

Marcia Cristina Cerezer

A REPRESENTAÇÃO DO ESTRANGEIRO NAS OBRAS *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO* E *O OUTRO PÉ DA SEREIA*, DE MIA COUTO

Passo Fundo  
2010

Marcia Cristina Cerezer

A representação do estrangeiro nas obras *O Último Voo do Flamingo*  
e *O Outro Pé da Sereia*, de Mia Couto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, sob a orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Passo Fundo

2010

*“Certa palavra dorme na sombra  
de um livro raro  
Como desencantá-la?  
É a senha da vida  
a senha do mundo.  
Vou procurá-la.”*

*(A palavra mágica – Carlos Drummond de Andrade)*

*À minha família, em especial minha mãe, Maria  
Glória, pelo incentivo à leitura e apoio nos meus  
estudos; ao meu pai, Gentil Carlos (in memoriam),  
pelos ensinamentos que me guiam até hoje.*

*Agradecimentos*

*A Deus, nosso Mestre Supremo.*

*Aos amigos, pelo apoio constante.*

*Aos professores do PPGL.*

*Aos colegas.*

*À UPF, pela concessão de Bolsa parcial de Estudos.*

*E, de modo especial, à Prof<sup>a</sup>. Dr. Márcia Barbosa,*

*Orientadora.*

## RESUMO

A circulação da literatura africana de expressão portuguesa em diversos países e o reconhecimento que os autores daquele continente têm conquistado motivou esta pesquisa. Assim, este trabalho busca analisar a representação do estrangeiro e os múltiplos significados que ele encerra no universo cultural moçambicano, nos romances de Mia Couto, através de um estudo das personagens de suas tramas. Dessa forma, foram selecionadas, para o corpus da pesquisa, as obras *O último voo do flamingo* (2005) e *O outro pé da sereia* (2006), narrativas em que os seres ficcionais, nativo e estrangeiro, dialogam no contexto da cultura moçambicana e propiciam uma reflexão acerca das questões históricas, étnicas, políticas, culturais e religiosas, entre outras. Serão tomadas como suporte teórico para o referido estudo as obras *A personagem de ficção*, de Antonio Candido; *Teoria da Literatura*, de Aguiar e Silva; *O universo do romance*, de Roland Bourneuf e Real Ouellet; *O conhecimento da literatura*, de Carlos Reis; *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*, de Bakhtin e *As estruturas narrativas*, de Todorov.

Palavras-chave: Mia Couto. Literatura moçambicana. Personagem. Prosa de ficção.

## ABSTRACT

The movement of African literature in Portuguese expression in several countries and the recognition that the authors of that continent have been conquering motivated this research. Thus, it intends analyzes the foreigner's representation and the multiples meanings from it in the universe cultural of Mozambique, in the novels of Mia Couto, through a study of characters. For the corpus of the research, were selected *The last flight of the flamingo* (2005) and *The other foot of the mermaid* (2006), narratives in that the fictional, native and foreign, dialogue in the context of the culture Mozambican and propitiate a reflection concerning the subjects historical, ethnic, politics, cultural and religious, among others. As theoretical support for this study, will be taken the works *A personagem de ficção*, by Antonio Candido; *Teoria da Literatura*, by Aguiar and Silva; *O universo do romance*, by Roland Bourneuf and Real Ouellet; *O conhecimento da literatura*, by Carlos Reis; *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*, by Bakhtin and *As estruturas narrativas*, by Todorov.

Key-words: Mia Couto. Mozambican Literature. Character. Prose fiction.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 A PERSONAGEM DE FICÇÃO .....	11
2 LITERATURA MOÇAMBICANA.....	19
2.1 Periodização.....	20
2.2 A narrativa .....	24
2.3 Mia Couto: vida e obra.....	28
3 A PERSONAGEM ESTRANGEIRA NA OBRA DE MIA COUTO.....	38
3.1 <i>O último voo do flamingo</i> .....	40
3.2 <i>O outro pé da sereia</i> .....	51
3.3 Nativo e estrangeiro .....	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	73
REFERÊNCIAS .....	75

## INTRODUÇÃO

A personagem de romance, “como a de cinema ou de teatro, é indissociável do universo fictício a que pertence: homens e coisas” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 199). É, portanto, um dos elementos mais estudados dentre todos os da narrativa e também é o que mais instiga às discussões e teorias. Os autores, de modo geral, têm marcas características nas suas escritas, que os distinguem dos demais, notadamente na forma como criam as suas personagens; seja enfatizando o porte físico, o perfil psicológico, os trejeitos, os modos de comportamento, a etnia e a nacionalidade, entre tantos outros.

A leitura de algumas das obras do escritor moçambicano Mia Couto evidencia certo apreço do autor em construir personagens representativas do universo estrangeiro, além das que refletem a cultura africana de modo amplo e, mais especificamente, a cultura de Moçambique. Diante disso, julga-se oportuno um estudo sobre o tema, em virtude da crescente expansão da literatura africana de expressão portuguesa em diversos países.

Este trabalho, relativo à figura do estrangeiro nos enredos criados por Mia Couto, justifica-se por vários motivos, entre estes, a notoriedade conquistada no cenário literário brasileiro, sendo eleito sócio-correspondente da Academia Brasileira de Letras e vencedor do Prêmio Zaffari & Bourbon em 2007, durante a 12ª Jornada Nacional de Literatura, em Passo Fundo, RS. Além desses, também contribuiu para a escolha do tema a escassa fortuna crítica do escritor sobre essa questão.

De acordo com Jane Tutikian, na obra de Mia Couto, além da representação mítica, que gera uma identidade cultural, há um grande projeto literário: “o projeto de moçambicanidade, o desvendamento da identidade de um país esquecido de si devido aos mecanismos impostos pelo curso da História, [...] a tentativa de despertá-lo do desatento abandono de si” (2006, p. 60). Este desejo de ressaltar a identidade cultural é marcante em praticamente toda prosa de Mia Couto, o que se evidencia ainda mais quando essa identidade cultural é confrontada pela presença do estrangeiro e de tudo o que ele representa.

Desse modo, o presente estudo visa analisar a representação do estrangeiro e os seus múltiplos significados no universo cultural moçambicano, pela ótica ficcional de Mia Couto. Para a composição do *corpus* foram selecionados os romances *O último voo do flamingo* (2005) e *O outro pé da sereia* (2006), seleção plenamente justificada pela marcante presença de personagens não moçambicanas em ambos os enredos.

No desenvolvimento deste trabalho, serão levados em conta os seguintes objetivos: examinar a forma de caracterização das personagens estrangeiras nas obras selecionadas e o papel de cada uma nas narrativas; investigar como as questões históricas interferem na criação das personagens estrangeiras e de que modo tais questões orientam os enredos; analisar e comparar personagens nativas e estrangeiras, verificando como as questões étnico-culturais são reveladas por meio de suas ações e falas; estabelecer um paralelo entre as obras citadas, no que diz respeito aos tópicos acima arrolados.

Para tanto, esse estudo analítico-comparativo será fundamentado nos textos teóricos de Antonio Candido (1985), Bourneuf e Ouellet (1976), Carlos Reis (2003), Ana Cristina Lopes (1996 apud REIS, 2003), Tzvetan Todorov (1972), Forster (2005), Bakhtin (1998), Aguiar e Silva (1999), Fernando Segolin (1978). A pesquisa buscará respaldo, ainda, nos estudos de caráter histórico e/ou crítico de Patrick Chabal (1992), Mohamadou Kane (2000), Néelson Saúte (2001 apud FRADE, 2007), Ana Maria Duarte Frade (2007), Pires Laranjeira (1995), Jane Tutikian (2006) e em entrevistas do próprio Mia Couto, concedidas a jornais e revistas. Somar-se-ão, também, a essas referências, textos históricos oficiais e matérias sobre a cultura moçambicana.

O suporte teórico principal desse trabalho será o texto de Antonio Candido (1985), *A personagem de ficção*, por tratar-se de criterioso estudo sobre a personagem ficcional. Nessa obra, o teórico aborda a construção da personagem, levando em conta que a mesma se constitui de “contornos definidos e definitivos” e que, “como seres humanos, encontram-se integrados num denso tecido de valores”.

Carlos Reis (2003), na obra *O conhecimento da literatura*, assinala para o fato de que algumas personagens se associam a outras da mesma narrativa, como também podem ter conexões com figuras de outras obras. Segundo Reis, são fatores importantes na construção da personagem, entre outros, a escolha do nome e a caracterização. Para Bourneuf e Ouellet (1976), as personagens pertencem a uma rede de relações, a qual se estende a lugares e objetos. Nesse sentido, torna-se pertinente investigar as personagens caracterizadas como estrangeiras, uma vez que o lugar a que pertencem pode também determinar a sua forma de ser e de agir. Além disso, o ponto central desta investigação está nas relações entre o ser estrangeiro e o não estrangeiro, o que implica diretamente na pertença de uma nacionalidade.

Todorov, em ensaio selecionado na *Análise estrutural da narrativa*, define que “o estudo do personagem coloca múltiplos problemas que estão ainda longe de ser resolvidos” e se detém naquele “que é caracterizado exaustivamente por suas relações com os outros personagens” (1972, p. 221). Desse modo, tanto em *O último voo do flamingo* como em *O*

*outro pé da sereia*, serão analisadas, além das protagonistas, personagens que não protagonizam a obra, mas podem ser consideradas protagonistas de cenas, às quais não fariam sentido sem as suas presenças.

Para investigar a representação do estrangeiro nas narrativas de Mia Couto, o estudo será constituído em três capítulos. O primeiro será dedicado à personagem de ficção numa abordagem ampla: caracterização, classificação, representação, funcionalidade. O segundo capítulo tratará da literatura moçambicana, e será organizado em três pontos: periodização, narrativa e Mia Couto. O último capítulo, intitulado “A personagem estrangeira nas obras de Mia Couto”, apresentará um exame das obras em estudo, contemplando breve resumo das mesmas e a análise das personagens em cada uma das narrativas. As considerações finais apresentarão os resultados da pesquisa, evidenciados pela comparação entre as obras e suas respectivas personagens.

## 1 A PERSONAGEM DE FICÇÃO

Sabe-se que não há enredo sem personagem e também que cada escritor tem um modo próprio de elaborar as suas, em alguns casos é até possível prever as ações das mesmas, com base no estilo já consagrado do criador, como ocorre com a maioria dos romances românticos. Não é o caso das personagens que aqui se vai analisar, primeiro porque as figuras clichês já perderam terreno há muito. Segundo, porque nas narrativas deste autor moçambicano a surpresa é elemento fundamental.

Desde as teorias aristotélicas até as atuais, a personagem aparece como elemento imprescindível, porém não único, das narrativas. Nos textos épicos, eram as figuras destemidas dos heróis das grandes batalhas que aguçavam a imaginação dos contadores de história. Nos dramáticos, àquelas que lutavam contra o poder implacável do destino. Já, nos líricos, as que punham a subjetividade acima de tudo. Os tempos mudaram e cada período histórico, teve escritores que criaram personagens marcantes, os quais viveram grandes aventuras, travaram lutas, conquistaram, amaram e ficaram eternizados nas páginas dos maiores clássicos. Em todas as narrativas, seja qual for a escola literária a que estejam vinculadas, as personagens continuam a ser alvo de estudos e de análises, pois é por elas e pela sua caracterização que o leitor filtra as emoções da trama ficcional. Assim, personagem e enredo não se desvinculam, uma vez que a personagem só existe no conjunto que dá forma às narrativas.

Os teóricos divergem em relação à classificação das personagens, se debatem na ânsia de encontrar a melhor definição para tão significativo elemento ficcional e para analisar o mesmo com mais propriedade:

A cada passo esbarramos na confusão de pontos de vista diferentes, de planos de enfoques diversos, de princípios vários de avaliação. Personagens positivas e negativas (relação do autor), personagens autobiográficas e objetivas, idealizadas e realistas, heroificação, sátira, humor, ironia; herói épico, dramático, lírico, caráter, tipo [...] todas essas classificações e definições da personagem carecem de total fundamento, não se ajustam umas às outras, além de não haver um princípio único para ajustá-las e fundamentá-las. (BAKHTIN, 1998, p. 07).

Embora recaia sobre a personagem as mais variadas teorias, não se pode afirmar categoricamente ser a personagem o elemento principal de um enredo, isso porque ela só faz

sentido quando ligada aos demais elementos, sem os quais nem poderia existir. Quando se estuda a personagem, na verdade, estuda-se o conjunto que a torna possível, ou seja, tudo o que faz parte da arte de contar uma história, desde o enredo até o espaço onde ele se desenvolve. Sobre isso, diz Antonio Candido: “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 1985, p. 53-54).

Pelo exposto, confirma-se a notabilidade que a personagem assume nas narrativas. Tudo o que envolve a composição da personalidade ficcional é significativo. Embora seja o conjunto dos elementos narrativos o que dá sustentação à obra, a personagem é o elemento marcante, é o que fica mais nitidamente gravado na memória do leitor e, não por acaso, muitas personagens dão título à obra e outras tantas são mais lembradas do que o próprio título da obra a que pertencem e até mais que seu autor. De acordo com Sinicropi “o protagonista representa, na estrutura dos actantes ou agentes que participam na ação narrativa, o núcleo ou o ponto cardeal por onde passam os vectores que configuram funcionalmente as outras personagens” (AGUIAR E SILVA, 1999, p. 699).

Conforme Bourneuf e Ouellet (1976), a personagem romanesca tem muitas funções, desde mero objeto decorativo até porta-voz de seu criador, entre outras. No entanto, dificilmente uma personagem cujo papel seja ínfimo será alvo de profundas análises, por outro lado, uma que sirva de porta-voz de seu autor, mesmo que não protagonize a narrativa, pode atrair para si atenção especial, dependendo da mensagem que ela veicula. Por sua vez, Bakhtin concorda que a personagem representa uma ideologia atrelada ao discurso:

O homem no romance pode agir, não menos que no drama ou na epopéia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida. A ação, o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra. (1998, p. 136).

De modo geral, entende-se que a personagem talvez seja o elemento da narrativa mais presente no imaginário do leitor, não importa qual função ela exerça, seja mero objeto decorativo, seja porta-voz, agente da ação ou o que for. Quando o leitor reconta o enredo de determinada obra para alguém, é na figura da personagem que ele concentra a sua narração,

dificilmente ele descreverá o cenário ao relatar o que leu, mas sim quem estava e o que fazia em tal lugar, ou seja, uma personagem.

Reis e Lopes (1996) confirmam o relevo que a personagem tem no universo ficcional, ressaltando, entretanto, que nem sempre houve unanimidade quanto a isso entre os teóricos, alguns chegaram a postular que a personagem nada mais era do que o reflexo de seu criador. É evidente que algumas personagens devam ter sido concebidas, em princípio, como uma extensão do autor no sentido de apresentarem pontos de vista ou modos de comportamento consoantes aos ideais do escritor ou de determinada sociedade, porém não significa que seja esse seu único relevo na narrativa. Desde a sua inserção num espaço ficcional, a personagem adquire contornos próprios e tem sua existência desvinculada da realidade, mesmo quando representa valores ou ideologias do autor ou de um grupo social. Para Candido, a ficção possibilita ao homem imaginar-se no outro e viver papéis fora de si, condição esta fundamental para analisar-se e entender-se:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (CANDIDO, 1985, p. 48).

Assim, pode-se inferir do texto de Candido que é a personagem, de fato, quem transporta o ser humano de uma vivência real para outra ficcional, é pela personagem que ele se vê refletido e distanciado da própria realidade e, com isso, pode ampliar sua visão acerca da sua identidade e do seu papel no mundo. Análise semelhante faz Bakhtin sobre o processo de criação e da autonomia da personagem a partir da sua concepção ficcional, de acordo com os caracteres que o autor lhe conferiu:

[...] As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o seu real criador-autor. É neste sentido que se deve ressaltar o caráter criativamente produtivo do autor e sua resposta total à personagem; o autor não é o agente da vivência espiritual, e sua reação não é um sentimento passivo nem uma percepção receptiva; ele é a única energia ativa e formadora, dada não na consciência psicologicamente agregativa, mas em um produto cultural de significação estável [...]. (BAKHTIN, 1998, p. 06).

Portanto, entende-se que as personagens adquirem autonomia a partir da sua concepção, a sua relação com o mundo se dá de acordo com a personalidade que o autor lhe destinou. Por sua vez, o autor também se desliga da sua criação, passando a encarar a personagem como um produto cultural, que responde por si mesmo consoante com os aspectos que lhe foram atribuídos na sua condição ficcional.

Nas teorias acerca da personagem encontram-se períodos de apogeu e outros de crise. Estes no que se refere aos romances em que as personagens se aproximam demasiado do seu autor, àqueles no tocante ao que Wolfgang Kayser chamou de “romances de personagem” (apud AGUIAR E SILVA, 1999, p. 685), nos quais a mesma ganha espaço mais expressivo em relação aos demais elementos narrativos. Para Aguiar e Silva (1999), as personagens de romance compreendem uma protagonista e as chamadas secundárias, sendo a protagonista o ponto central determinante das ações das demais. Na concepção desse autor se definem, ainda, a personagem *deuteragonista*, ou seja, a personagem secundária mais relevante na teia narrativa e a *antagonista*, aquela que se oporá à protagonista e que, em alguns casos poderá ser a mesma deuteragonista. Há ainda o que Aguiar e Silva define como *comparsas*, que são personagens que aparecem em algumas cenas, não em toda a narrativa.

As personagens protagonistas, em muitas obras, são identificadas logo no início da narrativa, quando não no próprio título, como é o caso de *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *Orlando*, *Werther*, entre outros. O conceito de herói varia de acordo com os valores de cada espaço social, de modo que isso influencia diretamente na concepção da figura da protagonista porque esta obedecerá aos critérios daquele contexto, como se verifica no excerto a seguir:

Em dados contextos socioculturais, o escritor cria os seus heróis na aceitação perfeita daqueles códigos: o herói espelha os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam. [...] Noutros contextos históricos e sociológicos, pelo contrário, [...] o herói, em vez de se conformar com os paradigmas aceites e exaltados pela maioria da comunidade, aparece como um indivíduo em ruptura e conflito com tais paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime (homossexualidade, adultério, sadismo, etc.) Nestas condições, o herói assume o estatuto de um *anti-herói* quando perspectivado e julgado segundo a óptica dos códigos sociais majoritariamente prevaletentes. (AGUIAR E SILVA, 1999, p. 700).

Assim, verifica-se que a concepção de um herói está intimamente ligada ao conceito geral já formatado pela sociedade. O autor engendra a sua personagem nos limites pré-

determinados pelo contexto social. Por outro lado, se esses limites forem ultrapassados por caracterizações fora daquele padrão comportamental organizado e aceito, o herói transforma-se num anti-herói, pois estará ferindo os princípios pré-concebidos. Porém, vale frisar que o estatuto de anti-herói não tem o mesmo sentido de um vilão, uma vez que o vilão apresenta-se em total desacordo com os códigos sociais, o que não ocorre com o anti-herói:

Na obra romântica, temos propriamente a negação da heroicidade do protagonista sem que tal negação implique em sua substituição por um novo herói, ao passo que nas narrativas realistas é frequente a heroicização do antagonista e a redução da personagem-sujeito a um anti-herói, vítima indefesa de forças contra as quais não pode lutar. O herói romântico seria, pelo menos em certas obras, um não-herói, ao contrário do que ocorre no Realismo, onde sua heroicidade é contraposta à do vilão, que acaba sendo direta ou indiretamente heroicizado. (SEGOLIN, 1978, p. 45).

Nesse sentido, pode-se depreender que a figura do chamado anti-herói não tem a mesma conotação do tradicional antagonista, mesmo porque, em alguns romances, o protagonista é o próprio anti-herói. O que geralmente caracteriza o anti-herói são os modos de agir destoantes dos modos do tradicional herói. Porém, o limite entre um e outro não é bem definido, uma vez que o autor é quem determina a personalidade mais ou menos empática das suas personagens, e em virtude disso, o herói. A diferença entre o herói e o anti-herói se verifica pelos códigos sociais e culturais de determinadas épocas e varia de acordo com cada espaço social, porém isso equivale a dizer que a definição que um autor dá à sua personagem - herói ou anti-herói – tende a ser interpretado de forma diversa, consoante com os códigos do leitor e da sociedade em que ele vive. Desse modo, um herói, construído como tal, pode ser interpretado de outra forma se os conceitos a ele atribuídos estiverem em desacordo com os de quem lê.

Na literatura ocidental clássica, segundo Todorov, a personagem ocupa um papel de primeira ordem, o que não ocorre com certas tendências da literatura moderna, na qual a personagem tem papel secundário. Todorov (1972, p. 221), considera, ainda, que o tipo de personagem melhor estudado é aquele “caracterizado exhaustivamente por suas relações com os outros personagens”. Tais relações, que em princípio tendem a mostrar-se em grande número, podem ser reduzidas a apenas três, sendo elas a *relação do desejo*, a *relação da comunicação* e, por último, a *relação de participação*. Assim, pode-se entender que no caso da relação do desejo, a caracterização da personagem se dá a partir da sua ligação com a

personagem alvo de seu amor ou desejo, é, pois, a forma como tal situação se desencadeia que confere determinada característica à personagem.

