

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E PRÁTICAS CULTURAIS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, CULTURA E FRONTEIRAS DO SABER

KATIA CILENE DUARTE DA CRUZ

A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *O OUTRO PÉ DA SEREIA*, DE MIA COUTO

DOURADOS
2015

KATIA CILENE DUARTE DA CRUZ

A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *O OUTRO PÉ DA SEREIA*, DE MIA COUTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura e Práticas Culturais.

Orientador: Prof^a Dr. Gregório Foganholi Dantas
Universidade Federal da Grande Dourados

DOURADOS
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

635	Cruz, Katia Cilene Duarte da.
u	A metaficção historiográfica em <i>O outro pé da sereia</i> , de Mia Couto . / Katia Cilene Duarte da Cruz. – Dourados, MS : UFGD, 2015. 86f.
	Orientador: Gregório Foganholi Dantas. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Grande Dourados.
	1. metaficção historiográfica. 2. Literatura. 3. História. 4. Realismo maravilhoso. 5. <i>O outro pé da sereia</i> . I. Título.
	CDD – 809

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central – UFGD.

©Todos os direitos reservados. Permitido a publicação parcial desde que citada a fonte.

Dedico este trabalho às pessoas mais presentes em minha vida:

À memória de meu pai, Silvestre da Cruz, pela dedicação e inspiração.

À minha mãe, Venancia Duarte, pelo exemplo de vida e apoio.

Aos meus familiares, pela confiança e estima.

Ao meu grande amor, Wagner Neto, por ser tão importante em minha vida.

À minha filha, Ana Julia, meu maior presente.

Às minhas amigas, pelo incentivo e força.

Ao meu orientador, Gregório Foganholi, pela competência e dedicação.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por sempre estar ao meu lado a cada momento difícil me dando forças para nunca desistir. É por Ele que recebo mais essa conquista.

Aos meus pais, pela confiança que sempre depositaram em mim e que me guiou no caminho certo, pois se faço aquilo que gosto é devido a eles.

A meu querido esposo, pela compreensão e paciência para percorrer essa jornada ao meu lado sempre me ajudando.

A minha filha, pela distração e carinho chamando a atenção para observar que nessa estrada há flores no caminho.

Aos meus familiares e amigos, pelo incentivo e estima sempre me fazendo acreditar em meu potencial.

Ao meu orientador, Professor Dr. Gregório Foganholi Dantas, por seu apoio, dedicação e competência em suas revisões e sugestões, fatores fundamentais para a conclusão desse trabalho.

Aos professores do Mestrado em Letras que destinaram parte de seu tempo para participarem desta pesquisa e que de alguma forma contribuíram para minha formação.

Aos funcionários da secretaria de pós-graduação, em especial à Suzana, pela competência no serviço de minha necessidade acadêmica.

Aos colegas da turma de 2013, pelo companheirismo, em especial à Maria Luana, pelo apoio nos momentos difíceis dessa jornada.

Muito obrigada!

O importante não é estar aqui ou ali, mas ser. E ser é uma ciência delicada, feita de pequenas grandes observações do cotidiano, dentro e fora da gente. Se não executarmos essas observações, não chegamos a ser: apenas estamos e desaparecemos.

Carlos Drummond de Andrade
(1902 – 1987)

RESUMO

Esta pesquisa observa como a metaficção historiográfica se faz presente no romance *O outro pé da sereia* (2006), de Mia Couto. Em um primeiro momento, trazemos a biografia do escritor, suas principais obras, suas peculiaridades, dentre elas, a criatividade linguística, com a utilização do neologismo; a temática da história de Moçambique, da guerra e a inserção do questionamento sobre uma possível identidade africana, misturada à tradição cultural e a modernidade, bem como a recepção crítica do romance em questão. Posteriormente, abrimos espaço para a categoria literária, realismo maravilhoso, a qual é muito utilizada pelo escritor e é um elemento da metaficção historiográfica. Para isso, lançamos mãos de alguns pesquisadores como, Todorov, Chiampi e Carpentier. No último capítulo, abordaremos as teorias sobre a relação entre literatura e história, utilizamos dos estudos de Aristóteles, Esteves; o romance histórico de Lukács e a metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon. Analisamos o romance *O outro pé da sereia*, a fim de relacioná-lo com a teoria estudada, juntamente com a sua descrição e sua recepção crítica. Por fim, acreditamos que a presença da metaficção historiográfica é visível no romance e contribui para um processo de reavaliação da identidade do país, pois promove uma reflexão e uma contestação acerca de conceitos e princípios ainda não concluídos ou construídos.

Palavras-chave: Metaficção Historiográfica; Literatura; História; Realismo Maravilhoso; *O outro pé da sereia*.

RESUMEN

Esta investigación analiza como la metaficción historiográfica está presente en la novela *O outro pé da sereia* (2006), Mia Couto. Al principio, traemos la biografía del escritor, sus obras más importantes, sus peculiaridades, entre ellas, la creatividad lingüística, al utilizar el neologismo; el tema de la historia de Mozambique, la guerra y la inclusión de la cuestión de una posible identidad africana, mezclada con la tradición y la modernidad cultural, además de la recepción crítica de la novela en cuestión. Dejamos espacio, todavía, para la categoría literaria realismo fantástico, ya que es ampliamente utilizada por el escritor y es un elemento de la metaficción historiográfica. Para ello, lanzamos manos de algunos investigadores, tales como: Todorov, Chiampi y Carpentier. En el último capítulo, se discuten las teorías sobre la relación entre la literatura y la historia, por medio de los estudios de Aristóteles, Esteves; la novela histórica de Lukács y la metaficción historiográfica de Linda Hutcheon. Hemos analizado la novela *O outro pé da sereia* para relacionarla con la teoría estudiada junto con su descripción y su recepción crítica. Por último, se cree que la presencia de la metaficción historiográfica es visible en la novela y contribuye al proceso de revaloración de la identidad de un país, ya que promueve la reflexión y un reto acerca de los conceptos y principios que no hayan concluido o construidos.

Palabras-clave: Metaficción Historiográfica; Literatura; História; Realismo Maravilloso; *O outro pé da sereia*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. PEGADAS NO RIO, SOMBRAS NO TEMPO: MIA COUTO E O OUTRO PÉ DA SEREIA.....	14
1.1. Vida e obra.....	15
1.2. África e Moçambique.....	18
1.3. Características literárias de Mia Couto.....	21
1.4. O outro pé da sereia.....	32
1.5. Recepção crítica do romance: <i>O outro pé da sereia</i>	34
2. O REALISMO MARAVILHOSO.....	37
2.1. Um pouco sobre o fantástico do século XIX.....	38
2.2. Uma categoria literária: o realismo maravilhoso.....	42
2.3. <i>O outro pé da sereia</i>	46
3. A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA.....	54
3.1. Literatura e história: uma relação antiga.....	55
3.2. Romance Histórico.....	64
3.3. Metaficção historiográfica.....	67
3.4. A metaficção historiográfica no romance <i>O outro pé da sereia</i>	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	82

INTRODUÇÃO

A literatura desempenha uma função humanizadora, conforme Antonio Candido (2002), por isso ela é tão necessária para a vida dos homens, já que desempenha funções psicológicas, educativo e de conhecimento do mundo e do ser. Dito isso, a literatura africana de língua portuguesa tem se mostrado particularmente importante na sociedade – através de autores como Mia Couto, José Eduardo Agualusa, Pepetela, Ondjaki, Paulina Chiziane, entre outros. Motivada pela imensa dificuldade de encontrar estudos acerca da literatura africana de língua portuguesa em nossa região e por apreciar as obras do escritor moçambicano Mia Couto, refleti sobre as características do romance *O outro pé da sereia*¹ (2006), bem como as especificidades que o classificam como metaficção historiográfica. Escolhemos a teoria criada por Linda Hutcheon para nos orientar na análise do romance coutiano, devido às características similares encontradas no romance, pois a metaficção historiográfica “é aquela que desvela o caráter narrativo da história, recusando os pactos de vizinhança que sustentam as divisões entre os dois discursos” (COSSON, SCHWANTES, 2005, p. 35). Nesse sentido, deve-se dizer que a metaficção historiográfica preocupa-se “com a autoconsciência de que a história e a literatura são construções discursivas, motivo pelo qual é possível reescrever o passado como ficção e a ficção como passado” (COSSON; SCHWANTES, 2005, p. 35). Sendo assim, observa-se que o valor do texto literário modifica-se, pois a questão da “verdade” é problematizada na metaficção historiográfica, ou seja, não há apenas uma “verdade”, mas diferentes pontos de vista.

Mia Couto valoriza, em suas obras, as múltiplas vozes e os cruzamentos culturais, e aborda a questão identitária como ponto central de suas narrativas, articulando-a com questões de gênero, etnia, regionalismo, entre outros; além das questões pós-coloniais, discutidas fortemente em suas obras. O romance OPS contém uma narrativa repleta de lirismo, utiliza-se de uma linguagem metafórica e entrelaça enredos diferenciados por dois períodos: uma narrativa que se passa no mundo contemporâneo, em 2002, e outra que se passa no ano de 1560. Resumidamente, a história inicia-se quando o pastor Zero Madzero revela a sua esposa Mwadia Malunga que havia enterrado uma estrela. Ao levarem a estrela para perto do rio, Zero e sua esposa encontram uma caixinha, um esqueleto e uma santa. A partir desse momento, inicia-se toda uma trama em busca de um lugar sagrado para a santa e o

¹ Doravante nos referimos ao romance com a abreviatura OPS.

cruzamento das histórias da protagonista com a narrativa histórica da viagem do missionário português Gonçalo da Silveira, em 1560, rumo ao Império Monomotapa, em posse do objeto sagrado encontrado por Mwadia. No *corpus* estudado, o autor reflete entre outros temas, sobre a oralidade e a escrita, literatura, história identidade e processos culturais.

Esse estudo pretende verificar os recursos temáticos e técnicos utilizados por Mia Couto no romance selecionado, revelando, dessa forma, o projeto literário delineado por ele. Revela-se que o escritor traz um compromisso com o sonho em sua produção literária e demonstra que a literatura não é o maior agente de transformação da sociedade, porém deposita nela a ideia de uma reinvenção do mundo e da história, transmitida por sua arte de reinventar palavras, seus neologismos e em seus personagens, uma história de vida, como ocorreu com Mwadia Malunga. Dessa maneira, as produções literárias do escritor contribuem para uma ampliação do nosso conhecimento, conhecendo um pouco a história de Moçambique, em parte reinventada, fantasiosa, porém com questões relevantes para a literatura e sociedade contemporânea.

Para que fosse possível obter um bom trabalho foi preciso trilhar um percurso. No primeiro capítulo, intitulado “Pegadas no rio, sombras no tempo: Mia Couto” discorreremos sobre a biografia, as peculiaridades literárias e a fortuna crítica do escritor moçambicano. E, para isso, pesquisamos em periódicos acadêmicos, em jornais e revistas literárias, tendo como foco os principais temas do escritor, como a história de Moçambique, a identidade em crise tanto do indivíduo quanto da própria nação. Buscamos compreender como é a recepção do escritor como um escritor moçambicano “típico”.

Mia Couto nasceu em Beira, Moçambique, em 5 de julho de 1955. É biólogo e escritor de extensa e diversificada produção literária como poesias, crônicas, contos e romances. Todas essas obras são marcadas fortemente pelas características do próprio escritor, que, em uma entrevista, se designa um “ser de fronteiras” (AGUALUSA, 1997, p. 59), em especial, “um escritor africano, branco e de língua portuguesa” (*Idem. Ibidem*, p. 59) que necessita inscrever em sua língua a marca de sua individualidade africana. Essa complexidade e condição refletem em sua função como escritor, como intelectual, que deposita em suas obras a esperança e a possibilidade de sonhar outros caminhos, já que o passado de seu país é marcado por uma história sofrida e brutal, uma terra que foi arrasada pela guerra e pelo processo de colonização.

Dentre suas características literárias apontamos a criatividade linguística, expressa na utilização de neologismos e de uma sintaxe particular. A temática central de suas obras é a

vida do povo moçambicano, a história de seu país, uma história cheia de conflitos, um país novo quanto a sua independência (1975). A presença da ambivalência entre modernidade e tradição, oralidade e escrita, demonstra que o escritor busca garantir e manter a tradição do país transmitindo os saberes, mitos constituintes desta tradição através da literatura sem menosprezar a cultura europeia, as questões de uma literatura pós-colonial e a questão identitária.

No segundo capítulo, discorremos sobre a literatura fantástica, o realismo maravilhoso e a inserção dessa categoria literária meio ao romance OPS. Para isso, foi necessário a contribuição dos estudos de Todorov, Carpentier e Chiampi. Explicamos um pouco sobre a teoria da literatura fantástica e seu desdobramento para a categoria literária chamada de realismo maravilhoso. Abri espaço de um capítulo para o tema, pois o realismo maravilhoso pode ser uma característica importante da metaficção historiográfica. Acredito que a utilização do realismo maravilhoso no romance OPS serve como componente de afirmação de uma literatura renovada e ideológica.

Já no terceiro capítulo, desenvolvo uma reflexão sobre a teoria da metaficção historiográfica, e lanço mão da relação entre literatura e história e sobre o romance tradicional do século XIX. Para tanto, pesquisei autores como Lukács, Hutcheon, dentre outros estudiosos. Sabendo que há toda uma trajetória para a definição de metaficção historiográfica, iniciamos o processo no questionamento das fronteiras entre as disciplinas Literatura e História, pois as duas são elementares na discussão sobre os romances, que são textos ficcionais com evidências históricas. Observa-se que essas disciplinas transitavam na mesma área do saber até o século XIX, antes do advento do positivismo. As disciplinas buscavam “interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem” (HUTCHEON, 1991, p. 141)

Posteriormente, houve a separação das duas disciplinas devido às suas diferenças, pois segundo Pesavento (2006, p. 5), a Literatura está relacionada à estética da obra, no efeito de sua criação, invenção e fantasia; e a História ao comprometimento com o método em relação aos registros históricos, e, deste modo, é um texto organizado dos fatos acontecidos. Porém, nota-se que há muita semelhança entre as duas disciplinas. Muitos pesquisadores baseiam-se na literatura, lembrando que esta narrativa é portadora de ficção, para trabalhar com o imaginário e discutir o não acontecido ao lado do que aconteceu. Da mesma maneira, os escritores literários apropriam-se dos textos históricos, para elaborem os seus romances, como no caso do romance histórico e da metaficção historiográfica.

Vale assinalar que, no século XX, com o advento da Nova História, discutiu-se o quanto o discurso historiográfico possui de ficcional. Por outro lado, houve ênfase nos romances que tratam de matéria histórica. Ou seja, as duas disciplinas mesclaram-se de modo incontornável. O romance histórico, ao contrário do que acontecia no século XIX, tomou mais liberdade em relação à história oficial, de modo a questionar quais os limites entre as duas disciplinas. Com isso ressoa a seguinte questão condicionada ao fato de pensarmos a partir das novas abordagens da história: será que no romance histórico há ou não verdade histórica? Numa tentativa de resposta, percebemos que houve uma transformação conceitual que surgiu a partir dessa nova tendência, e observamos que a forma de buscar o passado histórico é transformada, conforme a consciência da construção verbal; portanto, não há uma única verdade histórica, mas um ponto de vista em relação ao fato histórico.

O romance histórico foi de tal forma popularizado no Romantismo, que hoje temos os mais variados tipos de romances históricos. Segundo Cosson e Schwantes, há três modalidades do romance histórico: o romance histórico tradicional, o romance histórico revisionista e a metaficção historiográfica. Trataremos do romance histórico tradicional e da metaficção historiográfica. Importante se faz realçar que o estatuto discursivo do romance histórico não é ambíguo, pois o escritor para elaborá-lo precisa pesquisar sobre documentos e fatos históricos, mas o leitor deve estar ciente de que está diante de uma obra literária. Outro fator importante é que não é qualquer evidência histórica que torna o texto um romance histórico, há todo um critério como:

Na verdade, o que enseja o uso do adjetivo histórico, em um romance *é a presença da história como parte constitutiva da obra*, isto é, a certeza de que sem a presença daqueles personagens que são pessoas e sem os episódios conhecidos como históricos o romance seria outro (COSSON, SCHWANTES, 2005, p. 31). *grifo nosso*

Sendo assim, essa é a característica que define um romance histórico. O romance histórico tradicional é aquele que faz da história um cenário para a atividade da ficção. Desse modo, a relação entre História e Literatura teria um espaço delimitado: a Literatura se detinha a narrar histórias mostrando a influência dos grandes eventos que transformavam o local ou o particular, portanto a vida privada, e a História narrava os grandes eventos e histórias de homens célebres, a vida política. Cada qual, escritor e historiador, sabiam de suas funções, ou seja, este tinha por objetivo narrar os atos históricos e aquele se interessava pelas paixões, pela vida íntima. Desse modo, cada um detinha o seu valor e a sua verdade para o leitor.

Com o tempo, o romance histórico foi sofrendo transformações, devido ao surgimento de novas correntes historiográficas que não aceitavam a separação do espaço entre a Literatura e a História, o que promoveu a configuração de uma nova modalidade narrativa. Dessa forma, o romance histórico começa a buscar também uma reflexão acerca dos fatos a fim de compreendê-los. Nada impede, porém, que o romance histórico em formato tradicional seja ainda muito popular contemporaneamente; trata-se, sem dúvida, de um dos modelos narrativos que mais se propagam na indústria cultural.

A partir desses pressupostos, a metaficção historiográfica tem como um das suas características o cruzamento dos gêneros e o rompimento de fronteiras, formando assim uma narrativa ambígua quanto ao conceito de verdade. Portanto, a metaficção historiográfica não apenas ficcionaliza o mundo histórico, mas o transforma, mostrando as possibilidades de leitura desse mundo histórico. É como atribuir um valor histórico, de uma forma irônica, aos registros do passado, identificando que a verdade histórica tanto depende da pesquisa de um historiador quanto das estratégias narrativas do romancista. Para finalizar a teoria, buscaremos nos autores Hall e Bhabba, fundamentações para a teoria da crise de identidade no sujeito contemporâneo, pois, no romance de Mia Couto percebemos que seus personagens são caracterizados por uma incógnita, relacionada com a sua história e de seu país.

Por último, analiso o romance OPS, sob o viés de sua descrição e de sua recepção crítica, buscando mostrar as características da metaficção historiográfica, as especificidades africanas e a existência de uma crise de identidade nos personagens da obra literária de Mia Couto. Tentaremos trazer, como ponto especial, a questão do propósito do escritor inserir um texto histórico dentro de uma obra literária. Será que há todo um processo, tanto de identidade quanto do próprio reconhecimento de fazer parte dessa história? Será que essa luta está relacionada com o coletivo ou será uma luta individual, transmitida por uma mulher sofrida que luta com os obstáculos de sua existência, com suas lembranças e com o seu passado?

CAPÍTULO I
PEGADAS NO RIO, SOMBRAS NO TEMPO:
O OUTRO PÉ DA SEREIA E MIA COUTO

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

Em um lugar onde deixamos pegadas no rio, onde há uma sereia com pernas e pés, encontramos muitas histórias, escondidas na sombra de um tempo que já foi ou que nunca existiu. Esse lugar localiza-se dentro das histórias do escritor moçambicano Mia Couto, que instigam e mexem com a imaginação do leitor. É a partir dessas questões poéticas que nos debruçamos no romance *O outro pé da sereia*, publicado em 2006. A sereia é um ser mitológico da crença popular africana e, segundo Secco, “seu poder é ilimitado; só obedece ao deus criador. Ela rege as marés, as vagas, os peixes, a pesca. Gosta de ser lembrada, retribuída, homenageada. Se a esquecem, se enfurece e retém os peixes, tornando o mar bravio e ameaçador” (2003, p.95). Logo, Mia Couto deposita na imagem da sereia pernas e pés. Qual seria o motivo? Conforme Cury e Fonseca, o escritor traz a estranheza no título, com a finalidade de reforçar “a condição de vazio do signo sereia, na confluência que promove entre as diferentes apropriações pelas várias culturas em jogo no romance” (2008, p. 39). O estranho, na verdade, é familiar, a dualidade da imagem, ora Nossa Senhora, ora sereia, faz com que o leitor passe a perceber essa imagem de forma híbrida, pois evidencia a diversidade cultural e religiosa presente nesse ambiente. Dessa forma, o escritor trabalha com maestria e perfeição as possibilidades de olhares que seu país sofre. O outro pé está ali, visível, mostra como diz o personagem Nimi: “só peço que alguém mais, com a mesma coragem que me animou, decida decapitar o outro pé da sereia” (COUTO, 2006a, p. 208), para que finalmente o país se torne livre, um país capaz de ser independente.

1.1 Mia Couto: vida e obra

Escritor moçambicano reconhecido internacionalmente, com obras traduzidas em várias línguas, António Emílio Leite Couto revelou em uma conferência realizada em Deza Traverse, na Suíça, em ocasião da comemoração dos 30 anos de independência de Moçambique que “nasci e cresci numa pequena cidade colonial, num mundo que já morreu. Desde cedo, aprendi viver contra o meu próprio tempo” (COUTO, 2005a, p. 191). Mais conhecido por Mia Couto, recebe esse pseudônimo devido ao seu amor aos gatos e por seu irmão não conseguir pronunciar o seu nome, Emílio. Nasceu em Beira, Moçambique, em cinco de julho de 1955. Ao pronunciar estas palavras na conferência, o autor já revela um pouco de si, ou seja, é um escritor que busca o melhor para Moçambique e luta contra as marcas do passado. Mia Couto é biólogo por formação além de escritor.

Pode-se dizer que a carreira profissional do escritor inicia-se em 1971, quando se muda para Lourenço Marques, hoje Maputo, para cursar medicina. Abandona o curso em 1974 para se dedicar ao jornalismo na FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique, um movimento nacionalista revolucionário. Trabalhou no jornal *Tribuna* até 1975, e, posteriormente, torna-se diretor da *Agência de Informação de Moçambique*, o que o permitiu visitar muitos lugares, aproximar-se das pessoas dos vilarejos e adquirir contatos com as províncias moçambicanas. Posteriormente, trabalhou como diretor na revista *Tempo*, até 1981 e, por último, foi diretor do jornal *Notícias*, até 1985. Ao encerrar a sua carreira como jornalista, retoma os estudos na área de Biologia. Pode-se dizer que a carreira de jornalista contribuiu com de escritor, pois até 1985, ele já havia percorrido o país e ouvido muitas histórias. Com essas visitas surgiu “uma instigação forte daquilo que eram as vozes rurais que ecoavam na minha cabeça” (COUTO, 2006b, s/p). O seu primeiro livro de contos, *Vozes Anoitecidas* (1986), o moçambicano atribuía aos contos vozes veladas, ou seja, essas histórias seriam algumas das histórias escutadas pelo jornalista.

Ao ser questionado sobre a FRELIMO e a influência em sua escrita mencionou: “Foi algo que me ensinou a não aceitar e a não me conformar. (...) Que também me ajuda hoje a estar longe desse movimento de libertação, que se conformou e se transformou naquilo que era o seu próprio contrário” (COUTO, 2011a, s/p). A militância era necessária naquele período, pois não havia como não se envolver com a independência e com a guerra civil. Porém, ao passar dos anos, o escritor percebeu que a FRELIMO havia se modificado em algo que não condizia com aquilo que ele pensava. Três anos depois de assumir a direção do *Jornal de Notícias*, demitiu-se tendo como justificativa a necessidade de reaproximação com as pessoas, como se pode ver

Uma das coisas que me fez sair da informação [dos veículos de informação] foi o facto de não querer ser mais director de coisa nenhuma. Queria visitar o meu país para reaprender... reconquistar uma certa ligação que tinha tido na infância, naqueles anos (...) na Beira [de onde havia se mudado por volta de 1971, 1972] (COUTO *apud* CHABAL, 1994, p. 285).

