

ESTADO DE MATO GROSSO
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

**VIAGENS, IDENTIDADES E TRAVESSIAS: UMA LEITURA COMPARADA DAS
OBRAS *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM E *O OUTRO PÉ DA
SEREIA*, DE MIA COUTO**

APARECIDA CRISTINA DA SILVA RIBEIRO

TANGARÁ DA SERRA

2013

APARECIDA CRISTINA DA SILVA RIBEIRO

**VIAGENS, IDENTIDADES E TRAVESSIAS: UMA LEITURA COMPARADA DAS
OBRAS *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM E *O OUTRO PÉ DA
SEREIA*, DE MIA COUTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia da Rocha Maquêa

TANGARÁ DA SERRA

2013

APARECIDA CRISTINA DA SILVA RIBEIRO

**VIAGENS, IDENTIDADES E TRAVESSIAS: UMA LEITURA COMPARADA DAS
OBRAS *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*, DE MILTON HATOUM E *O OUTRO PÉ DA
SEREIA*, DE MIA COUTO**

Mestrado em Estudos Literários

Departamento de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso

Tangará da Serra, 18 de Fevereiro de 2013.

Prof^ª. Dr^ª. Walnice Aparecida de Matos Vilalva
Coordenadora do Programa

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Vera Lúcia da Rocha Maquêa
UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso
Professora Orientadora

Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior
USP - Universidade de São Paulo

Prof^ª. Dr^ª. Olga Maria Castrillon Mendes
UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

R484v Ribeiro, Aparecida Cristina da Silva.

Viagens, Identidades e Travessias: Uma Leitura Comparada das Obras *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum e *o Outro Pé da Sereia*, de Mia Couto. – Tangará da Serra - MT / Aparecida Cristina da Silva Ribeiro. 2013.

141 f.

Orientadora: Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa.

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários. Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – Campus de Tangará da Serra/MT, 2013.

1. Mia Couto. 2. Milton Hatoum. 3. Viagens. 4. Identidades. 5. Travessias. 6. Itinerância. I. Título.

CDU 82(817.2)

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Suzette Matos Bolito – CRB1/1945.

*Para o Elson.
Para os meus pais.*

AGRADECIMENTOS

No imenso e complexo Rio da existência, este que nunca para, como já nos disse Guimarães Rosa, encontramos e conhecemos pessoas que nos marcam de modo especial, uns ficam para sempre, outros apenas passam, rio abaixo. É principalmente a todos aqueles que ficaram eternamente que agradeço por fazerem parte do meu Rio.

A *Deus* pela sabedoria que me guia em todos os momentos de minha vida.

Aos meus pais *Fátima* e *Benedito*, pelo amor, cada um à sua maneira e simplicidade do meu primeiro lar.

Aos meus irmãos de sangue, *Cristiane* e *Cleiton*, pela convivência em família, as doces, amargas e suaves lembranças do nosso singelo lar.

Ao *Elson*, companheiro de sempre, na vida e principalmente nos estudos. Obrigada pela compreensão dos momentos em que estive ausente e pelo incentivo que nunca me deixa parar.

A todos os meus familiares pelo apoio e carinho, especialmente tia *Maria (Maiaia)*, esta que foi minha primeira e eterna mestra, humanidade em pessoa, obrigada pelas orações.

À professora Dr^a. *Vera Maquêa* (grande mestra), professora orientadora desde os tempos da Graduação, Iniciação Científica e Mestrado, obrigada pela amizade, apoio e incentivo que me fez viajar longe e empreender travessias.

À professora Dr^a. *Olga Maria Castrillon Mendes*, professora e amiga que me abriu as portas da sala de aula na Universidade. Obrigada pelo apoio e incentivo desde a Graduação e principalmente pelas valiosas contribuições na Dissertação.

À professora Dr^a. *Ana Lúcia G. Rabecchi*, pelo incentivo pessoal e profissional desde os tempos da Graduação, pelos diálogos trocados, pelos livros e por ter permitido meu Estágio Docência em Literaturas Africanas.

À professora Dr^a. *Madalena Machado* pelas “duras palavras” que me fez entender para que servem as teorias, valiosas e decisivas contribuições na Qualificação.

A todos os professores do PPGEL, em especial ao professor Dr. *Agnaldo Rodrigues*.

À professora Dr.^a **Tania Macêdo**, pelas importantes dicas e contribuições feitas na Qualificação e particularmente pelo apoio recebido na USP durante o Mestrado Sanduíche.

Ao professor Dr. **Benjamin Abdala Junior** (grande mestre), obrigada pelas valiosas contribuições e participação na minha Defesa e pelas importantes dicas nas suas aulas na USP que me fizeram mudar o curso da leitura de Mia Couto e Milton Hatoum.