Do mesmo modo, na chamada relação da comunicação, o ato de confidenciar seus dramas com outra personagem dá um determinado aspecto à personagem confidenciada, diferente do que se verificaria se essa relação não existisse. Já no terceiro tipo de relação, a da participação, que ocorre pela ajuda, há uma ligação de solidariedade de uma personagem secundária para com a principal, uma espécie de cumplicidade, geralmente, imprescindível para o destino da protagonista.

É na ação do protagonista em face de um antagonismo que o cerne da narrativa se constrói, segundo análise de Bourneuf e Ouellet, ou seja, para que a trama se desenvolva, deve conter algo que funcione contrário à ordem estabelecida, desencadeando reações que alimentarão o enredo:

Todo o conflito é provocado por um condutor do jogo [...]. a ação do protagonista pode nascer dum desejo, duma necessidade ou, ao contrário, dum temor. [...] Para que haja conflito, para que a ação se forme, é preciso que apareça uma força antagonista, um obstáculo que impeça a força temática de se desdobrar no microcosmos. (BOURNEUF E OUELLET, 1976, p. 215)

Para além da importância dos vários tipos de personagens já arrolados, há ainda os que Bourneuf e Ouellet (1976) referem como “elemento decorativo”, ou seja, absolutamente inúteis à ação narrativa ou isentas de significação própria. São aquelas personagens que no cinema são conhecidos por figurantes, não fazem mais do que aparecer sem que se espere delas qualquer ação mais relevante, por não ser esta a sua função. Porém, no conjunto narrativo elas são necessárias para preencher um espaço que somente a elas pertence, como é o caso dos romances naturalistas *Germinal*, do francês Émile Zola ou mesmo do brasileiro *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, ambos com grande número de personagens do tipo decorativo, porém imprescindíveis para a escola a que estão filiados.

Forster (2005), na obra *Aspectos do romance*, define os modelos de personagem como “planos” e “redondos”. Segundo o teórico, as personagens planas, no século XVII, eram denominadas “humours”, ou seja, o humor, relacionado ao seu temperamento. São as mesmas hoje denominadas de tipos ou ainda de caricaturas:

Na sua forma mais pura, são construídos ao redor de uma ideia ou qualidade simples; quando neles há mais do que um fator, apreendemos o início de uma curva na direção dos redondos. [...] Uma grande vantagem dos personagens planos é que eles são facilmente reconhecíveis quando aparecem – reconhecíveis pelo olhar emocional do leitor, não pelo olhar visual que meramente nota a recorrência de um nome próprio. [...] Uma segunda vantagem é que, depois, são lembrados com facilidade pelo leitor. Ficam na cabeça dele como entes inalteráveis pela razão de não terem sido modificados pelas circunstâncias [...]. (FORSTER, 2005, p. 91-92).

Assim, pode-se concluir que a personagem plana é logo reconhecida e identificável basicamente por um traço distintivo que a acompanhará ao longo da narrativa. De modo geral, este tipo de personagem se apresenta caricata e tenderá à comicidade pela repetição de suas ações e pelo seu comportamento, que não muda nunca, fato que possibilita ao leitor saber de antemão que não terá surpresas advindas desse modelo de personagem. Desse modo, entende-se que para o autor criar uma personagem assim é relativamente cômodo, pois não precisará ocupar-se de mudanças comportamentais bruscas, bastando caracterizá-la uma única vez:

A personagem *plana* não altera o seu comportamento no decurso do romance, e, por isso, nenhum acto ou nenhuma reacção da sua parte podem surpreender o leitor. O *tipo* não evoluciona, não conhece as transformações íntimas que fariam dele uma personalidade individualizada e que, por conseguinte, dissolveriam as suas dimensões típicas. (AGUIAR E SILVA, 1999, p. 709)

Por sua vez, as chamadas personagens “redondas” ou “modeladas” são complexas, mudam no decorrer da narrativa e surpreendem o leitor. Esse tipo de personagem tem personalidade múltipla e comportamento variado, por vezes contraditório. Compor uma personagem “redonda” não é tarefa simples, para tanto, o autor terá de recorrer a variados expedientes, criar condições para mexer na composição inicial sem perder a coerência, do contrário formará uma figura em retalhos em vez de uma personagem. Assim, pela sua complexidade, as personagens redondas não seguem à risca uma unicidade, elas são passíveis de transformações consoantes com a natureza do enredo em que se inserem. Para Forster, “o teste de um personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente. Se ele nunca nos surpreende, é plano” (2005, p. 100).

As personagens modeladas, [...] oferecem uma complexidade muito acentuada e o romancista tem de lhes consagrar uma atenção vigilante, esforçando-se por caracterizá-las sob diversos aspectos. [...] Da complexidade destas personagens resulta o facto de, muitas vezes, o leitor ficar surpreendido com as suas reacções perante os acontecimentos. (AGUIAR E SILVA, 1999, p. 710).

Antonio Candido considera a definição de Forster acerca da personagem redonda um tanto indefinida, porém conclui que a mesma tem três, e não duas dimensões, sendo organizada com maior complexidade em relação à personagem plana. O que leva Candido a ver pouca clareza na definição de Forster pode ser resumido por este fragmento: “A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica. [...]” (FORSTER apud CANDIDO, 1985, p. 63). Entretanto, de acordo com Reis e Lopes, há certo risco em analisar rigidamente a composição plana/redonda das personagens, pois “Num universo diegético não se verifica forçosamente essa repartição esquemática, observando-se por vezes que certas personagens oscilam entre a condição da personagem plana e da redonda” (1996, p. 322).

Sendo a personagem criada à imagem do humano real, há que se considerar coerente a interpretação de Reis e Lopes, levando-se em conta os caracteres psicológicos que se verificam na realidade. À medida que o tempo passa as pessoas vão mudando os seus conceitos e modos de comportamento, absorvem novas formas de pensamento, atualizam conhecimentos e assim por diante. É, portanto, de se esperar que haja também na ficção figuras compostas em princípio planas e, ao longo da narrativa sofram alguma modificação, que pode ou não ser significativa. Desse modo, entende-se que é possível existir um misto de ambas as formas de composição – plana e redonda – numa única personagem.

## 2 LITERATURA MOÇAMBICANA

A literatura moçambicana tem caminhado, nos últimos anos, a passos largos, tanto que ultrapassou as fronteiras do país e do continente africano. Muitos são os escritores que estão fazendo uma nova história pela força da palavra. A valorização que a literatura tem conquistado é um alento para um povo tão marcado por infortúnios, ela fomenta a esperança e injeta na alma dos moçambicanos o orgulho de fazer parte de uma nação que está, aos poucos, construindo o caminho.

À exceção de Mia Couto, há relativamente poucos escritores moçambicanos com projeção internacional se comparados à extensa lista de autores, dentre os quais alguns nomes merecem ser mencionados, como José Craveirinha, poeta falecido em 2003 e considerado o mais expressivo dos poetas moçambicanos. Além deste, destaca-se o jovem poeta Eduardo White e os prosadores Ungulani Ba Ka Khosa e Paulina Chiziane, a primeira mulher moçambicana a publicar um romance. Todos estes escritores fazem parte de um universo ainda distante de grande parte dos moçambicanos, pois o analfabetismo é um problema sério e ainda longe de ser solucionado.

Não apenas Moçambique, mas também os demais países africanos têm desenvolvido rica produção literária, conquistando reconhecimento e expressivos prêmios, como o Nobel de Literatura para os angolanos Wole Soyinka, em 1986 e Nadine Gordimer, em 1991. A projeção internacional, conquistada árdua e lentamente, constitui um aspecto motivador no cenário da pesquisa e da análise literárias, porque na medida em que textos são analisados nos meios acadêmicos, conseqüentemente se disseminam fora dele.

A obra de Mia Couto, escritor que apresenta forte compromisso e envolvimento com as raízes do povo moçambicano, é o objeto dessa análise. Para o autor, a criação das narrativas está intimamente relacionada aos costumes locais. Segundo ele, as histórias que ouvia na infância esculpiram o seu gosto pelo mundo ficcional, no qual habitam personagens ímpares e absolutamente fascinantes. Tais personagens têm sua caracterização ligada aos ancestrais africanos, são ricos em sua concepção, surpreendendo o leitor pelo caráter inventivo. Cada história é sempre um lugar de aprendizado da cultura moçambicana, posto que os enredos são concebidos num espaço de verdadeiro mosaico cultural, formado por diversas etnias e, portanto, propício a invenções e reinvenções. Pela trajetória das personagens ficcionais é possível viajar na alma africana, conhecer mistérios e crenças, desejos, medos, fantasias e realidades, lutas e sonhos, numa profusão de elementos que compõem o painel de

vivências desse povo marginalizado. Resgatar e trazer à tona fatos que recontam à nova geração uma parcela do muito que existe ainda adormecido ou sufocado por imposições políticas significa revigorar a própria história e não deixá-la cair no ostracismo. Este resgate, pela ótica da ficção, ajuda a amarrar as pontas de uma história recortada e por vezes reprimida, deixando aflorar o sentimento de nacionalidade, de identidade e de orgulho de suas origens.

## 2.1 Periodização

Falar em periodização literária moçambicana é mais uma tentativa de organizar o pensamento para fins didáticos do que propriamente para análise de obras daqueles primeiros tempos de escrita. Mais ou menos nos moldes do Brasil, onde marca-se como um primeiro momento de escrita, embora não exatamente literária, o ano de 1500 e a *Carta*, escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel, em Moçambique não é diferente e os primeiros registros estão vinculados à ocupação portuguesa. Entretanto, a produção escrita é incipiente durante longo período, diferentemente do Brasil, que a partir do século XVII já tem registros literários na poesia de Gregório de Matos e nos Sermões do padre Antonio Vieira, apenas citando os mais relevantes, ambos pertencentes ao período Barroco, e mais adiante a produção árcade também teve boa parcela de participação nas letras brasileiras, mesmo sendo ainda uma época de domínio português. Aliás, numa época em que Moçambique estava longe de ter qualquer produção literária escrita, Tomás Antonio Gonzaga o retratou em alguns de seus versos, por ocasião de seu exílio naquele país.

Pires Laranjeira (1995), pesquisador português, definiu uma periodização literária moçambicana em cinco momentos, são eles: **Incipiência**, **Prelúdio**, **Formação**, **Desenvolvimento** e **Consolidação**, sendo os três primeiros basicamente de produção poética, pois o primeiro romance moçambicano data do quarto período, o chamado período de **Desenvolvimento**.

Segundo Laranjeira (1995), o primeiro período é compreendido desde o início da ocupação portuguesa naquela região e segue até 1924, ano anterior ao da publicação da obra de João Albasini, *O livro da dor*. Este largo período de inatividade no que tange à escrita começa a se modificar com a chegada da prensa, máquina de impressão manual, no ano de 1854. Porém tal modernidade não gerou grande produção e Moçambique continuou sem uma

atividade literária consistente, o que não ocorreu em Angola, onde já se produziam algumas obras.

O segundo período, chamado **Prelúdio**, inicia com a publicação de *O livro da dor*, já citado, e vai até ao final da II Guerra Mundial. Neste período, além da obra de Albasini, há também alguns poemas dispersos de Rui de Noronha, a maioria publicada no jornal *O Brado Africano* entre os anos de 1932 e 1936. Noronha faleceu em 1943 e seus poemas foram recolhidos e publicados postumamente em livro em 1946, com o título de *Sonetos*. A poesia de Rui de Noronha identifica-se com a da terceira geração do Romantismo português e com o Realismo, especialmente os sonetos de Antero de Quental. Porém, os versos de Noronha não abordam somente temas ligados à religiosidade, herança da tradição ocidental, mas falam também das tradições nativas moçambicanas.

O terceiro período, reconhecido como de **Formação**, vai de 1945-48 a 1963. Como o próprio nome sugere, é um tempo de intensiva formação literária moçambicana, no qual pela primeira vez surge uma consciência de grupo em alguns escritores, entre eles Noémia de Sousa, José Craveirinha, Orlando Mendes, João Dias, Virgílio de Lemos, Rui Guerra (conhecido cineasta do Cinema Novo Brasileiro), entre outros. João Dias faleceu em 1949, deixando contos inéditos que foram publicados em 1952 sob o título *Godido e Outros Contos*, coletânea considerada a primeira obra de ficção moçambicana, pela temática que aborda. Noémia de Sousa e Craveirinha são os mais expressivos nomes deste período; ela escreveu seus poemas entre 1948 e 1951, ano em que parte para Portugal, deixando na passagem por Luanda um exemplar de seu livro de poemas *Sangue negro*, o qual teve enorme impacto e foi de fundamental importância para os intelectuais angolanos daquela e das décadas seguintes.

O início das lutas armadas pela libertação nacional até a independência de Moçambique, tempo compreendido entre 1964 até 1975, é a época de produção do quarto período literário, identificado como de **Desenvolvimento**. As escritas deste tempo caracterizam-se pela coexistência de duas correntes de pensamento; de um lado um grupo realizava intensa atividade literária e cultural no chamado *hinterland*, ou seja, no interior do país, no gueto. Os textos dessa corrente caracterizavam-se por seu aspecto marcadamente político, porém não explícitos, de autoria de intelectuais, escritores e artistas, como Eugénio Lisboa, Rui Knopfli, Antonio Quadros, entre outros. De outro lado, trabalhava um grupo que apostava na guerrilha, demonstrando claramente esta postura em seus textos de temáticas anticolonialistas, de louvor à revolução, incitando, dessa forma, à luta armada.

No mesmo ano em que se inaugura o quarto período, 1964, Luís Bernardo Honwana publica um livro de contos intitulado *Nós matamos o cão-tinhoso*, cuja temática aborda

questões sociais, exploração, segregação, denúncia do autoritarismo colonial, opressão e imposição da cultura europeia em Moçambique. Estes contos corroboram a produção narrativa onde antes reinava apenas a poesia. Também em 1964 é publicada em Lisboa a obra de José Craveirinha, *Chigubo* e mais tarde, 1966, aparece *Portagem*, de Orlando Mendes, considerado o primeiro romance moçambicano. Este romance insere-se num estilo realista e aborda o drama de um mulato em conflito numa sociedade de brancos e de negros, dominada pela cultura europeia. Ainda neste período pré-independência, publicam-se os três números de *Caliban*, em 1971, revista de caráter universalista e cosmopolita, coincidindo com a edição do primeiro volume de *Poesia de combate*, editado pela Frente de Libertação Nacional (FRELIMO). Em 1974, Craveirinha publica uma recolha de poemas escritos a partir de 1945, intitulada *Karingana ua karingana*. Entre os anos de 1960 e 1970 muitos escritores deixaram Moçambique, principalmente os brancos. Com isso há uma tendência de criar artistas e intelectuais de identidade nacional difusa, ora sentindo-se moçambicanos, ora portugueses, como Rui Knopfli, Glória de Sant'Anna, Jorge Viegas entre tantos. Outros, como é o caso de Mia Couto, Heliodoro Baptista e Leite de Vasconcelos ficaram, assumindo irrestritamente a cidadania moçambicana.

Inicia em 1975 e vai até 1992 o período denominado **Consolidação**. É nestes anos que a literatura moçambicana afirma-se autônoma, contrariando alguns reticentes setores de estudos literários, tendências e evidências. Nos primeiros anos pós-independência houve a divulgação de textos que haviam sido arquivados, sobretudo textos de protesto e de caráter político que, pelo próprio momento, não puderam antes circular, como *Silêncio escancarado*, de Rui Nogar, publicado em 1982, primeira e única obra do autor. Outros textos igualmente publicados neste período são os de temática patriótica, exaltando heróis da libertação nacional e ainda textos doutrinários, militantes ou empenhados na independência. Em 1992, a publicação de *Terra sonâmbula*, primeiro romance de Mia Couto, marca provisoriamente o final deste período pós-independente.

Com uma escrita mais amadurecida, seria a hora propícia para arriscar novidades de estilo no campo das letras, a nova geração de escritores começa, então, a ousar mais. Em 1983 Mia Couto publica um livro de poemas, *Raiz de orvalho*; a partir de 1984 a revista *Charrua*, idealizada e posta em circulação por um grupo de novos escritores, entre eles Ungulani Ba Ka Khosa, Pedro Chissano e Hélder Mutéia têm papel fundamental, pois não traz o gosto amargo da temática política empenhada e permite caminhos até o momento fora de cogitação nas letras moçambicanas. A publicação, em 1966, de *Vozes anoitecidas*, livro de contos também

de Mia Couto, foi considerado o ponto de mutação literária em Moçambique, provocando acaloradas discussões e polêmicas.

Grande parte da literatura moçambicana deve-se ao empenho de escritores da chamada literatura europeia. Àqueles que, embora não sendo negros, tematizam os problemas moçambicanos, ajudam, com isso, a formar uma identidade moçambicana de incontestável relevo, como Reinaldo Ferreira, Rui Knopfli, Glória Sant'Anna, Antonio Quadros, entre outros. Muitos destes centram seus versos na subjetividade, são poemas de ordem pessoal; já outros enveredam na temática social, nas dores da África, do povo penalizado por anos de opressão colonialista.

Entre tantas temáticas (social, pessoal, nacionalista, de libertação, de resgate das raízes, etc.) e posições políticas (alguns poetas eram militantes da Frelimo, entre eles, Mia Couto), sem dúvida alguma o nome mais festejado da poesia, não só moçambicana, mas também africana, é o de José Craveirinha. A obra deste autor abrange, praticamente, todas as fases da poesia moçambicana, desde os anos 40 até hoje e aborda os mais variados temas, tais como negritude, questão social e cultural, marcas de oralidade local, política, e ainda os ligados a um lirismo intimista.

A poesia moçambicana contemporânea se produziu num misto de temáticas (sonhos, anseios, paisagens, sentimentos, memórias...). No período de lutas pela libertação, grande parte dos poemas trazia temática ideológica, de combate ao colonialismo. Hoje, estudiosos da literatura moçambicana como Fátima Mendonça, Ana Mafalda Leite, Gilberto Matusse entre outros, são unânimes em apontar duas vertentes estéticas que caracterizam a poesia moçambicana: uma exprime um lirismo individual, preocupações existenciais várias, nessa vertente não há questionamentos e comprometimentos políticos e ideológicos, centra-se mesmo na subjetividade; a outra se insere num projeto mais amplo, aspira a afirmação coletiva, na qual as raízes culturais africanas têm lugar cativo. Nessa vertente, essencialmente de protesto e de denúncia, os versos são acentuadamente de matiz político-ideológica.

Dos poetas da chamada *Geração Charrua* (referência à *Revista Charrua*), o nome mais expressivo é Eduardo White, cuja obra é reconhecida não apenas em Moçambique, mas também em meios literários estrangeiros. Sua poesia reflete a preocupação com as origens, apresenta um eu poético interiorizado, cujo anseio é recontar liricamente a própria história e a de seu país, conforme demonstram os versos: “Felizes os homens/ que cantam o amor./ A eles a vontade do inexplicável/ e a forma dúbia dos oceanos”. Aqui, a alusão metafórica à duplicidade identitária é representada pelos oceanos Índico e Atlântico, sendo que o primeiro banha o litoral moçambicano e muito serviu aos mercadores árabes e o segundo, embora

distante, levou as caravelas e o imaginário lusitano até lá. Além da poesia lírico-amorosa, White aborda, também, as questões sociais, como nesses versos: “Amor!/ Os nossos mortos estão apodrecendo pelas ruas/ e há uma tristeza ornada que entre as mãos leva um álamo”.

Assim, da caminhada iniciada timidamente nos primeiros tempos (primeiro e segundo períodos) ao que hoje se configura, pode-se dizer que a literatura moçambicana acelerou seus passos a partir dos anos 70, época em que ocorre a independência e, mais ainda, nos anos 90 com a abertura política e uma certa trégua nos conflitos armados, conquistada pelo acordo de paz entre a Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique), então governo, e o grupo anticomunista Renamo (Resistência Nacional Moçambicana).

## 2.2 A narrativa

A literatura moçambicana iniciou basicamente na poesia e assim manteve-se por longo tempo. No entanto, por ocasião da abertura política, obras de vários países, incluindo o Brasil, puderam chegar até Moçambique, fato que impulsionou a escrita de muitos autores, em especial no gênero narrativo, até então pouco explorado. Assim como a literatura brasileira se serviu das letras para denúncia social em diversas situações, com a africana não foi diferente, daí a visão de Patrick Chabal<sup>1</sup> ao afirmar a necessidade de conhecer fatos históricos relevantes para a ampla compreensão do texto literário:

A produção literária é acima de tudo o trabalho de artistas que procuram expressar-se numa forma literária. Mas se quisermos compreender, inteira e comparativamente, a evolução da literatura moçambicana, devemos ser capazes de delimitar, de forma muito precisa, a influência desse contexto histórico. Nesse aspecto, temos de reconhecer que, em Moçambique, tal como em Angola, os factores políticos (nacionalismo e revolução) foram de extrema importância desde o início dos anos 60 até um passado muito recente. (CHABAL apud FRADE, 2007, p. 50).

É curioso o fato de a guerra civil não ter sido o enfoque central na literatura, tanto moçambicana quanto angolana, até o início da última década do século XX. Sobre isso,

---

<sup>1</sup> Chabal considera apenas quatro fases na evolução da literatura africana: assimilação, resistência, afirmação e consolidação. A literatura oral não é considerada, tampouco a presença desta na literatura escrita (apud FRADE, 2007, p. 50).