Considera-se que a carreira literária do moçambicano inicia-se quando ele publica alguns poemas no *Jornal Notícias da Beira*, aos quatorze anos de idade. Posteriormente, publica o seu primeiro livro de poemas em 1983, denominado *Raiz de Orvalho*, que continha ideias contrárias às do governo da época. Em seguida, publica o livro de contos *Vozes Anoitecidas*, em 1986. Desse momento em diante, não parou mais. Entre suas obras, temos volumes de contos, como *Cada homem é uma raça* (1990), *Estórias abensonhadas* (1994),

Contos do nascer da terra (1997), *O fio das missangas* (2004) e vários outros. Seus principais romances são: *Terra sonâmbula* (1992), com o qual recebeu o Prémio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos, em 1995; *A varanda do Frangipani* (1996); *Vinte e zinco* (1999); *O último voo do flamingo* (2000), que após um ano é premiado com Prémio Mário António de Ficção; *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002); *O outro pé da sereia* (2006), que recebeu o Prémio Passo Fundo Zaffar & Bourbon de Literatura; *Venenos de Deus, remédios do diabo* (2008); *Antes do nascer do mundo* (2009); e *A confissão da leoa* (2012). Publicou ainda a novela *Mar me quer* (1998) e algumas crônicas, em *Cronicando* (1986), *Pensatempos* (2005) e *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções* (2009).

Percebe-se que todas essas obras são marcadas fortemente por suas peculiaridades, já que se define como “um escritor africano de raça branca” (COUTO, 1997, p. 59). Essa mistura transforma-o num “ser de fronteiras” (*Idem, ibidem*, p. 59), capaz de estabelecer um diálogo com os dois lados, o centro e a periferia, o colonizador e o colonizado. Essa condição é enfatizada por ele: “escolho estas condições – a de africano e a de descendente de europeus – para definir logo à partida a condição de potencial conflito de culturas que transporto” (*Idem, ibidem*, p. 59). Couto reflete a situação em que vive, é filho de portugueses, nascido na África, possui a cultura europeia pela descendência, entretanto é africano, viveu os sofrimentos da luta pela independência e da guerra civil do seu país, além de conviver com toda diversidade cultural africana. Por fim, se caracteriza nos seguintes termos: “para melhor eu sublinhar minha condição periférica, eu deveria acrescentar: sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa”, ou seja, alguém que “se vai ‘resolvendo’ por mestiçagens sucessivas, assimilações, trocas permanentes. Como outros brancos nascidos em África” (*Idem, ibidem*, p. 59). Essa complexidade e condição na qual o escritor se encontra reflete essa ambiguidade em sua função enquanto escritor e intelectual que busca discutir a situação do ser africano, a fim de obter uma identidade através da cultura local e da história vivida, utilizando-se do presente e do passado para projetar um futuro, já que a diversidade que marca a condição do escritor é também a condição vivenciada pelos africanos.

1.2 África e Moçambique

Sabemos que na África há uma interação cultural com mais de 2000 povos diferentes, contendo os mais variados tipos de cultura e modos socioeconômicos, bem como o fluxo

migratório e as trocas de espaços entre os povos de diversos lugares. O que torna a África um continente complexo e múltiplo, tendo a diversidade sócio-cultural como característica predominante, sendo recheado de histórias, de conflitos e opressões vivenciados no cotidiano por indivíduos ou grupos, já que cada qual possui características peculiares.

Por tais razões, os escritores africanos propõem um novo olhar sobre as várias histórias da África, como a escritora nigeriana Chimamanda Adiche que, em uma breve conferência, *O perigo de uma única história*, menciona o perigo que as pessoas sofrem ao estarem submetidas, ou melhor, vulneráveis a ouvir apenas uma história sobre um determinado lugar, já que durante muitos anos o ocidente passava a ideia de uma África exótica, mítica e periférica. Logo, os escritores africanos propõem contribuir com a história, trazendo várias histórias, embutindo em seus textos, tradições, costumes e crenças de seus povos. Com Mia Couto não é diferente: ele projeta na escrita a possibilidade de sonhar outros espaços, outros caminhos, uma vez que o espaço em que vive carrega o passado “de uma terra arrasada pelas guerras e pelo sofrimento, espaços promotores de tolerância, de humanidade e de paz” (CURY; FONSECA, 2008, p. 14).

Durante séculos, a África recebeu uma visão estereotipada, fornecida pela ótica do colonizador, como sendo um lugar inferior, periférico e exótico. Uma informação que não é difundida é a de que “quando os primeiros europeus desembarcaram na costa africana, em meados do século XV, a organização dos Estados africanos já tinha atingido um nível de aperfeiçoamento muito alto.” (MUNANGA, 2012, p. 23). Todavia, o que contribuiu com a escravização foi o fato de a tecnologia de guerra do africano ser inferior à do europeu. Quando os europeus pisaram em solo africano, necessitavam de mão-de-obra barata, já que a revolução industrial não se havia instaurado, o que foi fomentando a escravidão. Somente no século XIX, a África foi realmente ocupada pelos europeus, no sentido colonial da palavra, e eles tentaram destruir as instituições políticas, e impor ao africano a cultura europeia. Segundo Munanga, “alguns reinos resistiram e subsistem até hoje, embora num contexto totalmente diferente” (*Idem, ibidem*, 2012, p. 24) do europeu. O africano era visto pelo europeu como um subalterno, visão que pendurou por muitos anos, já que

[...] os europeus tinham *a priori* desprezo pelo mundo negro, apesar das riquezas que dele tiravam. A ignorância em relação à história antiga dos negros, as diferenças culturais, os preconceitos étnicos entre duas sociedades que se confrontam pela primeira vez, tudo isso mais as necessidade econômicas da exploração predisuseram o espírito europeu a desfigurar completamente a personalidade moral do negro e suas aptidões intelectuais (*Idem, ibidem*, p. 24).

Para impor ao negro a escravidão e a ideia de inferioridade, atribui-se ao longo dos anos uma série de justificativas que posiciona o negro como um ser primitivo, inferior, por conseguinte um indivíduo periférico. Primeiramente, a missão colonizadora traz a ideia de que o branco deveria tornar o negro um ser civilizado, para isso deveria mudar a cor de sua pele. Posteriormente, acrescenta-se a tese religiosa, a qual defendia que os negros eram descendentes de Cam, o filho amaldiçoado por Noé, e devido a isso os missionários deveriam salvá-los e “a única possibilidade de ‘salvar’ esse povo tão corrupto era a escravidão” (*Idem, ibidem*, p. 29). Em seguida, as teses fornecidas por filósofos acentuaram ainda mais a subalternidade do negro perante o branco, devido a sua cor de pele, o formato do cabelo, a geografia e clima do lugar, dentre outros aspectos. Todas essas ideias contribuíram para uma visão inferiorizada do negro, iniciando a visão de que o negro é um ser inferior, que necessita de ajuda, portanto o branco tinha a responsabilidade de ajudá-lo. A desconstrução dessa concepção é uma das propostas oferecidas nas obras coutianas. O autor menciona em uma entrevista a dificuldade do africano em ser o anfitrião da história,

Às vezes me pergunto: de onde vem a dificuldade em nós pensarmos como sujeito da História? Vem sobretudo de termos legado sempre aos outros o desenho da nossa própria identidade. Primeiro, os africanos foram negados. O seu território era a ausência, o seu tempo estava fora da História. Depois, os africanos foram estudados como um caso clínico. Agora, são ajudados a sobreviver no quintal da História (COUTO, 2011b, p. 29).

Essa inquietação do escritor quanto ao posicionamento do africano na História contribui para a revisão da História em suas obras. Isso não quer dizer que pretende ser historiador, ao invés de escritor, mas que pretende, através da ficção, evidenciar fatos que não foram escritos, registrados, ou até mesmo representá-los de uma forma diferenciada. Além de promover um diálogo entre o passado e o presente para projetar um futuro, mesmo que improvável, ou até não visível no momento. Porque a possibilidade de sonhar algo novo para alguns países africanos surgiu após a independência, já que esse processo representava a expulsão do colonizador e o fim de uma guerra.

No entanto, esse sonho não durou muito tempo, pois várias colônias passaram por conflitos violentos e duradouros, demonstrando que o opressor nem sempre é o colonizador, podendo ser o indivíduo nascido na mesma terra. Diante dessa situação, seria preciso repensar formas, ideais e ações sobre o país, afinal os conflitos pós-coloniais nasceram de diversos fatores como interesse, disputas internas e externas, além de fatores territoriais, pois “é sempre necessário destacar a forma como esses territórios foram criados (divididos), ainda no

século XIX, sem respeitar divisões locais já existentes e unidos em um mesmo espaço grupos divergentes” (FRANCO, 2011, p. 32). Essa divisão era a melhor maneira de colonizar; quanto mais divergência melhor.

Com Moçambique não foi diferente. O país sofreu aproximadamente 16 anos com a Guerra Civil. A ex-colônia de Portugal festejou sua independência em 1975, mas a festa durou pouco tempo em decorrência dos conflitos internos, ocorridos entre os anos de 1976 a 1992, pela disputa de poder entre a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) e a RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana). Em 1990, foi introduzido o sistema multipartidário no país, entretanto, as eleições só ocorreram em 1994, com a vitória da FRELIMO garantindo a sua permanência no poder.

A colonização é uma forma de dominação cruel e brutal. E, ao desvencilhar-se desse processo, é que surge à esperança de melhoria enquanto construção de nação. Todavia, a guerra civil destruiu essa possibilidade, ao revelar que a liberdade é muito mais do que a exclusão da metrópole ou uma tentativa de construção da nação, e é um percurso longo a seguir e cheio de barreiras como a multiplicidade de povos e de cultura que compõe o país. Conforme Pierra Nora, “a História Contemporânea é quase inevitavelmente uma História cruel, que fere, que faz sangrar, porque rema quase fatalmente contra a corrente da imagem que uma sociedade tem necessidade de construir acerca de si mesma para sobreviver” (*apud* FRANCO, 2011, p. 32).

O percurso de Moçambique caminha no rumo descrito por Pierra Nora, e o projeto literário de Mia Couto vai ao encontro com a História Contemporânea, trazendo através de uma linguagem poética toda a trama que Moçambique vive na época pós-colonial. Temos como exemplo seu primeiro romance *Terra Sonâmbula* (1992), que retrata a situação de Moçambique no período em questão, no auge da Guerra Civil, e é um relato do que estava acontecendo no país, com uma linguagem poética que suaviza fatos marcantes e difíceis de serem esquecidos. Nele, há dois personagens que se destacam: o menino Muidinga e o velho Tuahir. No começo do romance, os dois viajantes encontram uma mala com vários cadernos próximos a um homem morto. É a partir da leitura dos cadernos que a trama vai entrecruzando as histórias e atribuindo significado para aquele ambiente. Os dois personagens representam Moçambique, sem rumo, desorientados.

A história da nação é discutida no romance, o nacionalismo também é visível na linguagem. Segundo Chabal, os escritores moçambicanos “revelam a intenção de construir uma linguagem literária que dê conta dessa história [do país] dentro daquilo que se poderia

designar de uma escrita culturalmente localizada” (2011, p. 55). Nesse sentido, o escritor tem a intenção de construir uma literatura voltada para o local, com as tradições, crenças e costumes das pessoas que ali vivem, ou seja, de criar uma literatura com os aspectos culturais africanos que os diferencie das circunstâncias modernas que os aproxima da cultura europeia.

1.3 Características literárias de Mia Couto

Cada escritor traz uma inquietação, uma característica, mesmo não tendo um projeto literário definido. Essas peculiaridades do escritor em suas narrativas ficcionais partem de um determinado momento histórico e de um lugar pré-determinado. O projeto literário de Mia Couto parte do princípio da representação da realidade de algumas situações ou aspectos que se relacionam com o seu processo criativo de narrar uma história ficcional. Logo, o seu projeto literário baseia-se em vários aspectos, a saber, político, histórico, geográfico ou ideológico, marcados temporalmente pelo passado e presente do escritor, juntamente com sua ideologia.

O primeiro livro de poesia do escritor africano foi publicado em 1983, *Raiz de Orvalho*, e foi o primeiro passo para muitos outros livros com peculiaridades marcantes. O poema “Identidades”, texto inaugural de seu livro de poesias, marca declaradamente as características que apareceriam nas suas obras posteriores.

Preciso ser um outro / Para ser eu mesmo / Sou o grão de rocha / Sou o vento que a desgasta / Sou pólen sem insecto / Sou areia sustentando / O sexo das árvores / Existo onde me desconheço / Aguardando pelo meu passado / Ansiando a esperança do futuro / No mundo que combato morro / No mundo por que luto nasço (COUTO, 1999, p. 13).

Uma dessas características é a busca pela identidade dos africanos e dos moçambicanos, pois o eu lírico enaltece a alteridade e a formação da identidade do ser africano que não podem ser vistas como excludentes, mas como uma continuação de um processo, ou seja, é necessário mudar - ser outro - para que a identidade prevaleça. Nos versos “sou o grão de rocha / sou o vento que a desgasta”, reforça-se a questão identitária, estabelecendo a ideia de que os próprios indivíduos se modificam conforme o tempo. Há também o caráter imaginativo presente no poema, elemento característico da poesia pela utilização da estilística das palavras, em que o eu lírico metaforiza o vocábulo “rocha” com a ideia de algo forte e resistente, algo difícil de moldar, porém ele também é o “vento”, algo inconstante, elemento que modifica outros objetos com o passar do tempo, lentamente. Por

mais que seja difícil ao indivíduo aceitar a mudança, ele muda aos poucos. Com isso, o eu lírico, no tempo presente, se desconhece, pois ele está se modificando, ora recusando o seu passado ora esperando o seu futuro. Dentre a busca pela identidade dos africanos e moçambicanos encontramos também várias outras características marcantes.

O projeto literário de Mia Couto tem originalidade devido a sua criatividade linguística, a sua temática e a incrementação do imaginário cultural africano. Não é por menos que é um dos escritores africanos mais renomados e tem suas obras traduzidas em diversos países. A criatividade linguística do escritor está baseada no rompimento com as regras gramaticais da Língua Portuguesa. Essa particularidade é justificada na obra *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*:

O que advogo é um homem plural, munido de um idioma plural. Ao lado de uma língua que nos faça ser mundo, deve coexistir uma outra que nos faça sair do mundo. De um lado, um idioma que nos crie raiz e lugar. Do outro, um idioma que nos faça ser asa e viagem. Ao lado de uma língua que nos faça ser humanidade, deve existir uma outra que nos eleve à condição de divindade (COUTO, 2011b, p. 24).

Portanto, é no idioma que o escritor vê a possibilidade de proporcionar algo novo e múltiplo para a literatura moçambicana. Essa possibilidade representa a abertura de um espaço para a esperança de reescrever o passado, escrever o que não foi dito, escrever sentimentos e palavras para as quais o próprio idioma não tem um vocábulo definido. Em outras palavras, Couto emprega o lirismo a fim de suavizar a história obtida através da memória, sem deixar ao mesmo tempo de denunciar a situação social do país, já que o escritor, implicitamente, transmite a ideia de que sem o conhecimento do passado não há um entendimento do presente; por isso não temos como projetar um futuro para o país. Afinal, a língua é muito mais do que um canal de comunicação. Mata esclarece que

Se a língua é um veículo privilegiado de dominação, é também um veículo de libertação. Em Mia Couto a artesanaria do verbo é aliada de uma reflexão histórica, político-social e ideológica. Essa artesanaria é exemplo da criatividade e inventividade linguística de literatura que querem afirmar sua diferença com relação ao colonizador. [...] a atualização do processo de criatividade linguística não é apenas da língua, mas é, sobretudo, da nova ideologia de expressão (MATA, 1998, p. 262).

Essa característica é um valimento de outros escritores colonizados como Guimarães Rosa e o conterrâneo José Luandino Vieira, que proporcionaram a possibilidade de Mia Couto “assaltar o português”, já que, de acordo com uma entrevista fornecida a Marilene Felinto da Folha de São Paulo, o escritor já tinha em mente algo desse porte, necessitando apenas de um

incentivo, o que conseguiu na leitura de Luandino Vieira, pois o escritor angolano escrevia com um português misturado com a língua local. Couto obteve, inclusive, apoio de Luandino. A leitura de Guimarães Rosa também contribuiu para a maturação de sua escrita, porém, foi posterior a de Luandino, já que as obras brasileiras não chegavam com tanta frequência em Moçambique, o que só passou a acontecer após a independência. Mia Couto declara que esse modo de escrita é mais social do que literário, pois em seu país é um hábito comum:

É um processo muito livre aqui. As pessoas misturam português e como dizia uma camponesa da Zambézia, “eu falo português corta-mato”, uma prova de atletismo que se faz através do mato, de trilhas. E pronto. Eu não faria isto se não estivesse marcado antes de Guimarães Rosa, antes de Luandino Vieira, se não estivesse marcado por isto que é um processo que não é só linguístico, não é, nem letrado (COUTO, 2002, s/p).

Timbane (2013), em seu artigo “O português moçambicano: um olhar sobre os neologismos na obra de Mia Couto ‘Terra Sonâmbula’”, confirma a declaração feita pelo escritor ao indicar a enorme influência da diversidade linguística de Moçambique sobre a escrita do escritor moçambicano. O estudioso acrescenta que o escritor inova o seu estilo literário através do neologismo por processos: a partir da formação lexical por composição, que engloba a justaposição e a aglutinação, além da mudança da classe gramatical - de adjetivos passa a ser verbos – e da derivação, que acrescenta prefixo ou sufixo nas palavras.

Mia Couto “convive com mais de vinte línguas bantus (LB), espalhadas pelo país” (TIMBANE, 2013, p. 324), o que indica a enorme interação linguística em Moçambique e sugere que os habitantes mesclam as LB com a Língua Portuguesa (LP) e vice versa. Mesmo tendo a LP como oficial, ela não é considerada a língua materna da maioria da população, pois sua parcela escolarizada ou que vive na zona urbana totaliza 38,7%, enquanto a população rural soma 71,4%.

Nessa esteira, percebe-se que as LB são as línguas faladas no cotidiano e deveriam ser preservadas, já que representam a conservação de valores sociais e culturais, além de conservar a identidade dos grupos locais. No entanto, ela não é ensinada na escola e vem perdendo espaço devido aos meios de comunicação terem se alastrados no país. Além disso, nos espaços políticos vem propagando a ideia de unificação do país através da língua, ou seja, a língua portuguesa iria unificar o país diminuindo a diversidade linguística moçambicana.

Fora essa emblemática situação da LB e da LP, temos também “a presença marcante da comunidade asiática radicada em Moçambique desde os tempos da colonização” (*Idem, ibidem*, p.326). É nesse propósito que o projeto de Mia Couto está inserido, a preservação da

cultura e da diversidade moçambicana, uma forma de fomentar o nacionalismo e diferenciar sua obra do Primeiro Mundo.

Toda essa diversidade linguística confirma a tese de Timbane (2013) sobre a influência que Mia Couto sofre em seu país e a interferência de outras línguas no processo da LP. Como essas variantes da LP são comuns em Moçambique, elas são chamadas de moçambicanismo. Dias (2002) o define como “todas as palavras (neologismos, estrangeirismos e empréstimos) que são mais tipicamente usadas em Moçambique” (p. 20).

Partindo do pressuposto de que a língua é viva e que se modifica conforme o tempo e o espaço, podemos considerar o neologismo um processo trivial. Vale acrescentar a definição de neologismo, que consiste na invenção de “palavras novas da Língua, isto é, as palavras que entraram há pouco tempo ou que ainda estão num processo de integração no léxico da língua” (FREITAS; RAMILO; ARIM, 2005, p. 51).

Para um maior esclarecimento da utilização linguística feita por Mia Couto, destacamos a pesquisa feita por Timbane, que analisou apenas uma obra do escritor africano, *Terra Sonâmbula*. O estudioso encontrou 223 neologismos, provenientes da língua xichangana, língua bantu, formados pelos processos de composição e derivação. Esse processo é formado a partir da formação lexical por composição, simplesmente justapostos como “marido-defunto” (COUTO, 1992, p. 36), “guerra-fantasma” (*Idem, ibidem*, p. 98) ou “pau-mandado” (*Idem, ibidem*, p. 151). Ao se juntarem tais palavras não perdem a essência ou o significado de cada uma delas. Há também em curso a aglutinação, através do qual as palavras unidas perdem sua distinção, por exemplo, “brincriações”, “abensonhadas”.

Mia Couto inova na transformação de adjetivos em verbos como “sozinhar-me” (*Idem, ibidem*, p. 21), “azarava” (*Idem, ibidem*, p. 34), no entanto essa transformação não é aceita na norma culta padrão da LP. Outra técnica formadora de neologismo é a derivação: forma-se uma nova palavra a partir de afixos. No caso, Mia Couto utiliza com maior frequência os prefixos: a-, dis-, des- e os sufixos -mente, -dade para formar palavras novas como “desdelicado” (*Idem, ibidem*, p. 20), “desfolha” (*Idem, ibidem*, p. 122), “castanhamente” (*Idem, ibidem*, p. 42) irmãodade (*Idem, ibidem*, p. 104), entre outros.

No romance OPS também encontramos neologismos como: “Singério” (COUTO, 2006, p. 125), nome do ajudante do auxiliar de alfaiate, que faz referência a uma antiga marca de máquina de costura. Ou “depenadas” (*Idem, ibidem*, p. 128), construção lexical que contribui para reforçar a característica atribuída aos moradores do local, pois ao dizer “nós

somos almas depenadas”, forma o significado de que os moradores de Vila Longe não tem pertences, não tem cultura, estão “depenados”.

Todo esse percurso linguístico descrito acima constitui o estilo literário do escritor africano, que se forma a partir de contatos com diversos povos de línguas diversas, já que seu país é recheado de diversidade cultural. Ele utiliza muito bem esse processo, pois ao ler suas obras percebemos que as escolhas não são aleatórias, são escolhidas bem pensadas com o intuito de impressionar o público leitor. No entanto, devemos admitir não somente a influência da diversidade linguística do país, mas a capacidade intelectual do renomado escritor.

Segundo Nunes e Coimbra, a forma de escrita coutiana é baseada na desconstrução das palavras formadas através da amálgama morfológica, um processo pouco comum nas construções de palavras novas, o que justifica o domínio e competência da utilização da língua do colonizador (NUNES; COIMBRA, 2007, p. 1465). Há, portanto, uma construção de segmentos formados através de um processo de concentração semântica, o resultado forma novas palavras que recebem um valor expressivo e figurado. Em suma, “a amálgama não é considerada um processo clássico de formação de palavras, mas contribui para a invenção de novos vocábulos e significados da Língua” (*Idem, ibidem*, p. 1465).

Nesse sentido, a combinação entre as palavras se aplica aleatoriamente sem a preocupação de classes de palavras, ou se é prefixo ou sufixo ou radical, apenas são ligadas, não há a preocupação morfológica, mas semântica. Como palavras agradádiva (agradável + dádiva), miaudível (miau + audível) ou arrumário (arrumar + armário). Evidentemente, temos como sentido “uma dádiva que é agradável, um miau que se ouve, um armário que serve para arrumar coisas” (*Idem, ibidem*, p. 1466). Com isso, nota-se que a junção das palavras forma a combinação dos significados das palavras formadas, ou seja, há uma transmissão de uma mini mensagem em cada partícula da palavra agregada.

A amálgama, mesmo não sendo uma técnica utilizada com frequência na LP e “não ser considerada um processo clássico de formação de palavras (como a composição e a derivação)” (*Idem, ibidem*, p. 1473), encontra em Mia Couto um sentido inovador. Pode-se pontuar que a inovação lexical é uma preocupação do escritor africano, que busca, através de diversos processos da neologia, a arte de inventar, se expressar e “brinciar”, para enriquecer o seu vocabulário e potencializar a arte de se expressar, já que há palavras existentes em nossa língua que não trazem os significados que desejamos.

