é explicado como referência ao outro mundo e os seus rituais estão centrados na água ou em túmulos, as duas principais vias de comunicação entre os dois mundos. (ibidem, p. 63-64)

Dentro dos espelhos do fogo que refletem a cena de Zero e a de Nsundi – “Pois, segundo contou mais tarde, Madzero sonhou que as suas mãos se juntavam, duas chamas numa única fogueira. Em lugar dos dedos lhe doíam dez pequenas labaredas” (p. 20) e/ou “*As minhas mãos [de Nimi] se juntavam e pegavam fogo. Em lugar de dedos me ardiam dez pequenas labaredas*” (p. 113-114) –, assistimos ao surgimento misterioso dos espelhos de água, projetados por uma voz feminina. Em Nsundi, tal voz líquida emerge, sendo capaz de, dentro dele, se fazer ouvir. Voz misteriosa que, mais do que possuir o “corpo vocal” dessa personagem, possui seu próprio corpo identitário, ao mesmo tempo em que possui o corpo da escrita, fazendo-se excessiva em todos os sentidos. Alertamos que os grifos em itálico, que marcam as falas dos atores ficcionais do romance, não se alteram, quando essa voz brota na fala-escrita de Nsundi, na missiva, sem qualquer aspeamento. Eis o relato constante dessa carta que Nsundi escreve a Dia Kumari:

*Era então que outras mãos feitas de água, se aconchegavam nas minhas e aplacavam aquela fogueira. Essas mãos eram as da Santa. E ela me segredava:*

*– Este é o tempo da água.*

*Era a voz da santa que me percorria por dentro. A voz tomava posse de mim. E agora que lhe escrevi esta carta, vejo que esta letra não me pertence, é letra de mulher. Meus pulsos delgados se recolhem ao peso de um cansaço de séculos. Meus dedos não têm gesto, meus dedos são o próprio gesto. Eu sou a Santa. (p. 114)*

A mesma voz, repetidamente, cruzará os tempos e se fará ouvir na/pela voz de Zero Madzero (confundida e, ao mesmo tempo, interna e externa ao corpo dessa personagem), como percebemos através do relato de seu sonho pelo narrador:

Foi então que outras mãos, feitas de água, se aconchegaram nas suas e aplacaram aquele incêndio. Eram as mãos de mulher. – *Seriam as minhas, adiantou-se Mwadia. Não. Aquelas eram mãos de mulher branca. E a mulher do sonho vaticinou:*

*– 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.* (p. 20)

A voz feminina circula continuamente, roça a língua de Nsundi, roça aquela de Zero, roça a língua do texto e o faz vibrar. Localizando-se para além das espaciotemporalidades das personagens e, paradoxalmente, situando-se no interior dos espaços-tempos das narrativas, essa voz arrasta consigo um corpo cultural marcado pelo traço da mestiçagem. Podemos ouvi-la, rumorejando, no interior das outras vozes do texto. Voz da entidade mestiça, cujo corpo feito de água fecunda o tecido romanesco. Ela é a potência do discurso da mestiçagem; é a letra das culturas formadoras do mosaico ficcional, sabiamente recuperadas pelo narrador.

Os exemplos supracitados nos mostram a importância dessa voz feminina e vibrante que potencializa o espelhamento das figuras das personagens. A presença do corpo vocal da entidade mestiça leva-nos a inferir outros espelhamentos a partir da questão que já agora nos ocupa: Mas essa voz não canta sempre a si mesma? Ouçamo-la mais uma vez: “*Este é o tempo da água*”; “*Meus pulsos delgados se recolhem ao peso de um cansaço de séculos. Meus dedos não têm gesto, meus dedos são o próprio gesto. Eu sou a Santa*”; “– *As minhas mãos são de água. Sou feita para a sede dos homens*”; “– *Eu sou a mulher*” (p. 114 e 20. Negrito nosso). Trata-se de uma fala erótica que nos diz da palavra repetida e excessiva do texto ou do zero de seu significado, como alerta Barthes:

[...] a repetição engendraria ela mesma a fruição. Os exemplos etnográficos abundam: ritmos obsessivos, músicas encantatórias, litânias, ritos, nembutsu búdico etc.: repetir até o excesso é entrar na perda, no zero do significado. (2006, p. 51)

Tal voz também tramará o espelhamento das figuras de Dia Kumari e Mwadia Malunga. Primeiramente, na cena da história do passado desta última, a ouvimos fluir no desejo de Mwadia de converter-se em água: “Ser água na água, ficar longe do mundo, mantendo-se no seu centro. E ter poderes que nasciam de nenhum confronto, coroada pela simples aceitação de um mando sem voz. Era isso o tudo que ela queria” (p. 86). Mwadia deseja migrar para o reino das águas, domínio secreto da voz feminina. Deseja que o corpo de sua voz se *outré* nessa voz primeira, liminar, como acontece na cena do rio Mussengezi, espaço intermitente no qual o desejo impera e faz Mwadia transbordar dentro e fora de si:

Contemplando a correnteza, Mwadia sentiu-se tomada por um **irreconhecível** impulso que a fez entrar na água. A coberto do rio, foi se liberando das vestes. Lançou-as para a margem, peça por peça, perante o olhar aterrado do marido. O convite dela o fazia estremecer:

– *Vá, Madzero, se atire. Venha para a água!* (p. 35. Negrito nosso)

Nessa cena, o corpo de Mwadia é atravessado por esta voz feminina, e deixa de ser inteiramente seu, já que é habitado pelo corpo erótico da voz feita de água que, por sua vez, continua a atravessar o corpo erótico do texto. Trata-se da *figuração*, ou seja, “o modo de aparição do corpo erótico (em qualquer grau e sob qualquer modo que seja), no perfil do texto” (BARTHES, 2006, p. 66). O som da palavra migra dos lábios de Mwadia para habitar as partes de seu corpo e, desse modo, ouvimos sua voz vibrante pela/na sua pele, pelo/no tecido do texto. E a água e a terra afluem e refluem no corpo da personagem: ‘Mwadia Malunga fez uma concha das mãos e recolheu água do rio. Depois, foi derramando uns pingos sobre a pele. Assim, a sua nudez se revelava, gota a gota, fresta a fresta. A terra a vestia, a água a despia” (p. 35-36). Em outra parte do corpo de *OPS*, a figura da indiana Dia Kumari também será atravessada pelo sopro de água. Se Mwadia deseja converter-se em água, Dia sente que se está convertendo em cobra, sente no corpo o rumor da voz: “Destá vez, porém, ela foi assaltada por uma **indescritível** sensação: sentiu que a cabeça estava a mudar de formato. A testa e o rosto se alargavam como a cobra naja antes de cuspir” (p. 204. Negrito nosso). O leitor pode-se perguntar, nesse momento: onde está a voz feminina nessa estranha e “indescritível” (diríamos até, indizível) transformação? É a voz mais-velha de Constança que retoma o saber tradicional e nos conta pela voz do narrador:

Por mais cristãos que fossem, os de Vila Longe olhavam a estátua e viam o espírito de nzuzu, a deusa que mora em águas limpas. Ela vive com a nyoka, a serpente. Quando a água fica suja [pelo sêmen dos homens], a serpente sai a espalhar maldades e feitiços. (p. 242)

A voz feita de água faz morada no relato de Constança, dá-nos a saber dos detalhes de seu domínio: é a cobra nyoka, sua companheira, que se simula na transformação da indiana Dia Kumari. Na cena em que Dia ameaça se jogar no fogo da nau, a voz dessa personagem não se faz ouvir diretamente, o que nos leva a indagar se ela estaria sendo “visitada” pela voz feminina, tal como acontecera com Mwadia. Não se pode negar que a cena da nudez intermitente de Dia se reflete na cena em que Mwadia se despe nas águas do rio.

[...] a aia Dia Kumari, seminua, empoleirada nas cordas da enxárcia, ameaçava desembaraçar-se das restantes roupas. Um alvoroço de machos exaltados percorria os mirones que se juntaram. O médico explicou:  
– A moça diz que, se não autorizarmos a missa pagã, ela se atira para as brasas do fogão. (p. 205)

O jogo especular se dá também no plano dos nomes próprios dessas duas personagens. Há de se notar que “Mwadia” carrega em si o rastro do nome da indiana “Dia”, o que potencializa a identificação entre as duas mulheres. Deste modo, percebemos que a projeção dessas duas figuras femininas é intermediada por uma espécie de corporificação da voz mestiça das entidades das águas: Kianda, Nzuzu, Mama Wati, todas elas presentes na imagem de Nossa Senhora. Como podemos observar no fragmento abaixo, a projeção especular de Dia e Mwadia funde-se na figuração da Virgem esculpida na nau, corroborando, assim, o jogo tramado pela potência feminina do texto: “[...] a virgem da proa perdera as vestes e ressurgia das ondas despida como nos sonhos que o afligiam. Esfregou o rosto, fez o sinal da cruz. Mas a visão permanecia” (p. 209).

Mais à frente, ao discorrermos sobre os “mágicos” objetos, voltaremos a fazer ouvir essa voz feminina, pois que a percebemos como o grande enigma do romance, como sua potência constitutiva. Neste ponto, bastam-nos os espelhamentos das figuras dos atores ficcionais que destacamos e que nos mostraram que os reflexos surgem na superfície das páginas do texto, fundindo e suplementando personagens quase infinitamente. O leitor é, pois, a figura fundamental nesse jogo, visto que seu ato ativa a gira da ciranda das vozes, movendo-a, sempre que ele se debruça sobre a superfície do texto e olha seduzido os “Outros” que lá estão. A ciranda das vozes dá-nos a conhecer o espaço da escrit(ur)a de *OPS*, espaço do(s) duplo(s), espaço intermitente do desejo do texto e do desejo do leitor.

### 3.2 O JOGO DAS NARRATIVAS

“No princípio é a ficção, haveria a escrita. Seja uma fábula, da escrita. O outro lê e, partindo, por sua vez escreve, de acordo com sua vez. A partir, entendam bem, de sua leitura: deixando-a também se afastar ou perder, transportando-se para o outro lugar. No melhor dos casos, haverá sempre algo a dizer de novo, o processo das duas inscrições será interminável. Ele pedirá sempre o suplemento, algum acréscimo de discurso, pois estava falando de textos verbais, quero dizer, das palavras.”

Jacques Derrida – *Derrida e a literatura* – 2001.

Voltemos à questão dos dois blocos narrativos de *OPS* e do diálogo que estabelecem entre si, valendo-nos, agora, do “operador textual” (ou da idéia de suplemento) proposto por Jacques Derrida, citado, como epígrafe, a partir de Evando Nascimento (2001, p. 9). Para tanto, pensemos o termo “suplemento”. Na língua francesa, o verbo *suppléer*, no *Le Petit Robert* (1996), é descrito como: “*Mettre à la place de (ce qui est insuffisant) ; mettre en plus pour remplacer (ce qui manque). Se mettre ou être mis à la place de... pour remplacer (ce qui*

*manque) ou renforcer (ce qui est insuffisant)."*<sup>39</sup> Tais definições apresentam o verbo sem outra possível acepção: pois suprir também significa "*combler, en remplaçant, en ajoutant.*"<sup>40</sup> Se as primeiras acepções do verbo suprir carregam a idéia de "complemento", a última abala as estruturas das primeiras, ao denotar a idéia de excesso, de algo que supre alguma coisa, ao "enchê-lo" com um a mais. Desconstrói-se, assim, a lógica opositiva: finitude/infinitude; centro/margem; dentro/fora; ausência/presença; vida/morte, sempre constantes no pensamento ocidental. Derrida, com seu suplemento, implode a idéia do Todo original, o qual conteria em seu centro todas as coisas, e propõe a "não-totalização", o jogo possibilitado pelo campo da linguagem:

Poderíamos dizer, servindo-nos rigorosamente dessa palavra cuja significação escandalosa sempre se atenua em francês, que este movimento do jogo, permitido pela falta, pela ausência de centro ou de origem, é o movimento da *suplementariedade*. Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o supre, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais, como suplemento. (DERRIDA, 2005, p. 245)

Desse modo, entendemos que esse jogo, ou seja, a possibilidade de acréscimos e de substituições infinitas, estrutura a ordenação das narrativas de *OPS*. A divisão capitular da obra engendra uma espécie de primeiro protocolo de leitura, já que se trata também do primeiro contato direto do leitor com o conteúdo narrativo. Funciona, ainda, como uma "promessa" a esse leitor, sinalizando-lhe o percurso por vir da obra. O "Índice" atesta que, a cada dois capítulos (lembramos que os dois iniciais concernem ao primeiro bloco narrativo) haverá um outro, referente à "narrativa de extração histórica". O número total de capítulos do romance é dezenove, dentre os quais treze concernem ao primeiro bloco narrativo e seis ao segundo, sendo que o primeiro abre e fecha a obra. Esses dados, embora possam significar uma obsessão do olhar investigativo que tenta caminhar pelos sulcos das estruturas do texto, são de extrema importância, se quisermos visualizar aquilo que identificamos como uma "cadeia de suplementos" do romance. Não se trata, é bom reafirmar, da ocorrência de *uma* substituição ou de *um* acréscimo, mas do jogo que aponta para estratégias infinitas. O primeiro elo da cadeia já se inscreve, pois, no "Índice", no qual podemos ver os cortes referentes à continuidade dos capítulos no jogo que foi aqui assinalado. Tal organização (ou

---

<sup>39</sup> "Colocar no lugar de (daquilo que é insuficiente); colocar a mais para substituir (aquilo que falta). Colocar-se ou ser colocado no lugar de... para substituir (aquilo que falta) ou reforçar (aquilo que é insuficiente)." (Tradução nossa).

<sup>40</sup> "Encher, substituindo, adicionando." (Tradução nossa).

*des-organização*) capitular prenuncia-nos aquilo que a leitura do romance nos mostrará: o primeiro bloco narrativo é suplementado pela “narrativa de extração histórica”.

Um suplemento, fatalmente, conduz-nos a outros. Assim, ainda dentro do espaço do “Índice”, entre o capítulo quatro, “A travessia do tempo *Moçambique, Dezembro de 2002*,” e o capítulo seis, “Baptismos e amputações *Oceano Índico, Janeiro de 1560*”, enxerta-se um capítulo estranho, “indeterminado”, “Viagens, infinitos retornos *Tempo indeterminado na actualidade*”. Não obstante isso, o conteúdo de tal capítulo soma-se às histórias do primeiro bloco narrativo, iniciando pela rememoração do passado de Mwadia e focando uma cena de sua vivência no Seminário de Darwin, no Zimbábue. Deste modo, uma vez mais, o passado adentra o tempo presente e, nele, dá voltas. Se quiséssemos visualizar tal movimento neste capítulo, poderíamos esquematizá-lo da seguinte forma, de acordo com a dinâmica da narrativa: 1. história do passado da personagem no Seminário; 2. história do passado da personagem em Vila Longe; 3. história do passado de Constança, quando Mwadia vai para Antigamente; 4. história do presente, já que a narrativa volta a concentrar-se na cena do reencontro da filha com a mãe e o padrasto; 5. história do passado de Jesustino e de seu suicídio; 6. história do presente, a aparição de Luzmina; 7. história do presente, Mwadia visita a igreja e o cemitério; 8. história do passado de Edmundo Capitani, Mwadia lembra-se do funeral do pai; 9. história do passado de Constança e Jesustino e o encontro que se dá concomitantemente ao encontro de Mwadia e Zero.