Chabal tem uma teoria até certo ponto coerente, ainda mais se levarmos em consideração a frustração do povo que tanto lutou por libertar-se do jugo português, sem imaginar cair num período ainda mais aterrador de violência:

Poderá refletir o facto de que é ainda muito doloroso o confronto com as implicações do conflito. Também pode devido ao facto de a literatura ter dificuldade especial em lidar com algumas das mais horrorosas experiências que o homem teve de suportar. Por agora, estes acontecimentos estão nas mentes das suas vítimas. (CHABAL apud FRADE, 2007, p. 54)

Justifica-se o fragmento acima como “coerente até certo ponto” porque é bastante provável que haja outros motivos para o relativo silêncio acerca da guerra civil na literatura, sendo um deles e talvez o mais importante, o constrangimento que o tema causa. Enquanto era possível jogar culpas ao colonizador, ou seja, para além do território africano, o papel de vítima do sistema servia melhor ao africano. Porém, ao brigarem entre si criou-se uma situação constrangedora, por terem de admitir os próprios erros, como lidar com tal fato se durante longo período aprenderam o discurso de que a culpa era do outro? A quem acusar agora? Como explicar tanta violência contra o próprio povo? É evidente que a postura de Chabal é bem mais poética. No entanto, como o próprio autor orienta, é preciso delimitar e compreender os fatos históricos para verificar a influência destes na evolução literária. Se para o moçambicano era ainda doloroso mexer nas feridas geradas pela guerra civil, o deveria ser, do mesmo modo, as geradas pelo colonialismo.

Analisando brevemente a evolução da literatura moçambicana pós-colonial, Nelson Saúte, escritor, professor e jornalista moçambicano, assim se posiciona:

Nos anos noventa muita coisa ou quase tudo ruiu. Sobretudo no terreno dos ideais. Os alicerces do projecto que nos unia estão na base dos conflitos que fissuram a sociedade. O sonho moçambicano ou aquilo que advinha da quimera que a revolução lhe tinha emprestado também não resistiu. O aluir das ilusões colectivas e colectivizadoras, que rasuravam de algum modo as que poderiam expressar no contexto da individualidade, que a independência instaurara arrastaram-nos para a lama do desespero. A literatura – a pouca literatura que ainda se faz – sobrevive neste contexto. (SAÚTE apud FRADE, 2007, p. 54-55).

A posição de Saúte reafirma, de certo, modo o que antes se havia referido, pois o ruir dos ideais põe por terra todo um projeto de reconstrução e de soberania que os interesses políticos podaram antes mesmo de virem à luz, e nisso está o constrangimento por parte daqueles que acreditavam piamente que, uma vez libertos de Portugal, estariam aptos a levar adiante os ideais de paz e de democracia.

Independentemente dos motivos que levaram os escritores a abdicar do tema da guerra civil no momento em que ela acontecia, vale ressaltar que mais tarde o assunto passou a figurar em muitas narrativas. Entre elas, a obra de estreia de Mia Couto na prosa, o romance *Terra sonâmbula*, cuja temática central é exatamente a guerra civil moçambicana. Já, em *A varanda do Frangipani*, o tema não é exatamente a guerra, mas indiretamente refere-se a ela por abordar o tráfico de armamento e, conseqüentemente, o alimento da guerrilha.

Na concepção de Kane, há dois princípios que motivam a ficção africana contemporânea, a saber:

O romance africano funciona como o espelho de uma sociedade e o investimento de uma missão terapêutica dupla. Por um lado, fixa-se à pintura objetiva das realidades africanas, das tensões, conflitos e postulações, forjando uma nova imagem de África e do Negro; por outro, empenha-se em tirar este último da sua apatia, de uma certa resignação, para o inserir numa corrente de modernização (2000, p. 153).

Partindo desse pressuposto, poder-se-ia entender a literatura meramente como prestadora de um serviço psicossocial, ora forjando uma identidade mais aprazível ora tentando motivar o africano a vivenciar os novos tempos. Esta ideia parece simplista no sentido em que minimiza o papel da arte literária, do trabalho artístico da palavra, de criação e de tudo aquilo que se entende por narrativa ficcional. Além do mais, num país onde a maior parcela da população é analfabeta e, portanto, permanece à margem da leitura, todo o trabalho dos escritores, por vezes, nem ao menos é percebido, de modo que se o intuito literário fosse este apenas, pouco ou nenhum reflexo poderia esperar.

Sobre esta questão o próprio Mia Couto comenta em entrevista concedida ao Jornal do Brasil, em agosto de 1998. Ao ser questionado se existe uma literatura nacional em Moçambique, o escritor respondeu:

[...] Existe uma literatura em Moçambique, mas eu tenho dúvida se existe uma literatura moçambicana. A minha idéia de literatura é dinâmica. Não basta que haja uma pessoa escrevendo, é preciso que haja pessoas lendo, discutindo, vivendo esta literatura, em bibliotecas, casas de leituras, que se escute, que se critique esta literatura. Isto é quase ausente em Moçambique [...] (JORNAL DO BRASIL, 1998).

O fato é que a literatura produzida, hoje, em Moçambique, mais de dez anos depois da referida entrevista, se firma cada vez mais no mundo globalizado pela qualidade dos textos, não por motivos menores como a panfletagem político-social ou denúncias de qualquer ordem, embora acabe servindo também a isso. O panorama de leitores, nestes anos, teve alguma melhora. Porém, não tão significativa, pois o índice de analfabetismo continua alto e o acesso aos livros não é tão simples, devido ao preço e também por haver poucas bibliotecas. Entretanto, os talentos literários continuam surgindo e consolidando-se no cenário moçambicano e além dele:

Dado que o mundo subdesenvolvido não tem capacidade financeira para adquirir bens culturais, a literatura, sobretudo o romance, torna-se num produto de exportação. Os agentes culturais e escritores tentam ir ao encontro do gosto imposto pelo mercado dos países mais desenvolvidos, com mais poder de aquisição (FRADE, 2007, p. 58).

Assim, não é exagero afirmar que a literatura produzida em Moçambique é mais lida e estudada fora do que dentro do continente africano, mesmo nos países que falam português a divulgação é problemática, envolvendo uma série de fatores, mais acentuadamente os de ordem econômica e política. Em entrevista, o escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, autor de *Ualalapi*, considerado um dos melhores livros africanos do século XX, fala das dificuldades de espalhar a literatura entre os jovens moçambicanos:

O que eu acho é que a malta jovem tem de ler mais e nunca se refugiar no sentido de que o livro é caro; e é, mas as bibliotecas não são caras e nós temos bibliotecas. Posso não ter a minha privada. Lembro-me da autobiografia do Mandela estava a 800 contos, acima do salário mínimo, e a gente se emprestava e todos nós lemos. É ao nível da pesquisa que eu falo. E os grandes privilegiados só são daqui, vais para fora de Maputo não há uma única biblioteca (MANJATE, 2008, p. 01).

Além do pouco incentivo à leitura com bibliotecas públicas fora da capital, há também problemas de falta de estrutura de produção, editoração e distribuição dos livros, sem contar que o país carece de críticos literários, o que dificulta o processo criativo dos que estão iniciando nas letras e que ficam sem um suporte, positivo ou negativo que seja, para as suas obras, como afirma Khosa em outro trecho da entrevista:

E hoje ficamos numa situação em que sai um livro e ninguém fala. [...] nem editores tens neste país, distribuidores idem. Mas tens indivíduos que podem falar, com formação em literatura e deviam escrever para os jornais. Acho que a crítica deve funcionar, falando dos livros que saem, porque neste momento há muitos talentos (MANJATE, 2008, p. 01).

Apesar das condições adversas à produção literária e a leitura de modo geral em Moçambique e demais países africanos, há um contínuo trabalho de disseminação das obras que conseguem chegar às livrarias, ainda que os grandes nomes da literatura sejam mais conhecidos, lidos e analisados fora do continente africano.

### **2.3 Mia Couto: vida e obra**

Antonio Emílio Leite Couto, Mia Couto, nasceu em Beira, Moçambique, em 1955. Filho de imigrantes portugueses, seu pai, Fernando Couto, também se aventurou no mundo da poesia. Mia Couto foi jornalista, estudou medicina, formou-se biólogo, atua como professor universitário e pesquisador na área da Biologia, além de dirigir uma empresa de estudos sobre impacto ambiental em Moçambique. Um dos mais expressivos escritores contemporâneos africanos, é o autor moçambicano mais traduzido no mundo. Seu romance *Terra sonâmbula* foi eleito um dos doze melhores livros africanos do século XX, na Feira Internacional do Livro do Zimbabwe; recebeu também o Prêmio Vergílio Ferreira 1999, pelo conjunto da obra e no Brasil ganhou o 5º Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura em 2007, pela obra *O outro pé da sereia*, considerado o melhor romance publicado em língua portuguesa entre 2006 e 2007. O referido prêmio é entregue por ocasião da Jornada Nacional de Literatura, evento que acontece a cada dois anos em Passo Fundo, RS, promovido pela Prefeitura Municipal e pela Universidade de Passo Fundo. Também em 2007, Mia Couto

conquistou o União Latina das literaturas Românticas, entregue em Roma, tornando-se o primeiro africano a vencer este prêmio.

O escritor é membro da Academia Brasileira de Letras, na qual foi eleito sócio correspondente, ocupando a cadeira de número cinco. É o primeiro escritor africano de língua portuguesa a ingressar na instituição, tendo a sua admissão decidida por unanimidade. A cadeira cinco foi deixada vaga pelo escritor, poeta e ensaísta português, David Mourão-Ferreira.

No cenário político, Mia Couto militou na Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique), lutando pela independência do país contra Portugal, entre os anos de 1964-74. A luta do escritor, entretanto, restringiu-se às áreas da política e do ensino, pois os brancos não eram considerados confiáveis a ponto de pegarem em armas, como o próprio autor comentou em entrevista concedida à revista *Isto É*, “a Frelimo era uma frente, portanto havia um componente racista muito forte. Diziam que os brancos moçambicanos podiam lutar, mas que não podiam confiar tanto neles a ponto de dar-lhes uma arma” (1978, p. 34). A Frelimo era um movimento de guerrilha, que contava com o apoio da Rússia, Cuba e China, e tinha tendência marxista. O antigo movimento abandonou o marxismo em 1990 e agora é um partido político, atualmente, no poder em Moçambique.

O trabalho da Frelimo, em conjunto com o de outros movimentos, foi determinante para a queda da ditadura portuguesa em abril de 1974, com a Revolução dos Cravos, um dos mais expressivos acontecimentos políticos da história de Portugal. Como consequência desta Revolução, Moçambique conquistou a tão sonhada independência, em 25 de junho de 1975.

A independência política, porém, não garantiu dias melhores aos moçambicanos, que amargaram anos vivenciando a guerra civil entre a Frelimo e a Renamo (Resistência Nacional de Moçambique), grupo anticomunista apoiado pela África do Sul. O conflito, iniciado nos anos 70, teve fim duas décadas depois com o acordo de paz assinado em 1992, quando o saldo de mortos e mutilados era alarmante, além das milhares de minas espalhadas pelo país, o que ainda hoje causa sérios problemas, pois limita o uso das terras para plantio e gera altos gastos com a desminagem, sem contar o perigo de explosões que ainda representam.

Mesmo após o acordo de paz, os entraves políticos se mantiveram, com acusações de fraude eleitoral contra a Frelimo nas eleições de 1999, tendo o candidato da oposição, nesta época, anunciado que estava pronto a reiniciar a guerra. A Suprema Corte legitimou a vitória da Frelimo nas eleições em janeiro de 2000, porém em novembro do mesmo ano a oposição tentou novamente anular o resultado, sem obter êxito no intento.

Diante disso, a literatura apresenta-se como um espaço de possibilidade de diálogo, no qual o potencial crítico e criador permitem o questionamento de cada ser no mundo e a reflexão acerca da condição humana nesse contexto. De acordo com Mia Couto, em entrevista, quando questionado sobre a divisão herdada com a colonização – do Moçambique do litoral e do Moçambique do interior – e o papel da literatura nesse conflito, o autor respondeu:

[...] não a literatura sozinha, todas as outras artes podem ajudar a que estes dois mundos pelo menos comecem a falar, se entendam na base do mútuo conhecimento. Considero que o que os outros escritores africanos e eu estamos fazendo é sugerir a esse Outro que não há razão para ter medo, porque essas culturas temem-se porque se desconhecem. [...] há universos em Moçambique incapazes de se relacionar, um deles tem uma certa prática hegemônica, o que está mais próximo da realidade europeia, esses podem reproduzir o modelo de fazer política, fazer cultura. Esses representantes impõem-se aos Outros como se fossem delegados da globalização, a sucursal da modernização. Isto provoca um choque entre culturas que não querem perder a sua identidade. (MARTINS, 2002, p. 34).

Assim, percebe-se que a cena política está intimamente ligada à obra de Mia Couto, que faz da pena a sua bandeira por uma sociedade mais igualitária. Embora esteja hoje afastado da militância e o momento político se configurar diferente daquele da época pré-independência, sabe-se que Moçambique, assim como a maior parte dos países africanos, vive constantes problemas sociais, herança esta de lenta e difícil solução, em que a miséria se mostra infinitamente maior do que as tentativas governistas de bani-la.

A pobreza latente em Moçambique reflete-se acentuadamente na questão educacional e, conseqüentemente, na leitura. No que diz respeito à produção literária atual, já se verifica um visível crescimento nas letras moçambicanas nas últimas duas décadas, porém o mesmo crescimento não se deu na mesma medida no tocante à leitura e ao incentivo dela, que ainda passa longe da maior parte da população, a qual tem na sua tradição a oralidade, o “contar histórias”, em vez do “ler histórias”.

A ficção de Mia Couto é um misto de tendências que confluem num amplo painel, com temática sempre relacionada às questões das raízes moçambicanas, do folclore, do misticismo, da cultura de modo geral. O próprio autor costuma afirmar em entrevistas que a sua narrativa foi bastante influenciada pelos escritores brasileiros, especialmente por Guimarães Rosa, Manoel de Barros e Mário de Andrade, os quais o fizeram compreender ser possível escrever “fora dos padrões” literários vigentes. Em *Pensatempos*, livro de textos de

opinião, o autor dedica várias páginas para falar da importância que os autores brasileiros tiveram na literatura moçambicana. No texto intitulado *O sertão brasileiro na savana africana*, Mia Couto escreve:

Necessitava-se de uma literatura que ajudasse a descoberta e a revelação da terra. Uma vez mais, a poesia brasileira veio em socorro dos moçambicanos. Manuel Bandeira foi talvez o mais importante personagem nesta segunda viagem. Mas Manuel Bandeira não era único. Com ele vinham outros como Mário de Andrade, partilhando uma pátria despatriada, mas todos tinham em comum a procura daquilo que chamavam o “abrasileiramento da linguagem”. Os moçambicanos descobriram nesses escritores e poetas a possibilidade de escrever de um outro modo, mais próximo do sotaque da terra, sem cair na tentação do exotismo. [...] Mário de Andrade escrevia “pouco me importa que esteja escrevendo igualzinho ou não com Portugal; o que escrevo é língua brasileira: pelo simples facto de ser a língua minha, a língua do meu país, o Brasil”. (COUTO, 2005, p.104).<sup>2</sup>

Mais adiante, no mesmo texto, o autor analisa a escrita brasileira, levando em conta que os brasileiros já podiam dar-se ao luxo do esquecimento em relação a Portugal, o que não valia para Moçambique, que àquela época ainda não havia conquistado a independência. Segundo Mia Couto, naquele tempo fazia-se necessário ser “contra” e, nesse caso, autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto foram a grande inspiração:

Dois oceanos não separavam aquilo que a cultura e a História faziam vizinhos. Jorge Amado era interdito em Portugal. Mas as autoridades coloniais portuguesas acreditavam que em Moçambique ninguém lia. Para eles o livro era semente sem chão. Calcularam mal. Porque a semente germinou, deu fruto. [...] Os povos moçambicano e brasileiro não apenas partilhavam uma mesma língua mas partilhavam aquilo que nessa língua surgia como elemento distintivo do português de Portugal. A realização da língua nos dois casos era marcada pela influência das línguas de matriz bantu que introduziam afinidades entre a nossa variante e a brasileira. (COUTO, 2005, p. 105).

Os primeiros passos literários foram dados por Mia Couto ainda na adolescência. Contava ele apenas 14 anos quando teve seus versos publicados no jornal *Notícias da Beira*. Mais tarde estudou Medicina (curso que não concluiu), Jornalismo e Biologia, porém nunca se afastou da escrita. Nos anos 80 publicou os primeiros livros de contos. A estréia em livro ocorreu com *Raiz de Orvalho*, em 1983, um livro de poemas publicado pela Associação dos

---

<sup>2</sup> Nas transcrições das obras de Mia Couto, optou-se por manter a grafia original dos textos.

Escritores Moçambicanos (AEMO) e que só viria a ser publicado em Portugal em 1999. É uma obra de tom intimista, lírico, um basta à poesia panfletária e militante que se fazia na época. O próprio autor comenta sobre este livro, em entrevista:

[...] E o primeiro livro de poesia que eu publiquei já foi uma briga, já foi uma zanga. Me irritava muito o fato de que toda poesia que falasse do eu, que falasse da intimidade fosse tida como uma poesia burguesa. E eu escrevi este primeiro livro em 1983, já como que em oposição a isto. Era uma poesia lírica e intimista, que falava de amor (FELINTO, 2008, p. 02).

A subjetividade dos versos de *Raiz de Orvalho* podem ser exemplificadas com o poema “Sotaque da Terra”:

*Estas pedras  
sonham ser casa*

*Sei  
porque falo  
a língua do chão*

*nascida  
na véspera de mim  
minha voz  
ficou cativa do mundo,  
pegada nas areias do Indico*

*agora,  
ouço em mim  
o sotaque da terra*

*e choro  
com as pedras  
a demora de subirem ao sol.*

E ainda este, intitulado “Pergunta-me”

*Pergunta-me  
 se te voltei a encontrar  
 de todas as vezes que me detive  
 junto das pontes enevoadas  
 e se eras tu  
 quem eu via  
 na infinita dispersão do meu ser  
 se eras tu  
 que reunias pedaços do meu poema  
 reconstruindo  
 a folha rasgada  
 na minha mão descrente  
 Qualquer coisa  
 pergunta-me qualquer coisa  
 uma tolice  
 um mistério indecifrável  
 simplesmente  
 para que eu saiba  
 que queres ainda saber  
 para que mesmo sem te responder  
 saibas o que te quero dizer.*

Em 1986, publica *Vozes anoitecidas* e em 1990, *Cada homem é uma raça*, ambos livros de contos. *Cronicando*, livro lançado em 1991, é uma coletânea de crônicas publicadas na imprensa moçambicana no final da década de 80. Em 1992 estreia como romancista em *Terra sonâmbula*, obra que traz como pano de fundo a guerra de Moçambique. Desde então, concilia as atividades de professor e biólogo com a de escritor, tornando-se um dos escritores moçambicanos mais traduzidos. Em 1994 publica *Estórias abensonhadas*, contos que falam do renascer do país após o acordo de paz. Em 1996, *A varanda do Frangipani*, obra que teve grande aceitação por parte da crítica e também do público e cujo tema gira em torno do tráfico de armas, num período pós-guerra, aponta para o fato de que a questão social faria parte da obra de Couto. Em 1997 surge *Contos do nascer da terra*, em 1999, *Vinte e zinco*, cujo título é uma clara referência à data da Independência moçambicana, 25 de abril. O fragmento a seguir é um indício das marcas fundas que o colonialismo deixou: “Vinte e cinco é para vocês que vivem nos bairros de cimento. Para nós, negros pobres que vivemos na madeira e zinco, o nosso dia ainda está por vir”.

Na sequência são publicados *Mar me quer*, 2000 e, no mesmo ano o romance *O último vôo do flamingo* (editado no Brasil em 2005 pela Companhia das Letras). Em 2001 surge *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* e ainda um livro dedicado às crianças, *O gato e o escuro*, abordando um dos maiores medos infantis, o escuro, além de evocar a paixão do autor

pelos felinos. Aliás, o apelido “Mia” o próprio autor assim explica: “Por causa dos gatos. Eu era miúdo, tinha dois ou três anos e pensava que era um gato, comia com os gatos. Meus pais tinham que me puxar para o lado e me dizer que eu não era um gato”.

Em 2002, outro romance chega ao público, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (no Brasil, este foi editado em 2003, também pela Companhia das Letras), obra que aborda os valores culturais, a identidade da nação moçambicana. A personagem central, Marianinho, após longo tempo longe da ilha onde nascera, retorna para enterrar seu avô, porém se depara com uma série de mistérios que o levarão a descobertas acerca de sua própria história familiar. A tradição e os costumes antigos, ainda preservados naquela ilha, confronta o jovem, agora habituado aos costumes dos brancos, levando-o a refletir acerca de suas raízes, da sua identidade e da preservação das mesmas.