Aos colegas e amigos do Mestrado, em especial **Ediliane**, companheira de lutas e de viagens pelas sinuosas estradas barrentas e poeirentas entre Cáceres e Tangará da Serra.

À **Cláudia** e **Mauricéia**, pela companhia, cumplicidade e amizade durante a nossa moradia e convivência em São Paulo.

À **UNEMAT** e a todos os professores do Departamento de Letras de Cáceres que sempre me apoiaram, de modo especial à professora Dr.^a **Marisa Pereira** pela amizade e pelo carinho.

À **FAPEMAT** pela Bolsa de estudos.

“[...] o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma de outra beira. [...] nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro – o rio”.

Guimarães Rosa

“A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas sim quando atravessamos as nossas fronteiras interiores”.

Mia Couto

Observações:

Utilizaremos, em alguns momentos *Relato*, para *Relato de um certo Oriente*.

RESUMO

Nesta pesquisa realizamos uma leitura comparativa de dois romances contemporâneos, que entendemos pertencer ao macrossistema literário da língua portuguesa, *Relato de um certo Oriente*, do escritor brasileiro Milton Hatoum e *O outro pé da sereia*, do escritor moçambicano Mia Couto. Como suporte teórico para o embasamento dos estudos críticos, utilizamos dos conceitos *sistema literário*, de Antonio Candido e *macrossistema literário*, desenvolvido por Benjamin Abdala Junior, que estuda as relações literárias e culturais entre os países de língua oficial portuguesa. Nosso estudo parte das relações que estabelecemos entre os temas *viagens*, *identidades* e *travessias*, que se entrecruzam nas narrativas como representação de constantes buscas de personagens deslocadas e fragmentadas, seres que vivenciam conflitos sociais e subjetivos na sociedade contemporânea. Os movimentos incessantes pela busca do que foi perdido resulta então da *condição itinerante*, uma condição que traduz os narradores e personagens dos romances estudados.

PALAVRAS-CHAVE: Mia Couto; Milton Hatoum; Viagens; Identidades; Travessias; Itinerância.

ABSTRACT

In this study we performed a comparative reading of two contemporary novels, which we belong to the Language Portuguese literary macrosystem, *Relato de um certo Oriente*, the brazilian writer Milton Hatoum and *O outro pé da sereia*, the mozambican writer Mia Couto. As theoretical support for the foundation of critical studies, use of *literary system* concepts, formulated by Antonio Candido and *literary macrosystem*, developed by Benjamin Abdala Junior, who studies literary and cultural relations between the Portuguese Language countries. Our study is the relationships that we have established between the themes *travel*, *identities* and *crossings*, which are interwoven in the narrative as representation constant search of characters displaced and fragmented beings that experience subjective and social conflicts in contemporary society. The moves by the ceaseless pursuit of what was lost then results in *traveling condition*, a condition that reflects the narrators and characters of the novels studied.

KEY-WORDS: Mia Couto; Milton Hatoum; Travel; Identities; Crossings; Roaming.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
CAPÍTULO I – NAS DOBRAS DO TEMPO: BRASIL E MOÇAMBIQUE, MARES E RIOS QUE SE CRUZAM	
1.1. Escritores contemporâneos, intelectuais em movimento: Mia Couto e Milton Hatoum	21
1.1.1. A escrita literária de Mia Couto e a literatura moçambicana: seres de fronteiras... 29	
1.1.2. Milton Hatoum: um escritor expatriado ou fora do lugar	40
1.2. Dois rios, múltiplas histórias: viagens nas profundezas das águas/palavras	53
CAPÍTULO II – A EDIFICAÇÃO NARRATIVA EM <i>RELATO DE UM CERTO ORIENTE E O OUTRO PÉ DA SEREIA</i>	
2.1. <i>Relato de um certo Oriente</i> : uma narrativa e múltiplos relatos	63
2.1.1. Narrar/ouvir para viver	67
2.1.2. Um <i>Relato</i> entre família	74
2.2. <i>O outro pé da sereia</i> : estória (s) em diálogo com a História	90
2.3. Múltiplos relatos: travessias amazônicas e oceânicas	108
CAPÍTULO III – VIAGENS, IDENTIDADES E TRAVESSIAS: UMA CONDIÇÃO ITINERANTE	
3.1. A viagem como matéria de ficção: percursos literários e culturais de personagens itinerantes	111
3.2. Viagens, infinitos retornos: identidades plurais	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
NOTAS	139
REFERÊNCIAS	141

APRESENTAÇÃO

Quem inicia o estudo comparativo das literaturas dos países de língua oficial portuguesa depara-se de imediato, com uma tradição histórico-cultural comum que permeia as suas produções artísticas.