Podemos dizer que esse capítulo constitui-se no espaço intermediário dos tempos. Nele (e por ele) o presente deixa-se habitar por aquilo que, na cena, é diferente dele próprio, ou seja, um outro passado. Essa estranha movimentação revela a movência contínua dos tempos e que nada é fixo em *OPS*. O presente guarda em si a marca do elemento passado e deixa aberto, em seu corpo, o sulco de uma relação por vir, ao insinuar-se como futuro. Tal jogo será visto não só nesse capítulo, já que se expande e excede todos os capítulos do romance. Escolhemos trazê-lo para a cena de nosso texto, pois que ele figura, desde a sua estranha posição no “Índice”, o jogo da temporalização e do espaçamento arquitetado no romance. Vale aqui convocar o conceito derridiano de *diférence* para percebermos melhor a rasura da temporalização, bem como do espaçamento e, desse modo, fecharmos a leitura do capítulo e do “Índice”. Para tanto, remetemos a Evando Nascimento que assim explicita o conceito:

O movimento temporalizante da *diférence* traz a impossibilidade de uma identificação a um presente simples, sem a relação com um traço de passado ou com um traço de futuro. Nisso, é o privilégio do presente que se põe em

suspensão, pois em si mesmo ele nada seria se não houvesse as outras formas de tempo que o abalam em sua homogeneidade. O traço identificado no espaçamento se encontra capturado por uma temporalidade que o faz diferir de si para consigo. (op. cit., p. 146)

Vejam, a partir de agora, o jogo das narrativas do romance, ou seja, o diálogo estabelecido entre o primeiro bloco e o da “narrativa de extração histórica”, desde o momento em que fragmentos deste último adentram o primeiro, através da voz de Lázaro Vivo (cf. p. 41-43) que relata, resumidamente, a história pessoal da personagem D. Gonçalo da Silveira. Tal relato faz com que essa grande narrativa do passado pare sobre os tempos e os espaços do primeiro bloco. Cria-se uma ambiência de espera, de suspensão no romance; em outras palavras, abre-se a lacuna a ser enxertada pela “narrativa de extração histórica”. E será ela que se acrescentará entre o capítulo três e o capítulo cinco, excessivamente marcada pela letra, pois se trata do **‘Primeiro manuscrito: o mar nu, escrito Goa, Janeiro de 1560’** (negrito nosso). Deste modo, *em lugar da* continuidade das histórias do primeiro bloco, a narrativa do passado intervém, acrescentando-se a este. O que antes estava fora do narrado, agora passa a dele constar, mas, paradoxalmente, também fica de fora, como um elemento estranho, uma vez que carrega outras histórias, condição para que se estabeleça a complementariedade. As palavras de Derrida corroboram tal movimentação do texto: “[...] acrescentando-se ou substituindo-se, o suplemento é exterior, fora da positividade à qual se ajunta, estranho ao que, para ser por ele substituído, deve ser distinto dele” (2004, p. 178).

A grande narrativa do passado engana o tempo e chega até Vila Longe, até os leitores do romance, por meio de Mwadia. No capítulo quatorze, “Devaneios, farsas e visitas *Moçambique, Dezembro de 2002*”, ouviremos, pela voz narrante e pela voz dessa personagem, a encenação da encenação, pois se trata da representação do momento mágico da contação de histórias. Mwadia lê os manuscritos do baú que consistiam no caderno de bordo da nau e nos escritos de D. Gonçalo da Silveira, os livros da biblioteca de Jesustino – herança do avô goês – e, ainda, os papéis dos afro-americanos. O saber adquirido pela leitura será suplementado pela arte da contação encenada pela personagem no momento em que ela dramatiza para os “ocupantes do pequeno quarto” (p. 233) as histórias das personagens do segundo bloco narrativo. Trata-se daquilo que nos diz Ola Balogun, recuperado por Laura Padilha: a arte dos contadores tradicionais se caracteriza pela representação de “uma espécie de teatro com um só personagem” (2007a, p. 39). Assim, a voz de Mwadia, a contadora de histórias do romance, excede a sua própria encenação, excede a narrativa do capítulo quatorze, excede o primeiro bloco narrativo, instaurando no texto mais uma ambigüidade. O narrador é



obrigado a entrar no quarto onde se dá a contação e a tornar-se, ele também, mais um dos espectadores da cena:

– *Eu sou do outro lado de África. Saí em menino, fui levado para a Índia faz tanto, tanto tempo que, agora, quase me sinto natural de Goa...*

A voz de Mwadia tinha-se tornado irreconhecível, máscula, rouca, catarrosa. De repente, ela esbracejou, como se sofresse de convulsões. (p. 234)

Como se sabe, o teatro, nas tradições africanas, possui a função organizadora da comunidade e do tempo, pois que articula, simbolicamente, o conjunto de crenças e os rituais que determinam as estações do ano e as atividades dos indivíduos. Nesse sentido, o teatro torna-se uma manifestação mítica. Segundo o teórico congolês Ngandu Nkashama, ele marca

[...] les évocations mythologiques, l'intégration de l'enfant à la vie collective, l'insertion de l'individu dans une communauté religieuse. Et donc, il accompagne toutes les mutations qui altèrent, formellement mais non structurellement, la personnalité humaine.<sup>41</sup> (1979, p. 77)

Desta forma, tal manifestação mítica interliga as outras buscas espirituais dos sujeitos da comunidade, sendo que, na ocasião dos ritos, toda uma gama simbólica de linguagens particulares é encenada, levando o “espectador”, e também o participante do rito, a situar cada uma das personagens e suas relações com o ancestral, pela observação dos gestos e pela compreensão das palavras. Nkashama destaca que *“la grande forme de théâtralisation se découvre dans les rites de possession”*<sup>42</sup> (ibidem, p. 79). Nesse caso, também a encenação de Mwadia relaciona-se com o ritual. Mia Couto conhece bem o procedimento, daí em relato sobre a performance do dançarino afirmar que este não dança só pelo prazer de dançar, mas porque, ao se abandonar aos sons e aos gestos, prepara o momento em que será possuído pelos espíritos (cf. 2005, p. 107). Deste modo, confundem-se as ocasiões em que o sujeito é ou não possuído pelos espíritos, ainda que a encenação deva anteceder à possessão. Portanto, a encenação torna-se o canal pelo qual o sujeito migrará de seu corpo para que este seja habitado por um outro:

[...] et c'est par la manière dont le ‘possédé’ représente son rapport à la divinité, mime et donc théâtralise ses évocations et ses extases, qu'il facilite la possession. Seulement, dans ce contexte, la limite entre le théâtre et l'attitude religieuse devient difficilement perceptible, de sorte qu'en insistant

<sup>41</sup> “[...] as evocações mitológicas, a integração da criança na vida coletiva, a inserção do indivíduo em uma comunidade religiosa. E, portanto, ele acompanha todas as mutações que alteram, formalmente, mas não estruturalmente, a personalidade humana.” (Tradução nossa.)

<sup>42</sup> “mas a grande forma de teatralização descobre-se nos ritos de possessão [...]” (Tradução nossa.)

sur la représentation, on extrait la forme dramatique de la finalité liturgique.  
<sup>43</sup> (NKASHAMA, op. cit., p. 79)

Operando como o dançarino em transe, em sua contação dramatizada, Mwadia se torna o canal pelo qual os outros tomam lugar na cena. Jogando com aquele leitor que desconhece a magia da arte da contação, as cenas em que Mwadia é “visitada” pelos espíritos intersecciona com a arte teatral, reconhecida sem hesitação pelo ocidente. Inicialmente, quando inquirida sobre a veracidade das “visitações” ela confessa a Constança: – *“Não se aflija, que estou a ser visitada de outra maneira”* (p.237). Ainda que o narrador tenha confirmado que a cena protagonizada por Mwadia era uma “farsa”, uma “representação teatral” (cf. p.233, 236), a personagem, após muitas “visitações”, confessa que realmente está ligando o mundo visível àquele invisível: – *“Agora minha mãe, eu vou lendo livros que nunca ninguém escreveu”* (p.269).

Poderes de feiticeira ou de “inventadeira”, o fato é que, na encenação do contado protagonizado por Mwadia, há fragmentos textuais que não constam das histórias das personagens do segundo bloco narrativo. Os fragmentos das estórias do passado que são dramatizados, na/pela contação da personagem, metonimizam o conjunto da “narrativa de extração histórica”. Sendo móveis, os fragmentos são deslocados, cedendo espaço a outros, o que permite à personagem (re)criar e (re)colocar em cena, por exemplo, a continuação da história pessoal da indiana Dia Kumari e de Dona Filipa. A encenação da história futura de Dia e Dona Filipa, embaralha, mais uma vez, as fronteiras do tempo e, assim, o futuro mistura-se ao passado e ao presente da cena, e já se repete o “não-tempo” do romance.

Mwadia desenrolou o rosário das lembranças: Dia Kumari tinha sido aia de uma dama portuguesa. A fidalga Filipa Caiado trouxera-a para a Ilha da Madeira. Depois que Dona Filipa morreu, a escrava acabou seguindo para o Brasil. O barco em que viajava, porém, naufragou nas Caraíbas. Dali ela fora negociada, comprada por um fazendeiro que a conduziu para plantações na Virgínia. (p. 268-269)

Pelos olhos, pela voz, pelo corpo canoa de Mwadia, as personagens da “narrativa de extração histórica”, uma vez “a mais”, são (re)colocadas na cena do primeiro bloco narrativo e adentram, excessivamente, a encenação dos participantes da platéia, suprimindo a lacuna da presença ausente. Reencenam-se, nesse jogo: o escravo Xilundo (cf. p. 234); D. Gonçalo (cf.

---

<sup>43</sup> “[...] e é pelo modo que o ‘possuído’ representa sua relação com a divindade, imita e, portanto, teatraliza suas evocações e seus êxtases, que ele facilita a possessão. Porém, neste contexto, o limite entre o teatral e a atitude religiosa torna-se dificilmente perceptível, de forma que, ao insistir sobre a representação, extraí-se a forma dramática da finalidade litúrgica.” (Tradução nossa.)

p. 235); Nimi Nsundi e Dia Kumari (cf. p. 268). O nome de Manuel Antunes não é pronunciado nas sessões de “visitação” de Mwadia, por motivos mais adiante explicitados. A cadeia de suplementos, no romance, mostra-se de forma infinita, pois são muitos os elos que a constituem, muitas as substituições e acréscimos que a formam, indo muito além dos que apontamos por percebermos serem cruciais para a perspectiva de nossa investigação.

Deste modo, destacamos que a encenação da contação de Mwadia é, por si só, um suplemento que comporta uma série de outros suplementos. Um exemplo é a filmagem das cenas realizada por Rosie (cf. p. 233). Em abismo, a encenação da encenação se repete. Se é verdade que “a escritura a ela [à fala] se acrescenta, a ela se junta como uma imagem ou uma representação” (DERRIDA, 2004, p. 177), Mwadia encena o movimento da suplementariedade, inscrito entre a leitura da letra e a repetição/reencenação da voz: “Este recurso não é somente ‘esquisito’, ele é perigoso. É a adição de uma técnica, é uma espécie de artilharia artificial e artificioso para tornar a fala presente quando ela está, na verdade, ausente” (ibidem). Esse é o movimento da escrit(ur)a de *OPS*, repetindo-se, excedendo-se, sempre, em seu interior.

Queremos ainda jogar mais um lance de dados no jogo. E, desta vez, jogaremos com a personagem Arcanjo Mistura. Claro está que o segundo bloco narrativo se projeta no interior do primeiro por meio do gesto de leitura de Mwadia. Mas não nos esqueçamos da passagem discreta em que nos é revelado o gesto do barbeiro de Vila Longe:

Durante tempos, passou noites inteiras na biblioteca de Jesustino Rodrigues e, iluminado por um petromax, devorou livros como um cachorro esfaimado abocanha a própria saliva. Recentemente, o goês vedou-lhe o acesso a sua casa, depois de ter dado conta do desaparecimento de preciosos documentos. (p. 120)

Além de conhecer os livros da biblioteca de Jesustino, como Mwadia, livros que continham “pegadas do passado” cujas “tintas das páginas era saliva dos já extintos” (p. 90), o barbeiro insinua que também lera os manuscritos pertencentes a D. Gonçalo da Silveira. De fato, a voz e um fragmento da cena do padre jesuíta adentram a narrativa do primeiro bloco, somando-se à voz de Arcanjo Mistura:

– *Estou eu mais preparado para morrer do que eles para me matarem. Mwadia estranhou: aquelas tinham sido as palavras que, cinco séculos antes, o missionário Gonçalo da Silveira havia pronunciado na noite em que viria a ser assassinado.*” (p. 317)

Ora, se até Mwadia desconfia da porção “recriadora” de Mestre Arcanjo, fazemos coro com a dúvida da personagem: “– *O senhor andou a ler os papéis do baú de D. Gonçalo? O barbeiro evitou responder*” (p. 318). Nesse momento, a dúvida nos ocupa e a questão precisa ser colocada: Será que “a narrativa de extração histórica” acrescenta-se ao primeiro bloco narrativo somente pelo gesto literário de Mwadia? Quem nos conta essa grande história do passado? Quem escreve os manuscritos? Se é certo que Manuel Antunes confessou ao escravo Xilundo que escreveria um livro inteiro (cf. p. 257), que o diário de bordo passou pelas mãos de Nsundi (cf. p. 256), que Xilundo lerá, nos manuscritos de D. Gonçalo, uma caligrafia “quase feminina” (cf. p. 303), já começamos a pensar que esse suplemento, a grande narrativa do passado, foi tecido pela regência de uma voz particular, sopro de água que contém em si a lacuna por onde passeiam as outras vozes do romance: a voz da entidade mestiça, potência do discurso da mestiçagem, na e pela qual inscreve-se a voz e a letra.

Recoloca-se, pela falas das personagens, a “festa da palavra marginal”, como propõe Padilha (2007a, p. 232) ao trilhar as linhas de *João Vêncio, os seus amores*, de Luandino Vieira. Em festa, a palavra do texto estende-se, parecendo não desejar encerrar-se com um “fim”. Diríamos mesmo que ela deseja as linhas do infinito, tal como aquela sempre reconvocada nas rodas da contação. É ainda Padilha que nos ensina: “Tudo se pode fazer festa da palavra, como nos missossos em que o prazer se desloca para o ato em si de dizer” (ibidem).

O prazer de dizer a estória ocupará também a fala de Xilundo. Quando Mwadia explicita o desejo de abandonar o seu ato de reencenar as vozes dos sujeitos ficcionais do passado, afirmando: “– *Mãe, eu nunca mais voltarei a este leito. Nunca mais!*” (p. 269), o corpo da “narrativa de extração histórica” continua a avolumar-se. A encenação de Xilundo, como que coroando o ritual da inscrição da “festa da palavra marginal” nas linhas do romance, preenche o narrado com o imaginário simbólico de sua margem cultural. A visão premonitória desse ator ficcional abre a fresta na qual se entretecerão os dois últimos capítulos de *OPS*. Observemos a cena da estranha visão de Xilundo:

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 exactamente aquele pesadelo que o havia assaltado na noite anterior. (p. 304)

Embora fora do plano de sua representação na obra, Mwadia saberá do fragmento dessa história por uma via recorrente no romance, ou seja, pelo sonho. E eis que a presença de Xilundo ocupa a lacuna no tempo presente, a fresta na história pessoal de Mwadia, o espaço em branco no primeiro bloco narrativo. A voz do escravo, o seu pesadelo e a sua visão afluem ao capítulo derradeiro do romance. *A mais*, sua voz é uma presença ausente:

O sono turbulento que se seguiu semelhava uma das visitas que ela encenara. [...]. 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-lhe os globos oculares. Num instante, o rio se atapetou de pequenas esferas brancas que cobriam 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. [...] – Se não despertar agora minha filha, você se converterá num peixe cego. Como eu que, há séculos, navego prisioneiro no ventre do rio.* (p. 319-320)

E não é o sonho o domínio da entidade das águas, da sereia mestiça? Por isso percebemos que é a voz feminina, feita de água, que ouvimos sempre e repetidamente a cantar o/no romance. É ela que nos deixa margens a serem suplementadas, preenchendo o vazio em que a nossa voz e a voz de outros poderão circular, gritar, habitar. Palavra líquida, o texto parece não se querer calar no capítulo dezenove. É preciso ouvir a voz que, ao contrário de nos convidar a findá-lo em um breve e futuro capítulo vinte, convida-nos a fazer circular, pela leitura, a nossa e outras futuras vozes, em festa, umas suplementando as outras, sempre em busca do possível excesso que se deixa adivinhar. *OPS* propõe-nos a intervenção, o gesto de “tocar o futuro em seu lado de cá” (Bhabha, op. cit., p. 27). E é esse o *perigoso suplemento*<sup>44</sup>.

### 3.3 OS OBJETOS E O ENIGMA

“Longe, rumo a leste, a milhares de quilômetros dos Andes, ali onde o continente brasileiro parece se debruçar sobre a África, no convento de Santo Antônio, em João Pessoa, nereidas policromadas acolhiam escravos adoradores da Virgem Maria e de Iemanjá, a deusa africana do mar. Nesse caso, as moças gregas do mar serviam para cultos vindos da África, que elas introduziram nos santuários cristãos.”

Serge Gruzinski – *O pensamento mestiço* – 2001.

“A escrita é a viagem, a descoberta de outras dimensões e de mistérios.”

Mia Couto – *OPS* - 2006.

---

<sup>44</sup> Expressão grafada por Derrida (2004, passim).