Sai em 2003 *O país do queixa andar*, livro de crônicas jornalísticas, de tom irônico e humorístico na abordagem de falcatruas políticas, conforme explica o autor, reproduzindo, na abertura da obra, parte da crônica na qual se despediu daquela colaboração jornalística:

O que intentei com estes textos foi experimentar a ironia como arma de intervenção nos assuntos nossos. Tentar, em vez da vassoura, o riso. Em lugar da sapiência do artigo opinativo (os jornais abarrotam de opinião), ensaiar o humor ligeiro e breve. Não estava laborando no terreno da literatura. Não estava esgravatando na machamba do jornalismo. Trabalhava na linha da fronteira. (COUTO, 2006, p. 05).

No ano seguinte, 2004, mais um livro de contos, *O fio das missangas* e, ainda, *A chuva pasmada*. O livro de textos de opinião *Pensatempos* é publicado em 2005; já 2006 marca a publicação do romance *O outro pé da sereia* e, mais recentemente, em 2008 o autor brinda seus leitores com outro romance, *Venenos de Deus, remédios do diabo* (estes romances mais recentes foram editados em Moçambique e no Brasil à mesma época). Sobre as influências literárias que teve, o próprio autor comenta, em entrevista:

Primeiro tenho que falar de Luandino Vieira, escritor angolano, que é o primeiro contato que eu tenho com alguém que escreve arrevesado, que é misturado com a terra. E Luandino marcou-me muito. Foi o primeiro sinal da autorização de como eu queria fazer. Eu sabia que eu queria fazer isso, mas eu precisava de uma credencial do mais velho que disse “esse caminho é abençoado”. E ele confessa que foi autorizado, também ele, por um outro, um tal João Guimarães Rosa que eu não conhecia, porque não chegavam aqui estes livros. Depois da Independência deixaram chegar livros do Brasil e é uma coisa irônica, do ponto de vista histórico. (FILGUEIRAS, 2008, p. 03).

Embora tenha iniciado seus escritos na poesia, foi com a prosa que Mia Couto se destacou e projetou no cenário internacional. Certo que tal evento deve-se também à abertura política que facilitou o trânsito literário, contudo o próprio autor costuma comentar que se sente mais à vontade na narrativa e que o lado poeta ainda persiste, porém diluído na prosa. Não é difícil comprovar a afirmativa, basta folhear qualquer conto ou romance do autor para se deparar com trechos absolutamente líricos, repletos de musicalidade, imagens, símbolos e outros recursos estilísticos mais presentes na arte poética, além do frequente uso de provérbios e ditos populares a exemplo deste: “O cão lambe as feridas? Ou é já a morte, por via da chaga, que beija o cachorro na boca?” (COUTO, 2005, p. 97), ou ainda: “Do que me lembro jamais eu falo./ Só me dá saudade o que nunca recordo./ Do que vale ter memória/ se o que mais vivi/ é o que nunca se passou?” (COUTO, 2005, p. 209).

Em *Pensatempos* (2005), os textos de opinião abordam temas diversos, revelando as inquietações do autor, a indignação com as injustiças do mundo, certa ironia em alguns, subjetividade em outros, relatos de experiências e reflexões acerca do papel de cada pessoa no espaço onde vive. No excerto que transcrevemos, o escritor fala da matéria-prima de suas narrativas, da arte de escrever:

Não existem fórmulas feitas para imaginar e escrever um conto. O meu segredo (e vale só para mim) é deixar-me maravilhar por histórias que escuto, por personagens com quem me cruzo e deixar-me invadir por pequenos detalhes da vida quotidiana. O segredo do escritor é anterior à escrita. Está na vida, está na forma como ele está disponível a deixar-se tomar pelos pequenos detalhes do quotidiano. O conto é feito com pinceladas. É um quadro sem moldura, o início inacabado de uma história que nunca termina. O conto não segue vidas inteiras. É uma iluminação súbita sobre essas vidas. Um instante, um relâmpago. O mais importante não é o que revela mas o que sugere, fazendo nascer a curiosidade cúmplice de quem lê. No conto o que vale não é tanto o enredo mas o surpreender em flagrante a alma humana. (COUTO, 2005, p. 46).

Neste trecho, Couto reafirma que o material básico de suas narrativas está no espaço onde vive, nas cenas que presencia, nos contadores de história e, principalmente, no saber ouvir e ver o que se passa diante de si. A arte do escritor consiste, então, em depurar e remontar estas histórias, remodelando-as na percepção do olhar, da vivência, do sentimento, juntando todos estes elementos e ressignificando-os pela palavra. Assim, recolhendo do cotidiano as tintas básicas que darão vida a seus enredos, os provérbios se apresentam como ingrediente significativo.

É fácil comprovar que não há narrativa de Mia Couto sem um provérbio proferido por alguma personagem, protagonista ou não, ou então transcrito no início de cada capítulo, de acordo com o tema a ser desenvolvido na sequência. Em alguns casos pode-se dizer que tal recurso é utilizado em demasia, por vezes comprometendo a autenticidade da personagem que parece só falar por frases feitas. Também não é raro encontrar tais provérbios ditos ao inverso ou recriados num jogo de palavras que produz comicidade, outra característica do autor, como nas falas do alfaiate Jesustino em *O outro pé da sereia*: “Não tenho onde cair torto” e ainda “É que isto, em Vila Longe, vai de animal a pior” (2006, p. 91).

Em *O último voo do flamingo*, o capítulo onze inicia com o provérbio africano “As ruínas de uma nação começam no lar do pequeno cidadão” (2005, p. 117). Esta frase funciona como um mote para o assunto a ser desenvolvido a seguir: a farra política do administrador de Tizangara Estêvão Jonas e seu desejo de continuar desfrutando das altas verbas internacionais, as quais saltavam para a sua conta particular. Mais adiante, o feiticeiro Zeca Andorinho diz: “Falo por experiência certa, com esses olhos que hão-de comer a terra”, (2005, p. 155). Nesta mesma narrativa, as falas de Ana Deusqueira são repletas de comparações e de ditados populares, como demonstra o excerto:

O senhor se cuide, Massimo Risi: a boca é grande e os olhos são pequenos. Ou como se diz aqui: o burro come espinhos com a sua língua suave. É que isto aqui é mais perigoso que o senhor pensa. Perigoso porquê? O senhor vai descobrir como o pato. Sim, como o pato que descobre a dureza das coisas só depois de partir o bico. (COUTO, 2005, p. 177).

Estes e outros tantos exemplos dão uma ideia das figuras singulares que transitam nas narrativas do autor, a mistura de conhecidos provérbios com outros criados pelo autor para determinadas personagens é tão sutil que, por vezes, tem-se a impressão de que o real é ficcional e vice-versa. As inversões nos ditos assinalam a veia cômica de Mia Couto e seu gosto por eles pode também ser conferido em *O país do queixa andar* (2003), no qual há páginas inteiras de explicações humorísticas acerca da origem de alguns dos mais conhecidos provérbios. Sobre essa obra, em trabalho intitulado *Re-Atalhos – o olhar de Mia Couto sobre o mundo que o cerca*, a jornalista Isabela Lima Lage (2008) discorre sobre o modo como o escritor constrói suas crônicas e observa que Mia Couto utiliza mecanismos capazes de tirar o leitor da passividade, fazendo-o refletir sobre questões vistas, muitas vezes, como de pouca importância. Segundo ela, o autor apresenta uma realidade recriada e desfaz pré-conceitos,

contribuindo, assim, para a construção da História. A autora considera, ainda, que Mia Couto “consegue quebrar padrões literários, empreendendo uma escrita ligada à tradição oral africana e à tradição literária ocidental” (LAGE, 2008, p. 39).

Sobre essa forma peculiar da escrita do autor, sobretudo acerca da oralidade, o professor Petar Petrov, em ensaio sobre *O último voo do flamingo*, analisa:

Quanto à linguagem de Mia Couto, as suas características conseguiram confundir até alguns analistas, e isto em virtude de se apresentar como simuladora de uma oralidade existente em Moçambique. Nada mais falso, como já foi provado por certos estudiosos, uma vez que a sua expressão assenta numa criatividade e inventividade pessoal, tanto a nível do léxico, como no plano da sintaxe narrativa. No primeiro caso, merecem referência os neologismos, resultado da combinação aleatória de partes de palavras do português europeu ou da combinação de prefixos e sufixos a novas bases lexicais, dando-se, assim, origem a palavras inexistentes. Quanto à sintaxe, temos de novo uma produtividade da responsabilidade do escritor, que consegue tornar as frases mais flexíveis, remodelando as potencialidades da sua estrutura (2001, p. 56).

O próprio Mia Couto confirma, em entrevistas, que o seu gosto pelo uso constante de provérbios e de ditos populares provém da oralidade, tão marcante em Moçambique. O que ele faz, nas narrativas, é um reaproveitamento da cultura ancestral, como se verifica também na obra *Venenos de Deus, remédios do diabo*, de 2008, sobre a qual o escritor comenta: “A oralidade é dominante na sociedade moçambicana. Mas não é o território da oralidade, em si, que me interessa. É a zona de fronteira entre o universo da escrita e a lógica da oralidade. Essa margem de trocas é que é rica” (FILGUEIRAS, 2008, p. 33).

Assim, verifica-se que a principal fonte de onde o autor busca material para os enredos está mesmo nas falas populares e na relação entre os universos da escrita e da oralidade. Do cotidiano o autor colhe a essência e a depura na linguagem que já lhe é peculiar, uma forma que ele mesmo chama de “desarrumada”. Para Mia Couto, “a escrita é um passaporte para entrar em universos que se repartem entre o fora e o dentro, o real e a utopia” (VERUNCHK, 2009, p. 45). A inspiração do autor, portanto, brota das memórias e das vivências da gente de Moçambique, gente que ele faz questão de apresentar ao mundo, e o faz por intermédio da literatura.

### 3 A PERSONAGEM ESTRANGEIRA NA OBRA DE MIA COUTO

As narrativas de Mia Couto, contos e romances, contemplam, com certa regularidade, ao menos uma personagem caracterizada como “de fora do universo moçambicano”. Muitas vezes tais personagens são nativas de terras moçambicanas, porém por motivos vários se sentem e comportam-se como estrangeiros, mesmo estando na terra natal. Tal situação ocorre tanto pela histórica imposição colonial dos valores e das crenças europeias quanto por vontade própria, como é o caso de nativos que negam as próprias raízes e agem contra suas origens, por sentimento de vergonha, de inferioridade e também por ganância. Em relação a isso, Simmel diz que “há uma forma de ‘ser estrangeiro’ que rejeita até mesmo aquilo que se tem em comum, com base em algo mais geral que abrange ambas as partes” (SIMMEL, 1983, p. 187).

Assim, a concepção de cada personagem nativa, contrapondo à estrangeira, varia de acordo com o enredo, o espaço e os demais elementos da narrativa. Entretanto, mesmo que essas personagens estejam vinculadas às diferentes concepções que abrangem as questões de pertença a um lugar, pode-se dizer que um ponto as aproxima: o recorrente uso de provérbios e ditos populares nas suas falas, além da natureza mística que todas encerram e dos diversos guetos de onde são provenientes.

Para Simmel, o estrangeiro, enquanto membro do grupo, está concomitantemente próximo e distante, uma característica das relações embasadas somente no que é comum aos homens. Segundo o teórico:

A despeito de não estar organicamente anexado ao grupo, o estrangeiro ainda é um membro orgânico do mesmo. Sua vida regular inclui as condições comuns deste elemento. Apenas não sabemos como designar a unidade peculiar de sua posição, além de dizer que se compõe de certas medidas de proximidade e distância. Embora certas quantidades delas caracterizem todas as relações, uma proporção especial e uma tensão recíproca produzem a relação formal particular com o “estrangeiro”. (SIMMEL, 1983, p. 188).

Desse modo, entende-se que as noções de estrangeiro, embora variem de acordo com o contexto, tratam de elucidar um elemento que, em resumo, caracteriza-se por ser “de fora”, por causar tensões nas relações com o seu oposto “não-estrangeiro”. Além disso, no que diz respeito às medidas de proximidade e distância:

O estrangeiro está próximo na medida em que sentimos traços comuns de natureza social, nacional, ocupacional, ou genericamente humana, entre ele e nós. Está distante na medida em que estes traços comuns se estendem para além dele ou para além de nós, e nos ligam apenas porque ligam muitíssimas pessoas. (SIMMEL, 1983, p. 186)

Nesse contexto, o elemento estrangeiro, presente nos enredos de Mia Couto, transita entre a proximidade e o distanciamento num espaço composto pela diversidade cultural, resultado da miscigenação. É esta diversidade que dá forma às personagens das tramas do autor e comprova-se nesse trecho do livro *Pensatempos*, o qual revela o paradoxo de se viver num continente feito de contrastes, porém mantendo a própria identidade:

África não pode ser reduzida a uma entidade simples, fácil de entender. O nosso continente é feito de profunda diversidade e de complexas mestiçagens. Longas e irreversíveis misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimónios do nosso continente. Quando mencionamos essas mestiçagens falamos com algum receio, como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos pura. Mas não existe pureza quando se fala da espécie humana. Não há economia actual que não se alicerce em trocas. Pois não há cultura humana que não se fundamente em profundas trocas de alma. (COUTO, 2005, p. 19).

Por sua vez, as personagens nativas dos romances ora analisados situam-se no seu espaço natural, a sua pátria, a sua cultura que, não raro, é expropriada pelos representantes “de fora”. Assim, nas narrativas, é perceptível uma certa mágoa nas relações entre nativos e estrangeiros. A intencionalidade camuflada na linguagem figurada não passa despercebida, sequer dos olhares menos atentos. O ar de estranhamento entre as raças - herança colonial, permanece vivo como sintoma da exploração que inevitavelmente evoca. Mia Couto repassa o sentimento amargo dessa exploração com toques de ironia, tanto do lado opressor quanto do oprimido, pois entende que cada um tem sua razão.

Para Simmel, a condição de “estrangeiro” se define pelo fato de o mesmo ter se fixado num grupo espacial particular, sem, no entanto, haver nascido neste grupo e, ainda, por ter introduzido qualidades originárias de outros espaços. Do mesmo modo que o indigente, segundo o autor, o estrangeiro faz parte do próprio grupo. Esta questão apresenta-se de modo paradoxal, pois o sujeito, na condição de estrangeiro, de um lado possui a posição de membro de um grupo, mas por outro está fora dele e o confronta. Assim, “nas relações do estrangeiro e

nas relações com ele, os elementos que repelem e que aumentam a distância produzem um modelo consistente de coordenação e interação” (SIMMEL, 1983, p. 183).

O estrangeiro, se analisado do ponto de vista histórico, tem sua caracterização atrelada à atividade de comerciante, levando-se em conta que, num grupo cuja economia não é autosuficiente, há necessidade de trocas de produtos de fora, tarefa que requer o mercador “estrangeiro”, o qual atua como uma “peça extra” num grupo onde as posições econômicas estão ocupadas. Tomando por exemplo a história dos judeus europeus, Simmel analisa que “por natureza, o estrangeiro não é ‘proprietário da terra’ – não apenas no sentido físico de terra, mas também no sentido figurado de uma substância vital que é fixa, se não em um ponto do espaço, ao menos num ponto ideal do ambiente social” (SIMMEL, 1983, p. 184).

As definições de Simmel ajudam a compreender a função do elemento estrangeiro na ficção moçambicana. As relações de trocas podem ser entendidas para além dos produtos de consumo mais concretos e expandidos para questões de ordem subjetiva, como as relações sociais e culturais, as quais de um ou outro modo, estão presentes em todos os espaços geopolíticos, mais ainda no atual mundo globalizado. Nesse sentido, pode-se dizer que não existe uma sociedade autosuficiente, isenta de alguma interferência estrangeira, seja esta interferência de caráter social, econômico, cultural, entre outros.

Desse modo, entende-se que as personagens estrangeiras nas obras de Mia Couto são fundamentais para a composição das intrigas que permeiam as narrativas, sejam elas de ordem sentimental/amorosa; sentimental/patriótica; político/econômica ou outra qualquer. Em geral, o fato de ser estrangeiro, por si só, já reaviva tempos idos, embora em muitos casos não haja conotação histórica envolvida na trama. Para além da relação nativo-estrangeiro, estão as relações humanas, de vivências e de trocas, fator de interação que não pode ficar à margem das análises de obras que, essencialmente, têm sua composição baseada na essência do ser humano e em seus conflitos existenciais.

### **3.1 *O último voo do flamingo***

Publicada em 2000, ano em que Moçambique comemorava 25 anos de independência política, a história contada em *O último voo do flamingo* se firma no presente, porém deixa entrever as marcas deixadas pelos anos de guerrilha e os seus reflexos na vida dos moradores da pequena vila de Tizangara, espaço ficcional onde o enredo se desenvolve. O romance

aborda a injustiça, a subserviência do nativo perante o estrangeiro, a perda dos valores tradicionais, o racismo, as constantes transformações sociais advindas da globalização e o espanto que isso causa em regiões remotas da África, como a apresentada na trama.

Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, cujo narrador é um tradutor, identificado no romance como “O tradutor de Tizangara”. No texto inicial – um breve relato assinado por ele, pode-se já perceber certo suspense:

Na altura dos acontecimentos, eu era tradutor ao serviço da administração de Tizangara. Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência. Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. [...] Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade. É que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima. (COUTO, 2005, p. 09).

Não bastasse o tom misterioso da personagem no relato inicial, as primeiras linhas da narrativa reforçam o mistério ao revelar o aparecimento de um pênis decepado em plena rua de Tizangara. A partir de então, palpiteiros de toda a ordem vão contando o que a inusitada situação provoca na pequena vila. De início, muitas especulações, porém as reais investigações partirão de Massimo Risi, italiano, oficial da ONU, enviado para desvendar esse crime e outros da mesma natureza, que se sucederão.

Para auxiliar o investigador, a personagem já citada como “tradutor” é designada pelo administrador da vila. Trata-se de um jovem negro, identificado por ele próprio, no final do texto de abertura da narrativa, como “o tradutor de Tizangara”. Ele é quem vai guiar Risi no labirinto em que a investigação se transforma. É pela voz desse tradutor que se vão desvelando as peças do quebra-cabeças, que inicia com uma inusitada cena: um pênis decepado, encontrado na meio da rua.

O fato ganha mais projeção em razão da vítima ser um soldado das Forças de Paz da ONU, identificado como “boné azul”. Desse modo, o crime não pode ser abafado, pois a imprensa internacional exige respostas e a busca por estas é confiada ao italiano Massimo Risi. Ao chegar à vila, o estrangeiro se vê cercado por histórias nas quais é difícil de acreditar, uma vez que são um misto de fantasias, lendas, segredos bem guardados, tudo com indícios de conluios políticos, encrencas partidárias e imoralidades várias. O administrador da vila, Estevão Jones, mantém o tradutor à disposição do investigador, de modo que fica, assim, sempre a par das descobertas, o que é de seu extremo interesse.

No início das investigações locais, sem saber por onde começar as inquirições, alguém sugeriu ao investigador pedir ajuda a Ana Deusqueira, prostituta de fama na vila e conhecedora de grande parte da população masculina, o que facilitaria o reconhecimento do membro decepado. Assim foi feito e Ana garantiu não ser aquele pênis de nenhum homem da vila; afirmou ela que seria mais um “caso de explosão”, o que gerou grande tumulto entre os representantes da ordem local. Na verdade, Ana referia-se aos soldados da ONU, desaparecidos já em número de cinco e que, segundo diziam, teriam sido explodidos misteriosamente, deixando apenas boatos em torno de seu sumiço. Contando com o recente caso sob investigação, no total já eram seis as vítimas. Dizer que os soldados explodiam era mera força de expressão, uma vez que não havia sinais de bombas, minas ou qualquer outro tipo de explosivo que justificasse isso. O que comentava-se nas rodas de conversas dizia respeito a feitiços e obras do ocultismo, assunto que ganhava força a cada sessão de bate-papo.

Instalado na precária pensão que lhe fora oferecida, Massimo Risi tentava organizar seus pensamentos e se adaptar ao modo de viver dos habitantes do local, com todas as esquisitices de que ele jamais ouvira falar. Quando conheceu Temporina, ficou perplexo com seu jeito. Na mesma noite sonhou com a mulher despindo-se para ele e revelando o mais extraordinário corpo feminino que havia visto, embora ela tivesse o rosto de anciã. No sonho, deixou-se levar pela sedução da mulher e teve sensações nunca antes experimentadas. Ao acordar, respirou aliviado e também intrigado com o tal sonho. Após recuperar-se, encontrou Temporina no corredor da pensão e mais surpreso ficou ao ouvi-la dizer que engravidara dele na noite anterior. Retornou atordoado ao quarto e deparou-se com uma capulana, pano de algodão usado pelas mulheres em volta do corpo, uma vestimenta bastante comum na África, um indício de que a mulher talvez houvesse mesmo estado ali. Em seu socorro, veio o hospedeiro lhe dizer que Temporina não passava de uma miragem, o que, em vez de ajudá-lo, deixou-o ainda mais confuso. Cada vez que a encontrava mais encantado ficava pela beleza daquela mulher, a ponto de esquecer até o real motivo de estar na vila. As histórias que ouvia sobre aquela terra lhe pareciam surreais, tanto quanto a própria figura feminina da velha-jovem.