(Benjamin Abdala Junior)

Nossa pesquisa encontra-se situada dentro do campo crítico e teórico da literatura comparada e afina-se mais ainda porque o horizonte de leitura são as literaturas de língua oficial portuguesa, que para este propósito é o desenvolvimento de uma leitura comparativa de duas obras literárias, *Relato de um certo Oriente*, do escritor brasileiro Milton Hatoum e *O outro pé da sereia*, do escritor moçambicano Mia Couto. Ambos os romances estão posicionados no *macrossistema literário* das literaturas de língua portuguesa, particularmente, pertencente aos sistemas literários nacionais do Brasil e Moçambique.

Para os objetivos propostos neste estudo literário comparativo, a literatura comparada, enquanto uma área de pesquisa com orientações críticas e teóricas possibilita desenvolver um estudo de obras literárias distintas para o conhecimento das especificidades de cada uma delas, entendidas como produções literárias e culturais pertencentes a um determinado sistema literário nacional. A utilização dos conceitos *macrossistema* e *sistema literário* tornam-se importantes para o desenvolvimento de nossas reflexões.

Compreendemos que o conceito *macrossistema literário*, desenvolvido por Benjamin Abdala Junior, liga-se ao conceito *sistema literário*, desenvolvido por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880* (2007). A partir das formulações críticas de Abdala Junior, entendemos por *macrossistema* todo o conjunto dos sistemas literários nacionais das literaturas dos países de língua oficial portuguesa. Segundo o crítico literário, o conceito teve sua origem “no desejo de buscar uma base teórica para aproximar as literaturas de língua portuguesa, estabelecendo uma área comum de convergência dos sistemas literários nacionais” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 214).

Os estudos literários comparados constituem-se como um modo de investigação literária, um procedimento analítico e interpretativo ou um gênero de investigação intelectual, que surgiu na Europa como disciplina acadêmica por volta do século XIX e ampliou-se por vários outros países não europeus. A cada tempo e espaço os procedimentos de estudos

literários comparativos tem adquirido novas delimitações e interpretações em seu vasto campo de atuação.

Na tentativa de apresentar uma história do surgimento da literatura comparada, bem como seus objetivos, “métodos” e variações analíticas, vários estudiosos estrangeiros e brasileiros têm se dedicado a discussões que envolvem tanto questões históricas, quanto questões críticas e teóricas dos estudos literários comparados. Grande parte dos estudos que tratam da literatura comparada são produções acadêmicas publicadas em diversas temporalidades, mas que de tempos em tempos mostram as diversas mudanças ocorridas no pensamento crítico intelectual preocupado em estudar esta área dos estudos literários.

Conforme a estudiosa brasileira Tania Franco Carvalhal (2010, p. 5), comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, essa denominação “literatura comparada” acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação.

As orientações críticas comparatistas que consideramos importantes para nossa pesquisa, são aquelas feitas por Benjamin Abdala Junior, ou seja, o *comparatismo da cooperação e da solidariedade*. São orientações que partem do comparatismo literário que discute as relações entre as literaturas de língua portuguesa e latino-americanas, tendo em vista as articulações literárias nacionais, os diálogos literários e culturais ou a intertextualidade, que permitem haver uma circulação literária dentro do macrossistema da língua portuguesa.

As literaturas dos países africanos colonizados por Portugal têm um processo de formação literária nacional mais recente, se comparada com o Brasil, de maneira que a presença da literatura brasileira encontra-se na formação dos sistemas literários nacionais, principalmente o diálogo que se estabeleceu com a geração modernista brasileira. Sob esse aspecto, Macêdo e Maquêa (2007, p. 148) afirmam que o diálogo encetado pelos autores africanos de língua portuguesa com o modernismo brasileiro, no momento de consolidação dos sistemas literários de seus países, deve ser encarado como um dos fatores positivos na construção daquelas literaturas, na medida em que as diretrizes que orientaram o movimento iniciado em 1922 no Brasil iluminaram caminhos da escrita dos autores africanos.

Sobre as discussões acima referidas, Benjamin Abdala Junior, ao assinar a orelha do livro *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários* (2005), de Rita Chaves, ressalta que as literaturas dos países africanos colonizados por Portugal formaram-se, enquanto sistemas, no decorrer do século XX. Segundo Abdala Junior, estas literaturas,

[...] procuraram afastar-se da tradição da Pátria, identificada com o poder colonial, construindo simbolicamente a Mãtria africana, a “mamãe-África”, saudada em muitos poemas. Para tanto, valeram-se também dos repertórios literários modernistas e românticos da Frátria brasileira, épocas de afirmação nacional. Nas formulações híbridas desse repertório de nossa literatura, encontraram formas que dialogam estreitamente com a maneira africana de sentir e de pensar a realidade, devidas certamente às analogias de formação cultural.