A presença de elementos dotados de uma aura “mágica”, em *OPS*, instaura, no texto, o que chamamos, a partir das contribuições teóricas de Terezinha Taborda Moreira, de “o discurso do enigma”. Segundo a ensaísta brasileira (op. cit., p. 198), o enigma, uma das bases da tradição ancestral de Moçambique, participa do jogo de contraposição de sentidos presente na ordem constitutiva da ficção moçambicana. Dialogando com o estudo de Padilha (2007a) que esclarece a instalação da adivinha, nos textos da tradição oral, como recurso possibilitador da “abertura” dos relatos orais, Moreira analisa o efeito enigmático instalado na obra *A varanda do Frangipani*, de Mia Couto, a partir do jogo de adivinhas que constitui o narrado. Para basear sua leitura, a ensaísta parte, também, dos estudos do italiano Alfonso di Nola (1997) que destaca a etimologia do termo “enigma” na língua grega clássica: “[...] *ainigma* e *ainimos* (com o correspondente do tipo italiano *enigma* e francês *énigme* etc.) descendem de um *ainissomai*, ático *ainittomais*, que é justamente o “falar encoberto”, o “indicar obscuramente” (MOREIRA, op.cit, p. 198-199). O enigma está presente, portanto, nas formas orais, a saber, fábulas, provérbios, contos, cantos etc.,

[...] pois todas essas formas acentuam a remoção e o bloqueio do tempo corrente e geram a emergência de uma fase silenciosa que ajuda na superação de momentos críticos. O núcleo angustiante do enigma é, pois, um falar encoberto, ou um discurso que deve passar das trevas metafóricas, ambivalentes ou ambíguas, à clareza dialética e à aquisição sapiencial. (ibidem, p. 199)

Nesse sentido, entendemos que o enigma ultrapassa a esfera individual do sujeito, uma vez que se instaura nas dinâmicas das práticas coletivas de sociedades em que se observa a continuidade das formas orais, caso da sociedade moçambicana. Consideramos que, em *OPS*, o enigma constitutivo da matriz oral abriga-se textual e imagetivamente nas presenças dos “mágicos” objetos: a estrela, a imagem da santa, o esqueleto de D. Gonçalo da Silveira e os manuscritos. Tal como a voz feminina, potência significativa e significadora, que circula no romance, amalgamando as imagens e as personagens dos dois blocos narrativos, os objetos referidos conduzem-nos às margens da significância do texto. Entendemos “significância” com Roland Barthes, que assim pergunta e do mesmo modo responde: “O que é a significância? É o sentido *na medida em que é produzido sensualmente*” (2006, p. 72). Deste modo, não cabe aqui a noção de que o texto encerra-se em si mesmo, que contém uma verdade velada, enfim, um sentido único à espera de ser acessado pelo leitor. Ao contrário, a nossa leitura mostrou-nos a multiplicidade e as circulações de sentidos que se instalam pelo/no texto.

Os objetos levam personagens e leitores a partilharem uma constante dúvida. E o que vale não é chegar a uma resposta definitiva, mas manter o próprio movimento de indagação: “[...] mais do que exigir uma solução ou resposta, [o enigma] remete sempre e incessantemente a um sentido obscuro” (MOREIRA, op.cit., p. 200). Perceberemos tais objetos em constante diálogo com as personagens, as quais, conforme seus locais de pertença, a eles conferem uma gama de sentidos. Tal movimentação remete esses elementos a uma “zona estranha” (cf. GRUZINSKI, op. cit., p. 200), marcadamente indefinida, pois que não se fixam no universo de sentidos da matriz cultural européia, nem da americana, nem da indiana, nem mesmo da matriz moçambicana. Isso demanda uma nova forma de olhar para tais construções, que estamos aqui chamando de mestiças, pois estas se mostram irredutíveis a processos de análise que as confinariam em uma dada margem cultural. Deste modo, ao olharmos para esses objetos, não tencionamos esgotar a gama de significações que recobrem, pois acreditamos que tal trabalho necessite de um vasto conhecimento das culturas com as quais eles dialogam. Além do mais, como já mencionamos, o efeito de enigma instalado no texto não visa à obtenção de uma resposta definitiva da parte do leitor. O jogo enigmático pede uma constante busca; a inquietação diante de um desafio. Por tudo isso, gostaríamos de destacar, primeiramente, nessa leitura, o movimento das plurais significações atribuídas aos objetos pelas personagens da trama e, em seguida, trazer, para a cena de nosso texto, o percurso por nós trilhado, na tentativa de responder àquilo que o texto nos coloca sob a forma de um jogo enigmático.

O primeiro enigma no texto é proposto pela estrela caída dos céus. Através da voz de Zero Madzero, o objeto adentra as portas do romance: “– *Acabei de enterrar uma estrela!*” (p. 11). O pastor é, assim, a primeira personagem a conferir uma significância à estrela. Para ele, trata-se de uma estrela morta. Contudo, sendo a estrutura dialógica a marca do jogo do enigma, todo o texto assume a forma de diálogo, daí a instalação das questões e das respostas, ainda que, em muitos casos, a solução do enigma não seja textualizada logo após ter sido formulada a questão. Como no exemplo abaixo, não há *uma* resposta para a indagação de Mwadia, o que faz com que a dúvida ocupe o narrado pela voz do narrador e pela voz dessa personagem:

O que restou, disse ele, era pouco menos que uns montes de lata incandescente. Uma lata voadora?, se admirou Mwadia. O pastor Madzero descreveu o mutilado corpo celeste: uns ferros brilhantes, mais amolgados que sucata tombada de uma constelação. (p. 12)

Nesse momento da narrativa, assistimos à abertura de um espaço em branco no interior da cena do casal, espaço a ser ocupado por uma enigmática fala-escrita que será recorrente ao longo do primeiro bloco narrativo.

Enquanto se deixava banhar, sob as demoradas carícias de sua esposa, o pastor Madzero não podia saber que longe, mais longe que o outro lado do mundo, uma mão nervosa viria a redigir a seguinte mensagem:

*Comunicação interna, urgente*

*Um aparelho de espionagem usado pelos nossos serviços secretos desapareceu esta noite, algures no Norte de Moçambique. [...]. (p. 13)*

Não obstante marcada pelo inesperado, pois que assalta o texto, a presença da fala-escrita é tão misteriosa quanto a voz autoral que a elabora. O narrador intensifica esse mistério, ao anunciar o aparecimento do terceiro comunicado: “Sobre o balcão da estação de correios amanheceu um enigmático pedaço de papel” (p. 190). Importa destacar que o primeiro comunicado potencializa o jogo do enigma, flutuando entre as margens de sentidos e ampliando, assim, a onisciência do narrador. Deste modo, o conteúdo da mensagem remete o objeto estelar a uma outra esfera significativa, pois sobre a matriz da ordem do segundo real moçambicano, a partir do qual o objeto e o narrado se encenam nesse princípio do romance, entretece-se um texto cuja configuração remete o acontecido, a queda da estrela, ao plano das relações internacionais. A enunciação dos comunicados visa informar algo a alguém, porém, como acontece na atual ordem mundial, não se sabe exatamente quem é o autor das mensagens, nem mesmo a localidade exata onde se encontra esse autor desconhecido. Enfim, podemos dizer que os comunicados, no primeiro bloco narrativo, colocam em cena as margens imprecisas, inter ou transnacionais, onde são produzidas informações, sentidos e produtos globais.

O olhar de Madzero, por sua vez, personifica a estrela, sendo várias as passagens em que se nota tal processo de personificação resgatado por meios de significantes como “morta”, “silhueta”, “defunta”, etc. Além disso, o próprio ato de enterrar a estrela no quintal de sua casa, como demanda a cosmovisão cultural da personagem, revela a humanização com que Madzero recobre o objeto. Há uma sugestão de que o pastor tenha praticado um rito fúnebre cristão, mas as palavras “ininteligíveis” por ele pronunciadas nos levam a suspeitar da mistura de fragmentos culturais. Lembremo-nos que Madzero é também um *postori*.



Cambaleando na areia, o pastor se aproximou da estrela. O corpo celeste estava desfigurado, todo amassado, ainda chamuscado em fugazes labaredas. Zero se admirou do tamanho. Por certo era uma estrela em idade infantil, dessas que ainda tropeçam nos atalhos do firmamento. [...] Depois, cumpriu deveres de fé: cobriu a pobre defunta com umas pazadas de terra, balbuciando umas ininteligíveis palavras de encomenda a Deus. (p. 17)

A estrela, depois de ser significada por Zero e pela misteriosa fala-escrita, ainda será percebida de outro modo por Mwadia. Vê-se, então, uma estreita relação entre essa personagem e o objeto, pois que ela, ao “decodificá-lo”, aproxima-o de si própria. Para Mwadia a estrela de Zero era, na sua verdade, uma embarcação, pois

Aprendera com o pai a distinguir os verdadeiros dos falsos corpos celestes. Esses outros, os enganosos astros, são barcos em que viajam os que não souberam morrer. A mulher sorriu: o que estava ali sepultado no quintal eram restos de uma desembarcação. (p. 19)

Os sentidos atribuídos ao objeto estelar atrelam-se, diretamente, às configurações das personagens que os interpretam. É nesse sentido que Zero Madzero, vivendo na fronteira entre a morte e a vida, aproxima o objeto de sua própria condição intermitente, vendo-o como um corpo celeste já morto. Mwadia, por sua vez, ao atribuir sentido ao mesmo objeto, confere uma significância a si mesma, pois que, no exato momento em que a voz narrante relata o saber da personagem em relação ao enigma corporificado na estrela, dá-se a apresentação simbólica do seu nome. Vale a pena invocarmos, uma vez mais, esta passagem: “Ela sabia de suas certezas: o seu nome, Mwadia, queria dizer ‘canao’ em si-nhungwé. Homenagem aos barquinhos que povoam os rios e os sonhos” (p.19). Da mesma forma que por meio da encenação de Mwadia ocorre a superposição dos tempos, dos espaços e dos atores ficcionais da trama, a estrela opera como mais uma das metáforas de tais superposições, pois se trata do enigma primeiro do texto.

A estrela caída, ou ainda, a enunciação das personagens a respeito de tal objeto, como vimos na voz de Madzero, abre a narrativa do romance, mas também instala-se no último capítulo da “narrativa de extração histórica”. Xilundo será, então, quem verá, em seu século XVI, mais especificadamente em março de 1561, uma outra estrela tombar “ao longe”. O escravo, ao lembrar-se de uma história da infância, habitada por “demônios” e “anjos” – emblemáticos, também, da tradição cristã –, tal como Zero e Mwadia, confere um sentido ao fenômeno da queda da estrela, baseando-se em sua experiência pessoal:

Ao longe, uma estrela-cadente tombou. O escravo recordou-se do que lhe diziam na infância: que os anjos nos céus lançavam pedras incandescentes aos demônios. Talvez aquele fosse um sinal de que o seu destino estava

sendo protegido. Xilundo ergueu-se e caminhou. Lá no fim do horizonte jazia, nas tenras margens do rio, a pedra ardente que tombara do firmamento. (p. 314)

Essa passagem mostra clara a imbricação da “narrativa de extração histórica” com a do primeiro bloco narrativo, porém importa destacar que uma diferença marca os dois objetos mágicos caídos: aquela enterrada por Zero, como vimos, é feita de ferros, enquanto esta, avistada por Xilundo é uma estrela cadente. A estrela, assim, é a metáfora do texto romanesco, pois tal como essas personagens a interpretam, o leitor é também levado a interpretar a obra. A cada página do texto um novo segredo nos assalta; uma nova questão nos é colocada e a resposta de todas elas não é solucionada no significativo capítulo denominado “Revelações”. O texto-enigma engana. Nele (e por ele) funda-se um espaço dialógico, impulsionado pelos entrecruzamentos de saberes e visões de mundo: de um lado da área do jogo encontra-se o leitor; do outro, o enigma do texto; de um lado da área do jogo, vemos as personagens; do outro, surgem os “mágicos” objetos. Mas o enigma da estrela não finda nesses breves apontamentos que aqui ensaiamos. Antes, aumenta em gênero, número e grau, pois que via de acesso para a encenação dos outros “mágicos” objetos.

Ao olharmos para o modo como os três últimos objetos (a imagem da santa, o esqueleto do jesuíta e os manuscritos) são ressignificados, faz-se necessário destacar que se trata de “representações”. Buscamos, na construção teórica do historiador Carlo Ginzburg um esclarecimento acerca do jogo da presença e da ausência instaurado por tais representações: “por um lado, a ‘representação’ faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença” (2001, p.85). Deste modo, em linhas gerais, percebemos a estátua fragmentada de Nossa Senhora como a representação polivalente da Santa; o esqueleto, por sua vez, representa a gama de narrativas, inclusive aquelas da historiografia, forjadas para significar o pós-morte de D. Gonçalo da Silveira. Os manuscritos, por fim, representam o discurso sobre o tempo passado. Essas impressões primeiras serão desenvolvidas, ao nos ocuparmos de cada um dos objetos.

Já que nos referimos aqui a representações e já que os objetos, como sugerimos anteriormente, surgem nos dois blocos narrativos do romance, confundindo a linha do tempo, sentimos necessidade de lembrar o chamado processo de ocidentalização que se deu, a partir do século XVI, nos territórios colonizados, em decorrência da política expansionista. Serge Gruzinski, ao analisar tal processo gerado no contexto da Conquista espanhola, aponta que, após a dominação de vastos territórios pelas armas dos conquistadores europeus, as

autoridades civis e eclesiásticas acentuaram o processo de ocidentalização e não mediram esforços para reproduzirem, nas sociedades e territórios anexados, “[...] os quadros e os modos de vida que a Europa ocidental elaborara no correr dos séculos. Quiseram até transformar em cristãos os ‘naturais’ que povoavam esse novo mundo” (op. cit., p. 93). Em África, e mais especificamente em Moçambique, o século XVI e XVII não foi marcado pela duplicação, em suas terras, de espaços de infra-estrutura européia, como ocorrera na sociedade colonial no México. Porém, não se pode negar que a presença de missionários e a dos próprios portugueses no norte, como mostra a expedição de Silveira, com suas imagens e livros sacros, fazem parte do processo de ocidentalização, cuja principal meta era catequizar os sujeitos das comunidades conquistadas. Além disso, visavam converter possíveis “impérios” pagãos à lei da coroa como esclarece o historiador Malyn Newitt: “A simples idéia de controle territorial exercia um apelo fortíssimo numa nova geração de missionários que, influenciados pelo Concílio de Trento, se dispunham a fazer-se aos mares e a converter qualquer pagão” (1995, p. 63).

É tendo em mente esse contexto histórico que passaremos a olhar para a imagem da santa. No primeiro bloco narrativo, o diálogo entre Zero Madzero e o adivinho Lázaro Vivo já começa por instaurar uma relação entre a estrela e uma mulher misteriosa. O segredo de Zero – ou seja, a queda da estrela – é descoberto pelo adivinho, porém este lança um outro enigma a ser decifrado:

– Você andou carregando um peso toda a noite.  
 Madzero estranhou, sobranceiras em arco. O nyanga adivinhava a queda e o enterro da estrela? A medo, o pastor perguntou.  
 – *Peso? Que peso?*  
 – *Uma mulher.*  
 – *Uma mulher?*  
 – *Sim, meu amigo, uma mulher. E lhe digo mais: uma mulher muito quente.*  
 (p. 24)

A estrela, assim, é ressignificada como um corpo feminino de mulher, corpo este que imprimirá em Madzero a marca de um seio, segundo o saber do adivinho: “– *Isso, compadre, é a pegada de um seio. Mas também lhe digo: essa mama não é feita de carne*” (p. 25). O clima de mistério que ronda o significado do objeto estelar aumenta com o surgimento desse novo elemento e, em contínuo crescendo, irrompe na cena em que Mwadia descobre a imagem da santa. A narrativa ganha ares eróticos e a imagem quase é despojada de sua sacralidade, pelos sutis contornos de seu corpo que se insinua como o de uma mulher

seminua. Compactuando com essa aura sedutora, o narrador sugere o narrado por vir, ou seja, a cena em que Nimi Nsundi decepará o pé da estátua:

Entre os verdes sombrios, figurava a estátua de uma mulher branca. Era uma Nossa Senhora, mãos postas em centenária prece. As cores sobre a madeira tinham-na lavado, a madeira surgia, aqui e ali, espontânea e nua. O mais estranho, porém, é que a Santa tinha apenas um pé. O outro havia sido decepado. [...]. O pastor tocou a estátua. Eram aquelas mãos que vira em sonhos, as mãos da mulher branca que o visitara em Antigamente. (p. 38)

Por outro lado, antes de revelar o título da imagem, na “narrativa de extração histórica”, o narrador anuncia uma série de três nomes sacros atribuídos às embarcações: “Nossa Senhora da Ajuda”, o nome que batiza a nau portuguesa; “São Jerônimo” e “São Marcos” aqueles das duas outras naus. Por fim, ele enuncia o nome de “Nossa Senhora”, nome que concentra toda a simbologia da missão evangelizadora em Moçambique e nas Índias Orientais, ao longo do século XVI e XVII: “A estátua de Nossa Senhora, benzida pelo Papa, é o símbolo maior desta peregrinação” (p. 51).