E enquanto as buscas por elucidar os misteriosos sumiços dos militares seguiam incessantes, mais soldados apareciam “explodidos”, gerando novas e mirabolantes versões para as estranhas ocorrências. Por ocasião de mais um caso de órgão sexual explodido, justamente na casa do administrador Estêvão Jonas, este se viu em grandes apuros para se explicar, uma vez que, no momento do acontecido, estava em prática de adultério com uma

mulher misteriosa e não havia meio de falar a verdade sem se comprometer. Porém, ao chegar em casa, sua mulher Ermelinda avistou o órgão decepado, dependurado no teto, fato que piorou muito a situação do administrador, pois o mesmo se atrapalhou em explicações, e sem querer, deu a entender que estava tendo um caso homossexual.

E assim, de depoimento em depoimento, as investigações não avançavam, pois todos na vila falavam muito e não esclareciam nada. Quem mais sabia tinha medo de se comprometer e, por isso, calava. Massimo Risi tentava entender aquele povo de tão peculiares costumes, mas enredava-se mais e mais em teias que ele não compreendia.

Enquanto a rotina da vila parecia seguir normalmente, o investigador procurava respostas em alguns fatos novos, os quais pareciam ter a explicação aos muitos questionamentos que o inquietavam. Foi o que ocorreu quando da prisão do padre Muhandó, acusado de autoria das explosões e réu confesso das mesmas, porém as inquirições ao padre demonstraram que o mesmo havia mentido quando se confessou culpado, na verdade, o sacerdote dava claros sinais de demência e suas palavras, antes respeitadas, já não mereciam crédito.

Também as revelações do feiticeiro Zeca Andorinho, afirmando-se o responsável pelos crimes, deu esperanças de elucidação do caso ao investigador. Segundo Andorinho, tais práticas eram feitas por via de feitiços encomendados pelos homens da vila, os quais se sentiam ameaçados em seus casamentos por conta dos desejos que os soldados dos capacetes azuis provocavam em suas mulheres.

Tanta mistura de informações confundia Massimo Risi. Nada se encaixava naquele emaranhado e ele sentia haver uma espécie de força-tarefa para afastá-lo de possíveis descobertas; percebia a interferência de questões políticas camufladas nas credences populares, um submundo perverso que aos poucos se ia expondo, até o desvendar das misteriosas explosões.

Quando o investigador italiano já se considerava vencido e decidido a ir embora levando a versão do feiticeiro sobre as explosões, deparou-se com um alvoroço na rua. Era uma discussão entre Ana Deusqueira e o administrador Estêvão Jonas. Ana, aos brados, o acusava pelas mortes, entre ofensas e palavrões Jonas não teve como se defender, restando-lhe apenas sumir da vila, posto para fora de casa pela própria mulher, Ermelinda, que neste episódio apoiou Ana, para espanto de todos.

A tática do administrador era simples: com o final da guerra restaram as minas e, por isso, muitas verbas eram mandadas para lá a fim de desminar os terrenos. Para manter as cotas ativas, ou seja, garantir que o dinheiro para desativar as bombas continuasse sendo repassado,

era necessário forjar minas, plantá-las propositadamente de modo que chamassem a atenção da comunidade internacional quando as notícias de mutilação se espalhassem:

Passava-se, afinal, o seguinte: parte das minas que se retiravam regressava, depois, ao mesmo chão. Em Tizangara tudo se misturava: a guerra dos negócios e os negócios da guerra. No final da guerra restavam minas, sim. Umas tantas. Todavia, não era coisa que fizesse prolongar tanto os projectos de desminagem. O dinheiro desviado desses projectos era uma fonte de receita que os senhores locais não podiam dispensar. [...] Plantavam-se e desplantavam-se minas. Umas mortes à mistura até calhavam, para dar mais crédito ao plano. Mas era gente anónima, no interior de uma nação africana que mal sustenta seu nome no mundo. Quem se ocuparia disso? (COUTO, 2005, p. 196).

O que o administrador não esperava, no entanto, era que os soldados também se tornassem vítimas e atraíssem a atenção, não apenas da opinião pública internacional, mas também das autoridades da ONU, motivo da presença do investigador em Tizangara para desvendar os misteriosos crimes:

Terem explodido estrangeiros foi o que desmontou o esquema. [...] Se atraíram atenções indevidas. A verdade das minas pedia provas de sangue. Mas sangue nacional. Nada de hemorragias transfronteiriças. Perante o transbordar do escândalo, o administrador chamou o feiticeiro e deu ordem para que aquilo terminasse, de imediato. Mais nenhum soldado da ONU poderia desaparecer. (COUTO, 2005, p. 196).

Como os tais mistérios não passavam de atos premeditados, praticados em nome da ganância e do poder, houve o momento em que o próprio criminoso traiu-se e acabou por revelar, assim, uma prática comum no meio político.

A valorização de meros anónimos, que figuram ora como protagonistas, ora como coadjuvantes de uma sociedade em (re)construção, fazem parte desta e de outras obras de Mia Couto. Assim, em *O último voo do flamingo*, não há uma personagem individual que se possa considerar a protagonista, e sim inúmeras vezes que se intercalam, todas com particular importância no desenrolar da narrativa. Esse é o caso das personagens Ana Deusqueira e Temporina, ambas moradoras da fictícia vila de Tizangara, onde os acontecimentos se desenrolam.

Ana Deusqueira, a prostituta, orgulha-se dos seus largos conhecimentos profissionais e das informações sigilosas a que tem acesso com o exercício da profissão. Atua como porta-voz do povo em grande parte da história: “[...] Massimo Risi ficara na vila, juntamente com uma porção de chefes. Ana Deusqueira se aproximou dele e disse: - Morreram milhares de moçambicanos, nunca vos vimos cá. Agora, desaparecem cinco estrangeiros e já é o fim do mundo?” (COUTO, 2005, p. 32).

Nesta fala, percebe-se claramente a crítica endereçada às organizações internacionais, supostamente de ajuda aos países em desenvolvimento, mas que somente tomam conhecimento dos problemas quando as vítimas são oriundas de países desenvolvidos. Quando se trata de coibir e denunciar a violência em países menos favorecidos, o que vigora é o descaso e a morosidade, demonstrando que a ajuda é, muitas vezes, um embuste. Ana Deusqueira simboliza a verdade, embora no olhar dos conservadores ela não seja merecedora de crédito naquilo que diz. Porém, a sua fala denota sabedoria, justiça e boa dose de indignação; a sua percepção da injustiça e do desrespeito ao ser humano que vive a sua volta é aguçada e a única arma de defesa que possui é a da palavra.

Temporina, por sua vez, representa o tempo que passa e que não acaba com os vícios, nem soluciona os graves problemas sociais; apenas ilude:

De repente o italiano tropeçou num vulto. Era uma velha, talvez a mais idosa pessoa que ele jamais vira. Ajudou-a a erguer-se, conduziu-a até à porta do quarto ao lado. Só então, face à intensa luminosidade que escapava de uma janela, ele notou a capulana mal presa em redor da cancrómida vizinha. [...] É que o pano deixava entrever um corpo surpreendentemente liso, de moça polpuda e convidativa. [...]  
 - *Ah, essa é Temporina. Ela só anda no corredor, vive no escuro, desde há séculos.*  
 - *Nunca sai?*  
 - *Sair?! Temporina?!* (COUTO, 2005, p. 39, grifo do autor).

A personagem Temporina, metaforicamente, assemelha-se ao próprio Moçambique, um país de vasta cultura em um velho continente, marcado pela exploração e abandonado quando não mais rendia riquezas ao explorador. Ela é uma mulher jovem, tem o corpo surpreendentemente esbelto e sedutor, porém a face é de uma idosa. O paradoxo da construção desta personagem permite supor uma analogia à própria África: o velho e o novo convivendo no mesmo tempo e espaço, sendo um sufocado pelo outro. Assim, os velhos vícios sociais, praticados nos tempos de exploração colonial, permanecem mesmo após tantos anos da conquista da independência política, sobrepujando o desejo de viver plenamente o

novo tempo de liberdade. O “viver no escuro desde há séculos” de Temporina demonstra a opressão por que passaram os países africanos e ainda passam, uma vez que continuam no ranking dos países mais pobres do mundo.

No que tange às personagens vindas de fora, no romance, a condição de estrangeiro, no sentido literal do termo, é a do italiano Massimo Risi, embora seja possível apontar outras marcas de estrangeirismo na narrativa, não necessariamente relativas a personagens. Toda a ação se desenrola seguindo o fio da investigação de Risi e sob o olhar agudo do tradutor, o qual parecia saber demais e precisava barrar a curiosidade do investigador. O que mudou os rumos da ação, se assim se pode dizer, é que a estranheza da cultura de Tizangara não convenceu totalmente o estrangeiro, pois o mesmo desconfiava de que tantas credices eram apenas um modo de desviar sua atenção e de ocultar uma teia de crimes e de atrocidades cometidas na vila.

Ao longo da trama, várias personagens protagonizam cenas, de modo que Massimo Risi tem características de protagonista somente em algumas partes, antes de mais nada porque quem guia a narrativa é o tradutor, o qual, em diversos momentos, tem papel central. O narrador é, praticamente, uma sombra do investigador e é o que se poderia chamar de testemunha ocular dos fatos. Já no início do romance, numa espécie de prefácio, ele confia ao leitor a necessidade que tem de narrar tudo o que sabe, por ordem de sua própria consciência. A partir daí, ele relata, resumidamente, os problemas pelos quais passou durante o tempo em que ocorreram os crimes e deixa um convite ao leitor: “Os soldados de paz morreram? Foram mortos? Deixo-vos na procura da resposta, ao longo destas páginas. (Assinado: O tradutor de Tizangara)” (COUTO, 2005, p. 10).

Sobre o “tradutor de Tizangara”, Frade refere que:

Temos um narrador autocrítico, atento a todas as circunstâncias que envolvem a intriga, preocupado com a imagem que os seus conterrâneos teriam dele, ao estar ao lado do poder, ao ter sido nomeado tradutor (remetendo para uma imagem negativa, pejorativa, do poder junto do povo (2007, p. 34).

De fato, as falas do narrador acerca de sua tarefa, ordenada pelo administrador da vila, demonstram que saber demais, no meio político desonesto em que trabalhava, representava perigo de ser riscado do mapa quando não mais servisse aos interesses do poder: “É o preço

de ter presenciado tais sucedências”, diz o próprio narrador. Contudo, a obediência não significa concordância, apenas um meio de sobrevivência:

*- Está ser chamado por Sua Excelência.*

Sua Excelência era o administrador. Ordem daquelas não se duvida. Ouvimos, calamos e fazemos de conta que, calados, obedecemos. Nem vale a pena invocar ousadia. Existe um alguém a quem primeiro nascem os dentes e só depois os lábios? Quanto mais um lugar é pequenito, maior é o tamanho da obediência. (COUTO, 2005, p. 17, grifo do autor).

As investigações de Massimo Risi, com o auxílio de habitantes da vila, tornaram transparentes fatos que jamais viriam à tona de outro modo. É, pois, a presença dele na vila um fator essencial para o fim dos crimes. Positivamente, é a investigação em si mesma o fio da narrativa; não são os fatos investigados o ponto principal, mas o que o esmiuçar nos costumes locais desencadeou. Desse modo, percebe-se no estrangeiro um relevo distinto das demais personagens, pois é ele o contraponto da narrativa, aquele que vivenciando o choque cultural, ultrapassa os limites da investigação e dos fatos investigados.

A definição de protagonista de Sinicropi (1977) parece ser bastante apropriada para a figura de Massimo Risi, ainda que este protagonize poucos trechos apenas. Segundo o teórico, o protagonista representa o núcleo por onde passam os vetores de funcionamento das demais personagens. Assim, considera-se Risi protagonista, senão em toda a narrativa ao menos em boa parte. Trata-se de um ser estrangeiro em terra africana, de alguém cuja presença é indispensável para a conclusão do inquérito sobre as mortes (mortes essas também de estrangeiros, os soldados da ONU).

Nisso, existe uma forte questão política inserida, a saber, a ação da ONU na África. Há uma crítica camuflada na questão das explosões dos “bonés azuis”, também chamados de “gafanhotos”. A metáfora dos gafanhotos deixa clara a visão dos habitantes de Tizagara sobre os soldados: tais como os insetos, eles eram considerados verdadeiras pragas destruidoras; os gafanhotos destruíam as plantações, e os soldados a população. Desse modo, os militares estrangeiros são considerados nocivos, produtores de malefícios vários, devendo, portanto, ser combatidos como o são os gafanhotos, banidos completamente, para evitar maiores prejuízos.

Os soldados enviados à África pela ONU representam, na narrativa, a opressão dos países ricos sobre os pobres. A presença das Nações Unidas parece ser mais uma intromissão do que propriamente um socorro, isso levando em consideração dois pontos: os interesses

escusos dos administradores da cidade de Tizangara e a ignorância política da maioria da população. No primeiro caso, os soldados mortos tornaram-se um grande empecilho à continuidade do repasse das verbas; no segundo, a falta de conhecimento impedia um julgamento mais crítico e aceitava como certo que o lugar dos estrangeiros não era lá.

O crítico Aguiar e Silva (1999) diz, sobre o protagonista e seus contextos, que o escritor elabora os seus heróis, moldando-os de acordo com o contexto sociocultural. O herói deve espelhar o que aquela sociedade aceita como certo, moral e ideologicamente. Certamente, esse não é o caso de Risi, pois ele não representa os valores da sociedade de Tizangara, mas sim os valores europeus, tidos como responsáveis pela opressão em tempos coloniais. Porém, ao eleger um estrangeiro para desvendar atrocidades na vila africana, o autor possibilita uma releitura dos fatos históricos, ou, ainda, aponta para novos tempos em que não cabem mais os ultrapassados jogos de culpas e de acusações.

Por outro lado, a definição referida cabe no perfil do narrador, que tem raízes africanas e, portanto, comunga da ideologia e dos valores locais, conforme se verifica na carta por ele assinada e em alguns trechos da narrativa. Embora o narrador tenha vivido boa parte da vida sob as ordens do administrador e, com isso, presenciado desmandos e falcatruas, houve o momento em que a sua consciência e o seu senso de dever falaram mais alto, despertando-o da letargia que o dominava.

Para Frade, “a literatura é a arma dos que estão inconformados, que tem como alvo a denúncia de um Estado pós-colonial onde o fenômeno da corrupção é incontornável” (2007, p. 54). Com efeito, a figura de Estêvão Jonas parece caber neste pensamento, pois ele exemplifica o fazer político embusteiro, no qual vale somente o lucro pessoal. Esse modelo de política, para se manter no poder, não mede consequências e mais, se apoia no passado histórico recente, forjando um discurso que serve apenas aos seus próprios interesses. Em *O último voo do flamingo*, Jonas simboliza o novo governo pós-guerra civil, um governo que fomenta a corrupção e o tráfico de influências. Há momentos em que o administrador, na ânsia de bajular o ministro e, certo de que o mesmo compartilha de seu modo de agir, autodenuncia-se num relatório que remete a ele: “eu tinha mandado preparar uns tantos cabritos para a Sua Excelência levar para a capital. Parece que agora já não deixam embarcar cabrito no avião. Todavia, para os dirigentes sempre se abre uma exceção, não é verdade? A vida não é só sacrifícios”. (COUTO, 2005, p. 92-93).

Mais adiante, no mesmo relatório, Jonas tenta se explicar sobre o caso da ambulância, assim descrevendo os fatos:

Até já pensei ser feitiço encomendado por causa de meu enteado Jonassane. O senhor sabe: ele anda metido em maltas duvidosas que roubam e até inclinam para negócios de droga. Eu estou preocupado e, inclusive, lhe entreguei a ambulância que um projecto mandou para apoiar a saúde. Eu desviei a viatura para o moço fazer uns negócios de transporte. Entretinha-se e sempre rendia. Mas depois, complicaram-me com essas manias de corrupção-não-corrupção e acabei devolvendo a ambulância. Estou agora a pedir a uns sul-africanos que querem instalar-se aqui para me darem uma nova viatura. Eles entregam, eu facilito. É incorrecto? (COUTO, 2005, p. 94-95).

Segundo analisam Bourneuf e Ouellet (1976), o cerne da narrativa se constrói na ação do protagonista em face de um antagonismo, algo que funcione contrário à ordem estabelecida, desencadeando reações que alimentarão o enredo. Segundo os teóricos, a ação do protagonista tanto pode advir de um desejo quanto de um temor e, para que a ação se forme é necessário um obstáculo que impeça a força temática de se desenvolver. Por “força temática”, entende-se a definição de E. Souriau ao primeiro impulso dinâmico da ação narrativa. A partir dessas orientações, pode-se reconhecer em Estêvão Jonas um potencial antagonista de Risi e do próprio narrador, embora a sua verdadeira face política apareça camuflada ao longo da ação narrativa, mostrando-se completamente ao avesso daquilo que na verdade é, ou seja, um administrador corrupto, que forja situações em benefício próprio.

O narrador, que é também personagem, apresenta o que Todorov (1972) identifica como “visão com”, quer dizer, o narrador sabe o mesmo que as personagens, nem mais, nem menos, e assim vai apresentando as ações gradualmente, sem nada antecipar ou sugerir. Por sua vez, Risi, que em parte é o protagonista, age de acordo com o que lhe é imposto; cumpre ordens movido pelo desejo de uma promoção. Sente-se um tanto deslocado e, por vezes, pensa em desistir, tantos são os empecilhos à sua investigação, porém o sentido de cumprimento do dever o mantém, além é claro, do sonho em agregar um distintivo a mais na farda.

Se a natureza da personagem depende das intenções do romancista, como diz Antonio Candido, isso ajuda a compreender, ao menos um pouco, a personagem Massimo Risi, cuja caracterização é sucinta. Pouco se sabe de seus traços físicos ou do seu perfil psicológico; o que mais ganha relevo é a função que exerce, de investigador da ONU, e a nacionalidade italiana, detalhe esse com certo poder de acionar no leitor uma imagem característica de etnia. Nisso se pode supor a intenção do autor, que absolutamente não é a de elaborar um típico galã, menos ainda uma caricatura, sendo, na verdade, a de levar a cabo uma série de questões culturais, históricas, políticas, enfim, todas as influências que cada grupo étnico teve na composição da sociedade moçambicana atual.

Assim, a vida de Risi na Itália, a sua família, os seus conceitos morais e religiosos e demais fatores concernentes ao seu modo de ser e de viver sequer são mencionados na narrativa. Contudo, o fato de que ele ignora completamente a cultura, os ritos, as credences da vila de Tizangara reforçam ainda mais o seu estrangeirismo, não um estrangeirismo patriótico, mas no sentido de deslocamento, de estar num mundo à parte do restante do universo, onde as noções europeias pouco ou nada valem e os acontecimentos têm dimensão compreensível apenas no âmbito do realismo mágico/fantástico.

Nessa narrativa, não é somente a personagem de Massimo Risi que simboliza o estrangeiro. Verifica-se, ainda, a presença da própria ONU, criticada claramente pela voz de Ana Deusqueira e veladamente, pelo padre Muhando, como se observa no fragmento a seguir:

- *E o que fazemos agora, padre Muhando?*  
 - *O senhor não é das Nações Unidas? O senhor nos devia salvar, senhor Massimo.*  
 Massimo não reagiu à ironia. (COUTO, 2005, p. 197, grifo do autor).

Há, ainda, outro tipo de estrangeirismo, o da própria raça, comprovado numa fala de Jonas:

São pretos, sim, como eu. Contudo, não são da minha raça. Desculpe, Excelência, pode ser eu seja um racista étnico. Aceito. Mas essa gente não me comparece. Às vezes, até me pesam por vergonha que tenho deles. Trabalhar com as massas populares é difícil. Já nem sei como intitular-lhes: massas, povo, populações, comunidades locais. Uma grande maçada, essas maltas pobres, se não fossem elas até a nossa tarefa estaria facilitada. (COUTO, 2005, p. 95).

Desse modo, pode-se afirmar que, nas narrativas de Mia Couto, os motivos ligados ao ser estrangeiro são recorrentes, por vezes no conflito África/Europa. Noutros casos, os conflitos ocorrem entre africanos de guetos e cultura distintos. Para além disso, é possível ainda avaliar as diferenças pelas profissões ou modos de viver das personagens: Ana Deusqueira, a prostituta; Sulplício, o pescador; Zeca Andorinho, o feiticeiro; Temporina, a moça-velha que, por conta de um feitiço, vivia à margem dos demais habitantes da vila e o próprio narrador, que obedecia a ordens mesmo não concordando com elas. De certo modo, todas essas personagens representam o desnível social e vivem numa sociedade que não as aceita; apenas as tolera.

### 3.2 *O outro pé da sereia*

Neste romance, ambientado em dois tempos distantes, o século XVI e o XXI, encontram-se também, como em *O último voo do flamingo*, personagens estrangeiras, confirmando essa tendência de Mia Couto ao criar as tramas.

Essa história, narrada em terceira pessoa, conta que, no século XVI, mais precisamente nos anos de 1560-1561, D. Gonçalo da Silveira, missionário jesuíta que realmente viveu naquele período, partiu da Índia para a África com a missão de converter o imperador do reino de Monomotapa à fé cristã. Na bagagem, o jesuíta português levava uma imagem de Nossa Senhora. No século XXI, no ano de 2002, em Moçambique, Mwadia e seu marido Zero Madzero encontraram a imagem às margens do rio, a mesma Nossa Senhora que D. Gonçalo carregara há quase quinhentos anos. O destino da imagem sagrada configura-se no eixo narrativo dos capítulos ambientados no século XXI.