Outra característica que merece destaque é a temática central de suas obras. O foco principal é a história de seu país, orquestrada em um processo cheio de conflitos. Não é possível ler seus romances sem verificar a onipresença da guerra. Em OPS, há passagem que mencionam a guerra como parte constituinte da realidade local:

A guerra, disse o adivinho, é uma serpente que matamos sem pisar na cabeça. Um pequeno descuido e eis que ela ressurge no escondido do capinzal. Desta volta, porém, para nos envenenar a cobra já nem precisa morder. Basta despertar a lembrança dos venenos que nos correm nas veias. O espanto de Casuarino perante a eloquência do adivinho quase roçava a inveja.

__Mas a guerra chegou aqui a esta região? indagou Benjamin.

__A guerra entra mesmo onde não chega (COUTO, 2006, p. 272).

N'OPS a guerra não é tão visível quanto no romance *Terra Sonâmbula* que se inicia pelos seus resquícios “naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca” (COUTO, 1992, p. 5). Ao contar a história dos personagens, o escritor revela a história de seu país, especificamente a Guerra Civil e seus vestígios. O conflito aparenta estar encerrado, porém, a paz não reina, devido às dificuldades de superação da experiência vivida pelos personagens.

De igual forma ocorre em *A varanda do frangipani*. Quem narra a história é um fantasma, o carpinteiro Ermelindo Mucanga, que ao morrer queria ser esquecido, contudo, as autoridades do país necessitavam de um símbolo nacional, um herói. Para não compactuar com esta farsa, Mucanga reencarna no inspetor Izidine Naíta, que retorna a Moçambique para investigar a morte de Vasto Excelêncio, diretor da Fortaleza de S. Nicolau, outrora um forte de guerra. Em *A varanda do frangipani*, o fantasma narra lembranças intercaladas com as entrevistas feitas com os que vivenciaram esses dezesseis anos de conflito

[...] os fins do tempo colonial, se entendeu construir uma prisão para encerrar os revolucionários que combatiam contra os portugueses. Depois da Independência ali se improvisou um asilo para velhos. Com os terceiro-idosos, o lugar definhou. Veio a guerra, abrindo pastos para mortes. Mas os tiros ficaram longe do forte. Terminada a guerra, o asilo restava como herança de ninguém. Ali se descoloriam os tempos, tudo engomado a silêncios e ausências. Nesse destempero, como sombra de serpente, eu me ajeitava a impossível antepassado (COUTO, 1996, p. 4).

Assinale-se, ainda, que a temática se prolonga em *O último voo do flamingo*, cuja trama gira em torno de acontecimentos estranhos, as explosões dos soldados das Nações Unidas, explicados de acordo com as tradições e mitos do costume local. O narrador investiga essas explosões e descobre que são causadas por minas de guerra “em Tizangara tudo se

misturava: a guerra dos negócios e os negócios da guerra. No final, da guerra restavam minas, sim. Umas tantas”. (COUTO, 2005b, p. 196). De acordo com o escritor, esse romance aborda “uma perversa fabricação de ausência – a falta de uma terra toda inteira, um imenso rapto de esperança praticado pela ganância dos poderosos” (*Idem, ibidem*, p. 224). Observe também o título da obra: o flamingo representa, na cultura moçambicana, uma esperança para a população, logo, o último voo de um flamingo, significaria a falta de esperança em construir um país.

Cumprir observar que a temática da guerra envolve outras questões sociais, políticas, econômicas e culturais do país, como o sentimento de pertencimento, o pós-colonialismo e o choque de culturas. Bonnici explica que

A situação da cultura num país que teve a experiência da colonização sempre foi um tema com merecido destaque em qualquer discussão. O assunto se torna mais polêmico quando se discute a descolonização da cultura. A partir de noções dialéticas do binário imperialismo-colonialismo, muitos autores colocam a cultura nacional no contexto da libertação dos povos colonizados para tentar analisar a sua verdadeira face e as consequências por ela engendradas na luta anticolonial (BONNICI, 2012, p. 30-31).

Mia Couto enfatiza o processo de formação identitária através da temporalidade – presente e passado. Ele fornece a imagem do ser africano como sendo de um sujeito colonizado, periférico e subalterno que se encontra em crise com o seu passado e com a sua identidade e para seguir em frente e projetar um futuro é necessário regressar a esse passado. No entanto, essa volta ao passado não é tão fácil para os seus personagens, como o menino Muindiga, que a realiza a partir da leitura de cadernos antigos; “Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a estória, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz” (COUTO, 1992, p. 10). Da mesma forma ocorre em OPS, a protagonista Mwadia Malunga liga o presente ao passado a fim de constituir uma explicação, melhor uma identidade: “Mwadia estava realmente entrelaçando os tempos com as memórias, restituindo as cascas ao estilhaçado ovo” (COUTO, 2006a, p. 237). Esse regresso representa a busca pela identidade, a qual foi perdida pela guerra e pelo processo de colonização, questão discutida na literatura pós-colonial.

Uma justificativa para a dificuldade de voltar ao passado relaciona-se ao fato de que durante muitos anos o discurso não-oficial foi esquecido, apagado, silenciado, já que “o silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder do conquistador” (SANTIAGO, 1978, p.

19). Em suma, o silêncio servia como uma ferramenta de submissão, separando o mundo entre o periférico/a margem/o outro e o centro.

As vozes dos excluídos e/ou periféricos vem sendo abordadas, atualmente, nos estudos culturais e literários, passando a ser valorizadas, ou seja, como essas vozes questionam e percebem o discurso hegemônico, como se constituem dentro dele e quais são as consequências herdadas por esses discursos.

O escritor africano confere a voz para o sujeito “da margem”, através da presença de personagens periféricos que lutam por um espaço no mundo, como por exemplo, o caso de Muindinga e Tuair, no romance *Terra Sonâmbula*, personagens sofredores que lutam pelo básico, viver. Em *Venenos de Deus, remédios do diabo* (2008), Mia Couto confere um espaço na história para seu Bartolomeu e sua esposa Dona Munda já que não há um espaço no mundo. Logo, essas discussões ultrapassam fronteiras invisíveis, porém existentes, o que significa “ter em conta que a representação problemática da diferença cultural e racial não pode ser simplesmente lida a partir dos sinais e desenhos da autoridade social que se produzem nas análises de diferenciação de classe e gênero” (BHABHA, 1991, p. 177). Com isso, o escritor salienta questões pertinentes ao outro lado, o não-oficial. Fica claro no romance OPS, quando Mia Couto insere elementos da narrativa histórica em meio a uma narrativa ficcional, e trabalha a questão de que o discurso pode ser alterado, a história de Gonçalo da Silveira, que não é contada conforme descrito no discurso oficial: a quem narra essa segunda versão da história é um escravo, Xilundo, ou seja, alguém que antes não possuía voz na história.

Os fatores sociais em evidência destacam a preocupação com as dificuldades de seu país, uma vez que Mia Couto assume que os seus textos “cumpram a missão de intervenção social que a mim mesmo me incumbo como cidadão e como escritor” (COUTO, 2011b, p. 8). Essa missão baseia-se na reivindicação de um futuro melhor e no sentimento patriótico, ação apagada pelos anos de conflito. É como se a literatura fornecesse a possibilidade de mudança ou propusesse, como quer Candido, uma “função humanizadora da literatura” (CANDIDO, 2002, p. 77). Esta função está relacionada com o papel desempenhado pela literatura, onde o leitor incorpora a realidade ficcional através da sua própria experiência e vivência.

Por tais razões, a literatura é vista como um instrumento de luta com o potencial de reflorescer a paz e construir uma nova nação. O processo de constituição da nação é híbrido, inclusive na forma em que se conciliam um gênero europeu – o romance e as variedades culturais africanas. É através da afirmação das raízes tradicionais misturadas pela diversidade

cultural e do diálogo entre a cultura de expressão africana e europeia, entre outros aspectos, que Mia Couto afirma a sua produção literária como nacional. A valorização das raízes tradicionais de Moçambique é marcante em suas obras. É como se o escritor quisesse mostrar para os demais leitores o que há de mais significativo em seu país, ou seja, a sua cultura, contrapondo a visão estereotipada que se formou da África. Cury e Fonseca pontuam sobre as obras de Mia Couto que

[...] não se trata, pois, de fixar-se, na valorização de elementos da oralidade e da cultura africana, em imagens estereotipadas do continente. Risco que correm, muitas vezes, as produções sobre a África, até mesmo quando querem dela passar uma visão positiva, mas reiteram o lugar subalterno conferido ao continente pelo discurso/olhar colonial (CURY; FONSECA, 2008, p. 12).

O trajeto de Mwadia é um claro exemplo desse hibridismo, bem como a figura da sereia/santa:

a imagem trazida pelos portugueses encarna, como representação híbrida e sempre em trânsito, Nossa Senhora da Graça, objeto do culto cristão, e a entidade das águas, figura mítica das crenças africanas – Kianda. A sereia também se mescla a essas representações: é um ser híbrido de mulher sensual e peixe, ser mitológico ligado à cultura greco-romana (CURY; FONSECA, 2008, p. 38).

A imagem representa a disputa entre os portugueses e africanos, pois o escravo a vê como Kianda. E o missionário a vê como Nossa Senhora. A viagem de incursão católica na Corte de Monomotapa representa várias viagens históricas: “de dominação, de inversão de posições, de busca identitária, de volta ao passado” (CURY; FONSECA, p. 38). Essa mistura de culturas pode-se observar no momento em que Dona Constança cita as duas lembranças, que são a afirmação de que a sua família formou-se a partir de duas culturas:

___ Para si, minha filha, trago duas lembranças. Uma de cada rio.
 ___ De cada rio?
 ___ Somos todos feitos assim: de duas águas.
 ___ Estendeu, o primeiro, um lenço de estimação. Era uma herança de Dona Rosária Rodrigues, a avó materna de Jesustino (COUTO, 2006a, p. 325).

Essa mistura de tradições esclarece a miscigenação existente no país e a diversidade cultural, em que a única forma de progresso e formação de uma identidade seria a aceitação de um país múltiplo e diversificado.

No romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, há uma passagem em que Marianinho, protagonista, volta a sua terra natal para sepultar o seu avô, também chamado de Mariano, e percebe a retirada das telhas da casa da família: “Mesmo ao longe, já

se nota que tinham mandado tirar o telhado da sala. É assim, em caso de morte. O luto ordena que o céu se adentre nos compartimentos, para limpeza das cósmicas sujidades.” (COUTO, 2003, p. 28). A tradição ainda permanece na terra natal do personagem. Conforme Schipper,

[...] a tradição oral está viva na África hoje, apesar da influência ocidental. Os laços entre os moradores da cidade e os das aldeias são muito fortes. Um grande número de africanos ocidentais são ainda analfabetos; outros lêem e escrevem apenas em suas línguas de origem, e assim não são influenciados pela literatura ocidental (SCHIPPER, 2006, p. 11).

Além da afirmação das raízes africanas, há também a mescla cultural, como se nota no mesmo romance, quando o protagonista chega à Ilha, observa a sua ex moradia, e elucida ao leitor o motivo de a casa receber o nome Nyumba-Kaya: “por fim, avisto nossa casa grande, a maior de toda a Ilha. Chamamos-lhe Nyumba-Kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. ‘Nyumba’ é a palavra para nomear ‘casa’ nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz ‘kaya’.” (COUTO, 2003, p. 28). É de verificar-se que a cultura de seu continente é um material para inspirar os escritores africanos em seus trabalhos. Porém, não podemos esquecer que a mesma vem perdendo espaço para a cultura europeia, devido à globalização, aos meios de comunicação e ao capitalismo. Mia Couto promove uma tensão entre as fronteiras: tradição/modernidade oralidade/escrita, velho/ criança, fantasia/ realidade entre outros aspectos, articulando-os de forma que ora se completam ora se opõem.

No caso da oposição modernidade e tradição, há um questionamento a respeito de se quebrar uma tradição, essa ruptura que traz à tona uma série de sentimentos e sensações, como zanga, incredulidade, impaciência.

___ Seu Avô queria que você comandasse as cerimônias.

Meu pai levanta, incapaz de se conter. Abstinência o puxa para que se volte a sentar, em calada submissão. No rosto de meus tios disputam zanga e incredulidade. O Avô terá dito que eu iria exercer as primazias familiares? Que eu seria chefe de cerimônia, sabendo que isso era grave ofensa contra a tradição? Havia os mais-velhos, com mais competência de idade (COUTO, 2003, p. 32).

A avó de Marianinho revela a vontade do falecido avô, de que o neto comandasse a cerimônia fúnebre. Todavia, ele é novo perto dos outros tios, e, devido à tradição, quem deveria liderar era uma pessoa mais velha. Há outras situações de conflito, uma delas é a representação do passado, retratado de forma angustiante, com questionamentos representados pelos personagens como um sinal de inadequação da realidade, como se a tradição não tivesse um espaço, ou que o personagem estivesse fora do lugar. Essa realidade é aquela imposta pelo mundo ocidental, o qual está perfeito aos olhos, mas na realidade esconde várias falhas, as

quais no decorrer do romance, o escritor nos vai retratando e que entram em confronto com a tradição, que já não está presente, porém deixou marcas.

Na África, como já foi dito anteriormente, há uma diversidade cultural e grande parte dela é formada por grupos de cultura oral. O escritor africano aborda a oralidade de forma diferenciada fornecida pelos estudos de Benjamin (1994). De acordo com o estudioso, na narrativa da tradição oral, o narrador aparece representado por um velho, que pode ser viajante, marujo que já percorreram espacial e temporalmente lugares distintos, portanto detém o conhecimento, a sabedoria. O poder de contar a história lhe é fornecido em relação ao ouvinte, pois “o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Nas obras coutianas, o poder de contar a história é passado para o mais novo, este busca nos livros, nos cadernos e nas anotações histórias a serem contadas para os mais velhos. Observa-se um trecho do romance *Terra Sonâmbula*

O miúdo se levanta e escolhe entre os papéis, receando rasgar uma folha escrita. Acaba por arrancar a capa de um dos cadernos. Para fazer fogo usa esse papel. Depois se senta ao lado da fogueira, ajeita os cadernos e começa a ler. Balbucia letra a letra, percorrendo o lento desenho de cada uma. Sorri com a satisfação de uma conquista. Vai-se habituando, ganhando despacho.

___ Que estás a fazer, rapaz?

___ Estou a ler.

___ É verdade, já esquecia. Você era capaz ler. Então leia em voz alta que é para me dormecer (COUTO, 1992, p. 9).

Essa subversão é utilizada de modo a transmitir a ideia de que os jovens são os protagonistas da história, portadores da voz e da experiência, uma vez que a história contada pelos mais velhos é uma história sofrida. É a partir dos que virão que a história terá uma nova narrativa, um novo começo e um novo fim. Percebe-se ainda no mesmo trecho que há a valorização da escrita, a presença da contação de história se consolida a partir da leitura de livros e cadernos, a escrita representa a imortalidade, a transmissão da história para as próximas gerações, algo escrito é jamais esquecido. Diferentemente da oralidade que é modificada conforme o narrador. Para Mia Couto, a oralidade é um sistema de pensamento, que lhe proporcionou conhecimento e saberes como a maneira de escrever, de contar histórias. A questão da oralidade nas obras de Mia Couto forma uma originalidade no espaço da escrita, contrapondo o cânone que aborda a oralidade como um saber menor, mas essa contradição pode ser “uma estratégia de afirmação da produção literária como nacional” (CURY; FONSECA, 2008, p. 13).

Tanto a mistura entre tradição e modernidade quanto a fusão entre oralidade e escrita trazem para o texto a tensão entre dois mundos: a sociedade de inspiração africana e a

sociedade de inspiração europeia. Nas obras coutianas há um forte desejo de se voltar às origens, para resgatar a segurança de sentimento de pertença, mas há, implícito, a ideia de que esse retorno já é diferente, pois não podemos esquecer que já houve uma mistura, uma mescla cultural, como percebemos no trecho do romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo*: “O português confessa sentir inveja de não ter duas línguas. E poder usar uma delas para perder o passado. E outra para ludibriar o presente” (COUTO, 2008, p. 110). É a partir da fala do personagem que a mescla cultural se firma, como um movimento de progresso na sociedade capitalista.

Soma-se a tudo isso a inserção de provérbios, mitos e crenças, como forma de preservar a tradição cultural, no entanto essa busca pela origem não se forma de maneira nostálgica, nem pela submissão ou de forma exemplar, que vem agregada ao mito. Há um diálogo entre a tradição cultural africana e a cultura europeia, conforme vemos nos provérbios, “calou-se pelos cotovelos” (*Idem, ibidem*, p. 77), “homem que baba não morde” (*Idem, ibidem*, p. 32), atribuindo novos sentidos às expressões europeias conhecidamente.

1.4 O outro pé da sereia

O romance OPS narra a história de Mwadia Malunga, uma mulher que vive em Antigamente com o seu esposo Zero Madzero e retorna ao seu antigo vilarejo, Vila Longe. Lá, ela revive e inventa histórias desvendando verdades e mentiras sobre sua família e as famílias de seus conterrâneos. Inicia-se a narrativa, quando o pastor Zero revela a sua esposa que se encostou em uma estrela e suas mãos ficaram em fogo. Perturbados com aquele brilho nas mãos de Zero, os dois resolvem consultar o adivinho Lázaro Vivo, para saber se poderiam enterrar a estrela no bosque, pois consideravam aquele lugar sagrado. Com a permissão concedida, no momento de enterrar a estrela os dois têm uma surpresa: encontram um esqueleto, uma santa com uma perna só e uma caixa. Levam a caixa e a estátua ao adivinho Lázaro, este esclarece que fizeram mal de terem mexido nesses objetos, pois se tratava de pertences antigos de um missionário que percorreu por aquele lugar e foi morto. Ao retirarem os objetos de lá, acordaram o que estava adormecido e a providência a ser tomada era levar a santa para um lugar sagrado, a igreja de Vila Longe. No entanto, Zero não podia retornar à Vila Longe, por motivos não justificados no romance, com isso Mwadia resolve ir, em representação do marido. Ao se despedir do adivinho, o narrador transpassa pela mente da personagem que transmite um pensamento sugestivo como se predestinasse a ida de Mwadia.

O adivinho fez o que não fazia com mulher alguma: acompanhou Mwadia à porta e ficou a vê-la desaparecer por entre os atalhos de areia. Uma ruga lhe agravava o rosto: saberia a filha de Constança o que a esperava em Vila Longe? Ou recorreria à mesma ilusão que produzia com os panos pendurados à porta de sua casa: inventaria vidas para preencher o vazio do seu coração natal? (COUTO, 2006a, p. 46-47).

É nesse trecho do romance que os dois fios narrativos começam a entrelaçar: há uma interrupção do tempo da narrativa de 2002 e a trama recua para o ano de 1560. Tal recuo coloca em destaque a nau chamada Nossa Senhora da Ajuda, que tinha por destino a saída do porto de Goa (na Índia), rumo a Moçambique (na África), com destino ao Império Monomotapa, especificamente. Nela, há a figura do missionário Gonçalo da Silveira e uma comitiva com padres, escravos, marinheiros, funcionários do reino e deportados. O propósito da viagem era a conversão ao cristianismo do imperador Monomotapa, para retirar a África e os africanos das trevas e colocá-los no caminho da fé cristã. O religioso prometeu que a estátua (imagem sagrada) só ficaria na corte de Monomotapa e em nenhum outro lugar. Dentro da embarcação se destacam as personagens, Nimi Nsundi, um escravo com alguns poderes judiciários e que acreditava que a santa se tratava de Kianda - uma sereia protetora das águas, o padre Manuel Antunes e a aia Dia. Ao final, o sacerdote chega ao Império, porém é morto estrangulado, não se sabe ao certo por quem, mas o narrador relata que ele tinha inimizades, pois queria que as regras fossem “respeitadas”: “A estátua de Nossa Senhora, benzida pelo Papa, é o símbolo maior desta peregrinação. Silveira jurou que a imagem sagrada repousaria em terras da Mãe do Ouro, na corte do Monomotapa.” (COUTO, 2006a, p. 51).

Enquanto isso, em 2002, Mwadia leva a santa até Vila Longe, e não consegue encontrar um lugar digno para a imagem. Porém, recorda-se dos fatos que ocorreram no passado junto à sua mãe Dona Constança, a seu padrasto Jesustino e a outros moradores da vila. Todos estavam ansiosos com a vinda de um casal de americanos, para aquele lugar desprovido de riquezas, pois buscavam tirar alguma vantagem desses visitantes, para isso inventavam e desenterravam histórias, como a de Gonçalo da Silveira e sua tripulação.

Ao final do enredo, a protagonista percebe que a santa não precisava de um lugar sagrado, pois ali era o seu lugar, e a viagem a fez refletir qual era o lugar dela no mundo, não apenas o da santa. Com isso, Mwadia coloca a santa num lugar junto com pertences de seus antepassados: uma caixa de rapé deixada pela avó escrava e um lenço da avó escravagista. Deste modo, três passados estão representado, um branco, representado pela santa, outro negro escravo, marcado pela caixa de rapé, e ainda, o negro escravagista, assinalado pelo

lenço. Os três vivendo juntos, em um só lugar. Ao voltar a sua casa, em Antigamente, percebe-se que todos de Vila Longe já morreram e há um retrato em branco na parede de ardósia, denominado de “parede dos ausentes”. Esse é o lugar da fotografia de seu marido, que também é falecido. Assim, tranca a porta e segue o caminho do rio.

Já a história de Gonçalo da Silveira contém o percurso de sua tripulação, logo datas e locais são compatíveis com os aspectos históricos o que atribui uma veracidade aos fatos.

É depois enviado para a Índia. Passou por Moçambique a caminho de Goa onde, ao longo de três anos, foi Provincial dos Jesuítas. Reconhecido como excelente orador, volta entretanto a África, onde cria e alarga as missões jesuítas em Gamba, Tongue, Inhambane e *Monomotapa (atual Zimbábwe)*. Nesta última, foi recebido pelo rei com honrarias e ofertas, que ele recusa. A diferença de atitude e as virtudes de D. Gonçalo levam o rei de Monomotapa a pedir que o batize. Mais tarde, sendo o rei pressionado por comerciantes muçulmanos e portugueses, receosos da influência de D. Gonçalo – a quem acusam de feitiçaria e de espionagem a favor do rei de Portugal – *acabam por matá-lo* aos 40 anos de idade, por ordem do próprio rei (FUNDAÇÃO GONÇALO DA SILVEIRA², *grifo nosso*).

Quanto à história de Mwadia Malunga, ela se passa em 2002. O que causa um estranhamento são os nomes dados aos lugares da trama, Vila Longe e Antigamente: lugares longínquos e de tempos remotos. Dessa forma, entende-se que a história se passa num tempo remoto e longe, distante da civilização, portanto os fatos e acontecimentos não são vistos, ninguém se preocupa com aquele lugar ou até mesmo nem conhece aquele lugar. A não ser quando um casal de estrangeiro resolve visitar o local.

A ideia central desse romance é a busca pela identidade tanto da protagonista quanto dos seus conterrâneos, através de uma leitura da história, pois o escritor aborda uma nova visão dos acontecimentos, atribuindo vozes àqueles que não obtiveram o poder de escrever a sua própria história. Ele enfatiza o resultado do processo de colonização desde a raiz e possibilita um novo olhar a situação vivida por muitos africanos, a partir de uma narrativa mágica e irônica.

1.5 Recepção crítica do romance: O outro pé da sereia

O romance coutiano fomentou em vários estudantes e críticos literários diversos olhares sobre si. Escolhemos aqueles que consideramos relevantes para este trabalho, não que os outros não sejam significativos, mas discuti-los em sua totalidade está fora da nossa alçada.