Mais adiante, a imagem da santa entrecruza com outras representações de divindades das águas, por meio das contínuas ressignificações elaboradas pelas personagens do romance. A Kianda é, nesse sentido, a primeira entidade a ser relacionada com a imagem, como podemos observar no diálogo estabelecido entre Nimi Nsundi e D. Gonçalo da Silveira, momento em que o escravo pronuncia o nome da entidade das águas de seu local de pertença: “– *Essa Senhora, eu já conheço, na minha terra chamam de kianda*” (p.52). Face ao desconhecimento do jesuíta em relação ao mito da Kianda, Nsundi revela, assim, um saber mais “desmedido”, sem pretensões à profundidade, mas sim à diversidade (cf. GLISSANT, op. cit., p. 112), saber capaz de conjugar fragmentos de códigos do universo sacro europeu àqueles do universo sagrado banto.

Segundo Câmara Cascudo (2001, p. 18), a *Kianda*, cujo nome plural na língua quimbundo é *Ianda*, é uma sereia marítima, habitante das águas salgadas que banham a cidade de Luanda e estende seus domínios por toda a orla do oceano Atlântico. Quituta, plural *Ituta*, e Quiximbi são outras sereias angolanas, sendo que a primeira habita os territórios das águas doces, rios e lagoas, além de territórios terrestres como os montes e as matas. Já a segunda vive em Mbanka (Ambaca), pode ser feminina ou masculina, e estende seus domínios pelos rios e lagoas dessa região. O pesquisador admite a dificuldade em apreender as metamorfoses dessas entidades, pois que os relatos são variados. Ainda assim, ensaia uma descrição da

Kianda pondo-a *em diferença* com a representação de Iemanjá, a entidade das águas brasileiras e que, de certo modo, “nasce” na mitologia clássica, chamando-se sereia:

Quianda é vista como pessoa humana, peixe grande e brilhante, sombra, ou unicamente a presença sensível mas invisível. Jamais como figuram Iemanjá no *péji* dos candomblés da Bahia; mulher até a cintura, peixe da cinta para baixo, o *desinat in piscem mulier superne*, de Horácio. As sereias africanas são sempre pretas e as da Bahia sempre brancas, louras, olho azul, espantosa reversão inexplicável para os descendentes de africanos que pintavam de escuro as imagens dos Santos católicos preferidos. (ibidem, p. 22)

A descrição e o confronto do ensaísta contêm em si algumas informações interessantes, se pensarmos que sua obra é composta por “pesquisas e notas” (subtítulo de seu livro) produzidas em território africano, o que nos permite observar os vários entrecruzamentos das matrizes da cultura clássica ocidental, da cultura popular brasileira, e das culturas africanas, daí o grande número de comparações que se podem estabelecer entre as sereias de África, as sereias do mediterrâneo e a brasileira Iemanjá.

Baseada nas contribuições do antropólogo Virgílio Coelho, a ensaísta Carmem Lucia T. R. Secco, por sua vez, esclarece-nos que *Kyandà* é um gênio da natureza cujo criador é *Nzàmbi* e se diferencia do mito das sereias:

As *Yandà* são apresentadas como portadoras de luz e vida, tendo coloração alva, luminosa e, por vezes, aspecto humano, tanto que, em algumas versões do mito, é descrita com uma longa cabeleira branca à volta do corpo. Na mitologia quimbunda, são consideradas entes benéficos que alertam as pessoas para os perigos vindouros. Tanto podem ser representadas por peixes como por embondeiros ou também, pelo arco-íris e pelos flamingos (denominados *ndeles* em quimbundo) aves que metaforicamente simbolizam a esperança e o sonho [...]. (2005, p. 6)

As referências às *Yandà* feitas pela ensaísta brasileira revelam uma série de informações que, ou se diferenciam, ou se acrescentam àquelas de Câmara Cascudo. Destacam-se, sobretudo, a cor branca que, para a ensaísta, é característica da Kianda, ao passo que Cascudo atribui às sereias africanas a pele negra. Além disso, Secco afirma que, em algumas regiões, as *Yandà* são chamadas *Quitutas*, mas, para Cascudo, essas são vistas como “outras” sereias, diferenciando-se dos relatos recolhidos na Ilha de Luanda sobre a Kianda (cf. CASCUDO, op. cit., p. 18). Tais informações são emblemáticas do grande mistério que caracteriza, mesmo no plano mítico, a figura da Kianda. As malhas do texto tornam-se o canal por onde esse mistério da cultura banta se eterniza na/pela grafia, canal que o amalgama a

outros mistérios, tal como o da Virgem, o das sereias da mitologia clássica, aquele de Nzuzu e o mistério da sereia diaspórica, Mama Wati.

O nome da Kianda invocado pelo escravo congolês ganha corpo na representação da imagem de Nossa Senhora, transitando ainda pelas representações simbólicas de outras entidades das águas: Nzuzu, Mama Wati, e as sereias da Ilha de Moçambique. A Kianda será convocada a expandir seus domínios para além das águas do rio Kwanza, chegando mesmo a circular pelas águas do canal onírico, no momento em que padre Manuel Antunes abandona-se ao sonho. Sonhando, o jovem padre acessa as margens mestiças da significância e, mesmo sem se dar conta, é iniciado no saber da Kianda.

Acreditava estar dormindo quando um rosto pálido de mulher lhe inundou os sentidos. Era uma jovem despedindo-se na berma do rio Mandovi. Antunes seguia na canoa a caminho da nau e a moça ia caminhando sobre o lodo, arrastando as vestes pela lama. A roupa foi somando peso, dificultando-lhe a marcha. Até que ela decidiu desvencilhar-se do vestido e passou a caminhar nua. Ela não apenas caminhava: circulava como se fosse a dona do mundo de lá. Por mais que quisesse, o padre não despregava os olhos do seu corpo. (p. 57)

Pelas águas oníricas, a representação mental de Nossa Senhora elaborada por esta personagem será suplementada por elementos míticos do imaginário bantu. Tal movimento descortina uma imagem mestiça que se funda na/pela textualidade do romance. Deste modo, o discurso da mestiçagem mina a representação simbólica da imagem sacra, fazendo com que, ambigualmente, Nossa Senhora se torne Kianda e Kianda se faça Nossa Senhora. Enfim, fundem-se as margens simbólicas de duas representações sagradas e se produz um mistério mestiço. A luminosidade e as águas estão presentes na tradição cristã – inúmeros exemplos, como a manifestação do esplendor da Transfiguração, o dilúvio, o batismo nas águas do rio Jordão, Cristo andando sobre as águas, os profetas pescadores de almas etc. –, mas também água e fogo são elementos primordiais das ancestrais cosmogonias africanas, elementos da energia vital. Portanto, a água e a luz que remetem à presença circular da representação mestiça da Santa-Kianda são elementos comuns aos dois universos culturais, dos bantu e dos europeus. Por isso, podemos dizer, com Gruzinski (op. cit., p. 258), que tais elementos produzem a “mestiçagem dos sentidos” no texto:

Diante dele estava Nossa Senhora, em carne e osso. As suas vestes estavam encharcadas e o rosto salpicado de lama. Foi entrando nas águas, os braços movendo-se como se fossem barbatanas, os olhos redondos, sem pálpebras.  
– *Sou kianda, a deusa das águas.* (p. 58)

Uma outra representação de Nossa Senhora, aquela que fora esculpida na proa da nau portuguesa, funde-se, também, à imagem onírica da Kianda. Porém, nesse momento, como é próprio dos mitos bantu, a presença da entidade das águas salta a barreira “imaginada” que separa o sonho da realidade, presentificando-se na ordem do “real”. Sonho e realidade conjugam-se nos domínios da Kianda. Repete-se, assim, a imagem mestiça:

Olhou a carranca da nau, onde se esculpira a figura de Nossa Senhora. Viu o mastro da proa subir e descer, ora afundando ora emergindo. As pernas lhe fugiram quando lhe chegou a aterradora visão: a Virgem da proa perdera as vestes e ressurgia das ondas despida como nos sonhos que tanto o afligiam. (p. 209)

Antes de tal visão ocupar os olhos de Manuel Antunes, a fala-escrita do congolês Nimi Nsundi corrobora a presença ambígua da Kianda na imagem sacra. A carta opera como um canal pelo qual se faz presente e se eterniza a voz de Nsundi, após sua morte, participando, assim, do jogo da presença e da ausência. Pela carta, a personagem responde ao enigma que circula na narrativa e, para tanto, se mune do conhecimento adquirido nas diferentes margens culturais. Contudo, o jogo enigmático não se encerra na carta de Nsundi, pois a personagem propõe um novo enigma sob a forma de um desafio: “O meu pecado, aquele que me fará morrer, foi retirar o pé que desfigurava a Kianda. Só peço que alguém mais, com a mesma coragem que me animou, decida decapitar o outro pé da sereia” (p. 208). Se “o outro pé da sereia” é título e metáfora fundadora do romance, qual é, pois, o enigma que Nsundi nos propõe? Entendemos que Nimi Nsundi, tal como Mwadia, Zero e, mais tarde, Manuel Antunes operam na narrativa como o *kilamba*, “o intérprete do sentir da sereia” de acordo com Câmara Cascudo (op. cit., p. 20). Importa dizer que o verbo *kwàndà*, em quimbundo, significa “mover, levar de um lado ao outro, sonhar, imaginar, fantasiar”, segundo Robson Dutra (2007, p. 135), o que corrobora o fato do mistério da Kianda atravessar as margens temporais e espaciais das narrativas, na e pela representação imagética, esculpida em letra, no texto. Diz Nsundi na carta:

*Quem guia o leme é a Kianda, a deusa das águas. É ela que viaja no quarto do padre. É ela que está dentro da escultura da virgem. Eu notei logo à saída de Goa, quando a estátua resvalou e tombou nas águas. Quando a olhei de frente confirmei que era ela, a Kianda: os cabelos, a pele clara, a túnica azul. O que sucedeu é que nossa deusa ficou prisioneira na estátua de madeira dos portugueses. Libertar a sereia divina: essa passou a ser a minha constante obsessão. [...] na popa da nossa nau está esculpida uma outra Nossa Senhora. Deixo essa para os brancos. (p. 208)*

Ainda que não haja registro no texto de que os habitantes da Ilha de Moçambique tenham visto a imagem, é sintomática a encenação do saber ancestral dos locais. Após relatar aos padres portugueses as histórias contadas sobre as gentes do Monomotapa, como que para coroar o ritual da contação, o mais-velho oferece aos jesuítas a bebida feita com um dente de sereia. Quem aceita o desafio é o já mestiço padre Manuel Antunes:

Fez-se pausa no relato. O mais velho dos ilhéus aproximou-se do fogo e deitou água fervente sobre umas ervas. [...]  
 E o homem colocou na chávena uma pequena pedra e fê-la girar como se esperasse que ela se dissolvesse.  
 – *O que é que deitou na chávena?*, inquiriu o jesuíta, disfarçando a sua desconfiança.  
 – *Um dente.*  
 – *Um dente?!*  
 – *Sim, um dente de sereia. É para dar sorte.* (p. 253)

Percebe-se, assim, que o mito da sereia também está presente naquela sociedade, daí que para os ilhéus, as “sereias” “eram os peixes-mulher que ali habitavam” (p. 254), crença que se reforça na fala do indo-português Acácio Fernandes, ao frustrar o pensamento cristalizado de D. Gonçalo: “– *A mim não me contaram, eu vi*, disse o boticário. [...] – *Todas as mulheres são sereias*” (p. 255). O goês personifica as sereias e, ao mesmo tempo, reveste as mulheres com o mistério das águas. Lembremos Câmara Cascudo, que nos ensina algo aprendido em Angola: “[...] a sereia é pessoa, a pessoa é sereia” (op. cit., p. 21).

A viagem prossegue e, na aldeia de Bemba, o chefe Inhamoyo preenche a imagem mutilada da santa com a representação mental de Nzuzu, deusa que habita as profundezas do rio, que estende seus domínios até as terras do Zimbabue. Não só essa personagem verá na imagem a presença dessa deusa, mas também todos os habitantes do reino do Monomotapa interpretam-na dessa forma. O diálogo entre Xilundo e seu pai, mostra clara a percepção deste último sobre a referida imagem.

– *Está a falar da Santa?*  
 – *Para mim, ela tem outro nome.*  
 – *Não entendo, pai.*  
 [...]  
 – *Não vê que esse Silveira é filho de Nzuzu, a deusa das águas?* (p. 313)

O efeito do enigma é instalado, uma vez mais, por esse diálogo. A fala do chefe Inhamoyo coloca em cena o saber ancestral de sua tradição que se sobrepõe, sem anular, à imagem de Nossa Senhora. Tais exemplos nos mostram que a imagem da santa católica, percebida pelos portugueses, sobretudo por D. Gonçalo, como símbolo da missão



catequizadora, é continuamente suplementada por outras representações míticas de entidades das águas, sendo que tal processo é decorrente das visões de mundo das personagens, visões essas originadas em seus locais de cultura. Na “narrativa de extração histórica”, a presença de Nossa Senhora funde-se à da Kianda que se funde àquela de Nzuzu. Tais superposições formam verdadeiros palimpsestos imagéticos nos quais impera o suplemento. Tal processo é contínuo, pois que se faz ainda no primeiro bloco narrativo. Lembremos que Câmara Cascudo nos adverte que as sereias de Angola podem provocar “[...] tonturas, calafrios, vertigens” (op. cit., p. 22), e, assim, não é por acaso que Zero sofre esses efeitos ao tocar a estátua da Virgem:

[...] o marido dançava com a estátua? Mas foram uns tantos passos embriagados e o pastor desabou no chão, não se desfazendo do abraço da Santa. E assim ficaram, um tempo, um sobre o outro, como se namorassem, ele e a imagem. (p. 39)

As dúvidas de Mwadia: “[...] como é que a estátua perturbara tanto assim o seu Zero Madzero?” (p.39); “Por que é que ela era a única que pegava na santa sem lhe virem tonturas?” (p. 194), aumentam o efeito do enigma da imagem e do texto. Deste modo, cumprem-se as regras do jogo que impõem a necessidade de decifração. Vale ainda dizer que, nesse efeito supletivo, mais uma representação de uma entidade das águas salta nas páginas do texto. Dessa vez, trata-se de Mama Wati, a sereia diaspórica que cruzou o oceano Atlântico junto com os negros escravizados. É por isso que a apresentação dessa entidade é feita pelo afro-americano Benjamin Southman, pois que, tal como ele se imagina expatriado, longe de sua origem ancestral, essa sereia desterritorializada é o emblema de uma travessia marcada pelo sofrimento e pela resistência. Para Benjamin, a representação que leva consigo para a África refere-se à Mama Wati. Para Mwadia, a figura apresentada assemelha-se à imagem de Nossa Senhora. Leiamos a cena:

– *Sabe quem é esta?*  
 – *Parece Nossa Senhora.*  
 – *Essa é Mama Wati, the Mother of Water. É assim que lhe chamam os negros da costa atlântica.*  
 Southman falava dessa sereia que os africanos fantasiaram a partir da imagem de Nossa Senhora. Essa sereia viajara com os escravos e ajudara-os a sonhar e a suportar as sevícias da servidão. Essa sereia deixara de ter chão, depois de não mais ter mar. (p. 192-193)

Lembrando as narrativas orais, a contação da estória mítica de Nzuzu, a deusa do rio, instala-se no romance pela voz de Casuarino tramada na voz narrante:

E o anfitrião discorreu sobre o mito: no leito do rio havia um lugar sem fundo, onde a própria água se afundava, afogada nos abismos. Nessas profundezas morava Nzuzu, a divindade do rio. De quando em vez, uma moça desaparecia nas águas. Não morria. Apenas permanecia residindo nos fundos lodosos, aprendendo a arte de ser peixe e os sortilégios da adivinhação (p. 141).

E como um mistério leva a outro, a imagem ressignificada de Nossa Senhora conduz-nos ao mistério da ossada de D. Gonçalo da Silveira e àquele que ronda os manuscritos. A aparição do esqueleto humano, tal como a do velho baú que contém os papéis do jesuíta, se dá no mesmo momento em que a personagem Mwadia encontra a santa. Deste modo, a dúvida instalada no texto contribui para mais um excesso, pois que não nos é revelado, de imediato, quem ali morrera, ou se os manuscritos pertenciam a tal corpo. É o efeito do enigma que retorna. Merece destaque o sentimento de Madzero que se projeta naquela imagem do esqueleto encontrado: “Desviou o rosto: ao contemplar os ossos ele via o seu próprio esqueleto” (p. 38). Mais uma vez, é o saber ancestral, pela voz do adivinho Lázaro Vivo, que se reforça no diálogo estabelecido entre ele e Madzero. Lázaro lança as perguntas e Zero se esforça para decodificar o enigma da ossada, pois desconhece a história do passado de Silveira (cf. p. 41-43). Nota-se, então, que a fala do adivinho aprofunda o discurso do enigma.