A narrativa aqui resumida obedecerá a seguinte forma: os capítulos serão reunidos cronologicamente, não na ordem como se apresentam na obra. Assim, inicia-se pelos acontecimentos do passado, que são narrados a partir do capítulo três, intitulado “Primeiro manuscrito: o mar nu, escrito *Goa, janeiro de 1560*”. Além do capítulo três, os capítulos seis, nove, doze, quinze e dezoito contam o enredo ambientado no século XVI. Os demais capítulos, os quais somados aos já referidos, totalizam dezenove, contam a história que se passa no século XXI.

Conta o romance que, no início de 1560, três naus partiram de Goa rumo à costa africana. Uma delas levava o jesuíta D. Gonçalo da Silveira e o padre Manuel Antunes, jovem sacerdote que estreava em viagens marítimas. O intuito da viagem era a conversão do Império de Monomotapa ao catolicismo e, para tanto, o jesuíta levava consigo uma estátua de Nossa Senhora, benzida pelo Papa. Logo no carregamento da nau, a imagem tombou nas águas lamacentas do rio Mandovi, sendo salva por um escravo, que se jogou na água para resgatá-la. Nimi Nsundi, o escravo que era ajudante de marinheiro, acreditava que a imagem da Nossa Senhora não caíra na água, mas saltara por livre vontade, como se tivesse vida própria e desejasse ficar no leito do rio. Para Nsundi, a imagem era Kianda, a deusa das águas, opinião obviamente não aceita pelo jesuíta.

Nos dias seguintes a esse acontecimento, D. Gonçalo presenciou a devoção de Nsundi à imagem sagrada. O religioso notou que o jovem cuidava com demasiado esmero a estátua, sem imaginar que, na verdade, o escravo nutria um secreto desejo de devolver a imagem de

Nossa Senhora ao mar. Isso apenas não ocorreu por causa da intervenção do padre Antunes, o qual evitou ainda que o próprio rapaz fosse jogado ao oceano, como castigo pelo ato de heresia contra um símbolo sagrado do catolicismo.

Na intenção do escravo, entretanto, o ato pretendido era em favor de Nossa Senhora. Ao ser questionado acerca de sua fé, Nsundi reafirmou ser na água o lugar de Kianda, justificando estar apenas fazendo a vontade da mesma, sem intenção de ofender a ninguém. Na concepção de Nsundi, quem estava cometendo pecado eram os jesuítas ao prender a imagem fora da água. Nessa mesma noite, padre Antunes foi assaltado por sonhos eróticos com uma mulher que andava nua sobre as ondas do mar, era Nossa Senhora, dizendo ser Kianda - deusa das águas.

Nimi Nsundi seguia sua rotina cuidando do fogo que alimentava a nau e fazia o serviço com agilidade e cuidado. Uma noite conheceu a jovem indiana Dia Kumari, aia de uma senhora portuguesa. A moça queria ficar a ver o fogo crepitando na escuridão, mas o escravo não se sentia à vontade na presença dela e as primeiras conversas entre ambos foram pouco amistosas. Numa ocasião em que pedira um lume a Nimi, sendo contrariada no seu desejo, Dia Kumari revelou a ele ser feita de chamas, pois ficara viúva há dois anos e, conforme a tradição indiana, deveria ter luto breve e jogar-se nas labaredas para purificação, o que fizera sem pestanejar. As chamas, contudo, não a queimaram e, então, ela fora excluída da família, que acreditava que a jovem tinha algum feitiço.

A partir deste relato, Dia e Nimi passaram a se encontrar e a trocar confidências. Embora acreditasse que a imagem sagrada fosse Kianda, Nimi Nsundi respeitava e demonstrava devoção aos “deuses dos brancos”, como diziam, o que dava margem a acaloradas discussões com Dia Kumari. Ela o acusava de esquecer-se das próprias raízes, dos seus deuses, e a jovem tinha razões para tanta aversão à cultura europeia: seu marido fora assassinado por portugueses, pessoas que se benziam e ajoelhavam-se diante de Nossa Senhora, mas também cometiam atrocidades.

D. Gonçalo e sua comitiva já estavam no mar havia vinte dias, a viagem demorava mais do que o previsto. Muitos escravos tinham morrido de causas várias, crenças eram desfiadas num infundável rosário, rituais católicos intercalavam-se com os das culturas indiana e africana. A travessia seguia lenta e monótona, até que uma tempestade pôs todos os tripulantes a trabalhar, ajudando na retirada da água que se acumulava na nau. Para evitar o naufrágio foi preciso jogar parte da carga ao mar, até mesmo um elefante, que estava na embarcação e seria dado de presente à Corte de Lisboa.

Numa noite, sem explicação, Nsundi amputou um pé da imagem sagrada que salvara do naufrágio dias antes. Tal atitude merecia, segundo o capitão da nau, pena de morte. Torturas de toda ordem eram cogitadas para fazer o escravo confessar o motivo do crime, porém ele se recusava a falar. D. Gonçalo e padre Antunes desceram ao porão a fim de obter alguma confissão do rapaz, e foram surpreendidos pela imundície do lugar, um cheiro azedo chegava às narinas de D.Gonçalo, bem diferente daquele de canela e das especiarias comerciadas que ele imaginara.

Além dos cheiros nauseantes, os religiosos incomodaram-se com os barulhos e, ao pedirem silêncio, foram informados de que se tratava de cantorias para evocar os bons espíritos. Contrafeito com a resposta, D.Gonçalo ajoelhou-se e pediu que todos rezassem com ele, sobretudo Nsundi. O jovem obedeceu, porém os demais tripulantes adormeceram no chão, inclusive o padre Antunes, vencidos pelo cansaço e embalados pelas ondas do mar.

Passaram-se horas e D.Gonçalo acordou com o suave som da mbira tocada por Nsundi. Contrafeito com a desobediência do escravo, o religioso implorou que parasse de tocar, mas o jovem parecia alheio ao que se passava, nem percebeu que seus dedos já vertiam sangue de tanto dedilhar o instrumento. A despeito das ordens de seu superior e mestre espiritual, padre Antunes estava enlevado pela bela melodia da mbira e pediu a D.Gonçalo que deixasse Nsundi tocar, entretanto, ouviu como resposta as ordens exaltadas do jesuíta para o escravo, exigindo que parasse com a música.

Na manhã seguinte, o corpo do rapaz fora encontrado boiando nas águas – preferiu se jogar no mar, pois sabia que seus motivos para tirar o pé da Santa estavam além da compreensão dos europeus. Entretanto, deixou uma carta de despedida para Dia Kumari, na

qual explicava que apenas tentara libertar a Kianda, e pedia que alguém mais terminasse o serviço, retirando o outro pé da sereia, o que acreditava que ela era. Somente desse modo a deusa das águas poderia conduzir as embarcações e ser livre no seu habitat, o mar.

Após trinta e cinco dias de viagem, a nau aportou em Moçambique. Padre Antunes, por conta própria, procurou um carpinteiro para consertar o pé da Nossa Senhora, mas nem bem o serviço iniciara, D.Gonçalo ordenou que fosse suspenso. Segundo ele, a Santa, por ser benta pelo Papa, não poderia receber remendos. Alguns dias se passaram e Dia Kumari sentiu os primeiros sintomas da gravidez; decidiu abortar, ingerindo um chá de ervas, porém, não teve sucesso.

A partida de D. Gonçalo e sua comitiva da Ilha de Moçambique para o reino de Monomotapa deu-se em agosto de 1560. Em cada aldeia por que passavam, erguiam um altar

e professavam os rituais do catolicismo. Padre Antunes, no entanto, não mais comungava desses rituais, porque a convivência com os escravos da nau havia mudado por completo a sua maneira de ver as coisas, especialmente na questão da religiosidade. A transformação se processara nele de modo tal, que já se considerava um legítimo negro. A verdade é que ingressara na vida clerical por força da família e de um amor impossível; abandonava agora a vida sacerdotal também por amor: o de uma mulher que incendiara seus sentimentos e o da raça que aprendera a conhecer na dura travessia missionária. Quando anunciou a sua decisão a D.Gonçalo, este lhe desejou as piores maldições, atitude essa nada coerente com a de um missionário.

Era janeiro de 1561 quando D.Gonçalo aportou em Monomotapa. O Imperador, em sinal de boas vindas, ofertou-lhe ouro, gado e cereais, presentes esses recusados, com exceção do cereal, que pretendia distribuir aos pobres. A recusa, porém, em nada agradou ao Imperador, que, então, mandou oferecer-lhe mulheres, tantas quantas o missionário desejasse, o que D.Gonçalo novamente recusou, afirmando devotar o seu amor a uma única mulher. A informação, todavia, foi mal interpretada, pois o soberano compreendeu que a devoção do jesuíta era dirigida a uma figura feminina por luxúria e imediatamente quis conhecer tão formosa mulher.

Ao tomar conhecimento do interesse imperial, o religioso compreendeu o fato como um sinal de abertura do reino à fé católica. E assim, na manhã seguinte, o imperador Nogomo Mupunzangatu era batizado com um novo nome, o de D.Sebastião, e sua mãe era agora D. Maria, nomes do rei e da rainha de Portugal.

Em 16 de março de 1561, contando 36 anos, D.Gonçalo morreu, vítima de assassinato por estrangulamento. O corpo foi levado para a margem do rio por ordem do Imperador, que não queria “azedar” a terra do reino de Monomotapa, enterrando nela os restos do jesuíta. A presença de D. Gonçalo e a imposição da fé católica foram tão fortes no lugar, que muitos afirmaram ter visto o missionário andando pelos arredores do palácio real. Fantasia ou não, conta-se que, logo após a morte do padre, o palácio foi atingido por um raio fulminante.

Assim termina, em *O outro pé da sereia*, a história dos jesuítas D. Gonçalo e padre Antunes em terras africanas, bem como dos demais tripulantes daquela embarcação. Num salto temporal, chega-se ao século XXI, na narrativa ambientada mais precisamente no ano de 2002, em Moçambique. Nessa parte da obra, as personagens centrais são o pastor de burros e cabritos, Zero Madzero e sua mulher, Mwadia.

O enredo dessas personagens tem início quando Zero anunciou à mulher, Mwadia, ter acabado de enterrar uma estrela que encontrara no quintal de casa. Ele acreditava que, para

evitar castigos celestes, o melhor a fazer era mesmo enterrar o estranho achado. Enquanto Madzero descrevia o que havia visto, do outro lado do planeta um comunicado urgente dava conta de que um aparelho de espionagem havia desaparecido ao norte de Moçambique, o que julgaram tratar-se de ato terrorista.

Alheio à preocupação militar acerca do desaparecimento da aeronave, Madzero acreditava piamente na sua versão da estrela morta. Com essa ideia, saiu à procura do compadre Lázaro Vivo, um curandeiro que fazia previsões e orientava espiritualmente aos que o procuravam com dúvidas das mais variadas. Madzero queria um parecer de Lázaro sobre a estrela que encontrara; precisava de um calmante para sua alma angustiada e cheia de medos. No dia seguinte ao da consulta com o compadre, Madzero desenterrou os restos da aeronave que ele acreditava ser estrela, carregou tudo no lombo de um burrico e, na companhia de Mwadia, partiu em direção da floresta, onde pretendia se desfazer do material, num ritual de enterro, como determinavam as suas crenças.

A ideia era enterrar a “estrela” e logo retornar a Antigamente, local onde residiam e que ganhou esse nome por ser um legítimo fim-de-mundo, lugar onde ninguém mais morava, além do casal. No entanto, adentrando à floresta, Mwadia sentiu vontade de banhar-se no rio. Nesse momento, ela avistou nas margens uma estátua branca de Nossa Senhora, a qual seu marido reconheceu semelhante a da mulher branca que tanto o perturbava em sonhos e que ela, sua esposa, não dera crédito.

Então, Madzero decidiu que a imagem deveria ir para uma igreja, contra a vontade da mulher, e novamente foi pedir conselhos ao adivinho e curandeiro Lázaro. Na mente de Mwadia, entretanto, uma coisa pareceu certa: seria ela quem levaria a imagem da Santa à igreja de Vila Longe, lugar onde nascera. A decisão a deixou apreensiva, porque, ao mesmo tempo em que desejava voltar à casa de infância, temia o reencontro com familiares, pois nem sabia mais se seria recebida por eles ou não.

E assim Mwadia partiu para Vila Longe em companhia de seu burrico Mbongolo e da imagem da Nossa Senhora. Antes de partir, porém, foi à casa do compadre Lázaro e pediu a este que cuidasse de seu marido durante o tempo em que ela estivesse ausente. Na verdade, a moça jamais pensara em regressar a sua vila natal. A saída de casa, tempos atrás, para se casar, havia ocorrido sem o apoio da família, a qual era contra seu romance com o namorado. Se não fosse agora o aparecimento da imagem da Santa a lhe exigir o regresso, ela jamais sairia de seu casulo solitário.

Ao chegar à Vila, caminhou silenciosa pelas ruelas, atravessando a escuridão da madrugada até encontrar a casa da infância. O padrasto a recebeu com certo espanto pelo

adiantado da hora e mais ainda por tomar conhecimento de que no lombo do burrico viajava uma imagem de Nossa Senhora. A recepção foi fria e incômoda, como se o regresso de Mwadia desencadeasse recordações indesejadas, mágoas que resistiam ao tempo.

A moça logo se inteirou das novidades do lugar, como a chegada, para breve, de um casal de antropólogos americanos, o qual viria sob o pretexto de pesquisar antepassados africanos. Além disso, a notícia da morte da querida tia Luzmina, irmã de seu pai, a surpreendeu, pois, desde que fora embora, jamais tivera qualquer notícia da família que deixara para trás e pensava ainda encontrar a tia.

A saída de casa, anos antes, deixara na jovem uma sensação de perda. A paixão pelo namorado e a recusa da família em aprovar o namoro romperam com qualquer possibilidade de retorno. Na ocasião, anunciou uma gravidez, razão pela qual fora expulsa de casa, iniciando, então, nova vida com seu amado Zero Madzero, em Antigamente, lugar onde vivia até o presente. Afinal Mwadia se enganara, não estava grávida e jamais conseguiu engravidar, fato que a entristecia por não deixar descendência.

No dia seguinte ao retorno à vila de infância, Mwadia rumou à igreja para depositar a imagem sagrada, porém a encontrou em ruínas, fato que verificou, também, no cemitério da vila. Era, então, necessário encontrar outro lugar para abrigar a imagem sagrada. Assim Mwadia seguiu em sua inglória busca, pois todos os prédios em que pensava encontrava-os em ruínas. Paralelamente à procura pelo abrigo da Santa, ocorriam as reuniões e discussões que antecederiam a chegada do casal americano à vila. Cada participante tinha uma opinião sobre a melhor forma de receber os viajantes, e, principalmente, sobre a maneira mais eficiente de lucrar financeiramente com a presença dos estrangeiros.

Assim, mal os americanos haviam pisado em solo africano e as ações planejadas nas reuniões foram postas em prática. O casal foi explorado até na prestação dos serviços mais elementares oferecidos na vila; sofreram uma hiperinflação repentina, mas o casal Rosie e Benjamin Southman, ávido por informações para suas pesquisas, e em nome da Antropologia, aceitou o jogo dos nativos e entendeu que a globalização já havia chegado em terras africanas.

A exploração, na verdade, era praticada de parte a parte, os Southman, gradativamente, iam revelando os motivos escusos da visita e dos supostos estudos, enquanto isso, os nativos tentavam tirar vantagem da presença dos visitantes. Estes, por sua vez, angariavam uma fatia muito maior com a ONG fraudulenta, que se alicerçava em pesquisas imaginárias. Aliás, também o casal “americano” era uma fraude, pois Rosie era, na verdade, brasileira e sequer havia um casamento entre eles; o que havia era, isso sim, um acordo em

relação a empreitada a que se dispunham: ganhar a vida criando ONGs desnecessárias e recebendo altas verbas do governo para isso.

Enquanto Rosie, que era psicóloga, tentava esmiuçar e entender os mistérios das mulheres africanas, Benjamin se preocupava em conquistar a simpatia dos nativos, porém era sempre vítima de alfinetadas referentes à exploração, lições de moral que os nativos sabiam muito bem como ministrar, mexendo em feridas e deixando o americano desconcertado. Ele percebia que a sabedoria africana ultrapassava os limites dos bancos escolares, aos quais a maioria dos nativos sequer tivera acesso. Ficava claro, nas conversas, que as vivências daquela gente eram ricas em ensinamentos, só isso explicava o fato de serem extremamente conscientes de sua história, embora com parco letramento.

Concomitante à visita dos americanos, seguia o impasse para encontrar o local adequado à imagem sagrada. Houve um momento em que Casuarino, tio de Mwadia, movido pela ganância, planejava vender a estátua ao casal visitante. Pela mesma ganância, o grupo de nativos encarregado de receber os estrangeiros, também orquestrou mais formas de extorsão, como montar uma farsa na qual Mwadia seria “visitada” por espíritos dos ancestrais africanos, tudo para impressionar os estudiosos. A brincadeira, no entanto, tomou rumos inesperados, tornando as cenas mais convincentes do que pretendiam os inventores da farsa, os quais também ficaram estupefatos ao assistir Mwadia falando de fatos passados em tempos remotos, por ocasião da viagem de D. Gonçalo da Silveira, ocorrida cerca de quinhentos anos antes.

No seu transe, Mwadia misturava tempos e fatos, mencionando o possível assassinato do jesuíta e vaticinando tragédias ligadas ao enterro da “estrela”. Conforme previra o empresário Casuarino, os americanos extasiavam-se com o espetáculo, certos de que estavam vendo uma autêntica sessão de transe. Nas apresentações seguintes Mwadia mais e mais aperfeiçoava a sua performance, impressionava a todos com a precisão do que falava. Ninguém na vila compreendia como a moça tinha tanto conhecimento acerca de fatos passados há tanto tempo. A mãe, D. Constança, realmente preocupada com o rumo dos acontecimentos, questionou a filha sobre as visitas dos espíritos dos antepassados, ao que a moça segredou ser realmente “visitada”, mas não por espíritos, e sim por livros, explicando que estava estudando nos documentos da arca de D. Gonçalo, encontrada junto à imagem sagrada. Além disso, a moça bisbilhotava nas anotações dos americanos, descobrindo o que eles pensavam e esperavam daquela estada na África. Desse modo, ela descobria como dar mais crédito à encenação. O casal, mergulhado nas novidades, acreditava piamente tratar-se de espíritos que falavam pela voz de Mwadia.

A partir da confissão de Mwadia, a mãe também quis ser “visitada” pelos livros, e assim a filha passou a ler para a mãe, esquecendo-se do tempo em intermináveis sessões de estudo no sótão. A mãe, a cada dia, demonstrava mais interesse em desvendar os mistérios das letras e descobria, enfim, um mundo novo. Tão logo o padrasto de Mwadia tomou conhecimento das leituras no sótão, proibiu a mulher de continuar, dificuldade que as duas logo contornaram trazendo os livros para a cozinha. Novamente flagradas em desobediência sobre as leituras, nova interdição: nenhum livro deveria circular na casa. E outra vez as duas contornaram a proibição, passando a ler no cemitério.

De leitura em leitura, e após tantas encenações para impressionar os americanos, Mwadia acabou, de fato, tendo uma experiência de “visitação” dos ancestrais, o que a deixou amedrontada. A partir deste dia, jurou jamais voltar a brincar com o sobrenatural. A decisão da moça atrapalhou os planos do empresário Casuarino, que, no intuito de manter o interesse dos americanos, logo inventou algo novo para impressionar os visitantes: uma visita ao adivinho Lázaro Vivo, previamente avisado de que deveria se comportar como um completo ignorante acerca das novidades da globalização. Ele deveria se apresentar como legítimo africano, rústico em falas e modos, o mais arcaico possível. Apesar de alguns tropeços de Lázaro, Benjamin pareceu convencido com a fala do adivinho, tanto que, ao ouvir o relato sobre o batismo de Mwadia, ele decidiu que também queria ser batizado no rio, à moda dos antepassados e com um novo nome, de origem africana. Os anfitriões tentaram demovê-lo da ideia, mencionando os altos custos do preparo da cerimônia, porém Benjamin manteve-se irredutível em sua resolução.

Alguns dias depois, após um recado de Lázaro avisando sobre o batismo, Benjamin partiu, dizendo à Rosie que faria um passeio pelo rio e demoraria uns dias. E seguiu mata adentro, guiado apenas por suas ideias. Ele estava extasiado com a sua nova identificação: Dere Makanderi, nome que o mensageiro de Lázaro lhe confidenciara, em troca de algum dinheiro. Os dias se passaram sem que ninguém soubesse do paradeiro do americano; Rosie apenas informou a fala de Benjamin ao partir, o que não ajudava muito. Equipes de resgate saíram em busca do estrangeiro, todas sem sucesso. A chegada de Lázaro Vivo pôs fim às especulações acerca do paradeiro de Benjamin, pois o adivinho contou que o mesmo estava, naquele momento, na fronteira com o Zimbábue. Tal informação Lázaro conseguira com seu famoso telemóvel, telefonando para um amigo, que era policial da alfândega.