² Disponível em: <http://www.fgs.org.pt/index.php?option=com_content&vie=article&id=11&itemid=6>, s/d, s/p. Acesso em: 12 de agos. de 2013.

O artigo “Uma outra lógica: análise da obra *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, sob a perspectiva de estratégias textuais que alicerçam sobre olhares múltiplos” (2012), da doutoranda Lilian Paula Serra de Deus, traz a análise do romance a partir da construção de estratégias textuais e evidencia a formação de outros olhares que não são os mesmos preestabelecidos pelo ocidente. Ela parte do pressuposto de que o escritor questiona o conceito de uma única perspectiva ao se valer dos processos culturais, da questão identitária e do entre-lugar. Para reforçar a sua posição, ela explica que o missionário Gonçalo da Silveira possui em seu discurso o discurso da história oficial, já que vai ao reino de Monomotapa com a intenção de converter o imperador à fé cristã. No entanto, o mesmo aceita alguns ritos incomuns em sua nau, como o caso do batuque. Além da relativização do discurso do padre Manuel Antunes, que questiona os valores do colonizador ao preferir abandonar a batina após a convivência com a outra cultura. Há também a familiarização das personagens, tanto a de 1560 quanto a de 2002 são parecidas, fornecendo a ideia de que há uma identidade mista, misturada pelo tempo, e que portanto não é fixa, já que as histórias ocorridas anteriormente se repetem, assim como os personagens. Essas estratégias textuais apontadas pela estudiosa são características literárias do escritor, pois em seus romances essas questões são fortemente discutidas.

Silvio Ruiz Paradiso fez um estudo interessante sobre o romance coutiano intitulado “A diáspora de Maria: relações sincréticas e culturais entre Nossa Senhora, Kianda e Nzuzu em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto” (2011). Ele traz como ideia central a representação de Maria, ícone feminino do cristianismo, que torna-se diaspórica e cria uma relação sincrética com outras divindades africanas. O estudioso busca mostrar como o sincretismo “subverte as relações entre colonizadores e colonizados e ao mesmo tempo resgata identidades e valores profundos do sujeito (pós-) moderno” (PARADISO, 2011, p. 253).

Outro estudo pertinente é o artigo da professora Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira “*O outro pé da sereia: o diálogo entre história e ficção na figuração da África contemporânea*” (2008), no qual ela discute a temática da relação entre literatura e história, voltada para as principais questões do continente africano: “a identidade, o sentimento de pertencimento, o pós-colonialismo e o choque entre culturas” (CARREIRA, 2008, p. 102). A crítica literária observa a desconstrução de arquétipos feita por Mia Couto, pois ele aborda a história da África como elemento crucial para a construção de uma identidade, ao analisar o choque de culturas e a forte valorização do tradicional, demonstrando que a África modificou-se com o passar dos anos e com essa mudança passou a necessitar de uma nova identidade. Outro artigo

de destaque da mesma autora é “O sagrado e o profano em O outro pé da sereia, de Mia Couto” (2012), no qual explica que o contexto social, cultural e histórico modifica a concepção adquirida dessas duas terminologia “sagrado” e “profano”, ou seja, esses contextos trazem uma ressignificação de conceitos que ao serem analisadas modificam o cenário de Moçambique.

O ensaio intitulado “Terra sonâmbula e O outro pé da sereia: dois marcos na obra do romancista Mia Couto” (2013), da estudiosa Susana Ramos Ventura, faz considerações sobre questões recorrentes nos seus dois romances, conceituados por muitos como os dois mais representativos do conjunto de sua obra, e a nova abordagem que o escritor encaminha para o romance de 2006. Ela frisa que ao publicar *Terra Sonâmbula* em 1992, o estilo literário do escritor já estava delimitado, pois já havia características fortemente marcadas como: a utilização do mito, crenças e costumes do povo africano; as temáticas como o oral/escrito, velho/criança, sociedade europeia/africana; a valorização do nacional; a questão identitária; atribuição de um valor sagrado para a casa, rio, terra e morte. Para a autora, a utilização dessa ferramenta tem uma justificativa, que não cabe somente ao escritor moçambicano, mas a todos os escritores africanos do século XX, o desejo de “intervir nas várias esferas de poder e saber de seus países, que ajudam efetivamente a construir; chamados e convidados a discursar e opinar sobre os mais variados assuntos” (VENTURA, 2013, p. 225).

O artigo “O outro lado da viagem em O outro pé da sereia, de Mia Couto” (2008), da mestrandia Carla Maria Campos Francisco Ribeiro, analisa a temática da viagem no romance coutiano, trabalha com a ideia de que as viagens ultrapassam o tempo e o espaço e de que há uma viagem dentro de cada personagem, em que ocorre um processo de descoberta, questionando a questão de identidade e da alteridade do povo africano. Ela conclui que a viagem é a temática dominante do romance, no entanto o escritor utiliza-se de várias facetas, uma delas é a viagem interior, em que a personagem se descobre si mesma perante os demais.

Há em vários trabalhos acadêmicos, o estudo acerca das características literárias do escritor, bem como as temáticas que envolvem os seus romances: a identidade, a alteridade, a guerra, as raízes tradicionais africanas, entre muitas outras. O que difere este trabalho dos demais que dialogam sobre a é que considero uma característica para inserir a discussão sobre o discurso histórico, a contestação e a ironia, conjunto de características que norteiam a metaficção historiográfica, bem como o realismo maravilhoso.

CAPÍTULO II
UMA CATEGORIA LITERÁRIA: O REALISMO MÁGICO

*Em todo o mundo é assim:
Morrem as pessoas, ficam a História.
Aqui, é o inverso: morrem apenas
A História, os mortos não se vão.
O Barbeiro de Vila Longe.*

2.1 Um pouco sobre o fantástico

O adjetivo fantástico provém do substantivo “fantasia”, palavra de origem grega *phantastikós*, cuja acepção significava aparência. Em Língua Portuguesa, a palavra refere-se à “faculdade criadora pela qual o homem inventa ou evoca imagens; devaneio, divagação; obra de imaginação [...]; desejo criado pela imaginação de uma pessoa, que inconscientemente o coloca em cena de forma disfarçada; fantasma” (RIOS, 2009, p. 239). A partir dessa definição, surgiram algumas teorias para conceituar alguns romances e contos produzidos na literatura a partir do século XVIII. Em sentido amplo, pode-se dizer que uma grande parte das narrativas literárias são fantásticas, basta pensar em mitos e lendas que povoam nosso imaginário, além da Bíblia, do Alcorão e outros textos sagrados. Em textos dessa natureza, porém, os acontecimentos sobrenaturais são vistos como parte integrante do mundo “real”.

A literatura fantástica originou-se na França com a obra de Jacques Cazotte, *O diabo amoroso* (*Le Diable Amoureux*, 1772), no século XVIII. O romance narra a história de Álvaro, um jovem oficial da guarda do rei de Nápoles, que se envolvia com mulheres e jogos. Em uma noite, um de seus amigos convida-o para ir a um lugar onde poderia evocar o diabo. Quando repete três vezes o nome de Bezelbu, lhe aparece uma imagem horrenta de um dromedário que lhe pergunta: “Che vuoi?” (o que queres?). Apavorado, Álvaro lhe pede que ele vire seu escravo. O diabo se enamora pelo corajoso jovem e o segue em formato de cão, e posteriormente, transforma-se em uma bela jovem chamada Biondetta. Álvaro se apaixona pela moça, mesmo duvidando se ela é mesma uma mulher ou a encarnação do diabo. Essa dúvida é carregada até o final do romance, em que ela pede para que ele declare o seu amor por ela ao pronunciar o seu verdadeiro nome, Bezelbu. Ao final, confirma-se que Biondetta é o diabo, ou seja, a narrativa abraça o sobrenatural. Porém, na maior parte do romance prevaleceu uma hesitação por parte do personagem entre uma explicação racional e outra sobrenatural para os fatos narrados. O escritor francês influenciou o alemão Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822), mestre do conto fantástico no Romantismo.

Uma narrativa como esta só é possível depois do Iluminismo, corrente filosófica em que ocorria a afirmação do empirismo e a rejeição da metafísica, seja ela religiosa ou não. Os autores do Iluminismo, como Voltaire, Montesquieu, Diderot, buscavam explicar o mundo e a história a partir da razão e da lógica, sem, no entanto, o conseguirem, devido à complexidade e à singularidade da mente humana, pois “a racionalidade depara-se com o limite imposto pelo próprio homem em situação (usando a expressão sartriana) e pela própria situação do

homem que a pensa” (RODRIGUES, 2010, p. 98). Pode-se dizer que a literatura fantástica surgiu após o excesso do uso da razão a fim de “contestar a hegemonia do racional fazendo surgir, no seio do próprio cotidiano por ele vigiado e codificado, o inexplicável, o sobre natural – o irracional, em suma” (PAES, 1985, p. 190).

Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), escritor norte-americano de narrativas sobrenaturais, foi um dos primeiros teóricos a tentar definir o fantástico, em 1927, com seu livro *Supernatural Horror in Literature*, publicado em 1945. Ele trazia como enfoque a temática do fantástico e do sobrenatural. Apesar de sua teoria apresentar imprecisão, contribuiu para os próximos trabalhos a respeito do tema. O escritor e filósofo francês, Jean Paul Sartre (1905-1980), também contribuiu para uma definição do fantástico, ao publicar o ensaio “Aminadab”, presente no seu livro *Situations I*, em 1947, que elencaria os contos fantásticos da época. Nessa obra, o escritor fornece a divisão entre a narrativa fantástica escritas até o século XX, o fantástico tradicional; e a narrativa fantástica a partir do século XX, aquelas produzidas por autores como Kafka. Destaca-se ainda a teoria do escritor norte-americano Éric Rabkin, que define amplamente o termo fantástico na literatura, considerando-o aquele sentimento de espanto quando ocorre algo fora das leis e das normas do mundo da realidade. A fortuna crítica e teórica sobre o fantástico é imensa.

Um estudo mais detalhado e de destaque foi produzido por Tzvetan Todorov, no livro *Introdução à Literatura Fantástica*, em 1968. O filósofo búlgaro, ainda que se refira a Sartre, ao indicar que no século XX há uma redefinição do fantástico, centra os seus estudos no fantástico tradicional, dos séculos XVIII e XIX, que ele conceitua nos seguintes termos:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sífides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 1981, p. 30).

Segundo Todorov, o fantástico solicita três condições básicas. Primeiramente, no texto fantástico há uma hesitação entre a explicação natural e sobrenatural do acontecimento narrado. Há uma consideração, por parte do leitor, de que aquele mundo é dos vivos. O leitor se identifica com o personagem, pois a hesitação sentida pelo leitor é a mesma sentida pelo personagem. Tal identificação, ainda que não seja uma condição obrigatória, é muito recorrente. Por fim, há uma decisão quanto à questão do acontecimento, no caso, a recusa das duas explicações, a sobrenatural e a natural. A hesitação é o efeito de permanecer indeciso, no

caso de Todorov, essa oscilação ocorre entre duas explicações, a racional e a sobrenatural. Dessa forma, Todorov deposita o significado de fantástico a partir de sua relação com outros subgêneros: o estranho puro e o maravilhoso puro, entre os quais há dois subgêneros transitórios: o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso.

O estranho de Todorov não é o mesmo “O estranho” (*Das Unheimliche*), de Sigmund Freud (1856-1939), um estudo psicanalítico a partir das narrativas fantásticas, em que os personagens carregam um sentimento de medo através de algumas situações vividas por eles. Para fundamentar a sua tese, Freud exemplifica-a através da análise do conto “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffmann. Para o pai da psicanálise, o estranho relaciona-se com o assustador, aquele sentimento provocado pelo medo e pelo horror de algo conhecido, familiar.

Já o estranho, para Todorov, significa um gênero literário, cujos acontecimentos narrados ocorrem no mundo “real” e essas situações, ainda que insólitas são explicadas de acordo com as leis naturais. Um exemplo é “O coração denunciador” (“The Tale-Tell Heart”), do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849). Essa história tem como personagem principal um homem que tenta provar para o leitor a sua sanidade. Partindo do pressuposto de que o seu leitor irá entendê-lo, o narrador em primeira pessoa passa a descrever os seus planos de assassinato até a sua confissão para os policiais. O homem vive com seu amo, quem nunca lhe fizera mal, mas ele não suporta uma parte do corpo dele, que caracteriza como “olho de um abutre – um olho azul-pálido recoberto por uma película” (POE *Apud* CALVINO, 2004, p. 280). Decidido a solucionar esse problema, ele começa a vigiar seu amo todas as noites. Na oitava noite, resolve entrar no quarto, quando o seu “polegar escorregou no ferrolho de estanho e o velho pulou da cama” (*Idem, ibidem*, p. 281), quieto, ele resolve esperar o velho dormir novamente. Quando decide entrar, o velho está acordado; vendo aquele olho com catarata, o homem o mata e esconde o cadáver sob o soalho do quarto. Ao amanhecer o dia, o homem recebe três policiais que necessitavam realizar uma busca pelo local, já que receberam a denúncia de gritos ouvidos pelo vizinho. Feliz pelo bem-sucedido desfecho que deu ao cadáver, o homem recebe os agentes, leva-os até o quarto e ficam conversando sobre vários assuntos, até o momento em que o dono da casa começa escutar o barulho de um relógio, fica nervoso e acaba revelando o paradeiro do cadáver. O leitor compreende então que o barulho ouvido pelo assassino, ainda que soe como o coração da vítima (como se tivesse sido enterrada viva), é na verdade sintoma da culpa do assassino, instável psicologicamente. Observa-se que a situação descrita realiza-se no “mundo real” e

todas as explicações são fornecidas a partir desse mesmo mundo, regido por leis e normas da razão, apesar de conter acontecimentos incríveis, extraordinários, ou até mesmo chocantes.

Entre o fantástico e o estranho há o subgênero fantástico estranho, explicado por Todorov como aquele enredo que apresenta a referida hesitação do fantástico mas cujo, seu desfecho se explica através do racional, aceito pelos personagens do mundo “imaginário”, pois os “acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional. Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito” (TODOROV, 1981, p. 51). Essa explicação pode ser resolvida utilizando-se uma ilusão dos sentidos, por exemplo, ou a imaginação exarcebada de um personagem excêntrico, seja motivada por drogas, seja fruto de um estado onírico de consciência.

O maravilhoso surge naqueles enredos desenvolvidos em um mundo totalmente imaginário, como nos contos de fadas: o desenrolar das ações ocorre em um mundo fantástico, onde vivem bruxas, magos, fadas, dragões, seres considerados pelo homem como personagens existentes somente no mundo imaginário. Os personagens vivem situações insólitas o que não necessariamente gera surpresa, já que há um acordo entre ambas as partes, leitor e narrador, de que aqueles eventos são “naturais” naquele lugar.

O subgênero fantástico maravilhoso situa-se no mundo “real”, onde ocorrem situações fantásticas e, após a hesitação aceita-se uma explicação sobrenatural para esses fatos. É o caso do conto do escritor francês Théophile Gautier (1811-1872), denominado “A morte amorosa” (“La morte amoureuse”, 1836). O conto, narrado em primeira pessoa, relata a experiência vivida na juventude pelo pároco Romuald. No dia do seu voto de castidade, o pároco tem um encontro com Clarimonde, uma cortesã falecida, que tenta desviá-lo do caminho sacerdotal. A partir desse momento, ele não é o mesmo, começa a ser seduzido pela bela imortal. Após ser instalado na paróquia que lhe foi destinada, Romuald recebe a visita de um homem estranho no meio da noite, pedindo que dê a unção para a sua amante, pois ela se encontra no leito de morte. Sem saber o que lhe espera, Romuald acompanha-o até a casa da mulher, ao ver o corpo morto percebe que a mulher já faleceu e que se trata de Clarimonde. O pároco fica transtornado com a situação e começa a chorar, num súbito desejo, levanta o véu e beija o cadáver, que o abraça e diz que vai ser dele. Após essa situação, Romuald tenta se desvencilhar dos braços da morta, no entanto não consegue e desfalece. Ele acorda em seu quarto, acredita ser um sonho, mas sua governanta lhe diz que o homem que veio buscá-lo, o trouxe e que dormira há três dias. O abade Sérapion o advertiu sobre esse amor, dizendo-lhe

que se tratava de “uma *ghoul*, uma vampira; mas acho que era Belzebu em pessoa” (GAUTIER Apud CALVINO, 2004, p. 229). Após a visita do abade, Romuald retorna aos seus afazeres sacerdotais, até que em uma noite Clarimonde aparece em seu quarto, o conquista facilmente e pede-lhe que fuja com ela. Combinado para fugirem na próxima noite, ela retorna e leva-o para o seu castelo. Lá eles vivem felizes até a sua bela amada começar a adoecer. Preocupado com Clarimonde, o pároco fica ao lado dela. Ao cortar uma fruta, ele corta o dedo, ela rapidamente suga o seu sangue e retorna a ter uma aparência saudável. Ao retornar para o presbitério, o abade lhe aconselha “Não contente de perder sua alma, você quer perder também seu corpo” (*Idem. Ibidem*, p.236). Preocupado com a situação, Romuald percebe que sua amada depende de seu sangue para continuar sempre bela e vistosa. No entanto, Sérapion leva-o até o túmulo dela, quebra a lápide e mostra o cadáver já em decomposição. Romuald percebeu “uma gotinha vermelha brilhava como uma rosa no canto de sua boca descorada” (*Idem. Ibidem*, p. 238). Quando o abade joga no corpo de Clarimonde o santo orvalho, o cadáver se transforma em pó. Na noite seguinte, o pároco vê novamente Clarimonde, que diz “Ai de ti! Ai de ti! Que fizeste? Por que escutaste esse padre imbecil? Não eras feliz? E o que tinha te feito para violares meu pobre túmulo e desnudar os horrores do meu nada? Doravante está rompida qualquer comunicação entre nossas almas e nossos corpos. Adeus, terás saudades de mim” (*Idem. Ibidem*, p. 239). Essa história contém fatos fantásticos, pois há uma aceitação por parte de Romuald, de que sua bela amada é na verdade uma vampira. Dessa forma, há uma aceitação do sobrenatural, ou seja, os acontecimentos se explicaram por razões sobrenaturais.

Esta breve introdução sobre o fantástico tradicional é importante na medida em que o gênero que nos interessa mais diretamente, o realismo mágico ou realismo maravilhoso, pode ser compreendido como o desenvolvimento, no século XX, de questões pertinentes ao fantástico.

2.2 Uma categoria literária: o realismo maravilhoso

O realismo maravilhoso e o realismo mágico são dois termos frequentemente utilizados pela crítica para caracterizar a literatura produzida em território latino-americano. No entanto, são termos que causam discussão, pois há aqueles críticos que os utilizam como sinônimos e outros como uma categoria distinta. A expressão “realismo mágico” surgiu em 1925, pelo historiador e crítico de arte Franz Roh ao publicar um estudo crítico acerca de uma

pintura alemã pós-expressionista, com a proposta de “atingir uma significação universal exemplar, não a partir de um processo de generalização e abstração, como fizera o expressionismo de ante-guerra, mas pelo reverso: representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (CHIAMPI, 1980, p. 21). No ano seguinte, o escritor italiano Massimo Bontempelli citou o realismo mágico utilizando o mesmo sentido de Roh, com o propósito de vencer o futurismo, pois “a nova estética refutava a realidade pela realidade e a fantasia pela fantasia, ou seja, propugnava buscar outras dimensões da realidade, mas sem escapar do visível e concreto” (*Idem, ibidem*, p. 22).

O primeiro a empregar o termo realismo mágico na crítica latino-americana foi Arturo Uslar Pietri, em seu texto *Letras e homens da Venezuela (Letras y hombres de Venezuela)*, em 1948. Ele evidencia a condição peculiar dos países latino-americanos, pois não se enquadra em nenhum modelo europeu. Dessa forma, ao classificar os contos venezuelanos como realismo mágico, o escritor propunha trazer a realidade como misteriosa, mágica, elemento que o narrador deveria adivinhar e a realidade representada como ordinária a qual deveria ser rejeitada. Há uma oscilação quanto à atitude do narrador, pois “o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade)” (*Idem, ibidem*, p. 23). Logo, o que difere os contos venezuelanos dos europeus é a presença da magia, já que esse componente está imbricado na realidade do país.

Posteriormente, Angel Flores, em 1954, em uma conferência *Magical realism in Spanish American fiction*, no Congresso da *Modern Languages Association*, trouxe a expressão em moda novamente, evitando dois problemas de definição fornecida por Pietri: da ontologia da realidade e da fenomenologia da percepção. Segundo Chiampi, “Flores tentará primeiro reconhecer as raízes históricas da nova corrente ficcional, para então conceituar o realismo mágico do ponto de vista do acontecimento narrativo” (*Idem, ibidem*, p. 24). Flores, ao classificar a terminologia, tentava abranger duas correntes, “a realista, de origem colonial, mas fixada no Oitocentos, e a mágica, que remonta a Colombo e aos cronistas da Conquista” (*Idem, ibidem*, p. 24). Essa classificação foi equivocada, já que as crônicas dos navegantes traziam uma concepção da América diferenciada das obras classificadas como realismo mágico por Pietri. Além do mais, é a partir dessa definição errônea que muitos irão confundir realismo mágico com a literatura fantástica, já que fantástico é a “contradição e a recusa recíproca entre as ordens do real e do sobrenatural, aliadas à ambiguidade delas decorrente, o que diferencia a categoria do fantástico da do realismo mágico” (CAMARANI, 2008, p. 1).

Em 1967, o crítico mexicano Luis Leal buscou reavaliar o conceito dessa tendência literária hispano-americana em seu artigo *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, publicada nos *Cuadernos Americanos*. Leal esclarece a partir da perspectiva fornecida por Flores, que há uma aproximação entre o antiexpressionismo de Roh e a presença do maravilhoso na realidade. O crítico mexicano acredita que o realismo mágico não tem como objetivo a criação de mundos imaginários, mas baseia-se na “caracterização do realismo mágico como produto do modo de percepção do autor e como produto da captação do ‘ser misterioso’ das coisas” (CHIAMPI, 1980, p. 26).

Conforme Chiampi, o realismo mágico surgiu com a necessidade de classificar algumas obras que surgiram a partir de uma renovação ficcional após a crise do realismo, nos anos quarenta e cinquenta. O “realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade” (*Idem, ibidem*, p. 19). Percebe-se que o realismo mágico é uma tendência realista que buscava trazer elementos mágicos para a realidade, pois o realismo não estava suprindo a carência e a necessidade da literatura da época, que procurava abordar uma realidade heterogênea.

Essa definição aproxima o realismo mágico da definição de realismo maravilhoso, fornecida por Alejo Carpentier, em 1949, no prólogo do seu romance *O reino deste mundo (El reino de este mundo)*, texto que explica o romance e a realidade latino-americana. Segundo Chiampi, Alejo cunhou o termo “para designar, não as fantasias, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental” (*Idem, ibidem*, p. 32). De acordo com Carpentier, há uma redefinição do conceito da realidade dos países latino-americanos, ou seja, a realidade latino-americana não é aquela descrita nos textos europeus, pois nesses romances havia truques que fundamentavam que o maravilhoso seria uma alteração da realidade, como se fosse um milagre ou algo singular. Porém, a realidade é vista de outro ângulo nos países latino-americanos, pois há uma realidade maravilhosa no continente, devido à diversificada natureza e a cultura. Nesse ambiente, podem ocorrer fatos insólitos aos olhos do estrangeiro, mas para o sujeito, que ali vive, seria uma alteração da realidade, através da sua fé (crença), pois é só a partir dela que podemos evidenciar essa transformação.