– *Esse missionário. Esse homem foi morto.*

[...] Pessoa morre, bicho é morto. A criatura humana quando é morta fica na condição dos demais bichos. O seu espírito é um ngozi, parente das almas dos animais. [...]

– *Esse falecido vai andar por aí, cheirando as nossas vidas como um cachorro esfaimado.* (p. 42)

Ganhando vulto nos dois blocos narrativos da obra, o discurso do enigma, por um lado, dá a conhecer ao leitor os acontecimentos do passado, que, por exemplo, levarão D. Gonçalo da Silveira a ser metamorfoseado em *ngozi*, após a morte; por outro, esse discurso impele as personagens do tempo presente a se relacionarem com os mágicos objetos e, assim, a se tornarem, elas também, um enigma a ser decifrado.

O mistério da autoria indeterminada dos manuscritos nos remete à sempiterna questão da autoria da história, dos limites entre os saberes científicos e aqueles da arte ficcional. O produtor Mia Couto extrai, de um velho baú, textos que serão dramatizados, relidos e desejados, retirando as formas de representação do passado das margens do silêncio e as encenando, vibrantes, em sua escrit(ur)a. É por isso que Mwadia, ao “fechar” a história de *OPS* e também a sua história pessoal, reproduz, em certo sentido, o que fazem os antigos *griots*. Ao encerrarem a contação eles dizem: “Volta para a casa de Guambe e Dzavane”.

Com isso colocam o contado no baú das histórias deixadas aos homens por este casal mítico (cf. idem, 2005, p. 118). Mwadia também “fecha” o romance, veda o baú e o enterra no seu solo familiar, no ventre da terra. Reforça-se, assim, o projeto de magia que se instala no romance por meio da repetição dos mágicos objetos, poderosas metáforas de sua textualidade mestiça.

Mwadia sacudiu a poeira das mãos e espetou a pá no remexido do solo. Comprovou se a campa que abrira estava bem compacta, disfarçada entre os arbustos junto ao rio. Dentro da cova permanecia, intacta, a caixa dos papéis de D. Gonçalo da Silveira. O tempo jazia agora sob o firme chão. O passado apodreceria sob os seus pés, juntando-se ao estrume da terra. (p. 331)

### 3.4 ENTRE A ESTÓRIA E A HISTÓRIA

“[...] não há conhecer sem lembrar. Mas o conhecer é um engano. E o lembrar é uma mentira.”

Mia Couto – *OPS* – 2006.

“Depois ainda do padre ser morto para confirmarem a e-rei em sua obstinação e dureza lhe mettiem em cabeça outras ignorâncias crassissimas, dizendo que viram ao padre despido da cinta para cima e que se vinha á atacada d’el-rei e d’alli tomava as cascas de paus e as atava na camisa, e um corisco, por sua causa quebrara um pau da porta d’el-rei, e que até a chave do caixão do padre tinha mezinhas.”

Luiz Froes – *Dos primeiros trabalhos dos portugueses no Monomotapa* – 1982.

O processo de ficcionalização das fontes historiográficas que se apresenta na composição da “narrativa de extração histórica” de *OPS* é um dado novo, por assim dizer, na esteira da criação literária de Mia Couto, ainda que, em sua galeria de obras, se destaquem ficções que dialogam com dados da história de Moçambique, sobretudo com o contexto da guerra civil. Porém, é visível que, no romance em questão, 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 totalmente ficcionais.

Para começar, tomamos a “narrativa de extração histórica” do todo romanescos, a fim de estabelecermos o diálogo da estória com a história. O primeiro indício desse diálogo se mostra nas epígrafes do segundo bloco narrativo. Tais epígrafes se constituem de fragmentos de textos literários e do chamado campo científico do saber humanístico e social. Destacam-se, nesse conjunto, os fragmentos das escrit(ur)as de Camões e do padre jesuíta António

Vieira. As vozes epigráficas operam como espelhos dos capítulos e referem-se, no mais das vezes, a sujeitos da realidade empírica, funcionando como intertextos. Um bom exemplo se pode encontrar na epígrafe do capítulo doze, em que se notam as vozes dos sujeitos históricos confundidas àquelas dos atores ficcionais. Assim, a voz do Papa Nicolau V e a do sujeito histórico D. Gonçalo da Silveira são apresentadas juntamente com a voz do sujeito ficcional Manuel Antunes. Será, pois, através dessa personagem que a voz do já então ator ficcional D. Gonçalo se faz ouvir. Manuel Antunes revela, nesta epígrafe, o conteúdo da confissão do cardeal dos jesuítas (cf. p. 196). Confundem-se, assim, os fios da arte da ficção e os da ciência histórica, nesse segundo bloco narrativo, que se localiza na encruzilhada entre a estória e a história.

Não nos interessa, aqui, separar todos os dados historiográficos daqueles ficcionais apresentados na narrativa. O que nos move é ler o “entre”, o espaço onde as margens da ficção e da história amalgamam-se, gerando uma nova forma de produção de sentidos. Desse modo, já que se faz notar a voz inaugural do ator ficcional D. Gonçalo da Silveira nas epígrafes primeiras dessa narrativa, e já que sua viagem se diferencia do percurso das demais figuras do romance, deteremos nosso olhar sobre ele.

A partir da pista deixada pelo produtor, qual seja, a referência bibliográfica à obra de Paiva e Pona, intitulada *Dos primeiros trabalhos dos portugueses no Monomotapa* (1892), pudemos detectar a existência histórica do sujeito D. Gonçalo da Silveira. O livro de Paiva e Pona traz a reprodução de algumas cartas de Silveira endereçadas à ordem dos jesuítas de Goa, nas quais relata suas impressões de viagem; um grande volume de cartas dos jesuítas que o acompanharam na missão; cartas do português Antonio Caiado, também transformado em personagem em *OPS*; e, por fim, a carta do jesuíta Luiz Froes, baseado em Goa, cujo destinatário era um padre da mesma ordem em Portugal. Tal carta foi escrita em dezembro de 1561, portanto, após a morte de Silveira.

Segundo Paiva e Pona (op. cit., passim), 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, passaram por Moçambique<sup>45</sup>, Quelimane, Sena, Tete, Chatacuy e, por fim, chegaram no “zimbabwe”<sup>46</sup>, a “capital” do Monomotapa. De fato, o missionário jesuíta esteve nessa corte, mas o que é relevante, a nosso ver, é o conteúdo

---

<sup>45</sup> Tratava-se de um distrito do período colonial, situado na região norte. O nome também se refere à ilha que, nesse distrito, sediava a primeira capital da colônia (cf. PÉLISSIER, op. cit. p. 35).

<sup>46</sup> Malyn Newitt (2005, p. 55) aponta que *zimbabwe* era o nome da localidade onde se encontrava a família real dos chefes carangas, grupo étnico que teria originado o então chamado, Império do Monomotapa.

“quase” literário dos relatos históricos sobre os “verdadeiros” fatos que lhe sucederam durante suas andanças pelas terras de Moçambique, a fim de cumprir sua missão catequizadora. Também destacamos a releitura crítica que Mia Couto faz dos relatos da história pessoal de Silveira, para compor a “narrativa de extração histórica” e, claro, o romance.

Nota-se que as cartas dos jesuítas não oferecem muitos dados sobre o percurso marítimo da viagem, salvo algumas datas, como a da partida de Goa, 2 de janeiro de 1560, e a da chegada em Moçambique, 4 de fevereiro do mesmo ano, além de algumas menções sobre as tempestades que sofreram na travessia do Índico. Esse dado nos faz perceber que, na “narrativa de extração histórica”, o produtor suplementa, pelas manhas da ficção, as poucas informações sobre o calendário e sobre os fatos ocorridos durante a travessia, pois nela dedicam-se três capítulos inteiros e parte do quarto à travessia das águas do Índico, focalizando, em particular, o espaço da nau portuguesa. Outro dado a destacar é que, desde a saída de Goa, a personagem D. Gonçalo da Silveira ser-nos-á apresentada pelo seu traço de autoridade colonial.

Durante o percurso da viagem marítima, essa personagem apresenta-se como o representante mor do poderio da Igreja Católica – como é sabido, a Igreja era a principal aliada da coroa portuguesa –, aproximando-se da imagem criada pelos testemunhos historiográficos. Nos dois capítulos finais da narrativa, o diálogo com as fontes historiográficas, sobretudo com as cartas dos jesuítas, intensifica-se, uma vez que o conteúdo das missivas será mais fortemente suplementado pelo processo inventivo da ficção.

Um detalhe não deve deixar de ser aqui assinalado, ou seja, que é justamente no momento em que a comitiva da personagem pisa o solo moçambicano que a narrativa passa a interagir mais fortemente com a matriz historiográfica e, como veremos, a suprir o próprio discurso histórico. É como se, ao entrar em terras africanas, o ator ficcional D. Gonçalo, que, durante a viagem, resistira obstinadamente a atravessar as margens onde se encontravam alguns dos ocupantes da nau (Dia Kumari, Nsundi, Acácio Fernandes, Manuel Antunes, por exemplo), não mais pudesse escapar ao apelo da outra margem cultural. Aliás, nem a história pessoal “verídica” de Silveira passou ilesa às novas produções de sentido forjadas pelos entrecruzamentos de visões de mundo plurais, tanto no que diz respeito aos habitantes do território chamado Moçambique, quanto no que se refere aos colonizadores portugueses que lá estiveram durante o século XVI. Percebemos isso, com maior agudeza, ao percorrermos o processo metamórfico pelo qual passou a figura de D. Gonçalo da Silveira, seja como personagem ficcional, seja como sujeito histórico. Para surpreender o relato sobre sua vida e sua morte, de saída destacamos a carta do jesuíta Luiz Froes, que nos relata a metamorfose de

Silveira – da condição de humano para aquela de “mártir pela cristandade” –, quando este adentra os sertões de Moçambique, em direção ao Império do Monomotapa. Para o escrevente jesuíta, tal metamorfose corrobora o caráter divino da missão catequizadora realizada por Silveira. Vejamos o trecho da carta:

E pediu [D. Gonçalo da Silveira] que lhe prozessem uns bretangins ao derredor do toldo da fusta que lhe era pequeno onde se recolheu sem fallar com ninguém oito dias e não comia mais que uma vez ao dia uma mancheia de grãos torrados sem por nenhuma via querer comer outra cousa e bebia sobre elles um pucaro de água. Allí se estava em continua oração depois de rezar suas horas e se algum tempo lhe ficava gastava-o em ler pelo cathalago dos santos. (PAIVA E PONA, op. cit., p. 58)

Na “narrativa de extração histórica”, salta aos olhos a ficcionalização do trecho citado. A metamorfose da personagem se dá *em diferença* em relação à que lhe ocorreu, no plano factual, pois que a ironia impregna a voz narrante e a missão de D. Gonçalo é posta à prova pelo narrador. Percebe-se que, sobre os traços do relato historiográfico, acrescentam-se outros signos representativos da empreitada do missionário, de modo que o recurso estilístico da ironia confere, duplamente, uma nova significação ao fato histórico e à missão catequizadora do jesuíta. Em suma, o fato histórico, registrado na carta de Froes, ganha o manto da ironia na revisão proposta pelo romance, como mostra o trecho a seguir:

Aos poucos, o missionário se converteu num homem amargo e exaltado, seu coração indo do extremo à extremidade. [...]. Nas pausas mais duradouras, depois de acabadas as orações, ele ordenava que o tapassem com uma vela da fusta e permanecia nesse refúgio alimentando-se apenas uma vez por dia com grãos torrados e água. [...] **À estátua da Virgem faltava-lhe um membro. A ele sobravam-lhe feridas. Em cada pegada se semeava uma gota de sangue no fértil solo de África.** (p. 255-256. Negrito nosso)

O clímax da história pessoal de D. Gonçalo acontece nas terras do Monomotapa. Nesse momento da narrativa, intensifica-se o diálogo com o relato que conta da estadia do sujeito histórico Silveira nesse lugar. Optamos por não reproduzir todo o conteúdo da carta de Froes que narra o sucedido a Silveira no Reino, mas gostaríamos de recortar as palavras que relatam o impacto que a imagem de Nossa Senhora da Graça causou na corte do Monomotapa. O caráter do narrador-escrevente, ou seja, de Froes, corrobora a ideologia dominante da época. Em nenhum momento o escrevente questiona a veracidade dos fatos contados pelos portugueses, ainda que ele mesmo não tenha, efetivamente, presenciado os “milagres” ocorridos na corte africana, decorrentes da presença do padre jesuíta e da imagem sacra. Porém, seu relato revela-nos algo mais sobre a introdução dos elementos “estranhos”,

sobretudo da imagem, como já dito nesse trabalho, importante instrumento a serviço do processo de ocidentalização das sociedades dominadas pelo expansionismo ibérico:

Contam os portugueses que de lá [do Monomotapa] vieram que por quatro ou cinco noites estando o rei que é ainda moço meio dormindo lhe parecia aquella Senhora [Nossa Senhora da Graça] no retabulo cercada de uma luz divina com um resplendor muito glorioso e suave e se punha a fallar com o rei com uma muy grande e doce suavidade no vulto. (PAIVA E PONA, op. cit. p. 61)

No fragmento acima, o mote da “narrativa de extração histórica” revela-se. Em suma, segundo a carta de Froes, os fatos que se seguirão à aparição da Santa ao imperador africano dizem respeito à conversão do rei, cujo nome passou a ser D. Sebastião; de sua mãe, renomeada Dona Maria, e de alguns representantes da corte. Também o relato resgata o assassinato de Silveira; o aparecimento do “fantasma” do jesuíta e, por fim, a criação de um mito colonial. A “narrativa de extração histórica”, por sua vez, rasura a história contida na carta de Froes. O processo de ficcionalização dos dados historiográficos esvazia o mito colonial português que se forjou em torno da figura do sujeito histórico D. Gonçalo e que está na base do grande volume de produções historiográficas incentivadas, a partir do final do século XVI, pela coroa portuguesa e, em um segundo momento, pelo regime colonial salazarista. No lugar do mito colonial, o produtor destaca outros dados fornecidos pelo relato histórico, a saber, a atribuição de sentidos ao batismo cristão e ao assassinato do jesuíta. Trata-se de colocar em cena a possibilidade humana de formular novas significações a partir das experiências de substituições e adaptações culturais. Por isso, na narrativa de Mia Couto, o rei do Monomotapa permite-se batizar, pois deseja compreender o relato da mulher que lhe aparecia em sonho, e o narrador, crítico que é, mostra-nos, precisamente, qual era a intenção do rei africano e qual era a intenção “felina” da personagem D. Gonçalo:

– *Não sei, ela falou nessa sua língua vossa. Ela fala consigo também, padre Silveira?*

D. Gonçalo não respondeu logo. **O raciocínio desfilava, feliname nte, em seus olhos claros. [...] O silêncio viveu em Silveira uns segundos e, depois, se converteu em voz velada.**

– *Sim, ela fala, por vezes.*

[...]

– *El rei para entender não precisa de tradução. Necesita, sim, de conversão, disse o missionário.* (p. 263. Negrito nosso)

Cai por terra o mito criado em torno da figura mítica de Silveira. Esse “novo” sujeito ficcional que se encenará é, efetivamente, desmascarado pelo narrador. O cinismo e a

“mentira” passam a caracterizá-lo. Torna-se claro, pela narração da cena, o estratagema forjado pela personagem cujo intuito era induzir o rei do Monomotapa ao batismo na igreja católica. A metamorfose do ator ficcional Silveira se dá a partir desse momento. Assim, após o batismo do rei, segue-se a cena da morte do jesuíta. Tudo é narrado rapidamente, inclusive a cena do assassinato, recurso que não aparece no relato de Froes no qual o tempo e os fatos que se seguiram, do batismo até a morte de Silveira, são excessivamente detalhados.