Por sua vez, Rosie estreitava laços de amizade com Dona Constança e Mwadia, contando a elas seus planos de regressar ao Brasil, sua verdadeira raiz. Nessas conversas, Rosie revelou às amigas que jamais fora casada com Benjamin e que tudo não passava de um

plano engendrado por ele para amealhar verbas de uma associação religiosa afro-americana. Esse era seu meio de ganhar a vida. Era ele realmente um historiador apaixonado pela África e seus ancestrais, porém o que mais o movia nos projetos eram os lucros obtidos com essa atividade.

Uma conversa de Mwadia com a mãe esclareceu alguns pontos nebulosos da vida da moça, pois em toda a vila se falava da morte de Zero Madzero, seu marido, sem que ela o confirmasse. Agora, entretanto, era obrigada a aceitar os fatos no confronto com a mãe, a qual falou do assassinato de Zero pelas mãos de Jesustino, padrasto de Mwadia. Segundo o relato, o padrasto o matara por ciúme da enteada. Este fato ocorrera há anos já, mas Mwadia se recusava a aceitar a realidade e criara para si um mundo imaginário, mudando-se para além das montanhas, local que batizara de Antigamente. Assim, passara a viver desde então, solitária com seus cabritos. Dona Constança entregou à filha uma foto de Zero para ser colocada junto às demais, na parede dos ausentes, a saber, os familiares já falecidos.

No seu regresso a Antigamente, Mwadia levava consigo a imagem da Nossa Senhora, por não haver encontrado igreja para abrigar a mesma. No meio do caminho, entendeu que deveria deixar a imagem na natureza, como a encontrara, e assim o fez. Conduzindo a canoa até a margem, encontrou um embondeiro, árvore mística para os africanos, e, ao pé do mesmo, depositou a imagem sagrada. Retornou à canoa e seguiu seu destino, consciente, agora, de que não mais encontraria o marido a sua espera.

Porém, ao chegar em casa, Zero a aguardava. Ele queria saber das notícias acerca da viagem, de como estavam Vila Longe e os familiares, da igreja que abrigaria a imagem de Nossa Senhora e, até mesmo, sobre o burro Mbongolo, que não regressara com a moça. A jovem, surpresa por encontrar o marido, foi respondendo a todas as perguntas.

À noite, contemplando o horizonte, na mente de Mwadia formou-se uma espécie de painel no qual desfilavam as imagens dos ausentes, ou seja, aqueles que já haviam falecido. Ela notou que, todos aqueles familiares a quem encontrara em seu regresso à Vila Longe, estavam na parede de ausentes, restava apenas uma moldura em branco, que ela finalmente preencheu com a foto que trazia nas mãos, a foto de seu marido Zero Madzero.

Abrindo o solo com uma pá, Mwadia certificou-se de que a arca com os documentos de D. Gonçalo da Silveira permanecia intacta, disfarçada entre os arbustos junto ao rio. O tempo estava enterrado naquele chão e o passado se extinguiria misturado a terra. A moça seguiu para casa e, junto a cama onde Zero dormia, segredou-lhe: “Marido, acabei de enterrar uma estrela!”. Depois, Mwadia rumou para o quintal, de posse de uma sacola previamente preparada e tomou o caminho do rio.

Na narrativa ambientada em Moçambique, 2002, encontram-se algumas personagens que podem ser consideradas estrangeiras, se analisadas pela ótica aqui já mencionada, ou seja, as figuras “de fora”, que são ou sentem-se estanhas a um lugar ou a uma cultura. Assim, pode-se dizer que dois pontos compõem o fio narrativo desse enredo: a queda de uma aeronave americana em solo africano e a descoberta da imagem de Nossa Senhora na beira do rio. É importante ressaltar que esses dois pontos estão diretamente ligados à presença estrangeira na África.

É o achado de um pedaço da aeronave americana que dá início às mudanças na vida de Mwadia, protagonista dessa parte da obra. Nessa mudança, o caminho da jovem cruzará o de Benjamim e Rosie Southman, os americanos que viajam para a África em busca dos seus antepassados, das crenças e do resgate das próprias origens. O casal representa o pensamento estrangeiro, o olhar sobre uma realidade muito diversa daquela a que estão acostumados. Eles vivenciam a questão africana de um modo fantasioso, completamente forjado nas pesquisas em livros e distante da realidade presente. Imaginam esse povo conforme fora no início da colonização e querem, a todo o custo, encontrar as raízes ancestrais que supõem ter. É nesse ponto que Mwadia atua como o elo entre passado e presente, propiciando aos estrangeiros o espetáculo que desejam e, ao mesmo tempo, encontrando respostas para seus próprios medos existenciais.

A teia narrativa que liga os dois tempos históricos é formada, essencialmente, por personagens estrangeiras. E aqui, entende-se por “estrangeira” toda personagem que está, de algum modo, fora do seu lugar ou sente-se distante de suas raízes, da cultura, das suas origens.

Pode-se dizer que, nos capítulos ambientados em 1560-61, há vários tipos estrangeiros, a começar pelos missionários D. Gonçalo da Silveira e o padre Manuel Antunes. Estes estão na embarcação numa missão catequética e em terras distantes da Coroa portuguesa; são estrangeiros levando o catolicismo a um povo cujos deuses pouco ou nada se assemelham às imagens sagradas dos europeus. Assim, entende-se que até a imagem de Nossa Senhora, também transportada nessa mesma nau, pode ser considerada, em termos, uma personagem estrangeira, pois toda a ação narrativa se desenvolve em função da sua simbólica presença na viagem.

No caso dos missionários, embora distanciados geograficamente da Europa, eles agem como se ainda estivessem em seus domínios. A supremacia da sua cultura se impõe brutalmente sobre a dos nativos, que sequer têm chance de protestar. A voz nativa inexistente para o europeu, primeiro porque ele acredita que nada tem para aprender com os negros;

segundo porque não entende o idioma dos africanos e menos ainda os diversos dialetos que vão se revelando na viagem missionária. Para os jesuítas, a voz que vinha dos porões das naus, em rituais de exaltação aos deuses pagãos, era a própria voz do demônio, a qual deveria ser combatida antes de se espalhar com mais força do que a voz da igreja de Roma. Na narrativa, Mía Couto une História e ficção nas personagens do padre Manuel Antunes e de D. Gonçalo da Silveira, sendo este último personagem histórica que realmente trabalhou na missão jesuítica daquela época.

Na viagem, padre Antunes se encontrou, muitas vezes, assaltado por dúvidas e questionamentos relativos à fé cristã, buscando auxílio em D. Gonçalo:

- *Você, caro Manuel, põe na sua ideia a relevância da nossa missão no Monomotapa?*
- *É exactamente 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.*
- *Cale-se, peço-lhe que não blasfeme.*
- *Como iremos governar de modo cristão continentes inteiros se nem neste pequeno barco mandam as regras de Cristo?* (COUTO, 2006, p. 160, grifo do autor).

Note-se que ambas as personagens em questão eram europeias, portanto estrangeiras no continente africano, onde estavam em viagem missionária. A nau, porém, era considerada como um pedaço do solo português, valendo na mesma as crenças e leis portuguesas. Por sua vez, os demais tripulantes, de classe considerada inferior, como os escravos e os degredados, tinham uma nacionalidade que não lhes valia naquele espaço, pois eram arrancados à força da sua terra e jogados sem critério aonde representassem alguma vantagem para a Coroa. O único consolo que tinham os desvalidos era a sua crença. Os rituais cadenciados pelo som do batuque lhes devolvia um pouco da liberdade roubada, mas nem mesmo estando no seu chão podiam dar vazão a esses sentimentos, tampouco buscar alento em tais cerimônias.

Analisando ainda o fragmento acima, percebe-se que a crença do padre Antunes não era inabalável; era antes uma imposição que se fora transformando num fardo do qual ele desejava se libertar, não fosse o rigor da Igreja Católica. Ao questionar D. Gonçalo sobre o sentido de levar o cristianismo a terras tão distantes e desconhecidas, ele dá sinais de não

concordar com os métodos usados na catequização. Nesse sentido, padre Antunes tenta demonstrar a D. Gonçalo que pode haver outras formas de fé além do catolicismo, e que também seriam válidas aos olhos de Deus. Tal insubordinação deixa D. Gonçalo temeroso de que o padre possa fazer, a partir daí, uma espécie de “catequização ao contrário”, ou seja, incentivar os nativos a manter os seus próprios rituais pagãos e a reverenciar os deuses aos quais aprenderam a respeitar desde remotas gerações.

### 3.3 Nativo e estrangeiro

Das personagens, tanto nativas quanto estrangeiras dessas narrativas, apenas as mais relevantes serão objeto de análise, a começar pelo investigador Massimo Risi, de *O último voo do flamingo*. A primeira referência que se tem dele chega pela voz da primeira-dama de Tizangara: “- Dizem que vem um italiano e que vai ficar aqui a fazer a investigação” (COUTO, 2005, p. 19). Nesse ponto, cabe o estudo de Simmel a respeito do elemento estrangeiro, quando compara as posições do mesmo num grupo, reportando-se às antigas práticas de cidades italianas, as quais buscavam juízes de fora, “porque nenhum natural da cidade estava livre do enredamento dos interesses familiares e partidários”. (SIMMEL, 1983, p. 184). Assim é que a personagem de Risi chega a Tizangara, requisitado para uma investigação que não era possível ser confiada a qualquer morador do lugar, dada a gravidade dos fatos a serem investigados e, ainda, por serem as vítimas todas estrangeiras.

Após a primeira referência à chegada do investigador italiano na vila, feita pela primeira-dama, um pouco mais adiante, o narrador informa:

Constava que, da capital, não tardaria a chegar a importantíssima delegação com soldados nacionais e os das Nações Unidas. Vinha igualmente um chefe maiúsculo do comando das tropas internacionais. Com os militares estrangeiros vinham o ministro não-governamental e uns tantos chefes de departamentos vários. E mais um tal Massimo Risi, um italiano, homem sem gerais patentes. Seria esse que iria estacionar uns tempos em Tizangara. (COUTO, 2005, p. 23).

A economia nas informações sobre o italiano tende a aguçar a curiosidade do leitor acerca dele, porém as complementares referências se mostram pouco elucidativas. Na

primeira conversa entre o italiano e o tradutor, fica-se sabendo que sequer havia necessidade de um tradutor oficial, pois Risi entendia a língua nativa, o que lhe dificultava o trabalho era o fato de não compreender os costumes locais. O italiano desconhecia, entretanto, que a nomeação do tradutor para acompanhá-lo não passava de mero pretexto para que todos os seus passos fossem relatados ao administrador. Na conversa, Massimo revelou a necessidade de cumprir a missão a contento para merecer uma promoção há tempos esperada. Não pronunciou uma única palavra sobre sua vida particular, além da revelação do grande desejo de ser promovido.

No decorrer das investigações, nada mudou na personalidade do italiano, tampouco teve ele algum lance que o destituísse de sua tipologia *desenhada* ou *plana*. A personagem segue linearmente, não como uma figura caricata ou de natureza cômica, conforme analisa Aguiar e Silva (1999), mas reconhecida como “estrangeiro”, “investigador”. Essas eram as suas marcas de identificação. Do início ao final da narrativa, as atitudes de Massimo se mantiveram de acordo com o que se esperava dele como investigador. O único fato a fugir de tais preceitos foi, certamente, a paixão por Temporina, sentimento este plenamente correspondido, apesar da estranha situação em que a moça se apresentava. Todavia, o relacionamento de ambos em nada modificou o comportamento linear de Massimo; apenas sugeriu a possibilidade de união entre mundos tão diversos quanto o deles, de aceitação das diferentes culturas, dos modos de ser e de viver de europeus e africanos. Trata-se, na verdade, de uma metáfora das questões históricas tão conhecidas.

Por sua vez, Temporina, inicialmente apresentada como anciã e dona de um esbelto corpo, condenada a viver na escuridão dos corredores da pensão, teve a sua condição modificada radicalmente, ou seja, viu a sua juventude ser devolvida. Nesse caso, pode-se considerá-la uma personagem do tipo *redonda*, pois a sua trajetória foge ao que parece, a princípio, planejada para ela, provocando a surpresa no leitor. A mudança de Temporina não se verifica apenas no âmbito da caracterização física, mas também no plano sentimental, fator este determinante para a sua transformação.

De outro modo, analisando a personagem pela questão do nome motivado, é possível identificar em Temporina forte intencionalidade do autor. Ela representa o tempo que passa e não acaba com os vícios, não soluciona os graves problemas que assolam a África:

De repente o italiano tropeçou num vulto. Era uma velha, talvez a mais idosa pessoa que ele jamais vira. Ajudou-a a erguer-se, conduziu-a até à porta do quarto ao lado. Só então, face à intensa luminosidade que escapava de uma janela, ele notou a capulana mal presa em redor da cancrómida vizinha. [...] É que o pano deixava entrever um corpo surpreendentemente liso, de moça polpuda e convidativa.

*Ah, essa é Temporina. Ela só anda no corredor, vive no escuro, desde há séculos.*  
(COUTO, 2005, p. 39, grifo do autor).

É evidente a alusão metafórica às falsas aparências e à escuridão em que os países africanos permanecem, condenados a viver à margem de um sistema opressor, escondidos do mundo e com mínimas chances de trocar o obscurantismo da ignorância pela claridade do conhecimento. O corpo esbelto, oculto pela capulana, metaforiza a beleza e a riqueza de um povo que, mesmo tendo vigor e desejos, obrigou-se a sufocá-los para satisfazer aos gananciosos.

As demais personagens da narrativa, tais como o narrador, o administrador Jonas, Ana Deusqueira, o padre Muhando, o feiticeiro Zeca Andorinho e Sulpício, o pai do narrador, podem ser consideradas todas personagens do tipo *planas*, pois se mantêm na mesma perspectiva desde o início até o final da trama. Essas figuras, também chamadas “personagens-tipo”, são caracterizadas, tanto por modos de comportamento como por atributos que as distinguem. No caso específico de várias personagens de *O último voo do flamingo*, além das profissões já referidas, há descrições relativas ao pouco letramento, à ingenuidade, à ignorância, entre outras. Tais personagens, por vezes, protagonizam cenas que aproximam o cômico e o trágico, em episódios engendrados para satirizar determinada situação ou fato, conforme se observa nos fragmentos:

A mulher exibia demasiado corpo em insuficientes vestes. Os tacões altos se afundavam na areia como os olhos se espetavam nas suas curvaturas.[...] Até recentemente não existira prostituta na vila. Nem palavra havia na língua local para nomear tal criatura. Ana Deusqueira era sempre motivo de êxtase e suspiração.

[...] os estrangeiros fardados rodearam a prostituta, fungando da intensidade dos seus aromas. A delegação se interessava: seria zelo, simples curiosidade? E pediram-lhe documentos comprovativos da sua rodagem: *curriculum vitae*, participação em projectos de desenvolvimento sustentável, trabalho em ligação com a comunidade.

- *Duvidam? Sou puta legítima. Não uma desmeretriz, dessas. Até já dormi com...*  
(COUTO, 2005, p. 28-29, grifo do autor)

A comicidade da cena observa-se tanto nos modos de Ana vestir-se e verbalizar o que pensa, quanto no comportamento dos soldados ao inquirirem-na sobre comprovantes da sua

profissão. Na resposta de Ana está certa exigência de legitimação do seu trabalho, além de uma velada chantagem, nas reticências, que sugerem possibilidade de revelar nomes de clientes. O administrador Jonas, por sua vez, ao dar ordens ao tradutor, mostra sua verdadeira face de homem corrupto, uma figura caricata e facilmente reconhecida no cenário da política:

- *Quando mandei que fosse meu tradutor você não entendeu* – disse Estêvão Jonas assim que me sentei.

-*Desculpe, não percebo.*

- *Está a ver? Continua sem entender. Você não entende o que eu quero de si.*

-*E é o quê, Excelência?*

- *Vigiar esse cabrão desse branco. Esse italiano que anda por aí a cheirar nos recantos alheios.*

-*Mas eu pensei que ele nos vinha ajudar.*

- *Ajudar?! Você não sabe? Ninguém ajuda ninguém, nesse mundo da actualidade. Não conhece o ditado: morcego faz sombra é no tecto?*

O administrador, depois, confessava: tinha colocado Chupanga para me espiar. O esquema dele era uma tripla espionagem: eu espiava o italiano, Chupanga me espiava a mim e ele, por último, nos espiava a todos nós. (COUTO, 2005, p. 120, grifo do autor).

Nessa cena pode-se verificar uma caricatura não apenas do político desonesto como também do empregado ingênuo, que obedece às ordens na mais completa ignorância do que realmente o seu ofício representa para o chefe. A falta de valores éticos e morais do administrador da vila contrasta com a retidão de caráter do italiano, que se empenha para desvendar os misteriosos crimes sem perceber que há uma força-tarefa oculta tentando impedi-lo de ser bem sucedido na sua missão.

Ainda nesse romance, algumas cenas mais estranhas não chegam a configurar as personagens como *redondas*, uma vez que pela própria caracterização já poderiam ser esperadas, como é o caso das atitudes da prostituta Ana no episódio que desmascara o administrador, pois desde a sua aparição, no segundo capítulo, ela se mostra disposta a colaborar com as investigações.

Nota-se, ainda, que determinados episódios considerados surpreendentes na narrativa não modificam a tipologia das personagens envolvidas porque não são as ações das mesmas que surpreendem e sim os acontecimentos envolvendo-as. Elas permanecem, portanto, da mesma forma como foram concebidas, ou seja, *planas*.

Em *O outro pé da sereia*, do ponto de vista teórico, pode-se dizer que a personagem de D.Gonçalo é do tipo *plana*, pois não apresenta mudanças na sua trajetória e se mantém fiel, desde o princípio, aos preceitos religiosos e patrióticos aos quais era subordinado. Em

nenhum momento, ele age contra os princípios da fé que propaga; não surpreende o leitor por um comportamento fora daquilo que se espera dele e é extremamente ético nas suas convicções:

Mais do que todos, porém, a nau conduz D. Gonçalo da Silveira, o provincial dos jesuítas na Índia portuguesa. Homem santo, dizem. [...] O propósito da viagem é realizar a primeira incursão católica na corte do Império do Monomotapa. Gonçalo da Silveira prometeu a Lisboa que baptizaria esse imperador negro cujos domínios se estendiam até ao Reino de Prestes João. Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã (COUTO, 2006, p. 51).

Conservando inabalável a sua fé e a sua promessa para com Lisboa, D. Gonçalo procurou manter, a todo custo, o propósito da viagem inalterado. As agruras que foram se apresentando na travessia serviram apenas para reforçar a grandiosidade da sua missão. Imbuído de preceitos cristãos e da certeza de que o povo africano carecia, acima de tudo, da iluminação que a Igreja católica poderia significar, ele fechou os olhos para tudo que não fosse a propagação da fé, e nisso incluem-se os fatos que sensibilizaram o padre Antunes e o fizeram repensar o exercício do próprio sacerdócio.

No reino de Monomotapa, D. Gonçalo se deparou com uma situação muito diversa da que imaginara ao sair em missão. Antes de embarcar para terras desconhecidas, imaginara encontrar nelas monstros de toda espécie, porém não pensara ter embates com a sua própria raça, gente que viajara, como ele, a bordo das naus portuguesas:

Quando chegara à corte do Monomotapa, Gonçalo da Silveira tinha empreendido uma viravolta profunda nas suas prioridades espirituais. O maior inimigo já não eram os gentios. Nem eram os mouros. A mais grave ameaça resultava da conduta indecorosa dos portugueses em terras tropicais. Aqueles que deviam ser a prova viva da superioridade moral dos cristãos, acabavam deslustrando a tão árdua obra missionária. Razão tinha Manuel Antunes, que avisara, logo no início, que o Diabo viajava no porão das naus [...].

- *Não são os etíopes, dóceis e submissos, que, agora, mais me preocupam.*

O que mais temia eram os hereges que infestavam o solo europeu e que escaparam das terras cristãs para proliferarem pelos trópicos, mancomunados com o diabo (COUTO, 2006, p. 310, grifo do autor).

Conforme se verifica no fragmento acima, D. Gonçalo mudou as suas prioridades em função do que presenciara ao chegar a Monomotapa, porém manteve a sua postura

missionária coerente com o trabalho a que se propusera. Ao comparar com o comportamento dos seus conterrâneos em terras distantes, o jesuíta percebeu que era preciso moralizar primeiramente os que se haviam desvirtuado, para mais tarde pensar na conversão dos nativos. Essa tarefa lhe exigiu mais, posto que se tratava de reconverter àqueles que jamais deveriam ter-se distanciado do catolicismo. Assim, entende-se que a mudança nas prioridades do religioso não alterou a sua característica de personagem *plana*, pois essa atitude mostrou-se plenamente coerente com a sua caracterização inicial de missionário a serviço da propagação da fé. Em nome da fé, D. Gonçalo levou a sua missão às últimas consequências - foi assassinado, a mando do imperador de Monomotapa, com a ajuda dos próprios conterrâneos. Prevendo que sua vida estava em perigo, recusou-se a sucumbir ao que considerava pecaminoso e, lúcido, deixou anotado para a História: “*Em verdade vos digo que mais aparelhado estou para receber a morte do que meus inimigos estão para me dar*” (COUTO, 2006, p. 304 grifo do autor).