Para o escritor cubano,

lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe (CARPENTIER, 2004, p. 39).

Carpentier traz dois níveis de definições. O primeiro refere-se ao modo de percepção do real por parte do personagem. O segundo é a inserção do maravilhoso em meio à realidade. Chiampi afirma que o realismo maravilhoso se constitui a partir da “união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (CHIAMPI, 1980, p. 32). Vale lembrar nesse momento, que o termo vem acoplado no espaço cultural, num tempo de guerras, onde as manifestações artísticas enfatizavam a valorização da cultura primitiva, deixando de lado a europeia. As manifestações buscavam representar a realidade de forma que abrangesse o cotidiano. Portanto, carrega um caráter ideológico, característica presente na literatura pós-colonial e pós-modernista.

Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy (CARPENTIER, 2004, p. 42).

Dentre as terminologias, realismo maravilhoso e realismo mágico, preferimos ficar com a primeira devido à existência do conceito de maravilhoso já existir, ou seja, já é estudado no campo literário e relaciona-se com outros termos como o fantástico e o realismo. Já o termo mágico, vem da palavra magia, que está relacionado com a antropologia, portanto poderia ser confundido por uma referência conteudista. Pois na realidade, o mágico está inerente ao maravilhoso, pois conforme discutimos o maravilhoso é o elemento sobrenatural, insólito, mágico no texto.

A partir do século XX, o termo realismo maravilhoso passa a designar uma característica típica da literatura latino-americana, a mistura entre a realidade da narrativa com os elementos fantásticos sem tensão, no caso, a explicação de uma ação se forma a partir do fantástico. O realismo maravilhoso não funde apenas a narrativa realista com elementos sobrenaturais, vai além ao descrever o quadro político, social e econômico do país, contribuindo para a formação de uma identidade numa sociedade pós-colonial.

Dentre as suas características, apontadas por Chiampi, encontramos a busca representativa de uma realidade variável e divergente; a ruptura com o modelo tradicional do discurso realista; a experimentação de procedimentos para compor uma “imagem plurivalente do real” a partir de métodos como a semiótica literária e a poética; a utilização da paródia, do lúdico e do questionamento do romance como uma forma de revolucionar a ficção; a fragmentação da linearidade da narrativa e do espaço ficcional; a caracterização dos personagens como esféricos, e enfraquecimento das qualidades do protagonista; a movimentação na relação entre o narrador e o personagem ou o relato e o discurso, a qual questiona a alçada produtora ficcional. Todos esses aspectos estão relacionados com a estrutura da narrativa, sem mencionarmos as variantes históricas (CHIAMPI, 1980, p. 21).

2.3 O realismo maravilhoso no romance coutiano

Ao fazer um apanhado histórico sobre o termo mencionado, partimos para a análise da aproximação do romance de Mia Couto com a literatura hispano-americana, que se justifica pelo aspecto semelhante de constituir uma literatura periférica. Não queremos afirmar que essa categoria literária pertence somente à literatura hispano-americana, mas não podemos negá-la o pioneirismo no estabelecimento do realismo maravilhoso como método literário. Nesse sentido, podemos tomar o romance *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, como modelo do realismo maravilhoso. É pertinente esclarecer que esta narrativa não é o nosso *corpus* de análise, apenas serve de elemento comparativo para verificarmos sobre os procedimentos narrativos, aos quais OPS se assemelha.

O romance *Cem anos de solidão* conta a história da família Buendía. As gerações parecem ser castigadas vivendo na solidão, pois cada um dos membros dessa família tem um destino parecido, sem mencionar os nomes Arcádio e Aureliano, que são constantes na árvore genealógica da família. O ambiente ficcional é Macondo, um lugar distante e mítico, cuja existência é imperceptível no mapa. A descoberta da vila se concretiza por um grupo de ciganos, que a cada ano leva uma invenção nova do mundo moderno. Essas invenções causam dúvida, entusiasmo e receio por parte da população. O enredo vai se constituindo a partir de acontecimentos do cotidiano. É retratado também a violência, os avanços tecnológicos, a guerra, a chegada da ferrovia e do trem, entre outros, misturados com a superstição, o mítico e o sobrenatural, como a peste da insônia ou do esquecimento, componentes que confirmam a presença do realismo maravilhoso.

OPS narra a história de vida dos moradores de Vila Longe, que aparentam viver tristes, sem propósitos e sem perspectiva, como se o passado lhes destinasse um só tipo de vida: “os ricos enriquecem, os pobres empobrecem. E os outros, os remediados, vão ficando sem remédios” (COUTO, 2006a, p. 182). O ambiente ficcional é Vila Longe, cujo nome já fornece a alusão de que é distante, quem vem visitá-los é um casal de estrangeiro. A vinda desses sujeitos traz a esperança de melhorias para a população, através do dinheiro que essa visita pode lhes proporcionar. Logo, os moradores de Vila Longe inventarão histórias para agregar verossimilhança para a história do colonizador.

O romance de Garcia Marquez revela um ambiente mágico, onde a realidade conquista uma categoria onírica, trazendo diversos elementos à trama como: a história, a natureza, os problemas sociais e políticos, a vida cotidiana, a guerra, entre outros. Percebe-se que há a necessidade de uma busca da identidade latino-americana, como se o maravilhoso fosse o espaço adquirido como centro dessa identidade. O mesmo ocorre com OPS, em que estão em debate, a história do país, os problemas sociais e políticos, os costumes, crenças e ditos populares, a vida cotidiana. Essa equivalência só é promovida devido à situação vivida pelos países dos escritores. Ambos são ex colônias, que sofreram o processo de independência e são vistos pelo discurso dominante como um lugar marginalizado. O realismo maravilhoso propõe desestabilizar o discurso dominante e quebrar o discurso homogêneo, atribuindo vozes para os excluídos. O contexto ficcional traz o realismo maravilhoso, como uma ferramenta para subversão de valores instituídos pelo poder, para assim constituir uma nova perspectiva nessa realidade sofrida. Logo essa categoria literária, detém um caráter ideológico.

Além da semelhança entre os escritores, há alguns fatores que permitem encaixar o romance de Mia Couto nesta modalidade representativa. Uma delas é a presença constante do insólito, juntamente com a realidade do povo moçambicano, bem como as crenças, costumes e superstições da cultura local. Nas primeiras linhas do romance, o narrador evidencia algo nada corriqueiro: “olhou o homem em contraluz: parecia um fantasma, magro e sujo, carregando mais poeira que o vento do Norte” (*Idem. Ibidem*, p. 11). O nome do esposo, Zero Madzero, sugere uma pessoa que é zero, não é nada, um fantasma, portanto. Ainda que, em nosso mundo, acreditemos dentro de uma percepção pragmática e realista que não há fantasmas andando por aí, o romance vai sugerindo o contrário. Observe que a caracterização do espaço fornece a ideia de que tudo ocorre num lugar distante, aspecto relevante para acreditar que ali, possa ocorrer fatos que não acontecem em nosso cotidiano. A personagem Mwadia mora com seu marido Zero em Antigamente, um nome carregado de significado, e

tem que ir à Vila Longe para que nada aconteça com seu esposo, pois ele havia despertado o que estava adormecido:

O burriqueiro, a medo, mergulhou os braços na corrente. De imediato, a água tingiu-se de vermelho. O pastor, assustado, olhou as mãos e gemeu:

___ Estou sangrando tanto?

___ Não é você que está sangrando, explicou o nyanga. Esse sangue já estava lá, adormecido no rio. Você apenas o despertou.

O curandeiro puxou as mangas de Zero e inspecionou-lhe os pulsos. Certificava-se de que nenhum objeto de metal havia tocado as águas. Se isso tivesse sucedido o rio poderia secar” (*Idem. Ibidem*, p. 44).

Há nesse trecho uma situação nada corriqueira, uma pessoa mergulha seus braços em um rio corrente e a água se tingi de vermelho, mas o destaque não é dado para essa ação, já que, posteriormente, o curandeiro o informa que ele despertou algo, o que em nossa imaginação só poderia ser um fantasma, já que ele havia encontrado junto com a santa um esqueleto. Nessa cena, percebe-se a mescla entre a realidade e a situação insólita, tudo ocorrendo em perfeita harmonia, pois as personagens não ficam surpresas nem se assustam com o ocorrido, e tratam tudo com a maior naturalidade. As personagens aceitam a condição ali vivida, dão continuidade à trama e iniciam o percurso para a tentativa de uma solução para o problema encontrado.

E agora lhe digo uma coisa: você corre grande perigo.

___ Não diga isso, compadre, meu coração é uma sombra. O que devo fazer?

___ Você tem que levar essa Santa para um lugar sagrado. [...] o adivinho sentenciou que a Santa fosse levada para Vila Longe, o mais rápido possível. [...] A decisão, em Mwadia, já tinha sido tomada. Ela mesma iria à vila em representação do marido (*Idem. Ibidem*, p. 44-45).

A partir dessa harmoniosa relação entre os personagens e a situação insólita, desenrola-se a trama. Mwadia vai à Vila Longe em representação do marido. Em sua despedida ocorre outra situação, o adivinho Lázaro Vivo dá indícios de que Zero na realidade não passa de um fantasma: “saberia a filha de Constança o que a esperava em Vila Longe? Ou recorreria à mesma ilusão que produzia com os panos pendurados à porta de sua casa: inventaria vidas para preencher o vazio do seu coração natal?” (*Idem. Ibidem*, p. 46-47). Essa indagação percorre o romance até os penúltimos capítulos, em uma conversa entre Mwadia e sua mãe, D. Constança. A suspeita, então, se confirma: Zero realmente é um fantasma.

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 (*Idem, Ibidem*, p. 327).

Após essa revelação, Mwadia, depois de muito negar, confirma no momento em que ela leva a fotografia do marido, deposita na parede dos ausentes, alisa-a com os nós nos dedos e o ar fica-lhe cravado no peito. E novamente, há uma surpresa no romance, não é só a fotografia dele que vemos na parede dos ausentes, mas de todos os moradores de Vila Longe:

Lá estavam o padrasto Jesustino e sua irmã, a beata Luzmina. Lá estavam Zeca Matambira, Chico Casuarino, o barbeiro revolucionário Arcanjo Mistura. Bem no alto, junto à espingarda, posava, garboso, o seu primeiro pai, Edmundo Capitani. No centro, se impunha a redonda figura de Dona Constança, sua velha mãe (*Idem, Ibidem*, p. 330-331).

Em meio a toda essa situação insólita, o narrador apresenta uma linguagem organizada a partir desses acontecimentos, ou seja, o ditado popular organiza a realidade. Há no romance falas de uma sabedoria popular e ancestral que confere poderes mágicos à casa, ao rio, à terra, como por exemplo: “uma casa morre, se não é habitada com amor” (*Idem. Ibidem*, p. 143); “quando se faz amor assim, de paixão total, fica-se longe das palavras. O encantamento é uma casa que tem o silêncio por tecto” (*Idem. Ibidem*, p. 227); “é tudo a mesma água, todos os rios são irmãos, todos correm em nossas veias” (*Idem. Ibidem*, p. 275); “Estou vestida com a própria terra” (*Idem. Ibidem*, p. 35); “estas casas não foram destruídas. Estas casas morreram” (*Idem. Ibidem*, p. 143); “a terra é a página onde Deus lê” (*Idem. Ibidem*, p. 173). São inúmeros os exemplos. Não há como explicar essas frases em seu período, mas há uma ligação com os acontecimentos ocorridos na história.

Há também frases que explicam ou fundamentam a guerra e a modernidade, trazendo o ponto de vista do povo da colônia. Essas explicações são introduzidas na fala das personagens e do narrador: “a guerra, disse o adivinho, é uma serpente que matamos sem pisar na cabeça. [...] Mas a guerra chegou aqui a esta região?, indagou Benjamin. A guerra entra mesmo onde não chega” (*Idem. Ibidem*, p. 272). A guerra é uma temática constante nas obras coutianas, e em OPS não poderia ser diferente. Assim como a modernidade: “ligar-lhe? A partir da fronteira tenho rede de telemóvel, você pode-me ligar dos correios de Vila Longe. [...] quero que saiba como é que, lá na capital, se pode meter anúncio na televisão para os meus serviços de curandeiro” (*Idem. Ibidem*, p. 46). O discurso do colonizador nos passa uma visão estereotipada da África, e o escritor utiliza-se dessa ferramenta para ironizar a figura de

um curandeiro que possui um telefone, já que o ambiente em que ele vive aparenta nem precisar de um instrumento como esse.

Sob o mesmo viés, há frases que explicam ou adotam uma postura sobre a relação entre o homem e a mulher. Como a cena do banho: “um homem fica menos macho se passeia as mãos pelo seu próprio corpo. Essa era a crença de Zero Madzero” (*Idem. Ibidem*, p. 12). Ou quando o narrador evidencia a submissão da mulher, “ela nunca lhe perguntou porquê. A um homem não se perguntam certas coisas” (*Idem. Ibidem*, p. 12).

É preciso lembrar que o narrador adota o ponto de vista das personagens, através do narrador onisciente seletivo, o qual conta a história sempre relatando opiniões, pensamentos e impressões dos personagens, a fim de influenciar o leitor na interpretação dos acontecimentos da história. O narrador sabe de tudo o que acontece na trama, inclusive os sentimentos e os pensamentos dos personagens: “Mwadia encostou-se à mesa para recuperar o fôlego: tinha descoberto uma semelhança com a sua progenitora: ambas se riam da mesma maneira, as mesmas compassadas, quase tristes, gargalhadas. (*Idem. Ibidem*, p. 89). Devido a isso, o leitor é inserido neste modo de pensar do personagem, ou seja, vemos o mundo deles por dentro. A linguagem contribui para uma nova significação do texto, atribuindo uma nova verossimilhança.

Pode-se dizer que a temática do texto centra-se no confronto entre culturas. Mwadia é a responsável por fazer esse cruzamento, uma personagem estudada e que não segue alguns princípios de sua família, desempenha a função de desenrolar a trama, ao responsabilizar-se em levar a santa à um lugar sagrado, convive com diferentes personagens. Logo, em Vila Longe, houve uma mistura de culturas, uns sofreram mais do que os outros, mas ao se deparar com uma nova cultura, no caso a europeia, a cultura africana não se desvencilhou por completo e acabou formando outra cultura (uma terceira cultura). Ao trazer o contexto histórico, no caso a história de Gonçalo da Silveira, destaca-se a mistura da cultura europeia em terras africanas, lembrando que indianos também haviam estado naquelas terras. O povo de Vila Longe é formado por misturas de etnias e culturas, processo que não se deu de maneira pacífica, por isso a relutância em querer esquecer. A rememoração trazia um passado conturbado, marcado pela lembrança dos escravos e dos escravagistas, dos “inferiores” e dos “superiores”. Dessa maneira, ninguém queria tocar em ferida ainda latejante.

Ao lembrar a história, há a explicação da motivação pela qual o escravo Xilundo era escravo. Seu pai queria que fosse escravagista do próprio negro/raça, assim como ele, com isso manda o filho ser escravo para aprender a escravizar os outros. Os brancos buscando

mais riquezas, partem para as conquistas, e nesse processo escravizam também, tentando implantar a cultura europeia. Voltar ao passado é ter, na figura do missionário, vestígio para identificar: como era o sistema social da época, como as pessoas viviam e como a riqueza era mais importante que a vida humana. O texto de Mia Couto formou em 2002, uma vila misturada de indivíduos com características diversas e que conviviam bem se não falassem do passado, assim não se tinha de explicar porque uns eram descendentes de escravagistas e outros de escravos.

A representação de uma realidade variável e divergente é vista através do sincretismo religioso, que seria a mistura religiosa, no caso do romance, a sereia e a santa. A descoberta da santa por Mwadia na beira do rio desvenda a outra narrativa, a de 1560. Naquele ano, o missionário Gonçalo da Silveira despede-se de Goa, na Índia, rumo ao Império do Monomotapa, levando consigo a estátua de Nossa Senhora. A imagem de Nossa Senhora desempenha a função de converter os africanos ao catolicismo. Conforme Paradiso, “a religião dos dominadores aqui colocada pode ser lida como catolicismo romano e, mais precisamente, o missionário jesuítico, que num primeiro momento proclama o evangelho cristão, reafirmando a identidade da religião e assim ‘convidando’ à conversão” (PARADISO, 2011, p. 256-257).

No porto, a estátua tomba, o escravo Nimi Nsundi recupera-a e esclarece ao missionário que ela não tombou, mas caiu por sua própria vontade, pois “essa senhora, eu já conheço, na minha terra chamam de Kianda” (COUTO, 2006a, p. 52). De acordo com Fonseca e Cury (2008), Kianda seria uma divindade dos africanos que significa “aquela que anda, que se move, sem pouso fixo de significação associada ao arquétipo da mãe d’água” (2008, p. 39). O escravo esclarece à Dia que a santa é a sereia das águas, Kianda, pois a reconheceu devido aos seus aspectos físicos “confirmei que era ela, a Kianda: os cabelos, a pele clara, a túnica azul” (COUTO, 2006a, p. 208). E para ele, havia uma explicação para o que estava ocorrendo “o que se sucedeu é que a nossa deusa ficou prisioneira na estátua de madeira dos portugueses. Libertar a sereia divina: essa passou a ser a minha constante obsessão” (*Idem. Ibidem*, p. 208). Posteriormente, o padre Antunes flagra o escravo cortando o pé da santa:

O escravo Nimi Nsundi desequilibrou-se e tombou, desamparado, no convés. Das suas mãos escapou um pedaço de madeira. Com o olhar tresloucado, o padre inspecionou a Virgem apenas para se certificar do que ele mais receava: à estátua faltava-lhe um pé. Era essa extremidade do corpo da Santa que jazia, avulsa, no convés da nau (*Idem. Ibidem*, p. 197).

O escravo não foi muito feliz com o seu comportamento de cortar o pé da santa, com isso o missionário teve por obrigação destiná-lo a morte, já que houve uma falta grave com o sagrado. Conforme Montero,

a religião acredita na existência de poderes superiores aos homens (transcendência), a quem se atribui o controle da natureza. A natureza não teria, portanto, do ponto de vista da religião, um curso independente dos caprichos divinos. Essa crença tem como resultado prático o fato de que os homens, para interferir nos acontecimentos, se veem obrigados a aceitar e promover a mediação dos deuses: é preciso estimular a sua boa vontade; é preciso propiciá-los e agradá-los para que governem bem o mundo” (MONTERO, 1986, p. 9).

Segundo Paradiso, entretanto, a semelhança entre Nossa Senhora e Kianda é “uma das estratégias mais significativas do mundo ocidental, já que subverte [in] conscientemente o sagrado do opressor e subjetifica o sagrado do oprimido” (PARADISO, 2011, p. 255). Dessa forma, o sincretismo era muito utilizado pelos missionários, pois eles estudavam e sabiam quais são se assemelhavam com a divindade do outro. Devido a semelhança, o nativo relaciona-a com a divindade que cultuavam e davam início ao sincretismo. No entanto, a conversão para a fé cristã não ocorreu de fato no romance, já que Nimi Nsundi não aceitou a santa e decepcionou o pé dela.

O mesmo ocorre com Mwadia, que ao final não encontra um lugar adequado, acaba aceitando que Nossa Senhora nada mais é que Nzuzu, ou seja, enegrece a santa cristã. De acordo com Paradiso, Nzuzu “é o nome dado à deusa das águas em Moçambique, um mito muito popular em algumas regiões” (2011, p. 261). Conforme a lenda, Nzuzu escolhe a criança para ser a sua discípula. Em uma das histórias contadas pelo narrador, ele relata a história do nascimento e batismo da protagonista, e indica que a própria é uma discípula, já que as ondas do rio levaram a criança e, posteriormente, encontraram-na na margem,

Era a primeira vez que o curandeiro Lázaro narrava o episódio do batismo tradicional de Mwadia. Fora ele que a baptizara, levava-a ao rio Mussenguezi. No momento em que submergiu, a pequena Mwadia começou a entrar em delírio, possuída por um espírito todo-poderoso. De repente, sucedeu o inesperado: as ondas levantaram-se e o rio tornou-se caudaloso a ponto de ele próprio, o cerimoniante Lázaro, fugir e deixar a menina abandonada. Quando voltou, já não a encontrou. Dias depois, Mwadia foi encontrada na margem, envolta em folhagens que a corrente arrastava (COUTO, 2006a, p. 273).

A mesma imagem tem três representações ora é Nossa Senhora ora é Kianda ora é Nzuzu. Passados os anos, Mwadia encontra a santa coxa, destina-lhe um lugar sagrado: a igreja. No entanto, nesse local não é possível, pois a igreja está em ruínas e encontra o melhor

lugar para a imagem: “chegada a um largo embondeiro, ela dirigiu o concho para a margem e foi subindo a ravina, carregando com ela a Santa. Junto ao tronco, ela depositou a Virgem, se ajoelhou e disse: Você já foi Santa. Agora, é sereia. Agora, é nzuzu” (*Idem, ibidem*, p. 329). A própria protagonista, ao encontrar pouso para a santa, identifica que o tempo deixa marcas e que não existiam diferenças, todos eram iguais. A expressão máxima dessa assertiva é que Nossa Senhora se converte em Kianda ou nzuzu, que é o nome dado a deusa das águas moçambicanas.

Portanto, a presença do insólito, o uso estilístico da linguagem e a crença são alguns pontos que classificam o romance coutiano como realismo maravilhoso. A legitimação e a exaltação do universo mítico representa a imagem e o ambiente africano, e isso não significa dizer que é um “arquétipo” da África, mas fornece uma pequena característica do lugar que acreditamos, dentro de uma visão do colonizador, de um mundo exótico, cheio de crença e magia.

CAPÍTULO III
A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

*O tempo jazia agora sob o firme chão. O
passado apodreceria sob os seus pés,
juntando-se ao estrume da terra.*
Mia Couto, OPS, p.331.

A metaficção historiográfica é abordada pela teórica Linda Hutcheon como uma característica do pós-modernismo. Tal conceituação é importante para nos orientar na análise do romance OPS (2006), do escritor moçambicano Mia Couto, pois caminharemos pela história e pela diferenciação do romance histórico e da metaficção historiográfica, a fim de elucidar a utilização do último gênero na obra literária. Sabendo que há toda uma trajetória para tal definição, iniciaremos com o questionamento das fronteiras entre as disciplinas de Literatura e História, já que as duas são elementares na discussão dos romances, os quais dentre suas principais características apontamos textos ficcionais com evidências históricas.

A metaficção historiográfica não tenta subverter o que já está instituído, apenas contesta a escrita do passado através da ironia e da presença do passado, mostrando que podemos reescrever o passado como ficção e vice-versa. A partir disso, o discurso histórico passa a ser visto por diversos ângulos, torna-se plural e o romance passa a ocupar espaço para qualquer representação. Dessa maneira, o valor da narrativa não está mais associado à classificação, literária ou histórica, nem ligado à “verdade” do que se diz, mas na forma como se diz tal “verdade”. Com isso, a metaficção historiográfica aborda a autoconsciência de que literatura e história são construções discursivas, assim a verdade do passado depende tanto do trabalho de pesquisa do historiador como das estratégias narrativas do romancista.

A mistura entre literatura e história está associada a uma modalidade do romance, o romance histórico, que surgiu no século XIX, e tem como tendência misturar um dado ou personagem histórico na ficção. Classificado por Cosson e Schwantes como uma modalidade do romance histórico, a metaficção historiográfica utiliza-se de algumas características do romance histórico e acrescenta elementos como a contestação, a ironia, entre outros. Por isso, se faz necessária a compreensão das características do romance histórico, bem como o decorrer de sua trajetória, já que é o caminho para o estudo pretendido. Dessa forma, levantaremos questões pertinentes e diversas posições de autores, críticos e teóricos que estudaram a respeito desses assuntos, para subsidiar o nosso estudo acerca da metaficção historiográfica.