Sobre as relações literárias e culturais entre Brasil e Moçambique, foco central de nosso estudo, encontra-se particularmente em entrevistas de escritores moçambicanos a confirmação do interesse que sempre tiveram pela nossa literatura. Em *Entrevista: José Craveirinha*, de Rita Chaves com o poeta moçambicano, Craveirinha afirma o seguinte:

Nós, na escola, éramos obrigados a passar por um João de Deus, Dom Dinis etc., os clássicos de lá. Mas chegava uma certa altura que nós nos libertávamos e então enveredávamos para uma literatura “errada”: Graciliano Ramos e por aí afora. Tínhamos nossas preferências, e, na nossa escolha, pendíamos desde o Alencar... A nossa literatura tinha reflexos da literatura brasileira. Então, quando chegou o Jorge Amado, estávamos em casa. Jorge Amado nos marcou muito, porque aquela maneira de expor as histórias fazia pensar em muitas situações que existiam aqui. [...] Na cidade de caniço, na periferia, fazíamos uma coisa que não era bem uma festa. Eram serenatas. Tocava-se viola, cantava-se. Músicas do Brasil. Diziam: “Onde é que vocês aprenderam?” A gente aprendia e cantava músicas de lá e era completamente diferente do resto da cidade. Havia pessoas, incluindo brancos, que preferiam brincar deste lado. E é por isso que eu digo que era mais brasileiro, sentíamos mais as coisas brasileiras do que as portuguesas, principalmente na literatura. Os poetas todos... (In CHAVES, 2005, p. 226).

Além das relações literárias e culturais entre os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, PALOP – organização internacional, social e cultural composta por cinco países africanos: Moçambique, Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe – tais países têm em comum um fator histórico que os aproximam, foram colonizados por Portugal. Ou seja, além da relação histórica colonial, as literaturas africanas estão sempre em diálogo umas com as outras e com a literatura brasileira, a começar pela língua, que apesar das particularidades, não impede a circulação cultural entre as Comunidades dos Países de Língua Portuguesa. Assim, por intermédio de escritores e intelectuais, representantes máximos de cada sistema literário nacional,

Ao reimaginarem suas nações – um projeto político e cultural – encontraram em nossa literatura uma maneira de ser em que eles próprios se viam. Isto é, descobriram as marcas da criouidade cultural que nos envolvem e o

descentramento de óptica que interessava aos seus projetos político-culturais. Ao buscarem a identificação simbólica com a Mátéria (a “Mamãe-África”, profanada pelo colonialismo), dão as costas à simbolização da Pátria (o poder paterno colonial), encontrando algumas de suas marcas na Frátria brasileira (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 68).

Nesse sentido apontado pelo crítico, é comum encontrar em textos literários de escritores africanos o Brasil figurando como uma espécie de irmão, numa relação fraterna e solidária, que na maioria das vezes encontra-se expressa em forma de poemas, intertextos ou dedicações, seja ao Brasil ou para poetas e escritores brasileiros. Um exemplo do que estamos referindo encontra-se, por exemplo, no poema *Você Brasil*, do poeta cabo-verdiano Jorge Barbosa.

Eu gosto de Você, Brasil,
 Porque Você é parecido com a minha terra.
 Eu bem sei que Você é um mundão
 E que minha terra são dez ilhas perdidas no Atlântico,
 Sem nenhuma importância no mapa. [...]
 E o seu povo que se parece com o meu,
 que todos eles vieram de escravos
 com o cruzamento depois de lusitanos e estrangeiros¹ [...].

Além de poemas, intertextos, dedicações ao Brasil ou aos escritores de cá, também encontramos personagens brasileiras presentes em textos literários dos escritores de lá, como é o caso de Mia Couto. Em *O outro pé da sereia*, a personagem Rosie Southman é uma brasileira de Minas Gerais que migra para os Estados Unidos e que depois vai para Moçambique. Em Moçambique, a personagem brasileira voltou a sonhar em sua língua materna. A língua devolveu-lhe o sentimento identitário de pertencer a um determinado lugar, devolvendo-lhe o sentimento de sentir-se brasileira.

Sonhar na língua materna lhe devolveu, por sua vez, um sentimento de tranquilidade que fazia tempo deixara de experimentar. Inexplicavelmente, ela nunca mais voltaria a apresentar-se como americana:
 - *Sou de Minas Gerais*, passou a anunciar. (COUTO, 2006, p. 214).

Em Vila Longe, pequeno vilarejo moçambicano, a personagem descobre suas verdadeiras raízes identitárias. Rosie “é uma socióloga trabalhando como assistente social em prisões americanas. Rosie Southman nasceu e viveu no Brasil. Há quinze anos que mora nos Estados Unidos, onde casou e adquiriu nacionalidade norte-americana” (COUTO, 2006, p. 137). Depois de muitas andanças pela América, é na África que a personagem brasileira

descobre suas origens e decide retornar para o seu verdadeiro lar, o Brasil: “*Volta para a América? – Não. Regresso ao Brasil. Esta viagem me fez entender quem sou, de onde eu sou...*” (COUTO, 2006, p. 323).