O relato mais pormenorizado da morte do padre jesuíta advém, na narrativa, por meio da criação do testemunho ocular do escravo Xilundo. É pelo prosseguimento da história pessoal desse escravo que saberemos dos fatos ocorridos na noite do homicídio, bem como conheceremos os suspeitos de tal ato. O último capítulo da “narrativa de extração histórica” terá, pois, como personagem principal, Xilundo, e será por meio de suas impressões pessoais, via rememoração dos acontecimentos que antecederam à morte, que o conteúdo do relato historiográfico emergirá na narrativa. As palavras do sujeito histórico Silveira, citadas na carta de Froes, enxertam-se na narrativa, quando Xilundo lê os escritos do padre falecido:

Com dificuldade, o escravo leu em voz alta:  
*‘Em verdade vos digo que mais aparelhado estou para receber a morte do que meus inimigos estão para ma dar.’*  
 Xilundo estremeceu: as palavras de Silveira eram certas, confirmando os poderes premonitórios de feiticeiro. (p. 304)

O aspeamento da fala-escrita de Silveira, por um lado, marca o gesto de leitura do escravo e, por outro, remete ao diálogo com o texto historiográfico. Como nos revela Froes, o seu relato se dá a partir do conteúdo da carta de Antonio Caiado, havendo, deste modo, na missiva do jesuíta, uma citação. Froes cita Caiado que, por sua vez, narra o que ouvira dos lábios de Silveira, momentos antes do homicídio. Isto nos faz perceber que o produtor Mia Couto, em seu romance, recupera tal jogo de citações, porém “às avessas”, pois a voz que cita, enunciando a palavra de Silveira, é a voz marginal do escravo tecida naquela do narrador. Leiamos o fragmento da carta de Froes em que se mostra clara a citação:

[...] Antonio Caiado depois escreveu a um amigo seu cuja carta aqui veio ter, que são os [testemunhos] que abaixo direi. [...] Em o padre vendo-lhe [Caiado] disse pondo-lhe a mão no peito: ‘Antônio Caiado por certo melhor aparelhado estou eu para morrer que os inimigos que me ham de matar’. (PAIVA E PONA, op. cit., p. 64-67)

No último capítulo da narrativa, cria-se uma ambiência de expectativa devido à cadeia de acontecimentos em que Xilundo se vê envolvido. A visão tida pelo escravo, no momento em que deposita o corpo de D. Gonçalo e os seus pertences na margem do rio Mussenguezi, já



nos acena que a história pessoal de Silveira não finda com o seu falecimento. Aliás, essa é a porta pela qual entrará o discurso da mestiçagem. Após sua morte, D. Gonçalo é metamorfoseado pela visão de mundo dos habitantes do reino do Monomotapa. De padre jesuíta, migra, primeiramente, para a condição de feiticeiro cujas palavras proferidas são dotadas de força mágica:

E o adivinho mouro diria mais ainda. Diria que esse Gonçalo vinha por mando do governador da Índia para derrubar o império. Os naturais da terra que se faziam cristãos contraíam debilidades nunca antes vistas ao serem batizados. Essa fraqueza não provinha apenas da água que lhes derramavam sobre a cabeça, mas das palavras com que acompanhavam o acto. E avisaram o Imperador de que Silveira era um poderoso feiticeiro e que trazia o sol e a fome atados num osso humano. Havia, pois, que tomar urgentes medidas. (p. 308)

Deste modo, percebe-se que a metamorfose de Silveira, prenunciada por Xilundo, será reforçada, no contado, pela voz narrante, quando esta nos relata um dos fatos que antecede a morte do jesuíta, ou seja, a consulta ao adivinho mouro realizada pelo rei. Destacam-se, nesse momento da narrativa, a encenação de duas personagens recuperadas da matéria historiográfica: o adivinho e Mingane, mouro que possuía relações comerciais com o Monomotapa. A voz de Xilundo, amalgamada à voz do narrador, diz-nos dos possíveis mentores do homicídio e revela-nos a versão portuguesa do crime, versão esta que se encontra nas cartas dos jesuítas e na grande literatura produzida por escreventes portugueses acerca da morte de Silveira. A história forjada pelos colonizadores é desmascarada pela ficção, já que o narrador expressa a possibilidade de outras personagens terem assassinado o padre e por razões diversas.

Ele sabia que haveria suspeitos variados para aquele assassinato. Os portugueses escolheriam Mingane, o mouro mais influente na região. Iriam dizer que o muçulmano nascido em Moçambique conspirara com a Rainha-Mãe, agora designada de Dona Maria, e convencera o jovem monarca a consultar um poderoso adivinho árabe, de grande influência em toda a região. (p. 307)

O processo metamórfico do padre prossegue na “narrativa de extração histórica” e, finalmente, D. Gonçalo passa a habitar a linha fronteira entre a vida e a morte, entre o imaginário português e o imaginário moçambicano, sendo metamorfoseado em “*filho de Nzuzu, a deusa das águas*” (cf. p. 313). O que consideramos relevante em tal processo de configuração da personagem é a posição de passividade conferida à sua figura. Diferente de Manuel Antunes e de Mwadia, por exemplo, que assumem uma posição ativa em suas

travessias pelas margens etno-culturais, Gonçalo da Silveira torna-se uma narrativa e, por isso, pode ser lida e relida, recriada e reinterpretada. Sabemos que a historiografia oficial 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, *em diferença*, uma outra história, em que várias possibilidades de “verdade” são tecidas umas sobre as outras. Deste modo, a história do sujeito real D. Gonçalo sai dos documentos da historiografia portuguesa e, pela ficção, passa a pertencer a todos, moçambicanos ou não, aí incluindo os leitores que passam a transitar pelas águas moventes e mestiças da história feita estória.

Percebemos que, no caso do jesuíta Luiz Froes e de outros jesuítas escreventes, não há nenhum indício de “derrapagem” no sentido posto por Gruzinski (op. cit. passim), ou seja, os deslizamentos por entre diferentes códigos culturais, engendrados de novas atribuições de sentidos, ainda que uma vez ou outra eles façam uso de algumas palavras importadas dos vocabulários africanos. Porém, deve destacar-se a carta de Antonio Caiado. Quando D. Gonçalo chega ao Reino do Monomotapa, o português Caiado, que exercia a função de mercador, passa a ser o intérprete, mediador do contato entre o padre jesuíta e o rei africano. Na carta endereçada a um amigo português, Caiado relata o que sucedeu ao padre jesuíta, porém não marca, em sua fala-escrita, a visão dos portugueses sobre os comentários que os locais levantavam sobre a metamorfose do padre, no seu pós-morte. Importa dizer que Froes, por exemplo, toma aquilo que era dito sobre Gonçalo pelos naturais da terra como uma calúnia, algo que feria a autoridade colonial do padre e, por extensão, da Ordem dos Jesuítas. Por sua vez, diferentemente de Froes, Caiado não julga os relatos dos naturais do Reino. Ao contar o acontecido, ele toma um certo distanciamento do fato, dizendo aquilo que ouviu nas terras do Monomotapa:

Depois de sua morte alevantaram que alguns dias andava despido da cinta para cima e se vinha á estacada d’el-rei e tomava das cascas dos paus e as atava na camisa. E que viera um infise a chorar á estacada com gente e que mandou el-rei apoz elle. Enfim, que foram os engangas e tomaram o padre. Que veio um corisco e quebrou da porta d’el-rei um pau. Até lhe disseram que a chave da caixa estava cheia de muitas mezinhas e que tinha outras muitas cousas que lhe dizem agora que é já morto. (PAIVA E PONA, op. cit. p. 73)

Deste modo, as cartas de base histórica nos mostraram que o conhecimento sobre D. Gonçalo da Silveira produziu-se a partir de relatos plurais sobre ele, havendo, assim, uma fala

múltipla: dos portugueses que residiam no Monomotapa, caso de Caiado; daqueles que, como Froes, tomaram conhecimento dos fatos a partir de fontes terceiras; dos habitantes do reino do Monomotapa, que atribuíram aos elementos exógenos (a imagem da santa e a figura do padre) outras representações e outras significações. Importa salientar, ainda, a incipiência das fontes historiográficas que aqui buscamos, uma vez que os relatos sobre D.Gonçalo da Silveira são plurais. Mas é importante o resgate que Mia Couto faz dessas fontes múltiplas, pois que, para buscar o efeito da mestiçagem, confere à sua obra uma espécie de “textualidade mestiça”. Deste modo, a estruturação temática do romance, ou, mais especificamente, da “narrativa de extração histórica”, busca nos registros históricos o ponto articulador da diferença produzida entre a visão dos portugueses e a visão daqueles que seriam colonizados, para daí extrair a matéria mestiça por excelência no romance. Percebe-se que o escritor acrescenta à história de D. Gonçalo da Silveira, registrada pelo saber histórico português, as histórias da cosmogonia banta, transmitidas pelo saber oral, como já apontamos nesse trabalho ao nos referirmos à historiadora Mello e Souza. Igualmente, acrescentam-se a estas as histórias que atravessaram o Índico e vieram habitar Moçambique, representadas pela voz das personagens ficcionais indianas, sobretudo por Dia Kumari. Assim, enfatizando as crenças e o saber da tradição oral de seu local da cultura, o produtor registra-o pela letra, fazendo-o resistir nessa outra forma de contar que é a escrit(ur)a, prática mestiça em que a letra e o saber europeu ganham novas cores, novos sons e novos gestos, ao se tecerem na voz. Deixemos que Mia Couto nos fale do que é essencial nesse ato criador e transformador:

[...] é essencial, ao mesmo tempo, ser-se um não-escritor, mergulhar no lado da oralidade e escapar da racionalidade da escrita enquanto sistema único de pensamento. Esse é o desafio de desequilibrista – ter um pé em cada um dos mundos: o do texto e o do verbo. (2005, p. 107)

“Desafio de desequilibrista” é também tocar o presente e o passado, amalgamá-los, quase que indistintamente, nas mesmas páginas do romance. Assim, o produtor, ao buscar na matéria histórica uma das matrizes que comporá o romance, não toma o passado como algo nostálgico. Antes, relê a narrativa desse passado criticamente. Na voz narrante e naquelas das personagens centrais da trama, a crítica à “história colonizada” de Moçambique (ibidem, p.10) se faz atravessar pela ironia. Não se trata de rejeitar a versão da história ditada pelo traço colonial, e sim, de relê-la a partir de Moçambique, mais precisamente, a partir da região norte. O centro da geografia do país desloca-se, no romance de Mia Couto, para a “paisagem cultural” do interior e, deste modo, os excluídos da história passam a ter direito à fala. As personagens “ex-cêntricas”, na expressão da teórica canadense Linda Hutcheon (1991, p. 29),

não se calam nem diante da autoridade colonial do ator ficcional D. Gonçalo da Silveira. Também a este é dado o direito à fala, aliás, fala excessiva, a fim de que se possa contrastar o discurso colonial com o discurso dos colonizados ou, ainda, daqueles que, mesmo localizados no centro do poder, *falam-em-diferença*, caso de Manuel Antunes e do indo-português Acácio Fernandes.

René Pélissier abre o seu *História de Moçambique: formação e oposição 1854-1918*, mostrando que realmente não houve cinco séculos de colonização portuguesa em África: “Em primeiro lugar, continuamos a combater o mito sempre tão dissimulado e vigoroso de uma pretendida colonização-exploração portuguesa de muitos séculos em África: ‘cinco séculos’ para quem não observa as coisas de perto” (op. cit., p. 27). Ainda assim, a historiografia contemporânea do país aponta que, a partir do século XVI, a presença de comerciantes portugueses, seguida da onda de missionários em solo do hoje chamado Moçambique, pode ter sido intensificada devido à criação do mito messiânico de D. Gonçalo da Silveira e, sobretudo, em decorrência da estratégia política da criação dos Prazos da Coroa, no século XVII. A respeito da criação desse mito colonial, Newitt (op. cit.) atesta que os relatos portugueses sobre os povos do norte eram fragmentários, visto que era incipiente o contingente de lusitanos que se fixava na região. Além do mais, os escreventes eram influenciados pelo imaginário e pelos relatos espanhóis acerca da conquista dos povos na América. Nessa altura, os espanhóis haviam “descoberto” as grandes minas de prata de Potosí.<sup>47</sup> Portanto, se a América escondia o El Dorado, as terras do norte guardavam as grandiosas minas do Império do Monomotapa. Era essa, pois, a premissa imaginária portuguesa acerca das populações ao norte de Moçambique. Diz Newitt:

Foi desta forma que o mito do “império” de Monomotapa se enraizou nas suas mentes. Imaginavam, e nisto copiaram alguns historiadores posteriores, que esta monarquia rivalizava com os grandes impérios azteca e inca, uma concepção que, a ser correcta, teria permitido ao punhado de portugueses que, no século XVII, invadiu e pilhou a região das terras altas serem equiparados a Pizarro, Cortés, ou Almagro. A realidade, porém, era algo diferente. (op. cit., p. 51)

Segundo ainda o mesmo historiador (ibidem, p. 51-52), não há provas da existência de um “Império” do Monomotapa, tal como relatavam os portugueses. Estes, pelo processo de cópia e/ou duplicação, reproduziram, na localidade dominada pelo Monomotapa, a mesma estrutura do regime político ocidental, ou seja, a figura emblemática de um rei, da rainha, dos súditos, da armada real, enfim, a organização de um império. Forjar a figura centralizadora de

---

<sup>47</sup> Na atualidade, Potosí localiza-se no território boliviano.

um rei africano facilitava as negociações comerciais, pois era mais simples negociar com um só centro de poder do que com as várias chefias que compunham o chamado “Império” do Monomotapa. Por outro lado, o desejo de emular os espanhóis era intenso. Deste modo, percebe-se que os apontamentos de Newitt desconstruem o mito daquele Império forjado pelos portugueses. De forma prudente, o historiador revela quão imprecisas são as fontes para se estabelecer, com segurança, o real domínio dessas terras que, segundo os portugueses, eram controladas por um só centro de poder. Segundo ele,

Os Portugueses chamaram ‘Mocaranga’ à região que se encontrava directamente sob o governo do Monomotapa. Ela encontrava-se limitada ao norte pelo Zambeze, a ocidente pelo Hunyai, e a sul e a oriente pelo Mazoe. Mesmo nesta área restrita, o Monomotapa parece nunca ter exercido toda a sua autoridade. O vale do Zambeze e grande parte da escarpa estavam fora do seu controlo [...]. Devemos, assim, pensar nas franjas das terras altas desde Ruenha até Sipolilo, através do monte Darwin, como sendo a real extensão da região mocaranga nos séculos XVI e XVII. (ibidem, p. 52)

A pesquisa desenvolvida por Newitt patenteia o carácter mítico dos relatos da produção historiográfica de alguns pesquisadores portugueses sobre o poderio do Império do Monomotapa e do grande feito de D. Gonçalo da Silveira (diga-se de passagem, o nome do padre jesuíta, em Paiva e Pona, consta do rol dos grandes heróis da armada portuguesa, tais como Vasco da Gama e Sancho de Toar, membro da armada de Pedro Álvares Cabral). A respeito de D. Gonçalo e de sua “missão quixotesca” (palavras de Newitt), o historiador atesta que a morte do jesuíta serviu aos interesses da coroa que, nesse momento, já dava sinais de sua crise. Face às cartas de Luiz Froes e à publicação do livro de João de Barros, *Da Ásia* (1558), em que o cronista relata as maravilhas (leiam-se riquezas) do Império do Monomotapa, os letrados europeus entram em contato com a África Ocidental “imaginada”. O que se seguiu à morte de D. Gonçalo foi a política expansionista praticada nas duas décadas seguintes. Entra em cena, na história de Moçambique, a criação dos Prazos da Coroa (cf. ibidem, p. 62-63).