3.1 Uma amizade antiga: Literatura e História

Desvelar a relação entre as duas disciplinas é essencial para teorizar sobre a metaficção historiográfica, já que ela problematiza a história ao inserir o contexto histórico em um texto fictício, pois sempre tivemos a noção de que o discurso histórico é determinante

e fundamental, mas ao ser utilizado pelo texto fictício, este questiona toda a noção epistemológica da disciplina, a fim de conscientizar o leitor de que não há “um conceito único, essencializado e transcendente de ‘historicidade autêntica’” (HUTCHEON, 1991, p. 122). Para Hutcheon, “o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (1991, p. 122). Nesse sentido, vale lembrar que por muitos anos, a literatura e a história mantiveram um relacionamento conflituoso e ainda hoje essa relação fomenta discussões tanto de historiadores quanto de críticos literários. Um dos pontos debatidos é a diferenciação entre as duas disciplinas.

Para Coutinho (1978), a literatura seria a representação da condição humana, o que a difere da historiografia. Para o crítico literário

A literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio. Os fatos que lhe deram às vezes origem perderam a realidade primitiva e adquiriram outra, graças a imaginação do artista. São agora fatos de outra natureza, diferentes dos fatos naturais objetivados pela ciência ou pela história ou pelo social (COUTINHO, 1978, p. 9-10).

Diferenciadas pela criação artística do escritor, a literatura deixa de ser a realidade ao ser escrita pelo literato. Dessa forma, há dois fatores empregados na literatura: o conhecimento – representado pela realidade – e a estética – os valores artísticos empregados pelo escritor. No entanto, tanto o discurso literário quanto o histórico são vistos por diversos ângulos do decurso da história, por serem complexos e apresentarem um grande número de significados. Essas interpretações e significações foram atribuídas a essas disciplinas por conta de às variadas contextualizações que percorreram a sociedade.

O primeiro a estabelecer uma distinção entre as duas disciplinas foi o filósofo Aristóteles. Na teoria aristotélica, o poeta narrava aquilo que poderia acontecer, e a obra literária não precisava necessariamente representar uma verdade, apenas deveria ter uma coerência interna, deveria ser verossímil. Dessa forma, “o poeta é, para Aristóteles, aquele que é capaz de organizar uma história plausível que, eventualmente, pode até conter o real” (GOBBI, 2004, p. 40). Já a História deveria narrar o que aconteceu realmente, não precisando ser verossímil. Conforme o filósofo,

não é metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a

diferença está em que uma narra acontecimentos e o outro, fatos que podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História, aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo vem a dizer ou fazer verossímil necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcibíades fez ou o que fizeram a ele (ARISTÓTELES, 1987, p. 28).

Portanto, a diferença não está na forma de escrita, no fato de ela ser ou não metrificada, mas no conteúdo, pois a poesia enuncia verdades gerais, enquanto a história enuncia fatos particulares. Por tratar do geral, a poesia alcança o universal, por isso é mais filosófica e mais elevada, já que concebe a oportunidade de revelar as coisas do mundo e do homem. Logo, percebemos que o filósofo empregava a diferenciação entre as duas áreas do saber no conteúdo, em sua matéria-prima. Baseado na teoria aristotélica, vários estudos foram feitos por críticos, teóricos, historiadores e literatos a fim de elucidar as diferenças e semelhanças entre essas duas disciplinas.

Nota-se que no romance *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, há a inserção da ideia fornecida por Aristóteles. O escritor, utilizando-se do processo metalinguístico, deposita na fala de Sansão, a diferenciação entre poeta e historiador, “uma coisa é escrever como poeta, e outra como historiador; o poeta pode contar ou cantar as coisas não como foram, mas como deviam ser, e o historiador há de escrevê-las, não como deviam ser, mas como foram, sem acrescentar nem tirar à verdade a mínima coisa” (CERVANTES, 2003, p. 364). Percebemos que depois de vinte séculos, a teoria aristotélica ainda é refletida e discutida. Para Cervantes, a função do escritor literário seria a criação e a invenção, processo no qual ele se utiliza da realidade, porém sem obrigação com ela.

Dessa forma, as disciplinas transitavam na mesma área do saber até o século XIX, buscando “interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem” (HUTCHEON, 1991, p. 141). Cada qual com o seu conteúdo, a história buscava representar todos os fatos que ocorreram na sociedade e a literatura trazia os anseios, sentimentos e opiniões do homem e da sociedade através da imaginação do autor e do leitor.

Com o advento da Ciência Moderna, no século XIX, a historiografia foi se transformando, passando a ser considerada um discurso de verdade. Dessa maneira, a ciência proclamava as verdades do mundo e a História, por ser uma ciência, teve a legitimidade de enunciar a “verdade histórica”. Evidentemente, através do método científico, esse discurso tentou garantir um caráter verdadeiro, pois trazia a descoberta de fatos e excluía todas as características fictícias de suas narrativas. Esse processo fez com que a área de História buscasse a legitimação do conceito de verdade, até mesmo porque a sua especificidade e o seu

status dependiam dessa legitimação. Segundo Jenkins (2004), os historiadores utilizavam a técnica da representação ficcional para constitui o seu mundo histórico, pois a disciplina de história tinha a convicção de que a sua função era estudar os fatos com a finalidade de constituir um passado determinado, único e singular.

Ainda no século XIX, os irmãos Edmond e Jules Goncourt também contribuíram com os estudos sobre literatura e história. Os escritores franceses tratavam o romance como uma forma de história, trazia-o com uma função documental. Com essa concepção, o romance realista seria considerado tão verdadeiro quanto as verdades da história. Para eles, a história era um romance do passado, ou seja, daquilo que foi, e o romance do que poderia ter sido. “Os Goncourt enfatizaram o contraste passado X presente, o que, de algum modo, parecia inviabilizar a fatura do romance histórico, já que este por definição, estaria interessado no relato de acontecimentos pretéritos, campo reservado ao historiador” (BASTOS, 2007, p. 19). Os Goncourt buscavam equiparar o romance e a história, a fim de inferir um certo respeito ao romance e não um ar fantasioso e inverossímil que já existia na concepção do vocábulo daquela época.

Já Antônio Esteves, em seu livro *O romance histórico contemporâneo (1975-2000)*, discute a questão da relação entre literatura e história, partindo de autores que apontaram algumas características favoráveis à literatura. Um deles é Mario Vargas Llosa, que parte do pressuposto que há coisas que só se diz através da ficção, pois sabemos “que os romances mentem, mas é por meio dessa mentira que eles expressam uma curiosa verdade que só pode expressar-se assim, dissimulada, encoberta, disfarçada daquilo que não é” (*apud* ESTEVES, 2010, p. 20). É a literatura que cura as verdades do coração, preenche as lacunas da vida e dos sonhos. Portanto, quando lemos uma narrativa de ficção sabemos que se trata de uma ficção, pois fizemos um acordo implícito com o ficcionista. A literatura é de fundamental importância, pois ela sustenta a fantasia, a nossa fragilidade perante a sociedade. Ela humaniza o homem, de modo que algumas verdades só podem ser ditas com mentiras, através da ficção. Conforme Vargas Llosa, “o retorno à realidade sempre sofre um empobrecimento brutal: a comprovação de que somos muito menos do que sonhamos. As mentiras dos romances, então, nunca são gratuitas: preenchem as insuficiências da vida” (*Idem, ibidem*, p. 20). Esse preenchimento se dá com as verdades expressadas através da ficção. Verdades relativas, portanto subjetivas, que nem sempre estão em concordância com a história, ou melhor, com a objetividade da história. Percebe-se que Vargas Llosa assim aborda a diferenciação das duas disciplinas a partir do método utilizado pelo escritor: cabe ao

historiador relatar os fatos com objetividade, enquanto ao literato, a subjetividade. Vargas Llosa atribui à literatura a função de desmitificar a história. Pois, “a literatura conta histórias que a história escrita pelos historiadores não sabe, não quer ou não pode contar” (ESTEVES, 2010, p. 20).

O outro escritor citado por Esteves é Abel Posse, para ele a literatura apresenta outras versões para os fatos históricos e revisa as interpretações dos historiadores, a fim de resolver uma realidade através da descoberta do passado histórico que foi ocultado, velado por tempos. Posse deposita nos escritores a responsabilidade de interpretar os fatos históricos que a própria história não aborda, a fim de descobrirem uma versão mais “sólida”, aquela que dá voz ao excluído.

Por apresentarem mais diferenças do que semelhanças, houve a separação das duas disciplinas. Segundo Pesavento (2006, p. 5), a literatura está relacionada à estética da obra, no efeito de sua criação, invenção e fantasia; a história, ao comprometimento com os registros históricos, é um texto organizado dos fatos acontecidos. No entanto, “toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo” (GOBBI, 2004, p. 37). Compreendemos que a literatura e a história estão integradas na produção do fazer artístico, pois o escritor constitui “um sistema simbólico de representação da realidade” (*Idem, ibidem*, p. 37). Apesar de essa concepção estar fundada no conceito de representação, não há como esquecer que a literatura se apropria da temática da história para ter “aparência de real” ou para agregá-la a uma parte constitutiva da obra literária. Essa utilização por parte da literatura do contexto histórico desestabiliza a especificidade da disciplina de história, pois questiona o seu estatuto de verdade, já que tem um pé na ficção.

Como se observa, todos os estudos exemplificados aqui partem da diferenciação entre literatura e história, tendo como enfoque a realidade e a fantasia, a verdade e a mentira, a objetividade e a subjetividade. No entanto, é a partir do século XX, que surgiram em vários estudos os quais apontaram que as duas disciplinas têm mais semelhanças do que diferenças. Desse modo, as fronteiras entre estas áreas do saber foram se desestabilizando e os paradigmas da história foram sendo questionado. Segundo Malard,

na trilha de alguns de nós que trabalhamos com análise literária, poderíamos adotar a cômoda posição de dizer fukuyamamente³, que a discussão não faz sentido, que a História acabou, que tudo pode ser tanto ficção quanto História nesse ocaso de séc.

³ Refere-se ao filósofo e economista nipo-americano Francis Fukuyama, o qual levanta a hipótese de um fim para a história.

XX, marcado por um desesperado e descentrado relativismo, onde tudo pode coadunar-se em tudo (1996, p. 106).

A desestabilização entre a fronteira das disciplinas iniciou-se a partir da teoria de Foucault, na década de 70, já que após esse estudo a Ciência Moderna entrou em crise. Essa teoria começou a servir de base para refletir acerca do conceito de verdade. O teórico estudou instituições e construiu o conceito de subjetividade que aniquila a pretensa objetividade da história, abrindo espaço para várias interpretações acerca do passado, devido às forças sociais, ideológicas, sexuais, étnicas que ganharam espaços após os seus estudos. Por consequência, já não podemos dizer que a história é o registro do que aconteceu no passado, pois há várias interpretações possíveis para os fatos históricos. Inegavelmente, é impossível chegar a uma verdade absoluta sobre o passado ou sobre o presente, porque há vários critérios como o espaço, o tempo, os indivíduos, os valores que condicionam os fatos para que tal verdade possa ser aceita por determinado grupo. Dessa maneira, dependendo do grupo, do local, da época a verdade é outra. Segundo Jenkins,

[...] o filósofo francês mostrou que o documento não é o reflexo do acontecimento, mas que é ele mesmo um outro acontecimento, isto é, uma materialidade construída por camadas sedimentadas de interpretações: o documento é, assim, pensado arqueologicamente como ‘monumento’ (JENKINS, 2004, p. 11).

A partir dos estudos de Foucault, as histórias puderam ser revistas, modificadas, já que em diversos momentos vários acontecimentos não foram lembrados, foram apagados e esquecidos. Dessa forma, a teoria foucaultiana abriu espaços para outros estudos, inclusive para a metaficção historiográfica. O romance metaficcional historiográfico atua como “uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o “natural”. Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado e (limitado)” (HUTCHEON, 1991, p. 13). Essa problematização se forma a partir do mundo histórico, pois a teoria de Hutcheon revela o caráter narrativo da história, problematizando os conceitos e definições até o momento fornecidos como uma certeza. Dessa forma, na metaficção historiográfica não há fronteiras entre literatura e história. Segundo Hutcheon, elas “partilham a mesma postura de questionamento com relação ao uso comum que dão às convenções narrativas, à referência, à inserção da subjetividade, à identidade como textualidade e até seu envolvimento na ideologia” (*Idem, ibidem*, p. 142).

Essas semelhanças não são levantadas somente pela metaficção historiográfica, pois alguns historiadores como Hayden White, Keith Jenkins e Paul Veyne, publicaram trabalhos que refletiam sobre o discurso histórico e a sua relação com o texto literário. A metaficção historiográfica “parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado” (*Idem, ibidem*, p. 142). Aquilo que era posto como uma certeza, a metaficção historiográfica sugere, indaga e contesta através da representação e do discurso. Conforme Couto, “a ideia de que existe uma ‘realidade dos fatos’ a ser recomposta fielmente pela ciência da História tem sido corroída pela ação conjunta de diversas disciplinas, da psicanálise à semiótica” (1994, p. 1). Por mais que acreditemos que há um limite entre as duas disciplinas, devemos ter consciência de que suas especificidades são muito semelhantes.

Um dos pontos a serem observados é a questão da narrativa histórica. Segundo White, no século XIX, a narrativa era vista pelos historiadores “como uma forma de discurso que pode ou não ser usada para a representação de eventos históricos” (WHITE, 2011, p. 441). Logo, ela não seria um método nem uma teoria, mas um discurso sobre um fato que ocorreu. Portanto, “o que distingue os enredos “históricos” dos “ficcionais” é, antes de tudo, o conteúdo, não a forma” (*Idem, ibidem*, p. 441). Nessa concepção, os enredos históricos relatavam o que aconteceu, enquanto os ficcionais, o que o narrador imaginava. Dessa forma, o trabalho do historiador seria “investigar os documentos a fim de determinar qual é o enredo verdadeiro, ou mais plausível, que pode ser contado a respeito dos eventos” (*Idem, ibidem*, p. 441). Ainda nesse período, segundo Jenkins, os historiadores utilizavam a técnica da representação ficcional para constituir o seu mundo histórico, pois a disciplina de história tinha a convicção de que a sua função era estudar os fatos com a finalidade de constituir um passado determinado, único e singular.

No entanto, a metaficção historiográfica carrega alguns questionamentos a respeito desses paradigmas. E, ela constitui um olhar crítico do presente em relação ao passado. Seguiremos com uma sequência de questões discutidas por diversos teóricos. Iniciando pelo estudo do historiador Jenkins, em seu livro intitulado *A história repensada* (2004). Segundo ele, a história e passado são termos distintos. Isso se dá devido ao fato da história ser um discurso do mundo, em outras palavras, a história se apropria do mundo, atribuindo significados e sentidos a ele. Então, os sentidos existentes hoje no mundo são devido ao discurso histórico. A história estuda apenas um elemento do mundo, o passado. Por isso, o passado e a história são elementos distintos, cada um existe livre um do outro, em condições

distintas em espaço e tempo. Isso porque “o mesmo objeto de investigação pode ser interpretado diferentemente por diferentes práticas discursivas [...] ao mesmo tempo que, em cada uma dessas práticas, há diferentes leituras interpretativas no tempo e no espaço” (JENKINS, 2004, p. 24), às quais chamamos de discursos.

O passado e a história não estão unidos um ao outro de tal modo que se possa ter uma, e apenas uma leitura de qualquer fenômeno; que o mesmo objeto de investigação é passível de diferentes interpretações por diferentes discursos; e que, até no âmbito de cada um desses discursos, há interpretações que variam e diferem no espaço e no tempo (*Idem, ibidem*, p. 27).

E a metaficção historiográfica vem abordar essa questão. Já que “nos faz voltar para um passado repensado, para verificar o que tem de valor nessa experiência passada, se é que ali existe algo de valor” (HUTCHEON, 1991, p. 62). A leitura que você faz de um livro de histórias é uma análise de um determinado historiador sobre o passado, portanto você não analisa o passado, mas um discurso sobre ele, ou seja, o ponto de vista de um historiador.

Essa conclusão entra em outro ponto a ser observado pela metaficção historiográfica, a questão da subjetividade. Portanto, cada vez que o historiador escreve a história, ela é recontada de uma forma diferente, pois não é possível interpretar os fatos com neutralidade e objetividade, para os historiadores o seu método não havia espaço para a subjetividade do narrador, já que se tratava de um texto bem organizado, determinado por métodos que o classificavam como um texto histórico. E, como sabemos, a subjetividade se encontra em vários elementos, como nas fontes, nos métodos, nos discursos que escolhemos. Cada indivíduo está inserido culturalmente e socialmente, marcando o nosso presente. Assim, quando escolhemos um elemento ou um método, está implícito nele a subjetividade. E a metaficção problematiza essa questão ao abarcar em sua obra literária o dado histórico, demonstrando que o registro é provisório e contingente conforme a visão do narrador. Há no romance metaficcional historiográfico uma visão diferente daquela obtida pelo historiador, levantando a dúvida de se o fato histórico ocorreu da maneira como foi relatado pela historiografia.

A metaficção historiográfica evidencia a verossimilhança. Segundo o dicionário Aurélio, a verossimilhança é a coerência interna de uma obra literária, ou seja, uma aproximação da realidade no mundo imaginário. Dessa forma, a teoria fornecida por Hutcheon declara que não há uma única verdade, e que o mais importante de um discurso sobre a história é a verossimilhança. Logo, afirma que não há uma verdade objetiva, ou seja, “só existem verdades no plural, e jamais só Verdade” (*Idem, ibidem*, p. 146). Portanto, tanto a

literatura quanto a história é formada por meio da coerência interna do mundo imaginário para ter aparência de real. Se a história e a literatura são discursos que contêm a subjetividade do narrador, cada indivíduo que analisar um fato pode ter um ponto de vista diferente. Um exemplo é a temporalidade na qual analisamos um acontecimento histórico, pois se escrevemos algo a partir do presente, é esse tempo que define e avalia os acontecimentos do passado, ou seja, é esse mesmo tempo que marca um fato histórico, por exemplo, os acontecimentos que foram evidenciados em um determinado período só foram enfatizados por determinados elementos e concepções da época, são esses fatores que definem o que será um fato histórico. Logo, mudando o tempo presente, mudamos o fato histórico, dessa forma a verdade é modificada.

A literatura tem uma liberdade maior devido ao seu caráter ficcional e a metaficção historiográfica utiliza-se dessa liberdade para questionar o passado, pois abrange a literatura como um instrumento para rever a história, diferente da história, que tem como uma metodologia selecionar fatos, a fim de obter um fato histórico único e determinado. Apesar de a Nova História proporcionar um novo olhar sob o discurso historiográfico, a metaficção historiográfica atribui voz para aqueles personagens da margem, que foram excluídos pelo discurso oficial.

Dessa forma, tanto o historiador quanto o romancista são responsáveis pela construção ou revisão da realidade social culturalmente constituída pela sociedade que de certa forma representa ou na qual está completamente inserida. Em termos de responsabilidade, acreditamos que ambos devem ser responsáveis por aquilo que selecionam como acontecimento histórico digno de ser registrado, ou pelas vozes que colocam em conforto com o objetivo de problematizar o passado para que este possa ser revisto à luz do presente (SILVA, 2007, p. 32).

Um dos fatores para o questionamento dos pontos de vista é a (inter) textualidade, pois “a história (historiografia) é um constructo linguístico intertextual” (JENKINS, 2004, p. 26). Se o acontecimento histórico já ocorreu, o historiador só conseguirá resgatá-lo a partir da linguagem e não como um acontecimento. A história está nas estantes, nas bibliotecas e o passado já se foi. Para termos acesso ao passado, devemos ler e interpretar. Dessa forma, “ela é aprendida (em vários cursos, por exemplo) e informada (ou seja, dotada de significado) por outros textos” (*Idem, ibidem*, p. 26), assim como a literatura. O questionamento parte da ideia de que tanto a literatura quanto a história são construtos linguísticos e pesquisa em outros textos, seja eles verbais ou não verbais, para construção da sua própria narrativa. Com isso,

a metaficção historiográfica exige o que a semântica da “palavra possível” chama de “identificações através do mundo” (Dolezel 1986), e a mediação semiótica se efetua por meio da aceitação de que nosso conhecimento sobre esse Batoche⁴ verdadeiro, existente no passado, hoje só nos chega a partir de outros textos, outros discursos (HUTCHEON, 1991, p. 190).

Em virtude dessas considerações, é preciso elucidar que o estudo aqui pretendido tratará acerca da problematização entre ficção e história promovida pela metaficção historiográfica. Portanto, não chegaremos aqui a um final para a grande discussão sobre a relação entre literatura e história, masclareamos que essa fronteira entre as duas disciplinas é permeável. Observamos no próximo tópico que o romance histórico, um gênero literário, trouxe os fatos históricos para o gênero romance.

3.2 O romance histórico

O romance histórico surgiu no século XIX, com a publicação de *Waverley* (1814), de Walter Scott, influenciado por um período de revoluções: “primeiro foi a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e a queda de Napoleão que fizeram da história uma experiência das massas, e em escala europeia. Entre 1789 e 1814, as nações européias viveram mais revoluções que em séculos inteiros” (LUKÁCS, 2011, p. 38). Foi nesse ambiente e época que esse romance apareceu e tem como principal característica o envolvimento da literatura com a história

Na verdade, o que enseja o uso do adjetivo histórico, em um romance *é a presença da história como parte constitutiva da obra*, isto é, a certeza de que sem a presença daqueles personagens que são pessoas e sem os episódios conhecidos como histórico o romance seria outro (COSSON, SCHWANTES, 2005, p. 3, *grifo nosso*).

Pode surgir a ideia de que anteriormente a esse período já existissem obras com tais características, ou seja, com ambientação histórica, como as narrativas da história antiga, os mitos da Idade Média, os antigos relatos chineses e indianos. No entanto, “o que falta ao pretense romance histórico anterior ao de Walter Scott é o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 33). Essas obras traziam apenas uma ambientação histórica, pois os costumes e a psicologia dos personagens remeteriam à época do romancista ao invés

⁴ Aqui a teórica exemplifica o seu estudo a partir da obra *The Scorched-Wood People* (o povo da madeira queimada), de Wiebe.

do tempo passado. Dessa forma, “a questão da verdade histórica na descrição ficcional da realidade permanece fora de seu horizonte” (*Idem, ibidem*, p. 33).

Se estudarmos um pouco sobre os romances realistas do século XVIII, percebemos que os escritores utilizavam-se dos costumes e da psicologia da sua época, no entanto o passado era visto como algo concreto e acabado, que não determinava o presente e o futuro dos indivíduos. De acordo com Lukács, “o presente histórico é figurado com extraordinária plasticidade e verossimilhança, mas é ingenuamente aceito como um ente: a partir de onde e como ele se desenvolveu é algo que ainda não se põe no ato de figuração do escritor” (*Idem, ibidem*, p. 34). Logo, os escritores realistas desvelavam um realismo audacioso e astuto, no entanto não notavam a historicidade como um processo do seu tempo. Eles escreviam um realismo cada vez mais forte, trazendo a especificidade do presente de forma clara e objetiva, incluindo os acontecimentos significativos de sua época, ou seja, retratavam os homens célebres.

Recapitulamos, brevemente, sobre o romance realista para compreender os caminhos que a literatura percorreu com o romance histórico. Para Lukács, “o romance histórico scottiano é continuação direta do grande romance social realista do século XVIII” (*Idem, ibidem*, p. 47). O que difere entre os dois tipos de romance é que o romance histórico traz uma consciência histórica, ou seja, carrega a ideia de que o passado influencia diretamente o presente, portanto o romance histórico aborda o fato histórico como algo que afeta os indivíduos no presente, pois nota-se que há “o sentimento de que existe uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças e, por fim, de que ela interfere diretamente na vida de cada indivíduo” (*Idem, ibidem*, p. 38). Isso não quer dizer que Scott abordava os problemas sociais de sua época, já que o escritor

Em seus romances, não aborda as questões sociais do presente inglês, como o acirramento incipiente e incisivo da luta de classes entre a burguesia e o proletariado. Na medida em que ele pode responder por si mesmo as questões, ele o faz pelo viés da figuração ficcional das etapas mais importantes da história inteira da Inglaterra (*Idem, ibidem*, p. 49).