Depois de um tempo, Rosie entendeu: aquele era um modo de dançar. A brasileira afastou-se das outras e, conservando o mesmo ritmo, foi rodopiando pelo pátio, ao compasso das batidas no almofariz. Foi acelerando o passo, deixando-se possuir pela dança. Sambava? Os pés ligeiros desconheciam o vultear do corpo. Aos poucos ela estava penetrando no território dos sonhos (COUTO, 2006, p. 173).

A viagem proporcionou à personagem brasileira Rosie, do romance *O outro pé da sereia*, encontrar suas verdadeiras origens, que ela teve de empreender para poder descobrir: “- *Cá eu sou brasileira, agora mais do que nunca. [...] Estamos os dois na maior tristeza, meu camarada. Sabe o que dizemos no Brasil: levanta, sacode a poeira. Dá volta por cima*” (COUTO, 2006, p. 224, 295).

Além da referência ao Brasil através da inserção desta personagem brasileira, encontramos também referências ao samba e a músicos brasileiros: “Foi ao quarto e voltou. Trazia um capulana para Rosie. A visitante exultou. Enrolou o pano garrido na cintura e experimentou uns passos de samba enquanto cantarolava: - *Viver e não ter a vergonha de ser feliz...*” (COUTO, 2006, p. 325).

Casuarino apressou-se a prevenir qualquer tensão e desatou a dissertar sobre os amores e as casas, que o amor era uma casa, aliás como lembravam as letras românticas da cantora Roberta Miranda. Ele queria espicaçar a brasileira, mas ninguém no carro reagiu à menção ao cancionário do Brasil (COUTO, 2006, p. 143).

Tendo em vista os diálogos literários e o comunitarismo cultural entre os sistemas literários das literaturas de língua portuguesa, particularmente observando a circulação de elementos culturais no *macrossistema literário*, como já foi dito anteriormente, o comparatismo que mais se ajusta como perspectiva crítica para discutir as relações entre estas literaturas é o da *cooperação e solidariedade*, perspectiva crítica defendida por Benjamin Abdala Junior. Essa postura crítica nos possibilita um melhor conhecimento das relações literárias e culturais ibero-afro-americanas. Como considera o crítico,

Em termos de literatura comparada, este sonho (da integração ibero-afro-americana) se materializa no **comparatismo da solidariedade**, que na

situação brasileira, se concretiza em laçadas dirigidas à América Latina e aos países de língua portuguesa (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 75, grifos nossos).

O campo de articulação do pensamento crítico e intelectual desenvolvido por Benjamin Abdala Junior, para compreender a literatura, sempre parte das relações entre literatura, história e política. E é mais precisamente sobre a política que ele constrói sua crítica relacionado-a com a literatura. Por isso, o estudioso considera que,

Se pensarmos com os pés no Brasil e a cabeça deslocando-se para outros territórios que nos interessam, duas formas de articulações político-culturais se nos impõem: aquelas que nos apontam para a América Latina e as que têm em seus horizontes os países de língua portuguesa. Do ponto de vista político, são essas as perspectivas da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa) e das chamadas “Cimeiras” ibero-americanas. Num mundo de fronteiras múltiplas, torna-se politicamente indispensável ao pensamento crítico considerar essas associações comunitárias supranacionais (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 79).

Assim, sua tese principal dentro dos estudos comparados parte do *comparatismo solidário, cooperativo e democrático*, para analisar as relações literárias e culturais que ocorrem entre as literaturas de língua portuguesa, mais precisamente defendendo com essa postura crítica comparatista um novo olhar, que possibilita estudar e ver o (s) Outro (s) como Sujeito (s) e não como Objeto. Por isso, a partir dessa postura crítica, e acreditamos humanitária, é possível aprender com o outro e não vê-lo com indiferença. Pois sempre aprendemos em termos de cultura, através de trocas culturais, mas para que isso seja possível é preciso colocar-se na posição Sujeito/Sujeito, como entende o crítico.

Temos proposto outra forma de comparatismo, para figurar ao lado do primeiro. Um comparatismo prospectivo, pautado por **relações comunitárias, um comparatismo da solidariedade, da cooperação**. Comparar diante de problemáticas que nos envolvem a todos para nos conhecer naquilo que temos de próprio e em comum. Enlaces comparatistas, tendentes a relações de reciprocidade, não numa relação sujeito/objeto, mas sujeito/sujeito em aproximações e fricções, tendo em conta desafios que se colocam em termos de atualidade sociocultural² (grifos nossos).