Por sua vez, o padre Antunes apresentou, em alguns momentos, um comportamento diverso do esperado no tocante à fé católica; ele acabou confessando ter se tornado sacerdote não por vocação, mas para fugir de um amor impossível. Esse dado sobre a vida do religioso só vem à tona quando o mesmo já se mostrava favorável aos rituais pagãos que presenciara na viagem, no porão da nau. Foi a convivência com os escravos na viagem que abriu os olhos do padre Antunes e desvelou a hipocrisia da Igreja Católica daquela época, a qual costumava formar padres sem vocação, obrigando-os, com isso, à frustração de uma vida celibatária. Por conta das privações impostas pelo sacerdócio, o padre foi assaltado por sonhos eróticos, fato que o atormentou de maneira insuportável:

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.

- *Você se lembrará assim de mim*, disse a desconhecida.

- *Cubra-se, mulher...*

- *Você se lembrará de mim quando for tragado pelo mar*, vaticinou a mulher.

O padre despertou estremunhado. *Raio de sonho*, exclamou. Levantou-se e foi ao convés para respirar. O que sucedia para ser assaltado por sonhos eróticos? (COUTO, 2006, p. 56-57, grifo do autor).

O fragmento exposto demonstra o teor do primeiro sonho do padre, contudo outros se seguiram, até que a mulher que lhe apareceu em sonhos, revelou ser Kianda, deusa das águas, ou seja, a Nossa Senhora.

O comportamento do padre Antunes, a partir de então, foi sofrendo modificações, surpreendendo o leitor, o que permite considerá-lo uma personagem do tipo *redonda*. O padre passou a questionar a própria fé e o sentido da mesma em terras distantes do Reino, e isso gerou sérios conflitos ideológicos e religiosos com D. Gonçalo, que vez ou outra o fazia recordar-se das leis da Inquisição, aplicadas àqueles que se desviavam da igreja católica.

A mudança que se operou no padre Antunes não fica restrita ao campo da fé religiosa; em dado momento ele acreditava objetivamente ter mudado de raça, tal a sua interação com os negros na embarcação, como atesta o diálogo que trava com D. Gonçalo:

- *Acho que estou ficando negro, padre.*
- *Negro?*
- *Sim, um cafre.*
- *Agora, começo a achar que você devia falar com o médico.*
- *Falo sério, Vossa Reverência, sinto que estou mudando de raça.*

Até dia 4 de janeiro, data do embarque em Goa, ele era branco, filho e neto de portugueses. No dia 5 de janeiro, começara a ficar negro. Depois de apagar um pequeno incêndio no seu camarote, contemplou as suas mãos obscurecendo. Mas agora era a pele inteira que lhe escurecia, os seus cabelos se enrespavam. Não lhe restava dúvida: ele se convertia num negro.

- *Estou transitando de raça, D. Gonçalo. E o pior é que estou gostando mais dessa travessia do que de toda a restante viagem* (COUTO, 2006, p. 163-164, grifo do autor).

O “transitar” de raça do padre Antunes propõe algumas possibilidades de análise, as quais ultrapassam o terreno da religiosidade. A mudança na cor da pele denota a necessidade que ele sentia de ser de outro modo, de começar uma nova vida, despido de todos os conceitos e preconceitos que aprendera no seu mundo. Mudar de raça significava transformar-se completamente; - é a metáfora representando os seus mais profundos desejos: mudar e assumir tal mudança sem restrições; mergulhar num novo conceito, livre da miséria existencial que o perseguia e atormentava.

Além das questões ligadas à fé, problemas de natureza social pesavam no desejo de mudança do sacerdote. Enquanto propagava o catolicismo, ele assistia a desumanidade com que eram tratados os escravos na embarcação, convertidos em meras mercadorias e força de trabalho. Ouvir seus lamentos e conhecer um pouco dos rituais e dos deuses que eles

adoravam o fez perceber um mundo à parte de tudo o que havia conhecido até então, razão que o impelia a aproximar-se deles não apenas por solidariedade, mas também por uma questão de sobrevivência, uma vez que se sentia sufocado por tantas imposições.

D. Gonçalves, em seu papel de chefe religioso na tripulação, agia de acordo com o que lhe fora atribuído, aconselhando, ouvindo confissões, reavivando a fé e, de certo modo, demonstrando o poder da Igreja, ao citar os condenados pela Inquisição, por haverem agido de modo contrário aos ditames do catolicismo. Essas duas figuras, embora ambas religiosas, têm tipologia diferente: uma é do tipo *plana* - D.Gonçalves – e outra, *redonda* – padre Antunes.

Conforme já foi observado, na trama que se desenvolve em Moçambique, 2002, Mwadia é a figura central. Ela é o fio condutor do enredo, o elo entre os dois tempos históricos, 1560 e 2002. A trajetória de Mwadia é enigmática, pois a princípio parece natural que a jovem retorne a sua terra natal para rever a família, enquanto o marido fica cuidando da casa. Porém, ao chegar à casa materna, alguns mistérios acerca de Zero Madzero, seu marido, começam a aparecer nas falas dos familiares de Mwadia, deixando um rastro de suposições que o leitor vai tentando decifrar.

Um dos diálogos familiares sugere que Mwadia estava viúva há tempos, porém recusava-se a aceitar a situação e continuava agindo como se o marido ainda vivesse. O trauma da perda não fora superado; o tempo ficou cristalizado nos dias em que o casal fora feliz. Mwadia, na verdade, vivia de recordações. No início da narrativa, a fala de Zero Madzero a Mwadia já indica algo além do comum, uma conversa enigmática, ambientada num espaço meio surreal:

- *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. A mulher, ainda emergindo do sono, sorriu e disse:

- *Venha, marido, venha que eu lhe apronto um bom banho.*

Olhou o homem em contraluz: parecia um fantasma, magro e sujo, carregando mais poeira que o vento do Norte. Um cheiro a queimado se espalhou na ensonada claridade do quarto (COUTO, 2006, p. 11, grifo do autor).

O excerto já sugere a inexistência do marido nessa cena em que ele aparece no meio da noite para a esposa adormecida. A figura fantasmagórica e o cheiro de queimado também são indícios de um sonho que, no entanto, vai sendo tecido por Mwadia como realidade. Contudo, o fragmento ganha uma outra dimensão, especialmente quando confrontado com o diálogo entre a mãe, D. Constança e sua filha, Mwadia, no final da trama:

- Não vá, filha. Fique comigo.
- Tenho que ir, a mãe sabe.
- Eu sei tudo sobre a vida de seu homem, aliás, sobre a sua morte.

Constança falou vincando as vogais, sublinhando as consoantes: fazia tempo que Madzero não estava vivo. Não morrera, fora morto. Essa fantasia que Mwadia criara, inventando de Zero estar vivo, isso era, para ela, mais do que compreensível. Afinal, aquela era a sua maneira de ser amada, o seu único modo de se sentir viva. (COUTO, 2006, p. 326-327).

Ao longo do enredo, vários são os indícios de que o marido de Mwadia não mais existia, o próprio nome dele, Zero Madzero sugere isso, significando algo nulo, sem vida. Algumas referências esparsas também sinalizam para a inexistência corpórea dele na relação com a mulher, conforme se verifica em algumas frases, como: “parecia um fantasma”, “pareceu que Zero não deixava pegadas atrás de si”, “Madzero era de uma aldeia chamada Passagem”, entre outras.

Na cena que descreve uma visita de Mwadia ao curandeiro Lázaro Vivo, há elementos que sugerem a morte de Madzero, conforme o diálogo:

- *E Madzero, onde está?*
- *Já entrou, está aí no quintal.*
- *Ele está bem? É que, lá na Vila, dizem-se coisas.*
- *Zero só sai de noite.*
- *Pois ele que se acautele e se torne mais diurno. Dá azar um homem deixar de ver a sua própria sombra* (COUTO, 2006, p. 22).

Assim, a personagem de Mwadia continua na sua fantasia, apresentando o marido naturalmente e tornando-se, por vezes, ríspida aos que insinuem a morte do mesmo. A sua personalidade, em princípio, parece seguir linear e sem alterações significativas, até mesmo quando do retorno à casa materna, nos diálogos e questionamentos acerca dos que já partiram para a eternidade. A chegada do casal americano é que modifica o comportamento letárgico de Mwadia, nome que, não por acaso, significa “canoa” no dialeto si-nhungwé. E, como uma canoa, a jovem faz uma espécie de travessia entre os mundos real e espiritual, além de ligar os tempos históricos já mencionados.

A mudança de comportamento da jovem começa a ganhar espaço a partir das encenações de caráter sobrenatural, engendradas para forjar diante dos americanos, a presença de um poder místico e mediúnico, atribuído a Mwadia. Tais encenações são planejadas em detalhes, com auxílio dos documentos antigos, os quais pertenceram a D. Gonçalo da Silveira,

no entanto acabam transformando a vida de Mwadia. A personalidade da moça passa por vários estágios: da rebeldia que a fez abandonar a família para fugir com o namorado ao recato da vida familiar; da tristeza por não haver gerado um filho à recusa em aceitar a morte do marido; das encenações mentirosas à descoberta de mediunidade. Tantas facetas numa única figura a definem como uma personagem *redonda*, repleta de nuances tão estranhas quanto enigmáticas.

Ao analisar a personagem, Aguiar e Silva, (1999), refere que, ao traço recorrente próprio das personagens planas, corresponde a multiplicidade de traços, específico das redondas. Dessa forma, entende-se a personagem Mwadia como tipicamente *redonda*, provavelmente a única dessa espécie, na narrativa ambientada em 2002, pois as demais, apesar de algumas nuances surpreendentes, não chegam a mudar o comportamento e tampouco a personalidade inicialmente traçada.

Nessa análise, além do apoio nos estudos de teóricos consagrados, também algumas entrevistas de Mia Couto, nas quais o escritor se refere ao processo de elaboração das suas personagens, foram levadas em consideração. Contudo, de acordo com Antônio Candido (1985), é preciso certas precauções ao analisar a gênese da personagem tomando por base as declarações do romancista. Isso porque, segundo Candido, ele pode se equivocar acerca da própria criação, ou seja, “ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou” (1985, p. 69). De maneira geral, a declaração de Mia Couto sobre suas narrativas indica que, na sua criação ficcional, nem sempre ele próprio está no comando: “parto sempre de uma sugestão e depois essa sugestão faz nascer personagens. São as personagens que pedem que haja uma história e essa história é interligada de maneira a criar um fio condutor” (MARTINS, 2002, p. 07).

Com isso, o escritor sugere que, a partir de certo momento da narrativa, as personagens adquirem vida própria e conduzem o seu criador a um enredo diverso do inicialmente imaginado. É certo, porém, que nessa afirmação, há, também, uma dose de ficção, uma vez que, mesmo que as personagens levem o escritor a tomar um caminho diferente daquele traçado no começo do enredo, o controle dessas personagens e das suas ações na trama continua nas mãos do criador da obra.

De modo geral, a escrita de Mia Couto, embora aborde com frequência o domínio colonial, os horrores da guerra civil e a herança deixada por ela nos corpos mutilados e em campos minados, está longe de ser panfletária. O escritor aposta, antes, no lirismo, na poesia e na sutileza da representação simbólica das personagens que cria, sedimentando, assim, um estilo próprio de contar histórias. Para quem, como ele, que esteve envolvido diretamente nos

principais entraves políticos de seu país, mexer nas feridas só faz sentido se significar reflexão e amadurecimento, um modo de redimensionar os acontecimentos e de pensar uma luta diferente, voltada para a construção de uma história que precisa ser passada a limpo, mas que ao mesmo tempo não pode se desfazer do rascunho.

Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, por ocasião do lançamento de seu romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008), questionado se o romancista é o historiador do seu tempo, o escritor assim se posicionou:

Em certos momentos, sim. Por exemplo, depois da guerra civil os moçambicanos tiveram um esquecimento coletivo, uma espécie de amnésia que anulava os demônios da violência. Os escritores visitaram esse passado e resgataram esse tempo, permitindo que todos tivéssemos acesso e nos reconciliássemos com esse passado (FILGUEIRAS, 2008, p. 01).

A fala acima reflete o posicionamento maduro de quem soube filtrar, por intermédio da escrita, o sentimento coletivo de tentar apagar as dores pelo esquecimento. Através das personagens, o autor remexe no passado adormecido e esclarece um pouco a escuridão provocada pela violência sofrida, como orienta um dito popular moçambicano “ferida da boca com a saliva se cura”. Assim, revisitar o passado e recontá-lo em linguagem poética funciona como um antídoto para suavizar o sofrer de um povo que sentiu na carne o significado da palavra violência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das personagens nesse trabalho revelou que a incidência das figuras estrangeiras nas narrativas de Mia Couto é bastante expressiva. Nas duas obras analisadas, encontram-se traços que remetem à cultura não nativa, representada por personagens de diversas etnias, que atuam num mesmo espaço ficcional. De modo geral, entende-se que tais personagens são construídas para representar as múltiplas interferências culturais presentes no universo moçambicano. Entretanto, nessa representação, percebe-se a intenção de resgatar um elo humanitário entre os povos, bem como a de desfazer o mal-estar imposto por anos de opressão. Não por acaso, no próprio título de *O último voo do flamingo*, o pássaro flamingo representa a ave-símbolo da esperança e do sonho por um país mais justo.

As personagens nativas de *O último voo do flamingo* exprimem uma cultura multifacetada, envolta em mistérios e crenças, muitas vezes sufocadas pelo colonialismo. As estrangeiras, por sua vez, sugerem que os fatos passados não podem continuar sendo motivo de eterna desconfiança em relação a tudo que vem de fora. No confronto entre nativos e estrangeiros, nesta obra, a representatividade maior fica com os nativos, levando-se em conta o número de personagens de cada etnia. Embora seja de origem italiana, Massimo Risi, na verdade, não representa a sua nacionalidade, mas sim as Nações Unidas. Ele está na vila africana a serviço da ONU e é desse modo que é visto pelos nativos. Já as personagens Ana Deusqueira, Sulplício, Temporina, Zeca Andorinho, Estêvão Jonas e o próprio narrador, moradores da vila de Tizangara, são caracterizadas mais pelas suas profissões do que propriamente pela personalidade, com exceção de Temporina, que é referida como a “moça velha”.

Em cada uma dessas personagens existe algum elemento relacionado às questões étnicas e culturais, cada uma está organizada para reavivar um costume, uma crença, uma tradição. É o que ocorre, por exemplo, com os feitiços de Andorinho e as lendas de Sulplício, personagens que parecem ter vasto conhecimento sobre os mistérios da sua terra.

Estêvão Jonas, porém, simboliza o nativo que se deixou contaminar pela ganância, administra a vila de maneira corrupta, além de deixar transparecer o preconceito que tem pelos da sua própria raça, especialmente os pobres. O narrador, que durante algum tempo seguiu as ordens do administrador, se manteve na fronteira entre a obediência e a denúncia, deixando, por fim, a consciência falar mais alto. É o oposto do que acontece com Chupanga, o adjunto do administrador: “homem mucoso, subserviente – um engraxa-botas. Como todo o

agradista: submisso com os grandes, arrogante com os pequenos” (2005, p. 16); essa personagem, conforme a descrição bem demonstra, é um bajulador, que cumpre ordens e comete crimes, a mando do administrador Jonas.

Se em *O último voo do flamingo* o tema gira em torno da corrupção, da violência das minas herdadas da guerra e do trabalho da ONU na África, no romance *O outro pé da sereia* a temática aborda questões históricas, ligadas à catequização e ao início da colonização portuguesa em terras africanas. O embate, nesta obra, acontece pela tentativa, por parte de Portugal, de impor o catolicismo a um povo cujos valores espirituais estavam nos rituais pagãos. O elo entre passado e presente se dá pela religiosidade, e esta é simbolizada pela imagem da Nossa Senhora para os católicos. Já, para os nativos, é Kianda ou Nzuzu, rainha das águas doces. Assim, as principais personagens estrangeiras dessa trama são: D. Gonçalo da Silveira, padre Manuel Antunes, Rosie e Benjamin Southman e, simbolicamente, também a imagem de Nossa Senhora.

As personagens jesuítas, presentes no enredo que retrata os anos de 1560-61, representam o poder que a igreja católica exercia no século XVI, bem como as atrocidades cometidas pela mesma em nome da fé. As nativas, por sua vez, são o lado oprimido, mas que luta pela não dominação e que prefere a morte à submissão, como ocorre com o escravo Nimi Nsundi. Por outro lado, no enredo que retrata o século XXI, Mwadia é uma nativa, mas se sente distante das origens, deslocada na própria terra. No encontro com Benjamin e Rosie, os americanos em visita à África, ela percebe que também perdera muito das tradições dos antepassados. Esse confronto entre passado e presente, nativo e estrangeiro, sinaliza os efeitos da globalização até nos pontos mais distantes da África, pois tanto as atitudes do casal americano quanto às dos nativos africanos denotam o oportunismo característico dos novos tempos e a banalização das crenças e das tradições em troca de dinheiro e de favores pessoais.

Portanto, nas obras analisadas, encontram-se personagens de caracterizações diversas, inseridas no espaço ficcional, que recria o mosaico cultural de que é formado Moçambique. O autor, pela voz dessas personagens, reinventa o passado histórico; denuncia vícios políticos, como a corrupção, o tráfico de influências, o nepotismo, entre outros; confronta o catolicismo com os mitos e os valores africanos; traz à luz tradições e crenças, muitas delas até já esquecidas ou mesmo desconhecidas das novas gerações. Por meio dessas figuras ficcionais, nativas e estrangeiras, a literatura ajuda, de certo modo, a fomentar uma nova consciência cultural, a formar leitores mais críticos e comprometidos com a memória do seu país e com o legado para as gerações futuras.

## REFERÊNCIAS

- ABDALLA JR, Benjamin. *De vôos e ilhas – Literatura e comunitarismo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- AFRICA E AFRICANIDADES. *Revista África e Africanidades*. Disponível em: <<http://www.africaeaficanidades.com>>. Acesso em: 12 jan. 2010.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética – A teoria do romance*. 4 ed. São Paulo: Unesp, 1998.
- BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland et all. *Análise Estrutural da narrativa*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CEAUP. *Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto*. Disponível em: <<http://www.africanos.eu>>. Acesso em: 05 dez. 2010.
- COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Nova Fronteira, 2006
- \_\_\_\_\_. *Pensatempos*. Textos de opinião. Maputo: Ndjira, 2005.
- FELINTO, Marilene. *Mia Couto e o exercício da humildade*. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1393,1.shl>>. Acesso em: 10 out. 2008.
- FILGUEIRAS, Mariana. Entrevista de Mia Couto. *Jornal do Brasil Online*. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/>>. Acesso em: 14 jun. 2008.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Org. Oliver Stallybass. Trad. Sergio Alcides. 4 ed. São Paulo: Globo, 2005.
- FRADE, Ana Maria Duarte. *A corrupção no Estado pós-colonial em África: duas visões literárias*. Porto: E-Book CEAUP: 2007.
- ISTO É, Revista. *Entrevista com Mia Couto*. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoe/edicoes/1978/artigo62007-1htm>>. Acesso em: 20 mar. 2008.
- JORNAL DO BRASIL. *Moçambique é uma ilha*. Rio de Janeiro, 29 ago. 1998.
- KANE, Mohamadou. *Roman africain et tradition*. Dacar/Abidjan: Les Nouvelles Éditions Africaines. In: AFRICANA STUDIA, Edição da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, nº 03/2000, p. 153.

LAGE, Isabela Lima. *Re-Atalhos – o olhar de Mia Couto sobre o mundo que o cerca*. Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social – Jornalismo da Unileste/MG e publicado pelo Centro de Estudos Africanos – Universidade do Porto (CEAUP), edição de Maio/2007. Disponível no site: <<http://www.africanos.eu>>. Acesso em: 01 nov. 2008.

LARANJEIRA, Pires. *Moçambique*. 1995. Disponível em: <<http://lusofonia.com.sapo.pt/mocambique.htm>>. Acesso em: 09 out. 2008.

MANJATE, Rogério. *Entrevista de Ungulani Ba Ka Khosa*. Disponível em: <<http://www.maderazinco.tropical.co.mz/entrevista/ungula.htm>>. Acesso em: 17 out. 2008.

MARTINS, Celina. *O estorinhador Mia Couto – a poética da diversidade*. Madeira. (Investigação de doutoramento em Literatura Comparada). Universidade da Madeira, Portugal, 2002.

ORFEU SPAM APOSTILAS. *Ungulani Ba Ka Khosa – Ualalapi*. Disponível em: <[http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaAfricana/Ungulani\\_Ba\\_Ka\\_Khosa.htm](http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaAfricana/Ungulani_Ba_Ka_Khosa.htm)>. Acesso em: 12 jan. 2010.

PETROV, Petar. *Transparências e ambiguidades na narrativa moçambicana contemporânea. IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Universidade do Algarve, 2001.

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura: Introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1996.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SILVA, Eric; SANCHES, Adriano; COSTA, Rassani da. *As várias faces de Mia Couto*. Disponível em: <<http://www.revistaviracao.com.br/artigo.php?id=1902>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

SIMMEL, Georg. *Sociologia*. Org. Evaristo Moraes Filho. Trad. Carlos Alberto Pavanelli. São Paulo: Ática, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *As categorias da narrativa literária*, In: BARTHES, Roland et all. *Análise Estrutural da narrativa*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

VERUNCHK, Micheliny. *Entrevista de Mia Couto*. *Revista Itaú Cultural*. Maio-Junho/2009. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 12 set. 2009.