De acordo com Lukács, Scott aborda a história da Inglaterra como uma série de crises revolucionárias, pois, no decorrer do romance, o cotidiano da sociedade inglesa sofre alterações. Essa crise é resultado do processo histórico. O romance retrata também a sociedade da época: as disputas das forças sociais, o cotidiano das pessoas, as dificuldades do indivíduo de classe média. É com esse ambiente, nesse passado, que Scott procura a

identidade de seu país, buscando o entendimento do presente em que vivia, romaneando o passado de sua sociedade.

Dentre suas características, apontamos que o romance histórico tradicional constrói os seus personagens como tipos histórico-sociais. Os heróis possuem uma inteligência ávida, uma rigidez moral e uma compostura disciplinar, que não se abalam facilmente. Segundo Lukács, “o ‘herói’ do romance scottiano é sempre um *gentleman* inglês moderno, mais ou menos medíocre” (*Idem, ibidem*, p. 49). Devido à escolha do tipo do herói feita pelo romancista, Scott recebeu diversas críticas negativas (dentre quais, Lukács aponta Taune). No entanto, Lukács o defende argumentando que o romancista foi talentoso, ao mostrar um herói correto, que não, necessariamente, é heroico, já que o personagem “jamais alcança o nível de uma paixão humana arrebatadora, de uma devoção entusiasmada a uma causa grandiosa” (*Idem, ibidem*, p. 49). Dessa maneira, a seleção desse tipo de herói o descaracteriza como um escritor romântico, pois recusa e supera os próprios conceitos do Romantismo. Não podemos deixar de mencionar que Scott busca representar as lutas e os confrontos da história por meio de homens que configuram o papel das correntes sociais da época. Dessa forma,

Scott estende esse modo de conceber aos processos de marginalização; considera-a sempre em sentido social, e não individual. Seu entendimento do problema do presente não é profundo o suficiente para resolver essa questão dos processos de marginalização. Por isso, ele se desvia da temática e conserva, em sua figuração, a grande objetividade histórica do épico legítimo (*Idem, ibidem*, p. 50).

É pela busca da “fidelidade” histórica que Scott “jamais cria personagens excêntricas, personagens que, por sua psicologia, fogem da atmosfera da época” (*Idem, ibidem*, p. 81). O escritor escocês aborda a “fidelidade” histórica em suas obras, apesar de que não destaca nem relata objetivamente os grandes acontecimentos históricos, prefere enfatizar como os homens daquela época reagiram a tal acontecimento. Por isso, “trata de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica” (*Idem, ibidem*, p. 61). Além do mais, o drama dos acontecimentos não tem uma inovação, ele apenas descreve os acontecimentos do período anterior por ele vivido. Segundo Lukács

Os detalhes são apenas um meio para atingir a fidelidade histórica retratada, para evidenciar de maneira concreta a necessidade histórica de uma situação concreta. Essa fidelidade histórica é, para Scott, a verdade da psicologia histórica das personagens, do legítimo *hic et nunc* (aqui e agora) de seus móveis psicológicos e de seu modo de agir (*Idem, ibidem*, p. 81).

Dessa maneira, Scott apresenta os problemas sociais da época narrada, porém são nos acontecimentos tidos como insignificantes, em que está a representação mais importante, pois descreve as causas e motivos dos fatos apresentados. De acordo com Lukács, Scott retratou o senso de historicidade em seus romances, a partir do modo como tratou dos seus temas, a abordagem histórica de suas histórias e de seus personagens. O senso de historicidade é acompanhado pela expressão social e pela consciência histórica. Conforme Lukács, o escritor escocês concebe “a história como precondição concreta do presente” (*Idem, ibidem*, p. 36).

Desse modo, Lukács resume a extração do romance histórico

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que o protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E é uma lei da figuração ficcional – lei que em um primeiro momento parece paradoxal, mas depois se mostra bastante óbvia – que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial (*Idem, ibidem*, p. 81).

Portanto, o romance histórico difere da metaficção historiográfica, devido algumas características como a utilização da temática da história, apesar dos dois gêneros terem o fato histórico como parte constitutiva de sua narrativa, elas abordam de maneira diferente, bem como seus personagens e sua ideologia acerca de seus romances.

3.3 Metaficção historiográfica

Classificado como um fenômeno cultural por Linda Hutcheon, o pós-modernismo tem gerado polêmica nos dias atuais pela característica de ser autorreflexivo e ao mesmo tempo contrariar as bases históricas, sociais e políticas da sociedade. Definido pela teórica como “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (1991, p. 19), o pós-modernismo é um termo abrangente, pois ele engloba diversas áreas como arquitetura, literatura, cinema, entre outros. Devido a isso, a teórica utiliza um termo específico para a ficção, a metaficção historiográfica. Definido por ela como “aqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (*Idem, ibidem*, p. 21). Como exemplo de romance metaficcional historiográfico, utilizaremos *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, publicado em 1984.

Segundo Oliveira (2013), esse romance se enquadra nos moldes da metaficção historiográfica devido ao diálogo com a História e a inserção de diversas vozes na narrativa, ela investiga a elaboração da narrativa e a formação histórico-literária do romance, bem como o limite entre ficção e história e a desestabilização dos discursos.

O romance relata os acontecimentos ocorridos no ano da morte de Ricardo Reis, conforme o título já prediz. O enredo inicia-se com o retorno de Reis a Portugal em 1936, após seu autoexílio que durou dezesseis anos no Brasil. Seu retorno justifica-se pela morte de Fernando Pessoa. Em Lisboa, ele encontra um país sob a ditadura de Salazar, delineado pelo narrador como um ano trágico, sob um clima sombrio e silencioso. Quando o protagonista chega a Portugal, está desatualizado dos acontecimentos, logo procura se informar contando com o apoio dos jornais e do fantasma de Fernando Pessoa.

Observe-se no romance de José Saramago que o protagonista é o heterônimo de Fernando Pessoa. Quando o escritor português faleceu não havia escrito a morte dos seus heterônimos Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Saramago aproveitou a “deixa” e criou o final para este personagem literário. A subversão encontra-se no fato de que Fernando Pessoa é um personagem histórico, que na narrativa configura-se como um fantasma; já Ricardo Reis é representado como um personagem de carne e osso.

A metaficção historiográfica problematiza a história, mas não de maneira saudosista ou nostálgica, pelo contrário, traz a reflexão sobre os paradigmas atuais, contraria as bases de conhecimento já obtido como uma certeza e abarca a dúvida sobre esses conceitos pré-estabelecidos de forma irônica. O romance de Saramago se desenvolve entre o tempo histórico e o ficcional, o que podemos considerar como uma característica da metaficção historiográfica, pois “considera-se que a historiografia e a ficção dividem o mesmo ato de refiguração ou remodelamento de nossa experiência de tempo por meio de configurações da trama” (*Idem, ibidem*, p.135). Com isso, Saramago, no desenrolar do romance, relata detalhadamente acontecimentos históricos sobre Portugal e outros países europeus: “Aqui em Portugal também tem havido umas revoluções, Chegaram-me lá as notícias, Você continua monárquico, Continuo” (SARAMAGO, 1995, p. 49); “É que de repente entraram-me três famílias espanholas, duas de Madrid e uma de Cáceres, vêm fugidas, Fugidas, Sim, por causa de terem os comunistas ganho as eleições” (SARAMAGO, 1995, p. 97).

As fronteiras entre gêneros ou a mistura das áreas do saber são postas em debate devido às suas semelhanças: “as convenções dos dois gêneros se opõem entre si; não existe nenhuma fusão simples, não problemática” (HUTCHEON, 1991, p. 27). Segundo Oliveira

(2014), o envolvimento dos gêneros no romance está no fato do envolvimento de personagens históricos e fictícios na narrativa, proporcionando uma interpretação acerca da situação vivida por Portugal, no período da ditadura de Salazar.

Dessa forma, o escritor cria uma nova versão da história, sugerindo o que poderia ter acontecido, misturando a literatura e a história, a partir de suas semelhanças. Uma delas é que ambas são construtos linguísticos, ou seja, a formação do passado é construída a partir da escrita de outras fontes. Sabendo disso, a metaficção historiográfica utiliza “os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 122). É uma forma de repensar a História, já que a mesma é uma criação humana e só existe através da textualidade.

A metaficção historiográfica não rejeita o passado, ela esclarece e questiona que ele é formado pela textualidade e consultado através dela. Portanto, “não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos” (*Idem, ibidem*, p. 34). Saramago, ao inverter os papéis dos personagens em seu enredo, proporciona um questionamento sobre o limite entre o real e o imaginário. Ele revela que a ficção não passa de um discurso, assim como a historiografia, que elabora uma versão da realidade. A inserção do dado histórico em meio ao fictício destaca que nenhum texto é totalmente objetivo e neutro, pois demonstra que a ficção pode ser um discurso sobre a realidade.

Portanto, a ficção e a história podem ser modificadas conforme o objetivo e a intenção do narrador. Nessa esteira, Saramago propõe a desconfiança

[...] foi ontem a enterrar, surpreendeu-o a morte num leito cristão do Hospital de S. Luís, no sábado à noite, na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com os seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim, mortos, não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa, e se ainda aí houver quem duvide, esse vá ao Hotel Bragança e fale com o senhor Salvador, que é o gerente, pergunte se não está lá hospedado um senhor chamado Ricardo Reis, médico, que veio do Brasil, ele dirá que sim (SARAMAGO, 1995, p. 18-19).

Ele desestabiliza o discurso histórico, comentando e relativizando os fatos. No entanto, essa inversão de conhecimento faz o leitor refletir sobre a intenção do narrador e que devemos duvidar dos discursos que rodeiam a nossa sociedade. Além de fornecer uma visão sobre o discurso que nos rodeia, a metaficção historiográfica contraria os valores, os princípios que

regem a sociedade. Essas contradições fornecidas pelas obras pós-modernistas podem muito bem serem discutidas na nossa sociedade, já que a literatura revela os conflitos que vivemos, e uma das razões é o tempo em que vivemos, em um mundo moderno, onde o sujeito encontra dificuldade de compreender as novas estruturas sociais que se formam, impossibilitando a análise e a compreensão da atitude humana, devido aos problemas sociais que fomenta a desigualdade e a vivência de ambiguidade.

Com todas essas dificuldades, o escritor literário vê na escrita a possibilidade de levantar questões, não precisando de respostas, nem de resoluções. Logo, o romance pós-modernista desenvolveu a consciência de levantar questões, um dos argumentos que podemos obter é que “a literatura tem como função levantar esse questionamento por intermédio da narrativa, do romanesco ou da personagem. Dessa forma, a questão do sentido tornou-se fundamental para que se possa entender o romance pós-moderno” (LIMA, 1996, p. 53-54).

A metaficção historiográfica é vista por vários teóricos como uma tendência da cultura dominante, resultante da desagregação da predominância burguesa e o crescimento da cultura de massa. A ideologia dominante traz a cultura de massa composta por uma identidade homogênea. E a metaficção historiográfica vem desafiando essa força totalizante, assegurando-lhe a heterogeneidade, observando que essas diferenças são sempre numerosas e contingentes. Assegurando a heterogeneidade, afirma-se que não há um arquétipo, dessa forma, reafirma-se a sua característica contraditória, ou seja, não há uma definição, uma resposta, apenas uma contradição.

De acordo com Hutcheon, “a cultura pós-moderna tem um relacionamento contraditório com aquilo que costumamos classificar como nossa cultura dominante, o humanismo liberal” (1991, p. 23). Isso não quer dizer que ela negue tais conceitos, mas que os desafia, propondo uma contradição no próprio pressuposto do humanismo liberal. A metaficção historiográfica se recusa a estabelecer esses sistemas unificadores e totalizantes somente para fornecer o alívio para a sociedade. Esse sistema pode ser até necessário para a sociedade, mas seria uma ilusão.

Claro que se pode dizer que outros textos literários anteriores ao pós-modernismo, já trabalhavam com este questionamento sobre o mundo, mas há nos romances da metaficção historiográfica uma crítica autorreflexiva, que inclui a ironia e a presença do passado nesses questionamentos.

Além disso, o romance metaficcional historiográfico parodia as tradições e as convenções dos gêneros, ou seja, ele se apropria daquela obra já existente para criar outra ou

para enfraquecê-la tanto no que se refere à autenticidade quanto à originalidade. Segundo Hutcheon, “a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade, ideia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal” (HUTCHEON, 1991, p. 28). Portanto, a função da paródia seria “problematizar, inverter e questionar até mesmo o modelo literário sobre o qual se estabelece – uma vez que, se já se tornou um “modelo literário”, não deixa de ser também uma estrutura ideológica” (ALAVARCE, 2009, p. 59).

A retomada do passado por autores como Saramago “é sempre uma reelaboração crítica, nunca um retorno nostálgico. É aí que está o papel predominante da ironia do pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Entende-se por ironia a figura da retórica que consiste em dizer o contrário daquilo que pensamos, sarcasticamente.

Acha Portugal diferente do que era quando partiu para o Brasil, Não posso responder, ainda não saí de Lisboa, E Lisboa, acha-a diferente, Dezasseis anos trazem mudanças, Há sossego nas ruas, Sim, tenho reparado, O governo da Ditadura Nacional pôs o país a trabalhar, Não duvido, Há patriotismo, dedicação ao bem comum, tudo se faz pela nação, Felizmente para os portugueses, Felizmente para si, o senhor também é um deles, Não rejeitarei a parte que me couber na distribuição dos benefícios, tenho visto que estão a ser criadas sopas dos pobres (SARAMAGO, 1995, p. 121).

A metaficção historiográfica desafia as questões de poder das instituições. A história oficial é representada como uma instituição cultural dominante, o romance estudado investiga as histórias esquecidas, veladas e omitidas. Além disso, questiona porque aquela história é a escolhida, no entanto não busca uma resposta, mas evidencia que há nessa escolha uma relação de poder implícita baseada na sociedade capitalista. No entanto, a história oficial está sendo debatida não somente na metaficção historiográfica, mas também pelos historiadores como Hayden White, Keith Jenkins e outros, conforme vimos no início deste capítulo, os quais discutem a questão do discurso histórico e sua relação com a literatura, como a forma da narrativa, o modo de representação, a intertextualidade, a função da linguagem, a relação entre o fato histórico e o saber empírico, o ato de tornar problemático aquilo que era considerado uma certeza.

Por último, metaficção historiográfica contesta os sistemas totalizantes e homogêneos, pois não há uma única voz, há diversos narradores, limitados e provisórios, ou seja, “o provisório e o heterogêneo contaminam todas as narrativas organizadas que visam a unificar a

coerência” (HUTCHEON, 1991, p.29). Dessa maneira, não há mais um centro, logo ela joga em cena o “marginal”, definido pela teórica como

“ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido (*Idem, ibidem*, p. 29).

Se não há mais uma única identidade, não há mais uma única verdade. Abriu-se espaço para a diferença, no entanto sem tornar-se o marginal em um novo centro, já que a discussão promovida pela metaficção historiográfica é justamente a quebra dos valores obtidos como únicos e verdadeiros, sejam eles em valor, sentido, identidade. A narrativa então não busca outro modelo, mas afirma que todo modelo é um discurso construído sob uma ideologia e um contexto determinado.

3.4 A metaficção historiográfica no romance OPS

Dentro do pragmatismo e da complexidade de enquadrar as coisas e situações em modelos, se nos for permitido, podemos classificar o romance OPS, de Mia Couto como metaficção historiográfica. Em OPS, o tema histórico ocupa o centro da narrativa, no entanto esse romance não nega ou rejeita a história, mas revisita-a de maneira irônica e consciente, questionando a verdade histórica. O tema histórico é essencial para o enredo. Dessa forma, a abordagem histórica utilizada pelo escritor é a história do missionário Gonçalo da Silveira e a sua viagem rumo ao Império Monomotapa. O religioso foi morto a mando do imperador e seu corpo jogado nas águas, como foi vaticinado antes de sua morte, segundo os registros oficiais:

Espírito missionário, intransigente em seguir, sempre, a vontade de Deus e considerado um excelente orador, Gonçalo da Silveira é conhecido também por ter sido o primeiro mártir português em terras africanas. Um martírio que ele próprio vaticinou em conversas com os amigos mais próximos: “ajudai-me a louvar a Deus porque ainda hei-de ser mártir e o meu corpo há-de ser lançado ao rio onde nunca se achará” [...] (FUNDAÇÃO GONÇALO DA SILVEIRA).

No romance, a história do missionário recebe alguns capítulos à parte mesclando-se com a narrativa de Mwadia. Em consonância com a história oficial, conta-se que a embarcação do missionário sai do porto de Goa, rumo a Moçambique, e essa viagem tinha como propósito a incursão católica no Império do Monomotapa. Diferentemente dos registros oficiais, porém, há no romance relatos insólitos, como a queda da santa no pântano e a sua

recuperação através do escravo Nimi Nsundi. A narrativa ficcional percorre os passos do escravo, descrevendo todas as suas ações e suas crenças, relatos que não vimos no discurso oficial,

o missionário iria presenciar um fenômeno invulgar: a devoção arrebatada do escravo à Santa. Não havia dia em que Nimi Nsundi não prestasse homenagem a Nossa Senhora, falando com ela, limpando-a, lavando-a, cuidando de que nem sol nem sal molestassem a sua pintura. Gonçalo da Silveira muito se comovia com a entrega cristã do cafre. Mal ele sabia o que essa devoção ocultava (COUTO, 2006a, p. 55)

Mwadia encontra o esqueleto do missionário. O resgate do passado para o presente é obtido através da leitura que a protagonista faz das anotações e documentos da caixinha encontrada ao lado do esqueleto do religioso. Ela resgata apenas o que lhe é interessante, assim, ela e o narrador recheiam o enredo de explicações e pensamentos sobre os fatos históricos,

era usual ornamentarem com figuras religiosas os barcos que transportavam escravos. Era um modo de santificar o crime, mas também uma maneira de se acrescentar um valor simbólico à viagem. Uma nau já não era apenas uma embarcação. Era um altar flutuante” (*Idem, ibidem*, p. 193).

E seus supostos resultados recorrentes as ações feitas no passado, “começaria nas traseiras do tempo, nas origens de todos os males: o passado colonial, a escravatura. Era esse estigma que explicava a condição de miséria do continente” (*Idem, ibidem*, p. 147). Nota-se que o escritor utiliza-se do tema histórico a fim de resgatar o passado para conscientizar a população sobre a situação do país. Dessa maneira, não há uma preocupação com a vida particular das personagens, ao contrário, observa-se uma preocupação com o coletivo, com todas as pessoas de Vila Longe, que representam o povo africano. As personagens têm suas vidas particulares em jogo, não se incomodam se vivem bem ou não, não sabem por que estão ali, simplesmente vivem. O narrador evidencia o motivo das personagens estarem condicionadas a este estilo de vida, foi o passado histórico que influenciou a vida de cada um. Essa explicação evidencia uma conscientização ou reflexão aos leitores, pois explícita a ideia de que o passado histórico modifica a vida de todos os moradores de Vila Longe, além de delinear o processo de colonização de Moçambique desde as grandes navegações e os resultados obtidos desse confronto.

___ Há muito que lhe queria dizer isto, Mwadia Malunga: você ficou muito tempo lá no seminário, perdeu o espírito das nossas coisas, nem parece uma africana.

___ Há muitas maneiras de ser africana.

___ É preciso não esquecer quem somos...

___ E quem somos, compadre Lázaro? Quem somos?

___ Você não sabe? (*Idem, ibidem*, p. 46).

Não se pode perder de vista também a questão abordada nessa citação: o ceticismo. A protagonista não soube responder a questão indagada pelo adivinho. Nesse caso, há a presença da dúvida. Quem são os africanos? Depende da história? Qual história? Aquela contada pelos portugueses ou pelos próprios africanos? Por que eles não sabem quem são? O narrador utiliza-se da dúvida das personagens para abrigar no leitor a própria dúvida sobre o contexto histórico. Esse questionamento percorre a questão identitária do país. Tanto Lázaro quanto Mwadia não sabem o que é ser africano e esse questionamento é posto em discussão no romance.

Analisando sob essa ótica, Mia Couto utiliza-se do estereótipo do ser africano, que, não condiz com a realidade, já que se configura a imagem mística, diferente e inferior, “não quero que acabe como nós: sem tamanho, sem destino” (*Idem, ibidem*, p. 83), ou “Não é fácil sair da pobreza. Mais difícil, porém, é a pobreza sair de nós” (*Idem, ibidem*, p. 284). Ao mesmo tempo que o narrador descreve o estereótipo africano como aquele tipo pobre, inferior, ele ironiza a situação, porque na verdade todos identificam o africano como pobre, por mais que tente sair é difícil, pois o rótulo continua ali, forte.

Assinale, ainda, que na obra há construções discursivas, pois se percebe a modificação quanto ao relato. O romance foi escrito a partir de uma visão ex-cêntrica, que segundo Hutcheon (1991, p. 86) é “concebida como um fluxo de identidades contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social” e está relacionada com o centro que, porém, lhe é negado. Com isso, o romance tem o ponto de vista (discurso) do escravo Xilundo, que busca o autor do crime com receio de que o acusassem pelo assassinato do missionário. Essa abertura para o ex-cêntrico mostra a diferenciação da citação histórica no início do subcapítulo, cujo viés é contado a partir do ponto de vista português - com personagens de posses, célebres - pois no texto histórico, a versão é escrita por alguém que está no centro, pois sabe quem era o mandante do crime. Já no romance, questão que seria mais confidencial, descrevendo a situação que não é comumente vista nos textos históricos, ou seja, a partir do ponto de vista de um escravo. Portanto, há no romance uma mudança de discurso em relação ao discurso histórico, com a finalidade de questionar como o fato histórico pode modificar-se conforme o ângulo visto.

Xilundo Inhamoyo lavou as mãos no rio Mussenguezi e um fio de sangue avermelhou as águas. Com a ajuda dos soldados portugueses Jerônimo e Baltazar, ele tinha acabado de arrastar o corpo de Gonçalo da Silveira para as terras lodosas da margem (COUTO, 2006a, p. 303).

Dessa maneira, o motivo da morte e o assassino de Gonçalo da Silveira não são revelados no romance, há todo um processo simbólico. Depois de seu corpo sido jogado ao rio Mussenguezi começam a surgir boatos de que a alma do religioso andava pelo vilarejo. Nota-se com esse ar de misticismo que o escritor não tem um compromisso em narrar a história em busca da verdade. Antes, adota um tom de sugestão, deixando as motivações implícitas, assim como as possíveis interpretações para desvendar o motivo da morte.

Além do escravo Xilundo, Mwadia Malunga também merece destaque na trama, já que entrelaça os dois enredos. Na descrição fornecida pelo narrador, ela é um personagem da margem, pois “Mwadia fez-se de contra-sensos: ela era do mato e nascera em casa de cimento; era preta e tinha um padrasto indiano; era bela e casara com um marido tonto; era mulher e secava sem descendência” (*Idem, ibidem*, p. 69). Apesar dessas contradições, ela toma a responsabilidade de salvar o seu marido, ao levar a santa em Vila Longe, torna-se o centro da encenação da visita do casal estrangeiro e, por fim, ela deposita a santa num lugar sagrado. Dessa forma, percebe-se que a protagonista, por ter uma vida amorosa e familiar tortuosa, é guerreira, pois luta pelos seus objetivos, no caso pelo esposo.