De acordo com o estudioso, para que possamos avançar em termos de pensamento crítico, no sentido positivo, “torna-se necessário na atualidade, mesmo diante de novos desafios de ênfase no comunitarismo, que os estudos de literatura comparada, sejam vistos numa dimensão cultural”³. Nesse sentido, tendo em vista as reflexões críticas em termos de

literatura comparada, compreendemos que a partir de posturas mais humanísticas, como as que têm se destacado nas últimas décadas do século XX e agora no XXI, os estudos comparados no Brasil têm avançado no sentido de construir um perfil comparatista mais democrático, ou seja, que ultrapassa simplesmente os estudos comparatistas de fontes e influências desenvolvidos anteriormente.

Contudo, mesmo diante dos desafios que cercam os estudos comparados, acreditamos que é possível desenvolver posturas críticas mais solidárias e comunitárias para abordar a literatura e suas relações de trocas culturais. Portanto, é a partir destas relações que tornam nossa área de pesquisa em literatura um trabalho prazeroso em termos de modo de conhecimento da realidade, pois assim é que compreendemos a Literatura, um processo artístico de conhecimento da realidade.

A Literatura Comparada, enquanto um procedimento de investigação intelectual nos possibilita conhecer e explorar obras literárias pertencentes a autores e *sistemas literários* distintos. Para tanto, nosso objetivo é construir uma reflexão crítica buscando compreender as seguintes temáticas: *viagens, identidades e travessias*. São temas que perpassam tanto as narrativas aqui estudadas, quanto outras produções literárias de ambos os escritores.

Através do *comparatismo solidário e democrático*, torna-se possível estudar as relações literárias e culturais que ocorrem entre as literaturas do *macrossistema literário*. A perspectiva comparatista desenvolvida por Benjamin Abdala Junior (2003) e (2007) é entendida como uma das possibilidades críticas de análise que visa compreender as relações histórico-culturais entre as literaturas dos países de língua oficial portuguesa, particularmente Brasil e Moçambique, espaços culturais onde centralizamos nosso estudo.

A proposta é apresentar uma leitura crítica através das perspectivas teóricas da Literatura Comparada, de dois romances contemporâneos pertencentes ao *macrossistema literário* da língua portuguesa, *Relato de um certo Oriente* (2008), do escritor brasileiro Milton Hatoum e *O outro pé da sereia* (2006), do escritor moçambicano Mia Couto. Para um melhor desenvolvimento das reflexões, dividimos a Dissertação em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado *Nas dobras do tempo: Brasil e Moçambique, mares e rios que se cruzam* trazemos uma apresentação das narrativas *Relato de um certo Oriente* e *O outro pé da sereia*, alargando nossas reflexões para uma compreensão mais ampla da atividade literária e intelectual desenvolvida pelos escritores Milton Hatoum e Mia Couto. Serviram-nos de base as orientações teóricas feitas pelo crítico palestino Edward Said em *Representações do intelectual* (2005) e *Reflexões sobre o exílio* (2003).

Subdividimos o primeiro capítulo em quatro partes. Em *Escritores contemporâneos, intelectuais em movimento: Mia Couto e Milton Hatoum* trazemos uma apresentação dos escritores e suas obras, focalizado particularmente os romances que constituem nosso objeto de pesquisa. Em *A escrita literária de Mia Couto e a literatura moçambicana: seres de fronteiras* discutimos a produção literária e intelectual do escritor Mia Couto como sendo importante veículo de afirmação dentro do sistema literário moçambicano. Em *Milton Hatoum: um escritor expatriado ou fora do lugar* discutimos a atividade literária de Milton Hatoum e realizamos uma comparação através da condição itinerante que perpassa o seu primeiro romance *Relato de um certo Oriente* e o conto *A natureza ri da cultura* do livro de contos *A cidade Ilhada* (2009). Particularmente, analisamos a migração de personagens na produção literária do escritor amazonense. Para finalizar as reflexões do primeiro capítulo, estabelecemos uma comparação da temática do Rio em *Dois rios, múltiplas histórias: viagens nas profundezas das águas/palavras* nos romances de Mia Couto e Milton Hatoum.

No segundo capítulo, intitulado *A edificação narrativa em Relato de um certo Oriente e O outro pé da sereia*, analisamos a estruturação dos romances com o propósito de compreender como as narrativas são construídas por seus autores. Para refletir sobre o romance *Relato de um certo Oriente*, utilizamos as concepções teóricas sobre *O Narrador* de Walter Benjamin (1994), *Posição do narrador no romance contemporâneo* de Theodor W. Adorno (2003) e *O narrador pós-moderno* de Silviano Santiago (2002). Assim, estabelecemos uma reflexão sobre o romance e particularmente sobre o narrador e a arte de narrar, para compreender a articulação narrativa tecida pelos vários narradores na obra de Hatoum.