Antes de adentrarmos por este outro momento da historiografia, também contemplado na revisitação histórica de *OPS*, gostaríamos de tecer algumas considerações a respeito da dupla desconstrução do mito Silveira e do mito do Império do Monomotapa, operada na “narrativa de extração histórica”. Em relação ao primeiro, a metamorfose da personagem D. Gonçalo, já contemplada em nossa análise, é a marca inaugural dessa desconstrução, seguida da crítica, inscrita na voz de Manuel Antunes e na voz narrante, ao pensamento eurocêntrico, de cunho unilateral:

Foi lendo [Antunes] as oficiais escrituras e dando conta dos nomes da viagem. Chamavam de Torna-Viagem a este percurso da Índia para Portugal. E chamavam de Contra-Costa ao Oriente de África. Tudo fora nomeado como se o mundo fosse uma lua: de um só lado visível, de uma só face reconhecível. E os habitantes do mundo oculto nem o original nome de ‘gentios’ mantinham. Designavam-se, agora, de ‘cafres’. A palavra fora roubada aos árabes. Era assim que estes chamavam os africanos. Os cafres eram os infiéis. Não porque tivessem outra fé. Mas porque se acreditava não terem nenhuma. (p. 62)

O trecho acima mostra claramente a visão de mundo eurocêntrica recuperada e subvertida pelas malhas da ficção e que se representa na figura de D. Gonçalo da Silveira e das “oficiais escrituras”, como denuncia a voz narrante. Essa forma de perceber o mundo, ou seja, como totalizador e europeu, negando qualquer significação àqueles que pertencem ao lado desconhecido desse mundo, negligenciado pela lógica colonial, choca-se com a crescente tomada de consciência encenada por Manuel Antunes. *Em diferença* à lógica do pensamento colonial, a personagem subverte o discurso viciado de seu superior, representante do clero. Estando, como ele, no plano do ficcional, dentro do pensamento eurocêntrico, subverte, primeiro, o discurso de D. Gonçalo e, em ricochete, o discurso da Igreja Católica a serviço dos interesses da coroa portuguesa. O diálogo estabelecido entre Antunes e Silveira, na página 160, é ilustrativo dessa diferença discursiva que abala, pelas malhas romanescas, as estruturas do pensamento eurocêntrico corrente no século XVI. Vejamos, abaixo, um trecho desse diálogo:

– *Você, caro Manuel, põe na sua idéia a relevância da nossa missão no Monomotapa?*  
 – *É exatamente isso que eu me pergunto, D. Gonçalo: tem sentido tudo isto, D. Gonçalo?*  
 – *Que pergunta é essa?*  
 – *Tem sentido irmos evangelizar um império de que não conhecemos absolutamente nada?*  
 – *Você está cansado e o cansaço é inimigo do bem pensar.*  
 – *Pois eu nunca estive mais lúcido. Já pensou bem? Estamos descobrindo terras que nunca conheceremos, estamos mandando em gente, que nunca governaremos.* (p. 160)

Para Newitt (op. cit., p. 63), a Igreja Católica via com bons olhos a política expansionista da coroa portuguesa, pois ela era a oportunidade de realizar, a ferro e a fogo, a conversão de todo e qualquer herege ou pagão, além de um modo de vigiar os governantes das províncias coloniais. Nesse momento, entra em cena a chamada “Santa” Inquisição. O historiador resume bem os acontecimentos da década de 1560, marcados, sobretudo, pela

concomitante presença do clero e dos oficiais da coroa em terras antes desconhecidas. Terras dos “outros”, roubadas com o aval da Santa Igreja.

A década de 1560 assistiu à missão quixotesca de Silveira, ao estabelecimento da Inquisição em Goa e à vice-regência de Constantino de Bragança, durante a qual se assistiu à primeira invasão portuguesa de Ceilão e à tentativa de destruir a sagrada relíquia do dente do Buda. (ibidem)

As práticas da Inquisição em Goa não passam despercebidas ao crivo da ficção. Manuel Antunes ainda denuncia os mandos e os desmandos que presenciou em Goa, durante sua estada na província colonial. No momento em que a voz dessa personagem, sempre tramada naquela do narrador, desfere um rol de acusações contra a autoridade colonial, o intertexto camoniano se faz presente e a voz do poeta português é chamada a corroborar as críticas desfiladas por Manuel Antunes. Importa destacar que Paiva e Pona, ao relatar a vida e a morte do mártir D. Gonçalo da Silveira, afirma que Camões endossou a lista de conterrâneos de Silveira que lhe consagraram inúmeros escritos: “Camões, amigo pessoal de Silveira, [...] consagra-lhe o soneto 37: ‘Não passes, caminhante. Quem me chama? [...]’” (op. cit., p. 15). Dessa forma, pela ficção, a suposta amizade entre D. Gonçalo e Camões é posta à prova, já que se esclarece o pensamento do jesuíta em relação ao poeta português e sua obra: Silveira não demonstra nenhum laço de afeto que o una a Camões (cf. p. 161).

Inúmeras são as discussões travadas entre o padre Manuel Antunes e D. Gonçalo da Silveira, mas todas elas revelam o choque de duas visões diferentes sobre a realidade colonial que se impunha aos indianos e aos africanos, todos, indistintamente, adjetivados como idólatras, hereges e pagãos. Embora os exemplos supracitados sejam emblemáticos da visão eurocêntrica de D. Gonçalo da Silveira, gostaríamos ainda de destacar a subversão a esse tipo de pensamento colonial, realizada em Moçambique, na aldeia de Bemba. O ato subversivo surge na voz do chefe Inhamoyo. Aliás, será essa personagem que revelará, na “narrativa de extração histórica”, a outra face de Silveira, aquela de servo de Nzuzu. Vejamos a cena do diálogo estabelecido entre o chefe e seu filho Xilundo:

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

O mito do “Império” do Monomotapa também é minado pela voz narrante quando ela esclarece que as terras conhecidas por “Mãe do Ouro” eram uma invenção portuguesa. Como bem nos lembra André Trouche (op. cit., p. 47-48), nomear, classificar e dominar são etapas simultâneas do processo de posse e, portanto, “atividade sempre redutora”. O ato de criar um nome para algo/alguém se agrega a uma espécie de ritual mágico, o qual confere ao nomeador poderes sobre o nomeado. Por isso, a voz do narrador do romance é incisivamente crítica e irônica quanto à nomeação portuguesa:

Dali a um tempo se iniciaria o percurso terrestre, da costa até ao interior, rumo às terras que Portugal conhecia por ‘Mãe do Ouro’. O nome tinha as suas conveniências: se o metal tinha mãe é porque merecia, como as demais criaturas paridas, todos os cuidados de Deus. (p. 248-249)

Gostaríamos, agora, de nos ocupar de um outro fato histórico relido pela estória de Mia Couto. Trata-se dos chamados Prazos da Coroa. Para falarmos desse momento histórico, qual seja, o século XVII, sairemos da “narrativa de extração histórica” para dialogarmos com o primeiro bloco narrativo, pois será no tempo presente que tal fato histórico emergirá ficcionalmente. Começamos, pois, a invocar a fala da história de Moçambique, produzida na contemporaneidade. Para tanto, elegemos o texto de José Capela (2005), que nos esclarece a respeito da natureza dos chamados Prazos da Coroa. Ele explica que o momento histórico que se seguiu à missão de Silveira assistiu à fixação dos portugueses no Vale do Zambeze. Pelo mar, eles adentravam a região norte, “[...] senhorando terras e pessoas, para isto utilizando todos os meios disponíveis desde a negociação à conquista por meios bélicos”.<sup>48</sup> Embora a coroa portuguesa concedesse a posse de tais terras, os novos senhores precisavam de uma autoridade que legitimasse a exploração e garantisse o direito à transmissão das propriedades. O vice-rei, localizado em Goa, cuja jurisdição estendia-se pelas capitânicas do sudoeste africano, enxergou a possibilidade de extrair rendimentos dessa nova situação. Foram criados, então, em Moçambique, os Prazos da Coroa, definidos por Capela como

Terras emprazadas, normalmente por três vidas e passando de pais a filhos, dando-se para Moçambique, tal como para Goa, em alguns casos, a preferência da concessão a pessoas do sexo feminino, forma de atrair colonos pelo casamento com mulheres assim dotadas. Daqui surgiram as famigeradas “Donas da Zambézia”.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> CAPELA, José. Como os Ariangas de Moçambique se transformaram em Quilombos. Disponível em: <[http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg20-5.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg20-5.pdf)>. Acesso em: 01.11.2007.

<sup>49</sup> Ibidem.



O relato deste historiador reenvia-nos à cena em que Mwadia descobre os entrecruzamentos etno-culturais que enformam sua família. Pela voz de Constança, o subtexto histórico invade a cena do presente. A personagem identifica-se, em pleno século XXI, com as antigas “Donas” do século XVII, afirmando, assim, a herança dos tempos coloniais: “– Casar com um *muzungo* sempre foi o destino nosso, as Donas do Zambeze” (p. 175). Deste modo, nota-se que, mesmo no primeiro bloco narrativo do romance, há um diálogo com a matriz histórica, o qual se estende, também, pela recuperação de acontecimentos do século XIX e do início do XX, séculos que viram alguns membros Achikundas tornarem-se “os mais sérios oponentes das conquistas portuguesas [...]”<sup>50</sup>, ainda segundo Capela.

Esses são, portanto, alguns dos momentos históricos recuperados e ressignificados no romance, mas ainda não podemos deixar de mencionar os fatos que marcaram a transição do Moçambique colonial para a condição de país, como mostrado na história do passado de Arcanjo Mistura. Deste modo, o produtor recupera, nas cenas do presente, a memória da herança colonial e, ao fazê-lo, retira o passado colonial da margem silenciosa à qual foi relegado pela história de Moçambique, contada pelo ocidentalismo. Preenche, assim, esse silêncio com as vozes dos que viveram a passagem para a independência.

Entendemos que todo o esforço criativo de Mia Couto, ao compor a “narrativa de extração histórica”, e mesmo ao realizar, no primeiro bloco narrativo, incursões pelo(s) passado(s) que enformam seu atual país, caminha no sentido de desmistificar a história construída para Moçambique unicamente pelo olhar daqueles que se localizam fora desse país. *OPS* mostra a possibilidade de se criarem outras e plurais histórias, de se construir uma história moçambicana que leve em conta aquelas locais, histórias em que o modo “maniqueísta e simplificador” de se enxergarem os fatos ocorridos no passado não teria mais lugar, nem do lado europeu, nem do africano. Lembremos que, da mesma condição de subalternidade causada pelos iguais étnicos, partilham: os escravos que seguiam no porão da nau portuguesa; a viúva e escrava Dia Kumari, que havia sido entregue à condição de exilada pela sua própria comunidade; Xilundo, cujo pai, chefe de Bemba, era escravista; e, para não nos estendermos muito, Nimi Nsundi, trocado pelo rei de sua nação congoleza por outras “mercadorias” portuguesas. Ouçamos a crítica feita por Mia Couto, fora do romance:

O modo maniqueísta e simplificador com que se redigiu o chamado “tempo que passou” teve, porém, outra consequência: fez persistir a idéia de que a responsabilidade única e exclusiva da criação da escravatura e do

---

<sup>50</sup> Ibidem.

colonialismo cabe aos europeus. [...] O colonialismo foi outro desastre cuja dimensão humana não pode ser aligeirada. Mas tal como a escravatura também na dominação colonial houve mão de dentro. Diversas elites africanas foram convenientes e beneficiárias desse fenómeno histórico. Porque é que estou a falar disto? Porque eu creio que a História oficial de nosso continente foi sujeita a várias falsificações. (2005, p. 12-14)

Antes de concluir a parte referente ao jogo estória e história, gostaríamos de fazer uma pequena incursão pelo subgênero “romance histórico”, para melhor demarcarmos a inovação estética que, a nosso ver, se dá na obra de Mia Couto. Como sabemos, o chamado “romance histórico”, nascido no princípio do século XIX, se articula sobre dois princípios fundadores: “[...] o primeiro é a questão dos critérios para se estabelecer a historicidade da matéria narrada; e o segundo é a questão da temporalidade” (TROUCHE, op. cit., p. 37). Trata-se de conjugar, nas malhas da ficção, um tempo passado, anterior ao presente do escritor; um cenário histórico que deve ser reconhecível pelo leitor e no qual transitem figuras históricas da época referida, além de personagens, verossímeis, criadas inteiramente pelo autor. Esse tipo de romance possui estreita relação com a matéria histórica, a ponto de cristalizar a temporalidade. Trouche nos lembra que, “para ser considerada como histórica, a matéria narrada deveria estar afastada do tempo, situada em épocas remotas” (ibidem, p. 38). Tanto a voz narrante, localizada fora da matéria narrada, deveria marcar seu local de fala, seu tempo histórico, quanto a figura do escritor. No “romance histórico”, ambos, narrador e autor, deveriam localizar-se em uma espaciotemporalidade outra, diferente do presente da enunciação.

A partir das reflexões de Trouche e de nossa leitura do romance, pensamos *OPS* não se insere no subgênero literário chamado “romance histórico”, daí termos escolhido a nomenclatura proposta por Trouche. Mia Couto extrai da matéria historiográfica fragmentos de diferentes épocas que compõem a história de Moçambique. Sua narrativa de base histórica concentra-se no século XVI, enquanto no primeiro bloco se destaca a contemporaneidade do século XXI. No entanto, esse tempo contemporâneo não deixa de dialogar com os fatos ocorridos no século XVI e com outros mais próximos, daí a “não-fixação” de um determinado tempo e os reflexos especulares das temporalidades. *OPS* engana, já que, desde o “Índice”, aponta que os tempos contemplados serão os séculos XVI e XXI, o que se desmente pelo narrado.

Quebra-se o pacto com a verdade da matéria histórica e instaura-se um novo horizonte para o estatuto da verossimilhança. Se o “romance histórico” “[...] reduplicava fielmente a verdade histórica consagrada pelo discurso da história” (ibidem, p. 40), a obra de Mia Couto,

mais próxima de estratégias que ganham força nos romances hispano-americanos produzidos na segunda metade do século XX e que tomam a matéria histórica como intertexto ativo, não busca criar uma outra história percebida como legítima. Entendemos que a grande questão colocada pelo texto remete ao espaço liminar, ao “entre” da relação do discurso da ciência histórica com aquele da estória ficcional. Deste modo, o produtor, ao extrair da matriz científica relatos que comporão sua obra, evidencia a possibilidade humana de atribuir sentidos, de ressignificar. A estória e a história partilham, assim, a mesma dádiva de produzirem discursos. Linda Hutcheon chama os romances que possuem este traço característico de “metaficção historiográfica”, porém Trouche (ibidem) afirma que esta é uma das interfaces do que ele denomina “narrativas de extração histórica”, com o que concordamos. Ainda assim, não colocamos totalmente de lado a relação que Hutcheon estabelece entre essas narrativas e o passado histórico, embora sem nenhuma adesão pessoal à questão da “escrita pós-moderna”, como já explicitado:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (‘aplicações da imaginação modeladora e organizadora’). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses ‘acontecimentos’ passados em ‘fatos’ históricos presentes. Isso não é um ‘desonesto refúgio para escapar à verdade’, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. (op. cit., p. 122)

Assim, para nós, a “narrativa de extração histórica” de *OPS* é mais um dos modos de conferir sentido ao passado. O mesmo encontraremos nas cartas reproduzidas por Paiva e Pona, em que se fazem notar marcas de uma textualidade literária, sobretudo na forma de elaboração da missiva de Luiz Froes. Mais do que buscar a verdade encerrada na voz de uma entidade totalizadora, as narrativas do romance democratizam o direito à voz e o narrador passa, assim, a ser atravessado pelas inúmeras falas que constituem o mosaico ficcional do romance. O gesto literário de Mia Couto amalgama a sua intervenção social, sempre transgressora, ao desejo de contar uma estória. Deste modo, inscrevem-se, nessa obra artístico-verbal, as histórias “mestiças” de Moçambique, criadas, pensadas, escritas e faladas por diferentes povos, por diversas culturas, enfim, elaboradas por mãos e corpos plurais que dão forma e consistência aos “encontros mestiços” que aqui procuramos analisar.

#### 4 CONCLUSÃO: ENFIM, O RECOMEÇO

“A mestiçagem não nos autoriza respostas definitivas.”

Serge Gruzinski – *O pensamento mestiço* – 2001.

“A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar.”

Mia Couto – *OPS* – 2006.

Quando o desfecho do percurso de nossa própria viagem literária já se faz avistar nessas últimas páginas de apontamentos, torna-se necessário o “balanço” de nossa travessia, tal como aquele feito por Mwadia, ao iniciar sua viagem. Falemos, então, não só das conclusões que a investigação literária nos suscitou, mas da gira das palavras do texto, sempre em movimento, porque sempre começo.

A proposta deste trabalho consistiu em uma leitura da obra *OPS*, de Mia Couto, a partir da hipótese de que o discurso da mestiçagem está presente na representação das personagens do romance, bem como na articulação da própria arquitetura do texto. É certo que esse é só um dos possíveis caminhos que a narrativa nos propôs como desafio, pois que, agora, percebemos que cada um dos tópicos abordados nos dois capítulos constituintes de nosso trabalho se poderiam desdobrar em futuras leituras. Em aberto, encontra-se o convite para que outros aceitem o desafio do texto e trilhem, como ensaiamos aqui, seus interstícios.

Inicialmente, a principal estrutura teórica que guiou nossa leitura foi a questão da “mestiçagem”, tal como posta por Serge Gruzinski, assim como, em Kwame Anthony Appiah, procuramos elementos que nos mostrassem uma outra possibilidade de se discutir o conceito de raça. Na verdade, buscar novos caminhos teóricos, em diferença, tornou-se quase uma meta obsessiva desta investigação, isso porque a produção artístico-verbal de Mia Couto demanda novos pactos de leitura e um esforço do olhar crítico para que possa, ele também, realizar múltiplos deslocamentos. *OPS* impeliu-nos, assim, a aceitar o movimento contrapontístico de pisar, imaginariamente, a terra e as águas de Moçambique, em sua contemporaneidade, a tocar o seu longínquo passado quinhentista, ao mesmo tempo em que pisávamos o chão de nossa espacialidade brasileira e experimentávamos o nosso tempo presente.