Helena Kaufman em seu artigo “A metaficção historiográfica de José Saramago” (1991) elenca uma série de características que enquadra três romances do escritor, *Memorial do Convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do Cerco de Lisboa*, como metaficção historiográfica. Entre elas encontramos, no nível da estrutura da narrativa, o narrador intruso, a onisciência, o anacronismo e os comentários metanarrativos; no nível dos personagens, a questão do ex-cêntrico; e, no nível do discurso historiográfico, os comentários do narrador, a seleção dos personagens, justaposição de discursos. Dentre as características apontadas pela estudiosa, utilizaremos alguns que também encontram-se em *O outro pé da sereia*.

Quanto à estrutura da narrativa, o romance apresenta-se num molde diferente do romance histórico tradicional. Primeiro, por possuir um narrador intruso e controlador, que faz comentários valorativos em forma de aforismos, “a vida são fósforos, acendendo-se uns em outros que se apagam” (*Idem, ibidem*, p. 279), “a guerra entra mesmo onde não chega” (*Idem, ibidem*, p. 272). Seus comentários são carregados de juízos como “afinal, feridas da boca curam-se com a própria saliva” (*Idem, ibidem*, p. 312). A onisciência promove no narrador a oportunidade de conhecer todos os sentimentos e motivações do personagem, e o narrador do OPS não é diferente, pois ele sabe de tudo, antes mesmo dos personagens

saberem. Dessa forma, evidencia os sentimentos e sensações do personagem: “A jovem sonhou que caminhava por dentro do rio, o corpo contrariando a corrente, os pés pisando os calhaus rolados e levando na mão, como porta-estandarte, uma tocha ardente que as águas não apagavam” (*Idem, ibidem*, p. 319). Dessa forma, o romance coutiano não busca a objetividade, pois não tem como objetivo alcançar a verdade histórica, mas o narrador aproveita-se do contexto histórico para descrever e refletir sobre a época em que descreve.

Na esfera do narrador, encontramos o anacronismo, que, segundo Kaufman, “consiste na aproximação do passado em relação ao leitor moderno” (1991, p. 127), essa proximidade é consciente e se forma através das referências que o narrador ou o personagem faz. Kaufman fornece um exemplo a partir do romance *Memorial do Convento*, em que o narrador faz um comentário sobre os fenômenos do mundo moderno e, ao mesmo tempo, ele tenta esclarecer o que poderia ser incompreendido. A explicação e o exemplo de Kaufman são evidências importantes para a reflexão sobre o anacronismo que há em OPS, pois o narrador, mesmo separando os tempos em capítulos diferentes, também utiliza-se do mesmo recurso, “seguir-se-iam séculos em que os africanos raspariam os ossos da terra para entregarem riquezas aos europeus” (COUTO, 2006a, p. 307). E possui um narrador que “declara-se explicitamente contemporâneo do leitor, inserindo esta sua perspectiva entre os detalhes e pormenores históricos da época passada que descreve” (KAUFMAN, 1991, p. 127). A citação do romance coutiano aproxima o leitor da situação do continente, em que não há recursos e depende financeiramente de outros países para a sua sobrevivência. A situação semelhante, ou até propositalmente inserida no romance, é a vinda do casal estrangeiro em 2002, pois os personagens de Vila Longe depositam neles a esperança de melhoria de vida, já que eles representam uma organização chamada *Save Africa Fund*, que tinha como objetivo combater o afro-pessimismo, em sua viagem Benjamin buscava “revelar casos de sucesso para fazer crescer a esperança no continente. E trazia fundos para reduzir a pobreza em comunidades rurais, distantes, invisíveis aos olhos dos poderes do mundo” (COUTO, 2006a, p. 147).

Benjamin Southman, historiador afro-americano, vai à África realizar o sonho de sua vida, e levou consigo sua esposa, Rosie Southman, uma socióloga que trabalha como assistente social em prisões americanas. A visita do casal estrangeiro fornece, como já foi dito, a esperança de melhoria de vida para os moradores de Vila Longe. No entanto, eles encenam uma história para a África, a gosto do freguês.

Estava dada a incumbência: ao estudar os papéis de Benjamin Southman descobririam aquilo que ele aspirava encontrar em África. Depois, encenariam em Vila Longe a África com que o estrangeiro sempre havia sonhado. Mentir não passa

de uma benevolência: revelar aquilo que os outros querem acreditar (*Idem, ibidem*, p. 150).

Para o afro-americano a história do território africano inicia-se na colonização e na escravidão pelo europeu. Contudo, a história que o vilarejo conhece é anterior a essa, e os escravos e escravagistas estão misturados em solo africano antes mesmo da embarcação do missionário Gonçalo da Silveira chegar em Moçambique. Essa mistura tanto da história quanto da cultura é discutida no romance,

Chegada a um largo embondeiro, ela dirigiu o concho para a margem e foi subindo a ravina, carregando com ela a Santa. Junto ao tronco, ela depositou a Virgem, se ajoelhou e disse:

— Você já foi Santa. Agora, é sereia. Agora, é nzuzu.

Depois, Mwadia amarrou no braço da estátua o lenço que recebera de avó escravagista. Junto ao único pé da Santa ela deixou a caixa do rapé da avó escrava (*Idem, ibidem*, p. 329).

Os personagens também são diferentes do romance histórico tradicional. No romance histórico há dois tipos de personagem. Há o personagem típico “representante de um dado meio ou classe social, e cujo destino no romance reflete tendências importantes e mudanças históricas” (KAUFMAN, 1991, p. 129) e o personagem histórico, que confere a autoridade do contexto histórico e, também, “encarnam os aspectos do movimento social ou da mudança histórica em que participam” (*Idem, ibidem*, p. 129). Observa-se que no OPS, os personagens não são típicos, são ex-cêntricos, aqueles que foram os marginalizados pelo discurso oficial, e que no romance contribuam para uma nova versão da história. Além disso, os personagens também são diferentes, cada qual com sua característica peculiar, formando assim um ambiente diversificado. Nota-se como um personagem ex-cêntrico, para tomarmos um exemplo, o padre Manuel Antunes. Devoto, o padre seguia com as suas obrigações, no entanto não vivia de acordo com a sua classe social, até o momento em que se transforma em negro, pois acreditava que estava tornando-se negro, larga a batina e torna-se Manu Antu, um feiticeiro, “rezador de Bíblia e visitador de almas” (COUTO, 2006a, p. 313). Todos os personagens de Vila Longe são ex-cêntricos, todos são pessoas ausentes, que habitam o lugar sem nenhum destino.

Kaufman aponta que o comentário historiográfico é uma ferramenta para a reconstrução da história. E essa ferramenta é a característica nítida para a diferença entre o romance histórico e a metaficção historiográfica, pois não há comentário nem reflexões acerca da história, apenas passagens de como a sociedade vivia naquela época. Dentro do OPS, há passagens reflexivas sobre os aspectos históricos, culturais e sociais do africano, em que são

expressas tanto pela fala do personagem Arcanjo Mistura, o barbeiro quanto pelo próprio narrador. Arcanjo se posiciona dentro de um discurso nítido de que é preciso primeiro, os africanos se aceitarem como são, para depois reivindicar respeito e dignidade do outro. O estrangeiro, Benjamin, vai a barbearia para conversar com Arcanjo, mas a conversa não é muito amigável:

O americano encaixou o golpe. Pretendia conquistar a simpatia do amargo barbeiro e necessitava avançar com cautela. Por isso, lembrou os tempos em que fora militante no apoio à luta nacionalista em África.

___ Acho que ainda tenho uma fotografia de uma reunião...

Da pasta que conservava no colo retirou uma fotografia. Não era a que ele pretendia. Mesmo assim exibiu-a perante o olhar displicente do barbeiro. Na imagem, figuravam Benjamin e Rosie à entrada de uma igreja. Arcanjo comentou:

___ Foi nesse tempo que vocês saíram de África.

___ Desculpe?

___ Vocês não saíram de África quando vos levaram nos barcos como escravos. Vocês saíram quando entraram na igreja e se ajoelharam perante Jesus (*Idem, ibidem*, p. 187-188).

O barbeiro deixa claro em seu diálogo que a saída de Benjamin da África não se deu no dia em que ele saiu do país, mas quando aceitou a cultura do outro. Os valores culturais são os mais importantes de uma sociedade. No entanto, Benjamin não se dá por vencido e modifica-se a conversa:

___ Uma coisa é certa, disse Southman, vocês, daquele lado, e nós, deste lado, temos uma única luta, a afirmação dos negros...

___ Foi lenha atirada à fogueira. O barbeiro, navalha em riste, argumentou:

___ Irrita-me, senhor Benjamin, esse discurso da afirmação dos negros.

___ Irrita-o porquê?

___ O que diria vocês se encontrasse uns brancos proclamando o orgulho de serem brancos: não diria que eram nazis, racistas?

___ Não pode comparar; meu amigo. São percursos diferentes...

___ Ora, diferentes, diferentes... Por que somos complacentes conosco próprios?

___ A verdade é só uma, afirmou Benjamin, nós, os negros, temos de nos unir...

___ É o contrário.

___ O contrário, como? Sugere que nos devemos desunir?

___ Nós temos que lutar para deixarmos de ser pretos, para sermos simplesmente pessoas” (*Idem, ibidem*, p. 188).

A afirmação do negro não modifica a situação vivida por eles. Não é preciso que se afirme que é negro; basta ser sujeito de sua própria causa, basta ser pessoa. Essa reflexão revela os aspectos sociais, econômicos e culturais do africano. O discurso do barbeiro Arcanjo Mistura delinea todo o romance, pois ele adota uma postura conservadora das crenças e dos costumes de Vila Longe. Essa conversa encontra-se na narrativa ficcional no ano de 2002, no entanto há comentários historiográficos na narrativa de 1560.

O padre sorriu, incrédulo: escravos? Xilundo explicou-se ele era escravo, mas a sua família era proprietária de escravo. Viviam disso: da captura e da venda de escravos. O pai enviara-o para Goa, na condição de servo, como punição de graves desobediências. O projecto do pai era simples: preparar o filho para herdar o negócio da venda de pessoas. No processo de ser escravo ele aprenderia a escravizar os outros (*Idem, ibidem*, p. 258).

Observe que os relatos se encaixam, o retorno a história de 1560, já explicaria a situação vivida em 2002. Dentro dos aspectos culturais do local já havia o escravagismo, já que os próprios familiares escravizavam, para posteriormente, enviar os parentes aos outros países. A evidência de que o país é formado pela diversidade cultural é percebida no romance. Para fomentar essa ideia de que a África é mítica, Mia Couto introduz o realismo maravilhoso, em que mostra a árvore do esquecimento. Para os personagens seria necessário esquecer do passado para poder viver:

não havia em toda a redondeza um exemplar maior de mulambe. A árvore era conhecida, desde há séculos, como “a árvore das voltas”: quem rodasse três vezes em seu redor perdia a memória. Deixaria de saber de onde veio, quem eram os seus antepassados. Tudo para ele se tornaria recente, sem raiz, sem amarras (*Idem, ibidem*, p. 276).

No entanto, a protagonista e a santa buscam o passado, a fim de mostrar que é preciso descobrir a raiz, conhecer a história de seu país, de seu povo e a sua própria história para melhorar o futuro. O encontro da Mwadia com a santa a fez perceber que é preciso retornar, conhecer e tirar as suas próprias conclusões. Assim como lá em 1560 fez Nimi Nsundi com a imagem de Nossa Senhora, “só peço que alguém mais, com a mesma coragem que me animou, decida decapitar o outro pé da sereia” (*Idem, ibidem*, p. 208). Mwadia não decapitou, mas depositou-a em um lugar, onde a santa não era mais santa e sim sereia. E o outro ficou ali, no país, para sustentar a nova formação dos moradores de Vila Longe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho pudemos encontrar vários recursos de que dispõe um escritor pós-moderno. Elencamos alguns dos aspectos que mais nos chamaram a atenção no romance OPS, que foram as fronteiras entre literatura e história, as peculiaridades do escritor moçambicano, como a questão identitária e a valorização das crenças e costumes moçambicanos, e o realismo maravilhoso. Nesta pesquisa, presumimos que Mia Couto apropriou-se do fato histórico para refletir sobre diversos temas, valendo-se da metaficção historiográfica. E, dessa forma, numa interpretação crítica, reavaliou o passado histórico moçambicano. Isso não significa que a literatura modifica a realidade ou o passado histórico, porém contribui para apresentar a realidade em sua totalidade, valendo-se da impossibilidade do narrador de apreendê-la ou modifica-la. A ficção viabiliza a representação da transformação da realidade e a instauração de instituir outros possíveis fatos de terem ocorridos.

O escritor moçambicano possui peculiaridades e especificidades carregadas da cultura de seu país, a partir da valorização dos costumes e crenças moçambicanas. É devido a essas características que o escritor é notório no mundo todo. O romance OPS constitui como um marco importante de sua carreira literária, depois de *Terra Sonâmbula*. Suas características: como o neologismo e a inserção de ditos e/ou provérbios populares são a expressão formal de um denso projeto ideológico.

Nota-se que há todo um processo histórico e que os habitantes de Vila Longe fazem parte dessa história. E por mais que o romance coutiano se utilize do texto histórico para sustentar o enredo ficcional, predomina o maravilhoso sobre a narrativa o que ressalta, dessa forma, os cenários e os personagens marcados por um ambiente exuberante e uma cultura diversificada e múltipla, onde os fatos podem parecer ao insólito. Este, porém, é parte integrante da realidade moçambicana e certifica o fato de que tanto a realidade quanto a história moçambicana são intrínsecos e se convertem em uma narrativa do real maravilhoso.

Do ponto de vista teórico, pudemos observar a relação entre literatura e história. As fronteiras são fortemente discutidas ao longo dos anos e por mais que haja mais semelhanças do que diferenças, elas permanecem distintas, pois desempenham funções diferentes na sociedade. O romance histórico surge com a finalidade de representar o passado histórico de acordo com o fato histórico abordado. Dentre as características apontadas pelo estudioso, percebemos a construção de personagens tipos histórico-sociais e os heróis da trama, com um

caráter exemplar; o ambiente constitui a partir da fidelidade histórica, apesar de não abordar um grande acontecimento histórico; os problemas sociais são apresentados no romance, no entanto não são discutidos.

Já a metaficção historiográfica utiliza-se do fato histórico a fim de contestá-lo, problematizar sua representação e refletir criticamente sobre ele. Uma das formas de proceder é a inserção de personagens ex-cêntricos, ou seja, aqueles personagens que foram excluídos pela sociedade e que se constitui essencial para a discussão dos problemas sociais do mundo moderno. Não podemos esquecer que há em todo o romance a reflexões sobre o passado histórico como processo resultante do presente. São essas características algumas das que são evidenciadas neste trabalho, classificando, dessa forma, o romance coutiano como metaficção historiográfica.

O OPS não pode ser classificado como um romance histórico, pois este tem como finalidade de representar o passado histórico de acordo com o fato histórico abordado, diferente do romance coutiano que aborda o texto histórico dentro da ficção de forma pós-moderna, utilizando o insólito e a ironia, para evidenciar que o texto histórico é apenas um discurso. O escritor moçambicano cria, portanto, um romance metaficcional historiográfico, é metaficcional devido ao texto literário ser ficção e discutir outro texto ficcional que é o texto histórico e por isso historiográfico. Pois o fato de Mwadia questionar o passado a partir do presente, representa a característica máxima da metaficção historiográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAVARCE, CS. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991.
- BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura (1990-2001)*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2012. [online: <http://books.cielo.org>].
- CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. As veredas do realismo mágico nas estórias de Guimarães Rosa e Mia Couto. In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, Maria Cláudia Rodrigues; HATTNER, Alvaro Luiz. (orgs.) *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São Paulo: HN Editora, 2013.
- CAMARINI, Ana Luiza Silva. Murilo Rubião e o realismo mágico. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2008, São Paulo: USP, 2008. Disponível em: Acesso em 5 abr. 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Texto de Intervenção*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- CARPENTIER, Alejo. *De lo real maravilloso americano*. Mexico: Fomento Editorial, 2004.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. O outro pé da sereia: o diálogo entre a história e a ficção na figura da África contemporânea. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades XXIV*, v. VI, n. XXIV, jan./mar., 2008.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. O sagrado e o profano em O outro pé da sereia, de Mia Couto. *Ipotesi, Juiz de Fora*, v.16, n.2, p. 249-262, jul./dez. 2012.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Veja, 1994.

_____. *Karingana ua karingana*: Mia Couto, um contador de histórias moçambicano. Tradução de Sueli Saraiva. Via Atlântica, 2011.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

COSSON, Rildo; SCHWANTES, Cíntia. Romance histórico: as ficções da história. In: *Historical Novel: The Fictions of History*. Itinerários, Araraquara, n.23, p.29-37, 2005.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COUTO, José Geraldo. A invenção da história. Folha de São Paulo. Caderno Mais, 11 set. 1994. Disponível em: {www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/11/mais!/7.html}. Acesso dia 21 jan. 2015 às 1h59min.

COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

_____. *O gato e o novelo*. Entrevista a José Eduardo Agualusa. In: JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, 08 out. 1997.

_____. *Raiz de orvalho e outros poemas*. 4ed. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *Mia Couto e o exercício da humanidade*. Publicada em 21 de julho de 2002. Folha de São Paulo. Entrevista concedida a Marilene Felinto. Disponível em: <<http://www.macua.org/miacouto/MiaCoutoexerciciodahumildade.htm>> Acesso em: 15 nov. 2014.

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

_____. *Terra Sonâmbula*. Lisboa: Editorial Caminho. 2004.

_____. *Moçambique - 30 anos de Independência*: no passado, o futuro era melhor? Publicada em junho 2005a. Conferência realizada em Deza Traverse Suíça. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50020>> Acesso em: 15 nov. 2014.

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

_____. *O outro pé da sereia*. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

_____. *Mia Couto Revisitado*. Publicada em 14 de setembro de 2006b. Digestivo Cultural. Entrevista concedida a Elisa Andrade Buzzo. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2047&titulo=Mia_Couto_revisitado>. Acesso em: 15 out. 2014.

_____. *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *11 perguntas (de adolescentes) para Mia Couto* – e uma entrevista inspiradora. Publicada em 19 de agosto de 2011(a). Educar para Crescer. Entrevista concedida a Marina Azaredo. Disponível em: <<http://educarparacrescer.abril.com.br/blog/biblioteca-basica/2011/08/19/11-perguntas-de-adolescentes-para-mia-couto-uma-entrevista-inspiradora/>>. Acesso em: 15 out. 2014.

_____. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011(b).

CURY; Maria Zilda Ferreira; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

DIAS, Hildizina Norberto. *Minidicionário de moçambicanismos*. Maputo: Imprensa Universitária, 2002.

ESTEVES, Antônio R. *O romance brasileiro contemporâneo (1957-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

ESTEVES, Antônio R; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 393-414.

FERNANDES, R. O herói do meio: a teoria do romance histórico de Georg Lukács. In: _____. *Vargas Llosa: um Prêmio Nobel em Canudos: ensaios de literatura brasileira e hispano-americana*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

FRANCO, Roberta Guimarães. *As micro histórias nas águas do Zambeze*. In.: Abril Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, v. 4, n. 7, novembro de 2011. p. 31 – 44. Disponível em: <http://www.uff.br/revistaabril/revista-07/003_roberta%20guimar%20es%20franco.pdf> Acesso em: 15 nov. 2014.

FREITAS, Tiago; RAMILO, Maria Celeste; ARIM, Eva. Os neologismos nos meios de comunicação social portugueses. In. MATEUS, Maria Helena (orgs). *A língua Portuguesa em Mudança*. Lisboa: Caminho, 2005.

FUNDAÇÃO GONÇALO DA SILVEIRA. *Gonçalo da Silveira*. Disponível em: <http://www.fgs.org.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=6> Acesso em: 12 de agos. de 2013.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. *Itinerários*, n.22, 2004, p.36-57. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2736/2473>>. Acesso em: 03 set. 2014.

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

JENKINS, Keith. *A história repensada*. Trad. De Mário Vilela. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 120, Abr. 1991, p. 124-136.

LIMA, Rogério. A metaficção historiográfica e a dessemiotização ficcional da narrativa em memorial do fim: a morte de Machado de Assis. *Letras*, Curitiba, Editora UFPR, n.46, p.53-62. 1996.

LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MALARD, Leticia. Ficção e história na narrativa contemporânea. *Revista educação e filosofia*, v.10, n.19, jan/jul. Uberlândia: UFU, 1996.

MATA, Inocência. A alquimia da Língua Portuguesa nos portos da expansão de Moçambique, com Mia Couto. *Scripta*. Belo Horizonte, v.1, n.2, 1998, p.262-268.

MONTERO, Paula. *Magia e pensamento mágico*. São Paulo: Ática, 1986.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

NUNES, Ana Margarida & COIMBRA, Rosa Lídia. Um estudo da amálgama e do seu valor metafórico em Mia Couto. In.: CANO LÓPEZ (coord.), *Actas del VI Congreso de Linguística General*. v.2. Tomo I, Madrid: Circo Libro, 2007, pp.1465-1474.

OLIVEIRA, Juliana de & OLIVEIRA, Raquel Trenti de. O labirinto textual de *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: Literatura e Cinema de Resistência*. 2013. ISSN 1679-849X. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/index>>.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 184-192.

PESAVENTO, Sandra. *História e literatura: uma velha-nova história*, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1560>>. Acesso em: 17 out. 2013.

PARADISO, Silvio Ruiz. A diáspora de Maria: relações sincréticas e culturais entre Nossa Senhora, Kianda e Nzuzu em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto. *Estudos linguísticos-Estudos Literários*, v. 33, n. 2, 2011.

PETROV, Petar. *O projecto literário de Mia Couto*. Lisboa: Clepul, 2014.

REIS, Nívea Maria de Freitas. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: UFF, 2005. p. 465-488.

RIBEIRO, Carla Maria Campos Francisco. O outro lado da viagem em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, *Revista Palimpsesto*, Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ, v. 7, ano 7, 2008. ISSN 1809-3507. Disponível em:

<www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num7/dossie/dossie_CarlaMaria.htm>.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

RIOS, Dermival Ribeiro. *Minidicionário escolar de Língua Portuguesa*. São Paulo: DCL, 2009.

RODRIGUES, Selma Calasans. No Labirinto do Fantástico. *Babilónia - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*. América do Norte, dez. 2010. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/view/1776/1426>>. Acesso em: 02 Maio. 2015.

SÁ, Marcio Cícero. *Da literatura fantástica: teoria e contos*. 144 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo: USP, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva. 1978.

SARAMAGO, José. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. 11. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. Tradução de Fernanda Mourão. In: QUEIROZ, Sônia. *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p.10-24.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. “Pepetela e o grito melancólico da Kianda” In: *A magia das letras africanas: Ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora/ Barroso Produções Editoriais, 2003.

SERRA DE DEUS, Lilian de Paula. Uma outra lógica: análise da obra *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, sob a perspectiva de estratégias textuais que alicerçam sobre olhares múltiplos. *Revista Crioula*, n. 12, nov. 2012.

SILVA, Haíde. A metaficção historiográfica no romance *Os cus de Judas*, de Antonio Lobo Antunes. Tese de doutorado. São Paulo, 2007.

TIMBANE, Alexandre António. O português moçambicano: um olhar sobre os neologismos na obra de Mia Couto “Terra Sonâmbula”. *Web-Revista Sociodialeto*, v. 4, n.11, Campo Grande, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debates, 98).

VENTURA, Susana Ramos. *Terra sonâmbula e O outro pé da sereia*: dois marcos na obra do romancista Mia Couto. *Navegações Ensaios*, v. 6, n. 2, jul./dez. 2013, p. 219-227.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.