Do mesmo modo, em *O outro pé da sereia: estória (s) em diálogo com a História* centralizamos nossa análise na estruturação narrativa do romance de Mia Couto. Para refletir sobre a composição de *O outro pé da sereia*, utilizamos as reflexões teóricas propostas por Linda Hutcheon em *Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”* (1991). Assim, o conceito *metaficção historiográfica* serviu-nos de base teórica para estudar o diálogo literário entre a literatura e a história na narrativa de Mia Couto, por ser um romance que entendemos dialogar com aspectos da história remota e recente de Moçambique, com relatos de viagens do século XVI e por lançar mão de estratégias narrativas modernas e pós-modernas.

No terceiro e último capítulo, intitulado *Viagens, Identidades e Travessias: uma condição itinerante*, analisamos os romances *Relato de um certo Oriente* e *O outro pé da sereia* a partir destas três temáticas propostas em nossa pesquisa. Para tanto, serviram-nos de

base as reflexões feitas por Octávio Ianni em *A metáfora da Viagem* (1996) e os estudos teóricos de Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006). Assim, em *A viagem como matéria de ficção: percursos literários e culturais de personagens itinerantes* destacamos em ambos os romances as várias figuras de viajantes que perambulam nas narrativas de Milton Hatoum e Mia Couto. Em *Viagens, infinitos retornos: identidades plurais*, mostramos como as viagens e travessias tornam-se um motivo para a itinerância, que resultam na busca constante de identidades perdidas e fragmentadas no mundo contemporâneo.

Assim distribuídos, os capítulos da Dissertação procuram tecer análises comparativas das partes com o todo, num movimento que dialoga com as demais produções literárias dos escritores estudados. Esperamos, por fim, que estas reflexões possam contribuir com os Estudos Literários, de modo a valorizar cada vez mais o rico universo das literaturas de língua portuguesa.

CAPÍTULO I - NAS DOBRAS DO TEMPO: BRASIL E MOÇAMBIQUE, MARES E RIOS QUE SE CRUZAM

1.1 - Escritores contemporâneos, intelectuais em movimento: Mia Couto e Milton Hatoum

Não existe algo como o intelectual privado, pois, a partir do momento em que as palavras são escritas e publicadas, ingressamos no mundo público.*

O objetivo da atividade intelectual é promover a liberdade humana e o conhecimento.*

(Edward Said)

I

Mia Couto e Milton Hatoum são escritores contemporâneos que têm uma vasta produção literária e estão em pleno desenvolvimento. Porém, cada qual produz de seu lugar nacional, Milton Hatoum no Brasil e Mia Couto em Moçambique. A produção literária de ambos é vasta e ampla, mas para nossa pesquisa, as narrativas que constituem nosso *corpus* de análise são os seguintes romances: *Relato de um certo Oriente* (2008), de Milton Hatoum e *O outro pé da sereia* (2006), de Mia Couto.

O interesse pela produção literária destes autores em estudo tem se ampliado a cada dia no âmbito da crítica literária brasileira e internacional, o que demonstra a qualidade inquestionável de suas obras. Por esse motivo, “os dois escritores estão entre os mais representativos, hoje, nas literaturas de seus respectivos países e conquistaram leitores em todo o mundo” (MAQUÊA, 2010, p. 70).

Milton Hatoum nasceu em Manaus, em 1952 e é descendente de uma família de origem libanesa. Foi professor de literatura na Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e na Universidade da Califórnia, em Berkeley. É colunista dos jornais *O Estado de São Paulo* e *Terra Magazine*. O escritor manauara entrou para o universo literário destacando-se com a publicação de seu primeiro romance *Relato de um certo Oriente*, publicado em 1989, Jabuti em 1990 de melhor romance. A partir daí, Hatoum desenvolve e amplia o seu projeto de ficção com a publicação de outras narrativas, *Dois irmãos* (2000), prêmio Jabuti de melhor romance em 2001, *Cinzas do Norte* (2005), vencedor em 2006 dos prêmios Jabuti, Portugal Telecom e Bravo, de literatura, *Órfãos do Eldorado* (2008) e o seu primeiro livro de contos *A Cidade Ilhada* (2009).

Além de escritor, Milton Hatoum é tradutor. Traduziu *Representações do intelectual* (2005) e organizou a edição brasileira *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003), obras do crítico e intelectual palestino Edward Said. De acordo com Maquêa.

Milton Hatoum é um desses escritores que vai *onde o povo está*. Participa de encontros nas universidades, realiza palestras, faz conferências, conversa com jornalistas, concede entrevistas, comparece nas feiras de livro e nos programas de televisão. Esse contato com o público mostra como o escritor acompanha o movimento da recepção de seus trabalhos em esferas acadêmicas e também fora delas, o que deve levar em consideração no momento de escrever (MAQUÊA, 2010, p. 66).