A análise do romance mostrou-nos que ele inaugura um novo momento da trajetória literária de Mia Couto. Não se trata somente de um resgate da oralidade, marca de seu local de cultura, nem tampouco de uma tentativa de escrever um “romance histórico” à maneira ocidental. Antes, trata-se de um “transbordamento” das margens estéticas e culturais que

enformam o sujeito escritor, daí a força da metáfora das águas – dos rios, dos mares, da lágrima, idioma primeiro de toda a humanidade –, escolhida pelo autor como uma das bases de sua arquitetura ficcional. Assim, a idéia de deslizamento pelas águas mestiças do texto é potencializada pelas/nas encenações das personagens, que são, por sua vez, revestidas com as cores das gentes do mundo. A fim de surpreender os revestimentos conferidos por Mia Couto a suas personagens, buscamos, na textura do romance, a idéia de fronteiras deslizantes. Daí, percebermos que as viagens colocadas em cena representam a lâmina pela qual o produtor esculpe os sujeitos ficcionais, os quais possuem papel ativo na trama, pois entrecruzam os fragmentos de seus diversos códigos culturais, amalgamando-os uns aos outros pelo compartilhamento cultural ou pelas dúvidas e questionamentos identitários que se colocam ao longo da narrativa.

Os trânsitos etno-culturais das personagens, fatalmente, nos conduziram às espacialidades recriadas no romance. Já que o produtor destacou, em sua obra, a região norte de Moçambique, zona fronteira que liga o país ao Zimbábue, uma certa dificuldade instaurou-se, visto que não há, ainda, muitas publicações que enfoquem as particularidades dessa região moçambicana. Contudo, sempre buscando a ultrapassagem, encontramos, nos apontamentos de Laura Cavalcante Padilha e de Milton Santos, chaves certas para deciframos os caminhos percorridos no corpo da narrativa. Deste modo, a idéia dos cartogramas, para além daquela das cartografias identitárias, e a bela imagem dos palimpsestos de Santos inspiraram-nos a enxergar a ocorrência das superposições de espacialidades que dialoga com o universo da movência inscrito no romance. Reduplicando a movimentação das personagens, os espaços cartogramáticos não são fixos. São zonas fronteiriças possibilitadoras das ressignificações identitárias.

O percurso pelo traçado do mosaico etno-cultural tecido pelas/nas malhas do texto, bem como os trânsitos pelos cartogramas das narrativas, “peças” formadoras de tal mosaico, aportou-nos ao segundo momento de nossa investigação, com um pré-estabelecido mapa imaginário das culturas representadas no romance. Isso nos possibilitou ver mais claramente, no segundo capítulo, o labor da escrit(ur)a de Mia Couto e a operação daquilo que Gruzinski percebe como sendo a configuração de um pensamento mestiço. Como um sujeito que possui uma consciência contrapontística, conforme nos ensina Said, Mia Couto desenvolve uma visão de mundo plural, nem encerrada na margem moçambicana nem na européia, mas no limite dessas e de outras margens culturais. Por isso, seu gesto literário só poderia acontecer no apagamento das fronteiras culturais e estético-discursivas. Desse modo, pudemos perceber as releituras da estética romanesca e da ciência historiográfica elaboradas pelo produtor em

sua obra, bem como a produção de suplementos buscados na matriz oral de seu local de pertença, daí a força da presença das formas tradicionais da contação de estórias, do teatro, do enigma.

A repetição incessante das vozes das personagens e do narrador; os duplos projetados nos espelhos imaginários das páginas do texto; os círculos, plurais e repetitivos, criadores do movimento espiralado da narrativa, fazem de *OPS* uma obra *excessiva*. Vimos que tudo nela se transforma em excesso: as personagens, os espaços cartogramados, os tempos imbricados uns aos outros, os detalhes, as fraturas, enfim, os suplementos. Obra que coloca em cena a continuidade das metamorfoses, sejam elas dos sujeitos ficcionais, dos espaços ou dos tempos, e, por isso, torna-se ela mesma a potência transformadora e transgressora da palavra talhada pelo sopro e pelo desenho da letra. E já agora, percebemos que talvez nossa escrita tenha acompanhado o ritmo excessivo das palavras e das imagens projetadas nas narrativas.

Então, de que modo pousar o olhar crítico nessa obra que se faz na intermitência dos detalhes, dos duplos, dos coletivos, do sempre plural? Essa inquietação nos ocupou durante toda a nossa travessia e, ao entrever as últimas linhas de nosso texto, arriscamos dizer que o caráter do revestimento estético da obra demanda da escrita analítica uma relação de proximidade. Ao falarmos *a partir do* romance, nossa escrita moldou-se nas entrelinhas do mesmo, pactuando com a gira da ciranda plasmada pelo narrado. Assim, para discutirmos a arquitetura das narrativas de *OPS*, buscamos apoio em teóricos que, no nosso entendimento, também querem falar *a partir de* alguma obra, possibilitando, dessa maneira, que o narrado não desapareça sob o manto científico da teoria. Daí termos convocado as palavras de Jacques Derrida, Roland Barthes, Teresinha Taborda Moreira, Carmem Lúcia T. R. Secco, Laura C. Padilha, entre outras, como se pôde observar.

Em constante diálogo com a realidade empírica moçambicana, e com a cena sócio-política de outros territórios, centrais ou periféricos (caso dos Estados Unidos e do Zimbábue, por exemplo), para acontecer em sua plenitude, o romance de Mia Couto pede a participação ativa do leitor, esteja ele localizado ou não nas margens das culturas moçambicanas. O relato abre-se, assim, como um jogo enigmático que necessita de inúmeras leituras para que se possa chegar à sua decifração. Jogo de palavras e de imagens quase indecifráveis, o narrado convoca as narrativas míticas e, conseqüentemente, o plano simbólico das culturas tradicionais africanas e ocidentais. As sereias, as águas, a estrela, o fogo, os ritos sagrados, em suas plenitudes significativas e significadoras, são os elementos-chave que ativam o jogo do enigma, ou seja, o próprio texto.

O texto-enigma potencializa seus mistérios, ao situar-se na encruzilhada da estória e da história, ao fazer falar aqueles que tiveram suas vozes e suas impressões pessoais da história de Moçambique caladas pela cristalização de uma “versão” grafada em letra por outros sujeitos que não os moçambicanos. Mia Couto, pelas linhas da estória, desvela, assim, as possíveis versões da história de seu país. Todo o esforço do jogo que se estabelece nas fronteiras da ciência histórica e da ficção caminha na direção do resgate crítico de uma história perdida nas páginas dos manuais científicos. Pela escrit(ur)a de novas histórias e estórias, os encontros mestiços, produzidos nas águas dos oceanos, dos rios e dos diversos territórios são repensados e recontados à luz da contemporaneidade moçambicana, à luz dos conflitos, das lutas, das vitórias vivenciadas, ao longo dos anos, pelo país.

O discurso da mestiçagem, o qual perseguimos para a elaboração desta leitura, figura como uma possibilidade de se ampliar o olhar sobre as culturas moçambicanas e seus respectivos povos, bem como sobre as culturas que enformam a grande sociedade humana. Assim, Mia Couto, ao encenar tal discurso em sua obra, inscreve nela um ato ético – diríamos ainda, político –, revitalizando as relações de solidariedade entre as comunidades humanas e reforçando o não-silêncio daqueles sujeitos migrantes, sempre tão silenciados pela história do ocidente.

Aportamos as palavras. Fizemos a travessia imaginária pelas águas mestiças da história, e já agora, quando o fim se encena na nossa escrita, e quase entrevemos uma estrela cair ao longe, em outro horizonte, percebemos que se apresenta, enfim, o recomeço.

## 5. BIBLIOGRAFIA

### 5.1 OBRAS CITADAS

ABDALA JR., Benjamim. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: SENAC-SP, 2002. 180 p.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa do meu pai*: a África na filosofia da cultura. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 304 p.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006. 78 p.

\_\_\_\_\_. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Mosés. São Paulo: Cultrix, 2004. 89 p.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et alii. Belo Horizonte: UFMG, 2005. 395 p.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Made in África*. 5. ed. São Paulo: Global Editora, 2001. 185 p.

CAPELA, José. Como os Ariangas de Moçambique se transformaram em Quilombos. Disponível em: <[http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg20-5.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg20-5.pdf)>. Acesso em: 01.11.2007.

CARRIZO, Silvina. Mestiçagem. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. p. 260-288.

CASTELO, Cláudia. “*O modo português de estar no mundo*”: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961). Lisboa: Edições Afrontamento, 1998. 168 p.

COELHO, João Paulo Borges. *As duas sombras do rio*. Lisboa: Caminho, 2003. 262 p.

COUTO, Mia. *Cronicando*. 2. ed. Lisboa: Editora Caminho, 1991. 157 p.

\_\_\_\_\_. *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Editora Caminho, 1991. 182 p.

\_\_\_\_\_. *Terra sonâmbula*. 7. ed. Lisboa: Editora Caminho, 2002. 220 p.

\_\_\_\_\_. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 262 p.

\_\_\_\_\_. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 225 p.

\_\_\_\_\_. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 331 p.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Rita Chaves e a Tania Macêdo, 14.08.2006. Disponível em: <[www.radio.usp.br/programa.phd?id=2&edicao=060814](http://www.radio.usp.br/programa.phd?id=2&edicao=060814)>. Acesso em: 05.06.2007.



\_\_\_\_\_. O estorinhador Mia Couto: a poética da diversidade. Entrevista concedida a Celina Martins. 22.04.2002. Disponível em: <[www.rbleditora.com/revista/artigos/celina3.html](http://www.rbleditora.com/revista/artigos/celina3.html)>. Acesso em: 05.06.2007.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 252 p.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 386 p.

DUTRA, Robson Lacerda. Entre cassandra, carmina e kianda, feminino e nação. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, Rio de Janeiro: v. 6, n. 12, jul – set 2007. Disponível em: <[www.unigranrio/ihm/graduacao/letras/revista/galleries/downloads/texto\\_robson22.pdf](http://www.unigranrio/ihm/graduacao/letras/revista/galleries/downloads/texto_robson22.pdf)>. Acesso em: 20.01.2008.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 11-37.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 158 p.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil, 1971. 188 p.

GEFFRAY, Christian. *A causa das armas: antropologia da guerra contemporânea em Moçambique*. Trad. Adelaide Odete Ferreira. Porto: Edições Afrontamento, 1991. 189 p.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 320 p.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. 176 p.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 398 p.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 102 p.

HISTÓRIA DE PORTUGAL. Disponível em: <[www.historiadeportugalmdatas.wordpress.com/2006/10/15/1516\\_inicio\\_da\\_construcao\\_da\\_fortaleza\\_de\\_chaul/](http://www.historiadeportugalmdatas.wordpress.com/2006/10/15/1516_inicio_da_construcao_da_fortaleza_de_chaul/)>. Acesso em 15.01.2008.

HOUAISS. Antonio *et alli*. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. V. 1.0. São Paulo: Editora Objetiva Ltda, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 330 p.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 87 p.

- MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1998. 191 p.
- MELLO E SOUZA, Marina de. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 394 p.
- MENSAH, Ayoko. Utopies métisses. *Africultures*. Métissage: un alibi culturel? Paris: L'Harmattan. n. 62. jan-mar 2005. p. 5-9.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. 505 p.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas/ Edições Horta Grande Ltda., 2005. 252 p.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2. ed. Niterói: EDUFF, 2001. 373 p.
- NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Tradução Lucília Rodrigues. Mém Martins: Publicações Europa América Ltda, 1995. 509 p.
- NKASHAMA, P. Ngandu. *La littérature africaine écrite*. Issy les Moulineaux: Éditions Saint-Paul, 1979. 125 p.
- NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Editora Caminho, 2002. 423 p.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. 190 p.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Colonialidade e literatura em Angola – do enfrentamento às novas cartografias. In: DELGADO, Ignacio G. et alli (Org.). *Vozes (além) da África: tópicos sobre identidade negra, literatura e histórias africanas*. Juiz de Fora: UFJF, 2006. p. 73-88.
- \_\_\_\_\_. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2. ed. revista. Niterói: EDUFF, 2007a. 267 p.
- \_\_\_\_\_. Cartogramas (ficção angolana e o reforço de espaços e paisagens culturais). In: CHAVES, Rita et alli. *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nizla, 2007b. p. 205-215.
- PAIVA e PONA, Antonio Pereira de. *Dos primeiros trabalhos dos portugueses no Monomotapa*. Lisboa: Imprensa nacional, 1892. 101 p.
- PÉLISSIER, René. *História de Moçambique: formação e oposição 1854-1918*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1987. 506 p.

RAYMOND, Williams. *Cultura*. Trad. Lólio Lorengo de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 240 p.

RIBEIRO, Fátima. Mia Couto: sempre igual sempre surpreendente. *Notícias*, Maputo, 22.06.2006. Disponível em <[www.macua.blogs.com/moçambique\\_para\\_todos/2006/06/mia\\_couto\\_sempr.html](http://www.macua.blogs.com/moçambique_para_todos/2006/06/mia_couto_sempr.html)>. Acesso em: 08.01.2008.

ROBERT, Paul. *Le petit Robert*: dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française. Version électronique. Paris: Dictionnaires LE ROBERT, 1996.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 351 p.

\_\_\_\_\_. Reconsiderando a teoria itinerante. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Deslocalizar a Europa*: ensaios sobre o pós-colonialismo. Lisboa: Cotovia, 2005. p. 25-42.

SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Deslocalizar a Europa*: ensaios sobre o pós-colonialismo. Lisboa: Cotovia, 2005. 320 p.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: EDUSP, 2004. 386 p.

SECCO, Carmem Lucia Tindó Ribeiro. Mia Couto e a “incurável doença de sonhar”. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa (Org.). *África & Brasil*: letras em laços. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2000. p. 261-286.

\_\_\_\_\_. A importância da literatura e das artes plásticas no contexto da cultura angolana. Conferência apresentada no Fórum dos Angolanistas, na UERJ em 03.09.2005. Disponível em: <[www.letras.ufrj.br/posverna/docentes/62671-1.pdf](http://www.letras.ufrj.br/posverna/docentes/62671-1.pdf)>. Acesso em: 14.12.2007.

SERRA, Carlos et alli. *Racismo, etnicidade e poder*: um estudo em cinco cidades de Moçambique. Maputo: Imprensa Universitária/Universidade Eduardo Mondlane, 2000. 273 p.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 2003. 206 p.

TROUCHE, André. *América: história e ficção*. Niterói: EDUFF, 2006. 156 p.

## 5.2 OUTRAS OBRAS CONSULTADAS

ABDALA JR., Benjamin. *Literatura história e política*: literaturas de língua portuguesa no século XX. São Paulo: Editora Ática, 1989. 199 p.

BAKHTIN, Mikail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et alii. São Paulo: Editora UNESP, 1998. 439 p.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. 486 p.

\_\_\_\_\_. *O grão da voz*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. 526 p.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004. 250 p.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. 120 p.

CHABAL, Patrick. Nós e a África: a questão do olhar. *Revista Internacional de Estudos Africanos*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, n.1, 1999. p. 67-84.

DEMONY, Luiz. *Dom Gonçalo da Silveira: mártir pela cristandade em terras de Moçambique*. Lisboa: Agência Geral das Colônias/Ministério das Colônias, 1940. 71 p.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil. 39. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. 768 p.

FRY, Peter (Org.). *Moçambique ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. 338 p.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette Supérieur, 1993. 454 p.

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 348 p.

\_\_\_\_\_. *Les quatre parties du monde: histoire d'une mondialisation*. Paris: Éditions de La Martinière, 2004. 550 p.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et alii. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 410 p.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994. 238 p.

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1930. 222 p.

KHOTE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. 96 p.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Maputo: Imprensa Universitária/Universidade Eduardo Mondlane, 2003. 152 p.

LEITE, Bertha. *D. Gonçalo da Silveira*. Lisboa: Agência Geral das Colônias/Ministério das Colônias, 1945. 429 p.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1989. 119 p.

NGAL, George. *Création et rupture en littérature africaine*. Paris: L'Harmattan, 1994. 137 p.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. Coleção Memória das Letras, 10. 353 p.

PICOCHÉ, Jacqueline. *Dictionnaire étymologique du français*. Paris: Dictionnaires LE ROBERT, 1992. 624 p.

SEABRA, José Augusto. *Poética de Barthes*. Porto: Brasília Editora: 1980. 122 p.

SECCO, Carmem Lucia Tindó Ribeiro. *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora/Barroso Produções Editoriais, 2003. 360 p.

SOW, Alpha I.; BALOGUN, Ola et alii. *Introdução à cultura africana*. Trad. Emanuel L. Godinho et alii. Lisboa: Edições 70, 1977. 196 p.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)