Após onze anos entre a publicação do seu primeiro romance, *Relato de um certo Oriente*, Milton Hatoum retoma novamente os temas do drama familiar e da casa que se desfaz quando reaparece no universo literário com a publicação do segundo romance, *Dois irmãos*. Apesar da temporalidade transcorrida entre o primeiro e este segundo, Hatoum transcende ao trazer um dos romances que mais contribuiu, segundo alguns estudiosos, para a sua elevação enquanto escritor e romancista brasileiro.

Há, nas produções literárias de Milton Hatoum, um tema predominante que perpassa toda a sua ficção romanesca, que são os relacionamentos familiares, seus dilaceramentos e embates. A família aparece em suas narrativas como um espaço de representações intensas do amor, marcadas pela forte presença maternal e suas relações afetivas. Mas também, espaços que germinam os piores sentimentos, como por exemplo, ódio, inveja, incesto e muitos mistérios, sendo, portanto, um espaço de relações conturbadas, guardador de segredos sórdidos.

Conforme Maquêa, a célula familiar, instituição onde a sociedade é plasmada na sua amplitude, é o ponto crucial de sua ficção.

Dono de uma escrita vigorosa que tem um gosto especial pela intriga familiar, no espaço da casa, nem por isso Milton Hatoum apaga a história da região, que é a força motora em seus textos e que ascende ao primeiro plano no seu último romance, *Cinzas do Norte*. Pelo tratamento da temática dos conflitos familiares, Milton Hatoum se comunica com um escritor de três livros, Raduan Nassar, de carreira encerrada, até segunda ordem. A força de disputas entre irmãos, no livro seguinte do escritor manauara, que nasceram em *Relato*, vão se aprofundar em *Dois irmãos*, com Omar e Yakub, até chegar à transferência para uma intriga freudiana entre Mundo e Jano, o pai, em *Cinzas do Norte*. Não apenas essa temática aproxima Milton Hatoum e Raduan Nassar, mas também como a escolha do espaço da casa e as relações

sugeridas de incesto que movimentam a trama nos romances dos dois escritores (MAQUÊA, 2010, p. 69).

Em suas produções literárias Milton Hatoum busca, através do núcleo da representação familiar e do espaço doméstico, construir e desenvolver por meio desse “pano de fundo” uma reflexão profunda sobre o ser humano, suas relações afetivas e complexidades, abrangendo por intermédio da arte uma discussão universal.

O escritor manauara é um grande criador de personagens, principalmente as femininas. Em suas narrativas, elas são marcantes, de personalidades fortes, que em determinadas instâncias chegamos até mesmo a nos perguntar: de onde nascem determinados seres, da imaginação fictícia do autor ou inspirado em alguém do mundo real? Este é o caso da grande matriarca árabe libanesa Emilie, considerada a base familiar e social da família libanesa de *Relato de um certo Oriente*, e para nós, a maior de todas as personagens de Hatoum até o presente momento.

O romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, é uma narrativa que pode ser definida como um grande Relato e dentro de sua estrutura maior concentra pequenos relatos fragmentados que estão divididos em oito capítulos. Há uma alternância narrativa entre cinco narradores personagens, sendo uma delas a narradora oficial da narrativa. Os demais se encarregam de contar/narrar na tentativa de auxiliar a narradora oficial inominada a organizar um relato de sua vida e de sua própria família, para enviar ao seu irmão, também inominado, que se encontra em Barcelona, na Espanha.

A narradora do *Relato* está de passagem pela sua cidade natal, Manaus. Ao retornar à Manaus e à casa de sua família, ela já não é mais a mesma, tornara-se uma estranha em sua própria casa. “Decidi, então, perambular pela cidade, dialogar com a ausência de tanto tempo, e retornar ao sobrado à hora do almoço” (HATOUM, 2008, p. 109).

Demorou, na verdade, para atracarmos à beira do cais. O sol, quase a pino, golpeava sem clemência. Foi difícil abrir os olhos, mas não era a luminosidade que incomodava, e sim tudo o que era visível. De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui. A vazante havia afastado o porto do atracadouro, e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço [...] (HATOUM, 2008, p. 111).

O *Relato* apresenta diversos mundos territoriais e culturais que se misturam o tempo todo no romance, a cidade e a periferia, os ricos e os pobres, o centro e os bairros, libaneses,

franceses, alemães, portugueses, índios e caboclos. “Após ter cruzado o bairro, seguindo uma trajetória tortuosa, decidi retornar ao centro da cidade por outro caminho: queria atravessar o igarapé dentro de uma canoa, ver de longe Manaus emergir do Negro [...]” (HATOUM, 2008, p. 110).

O grande marco de múltiplos mundos e espaços culturais no romance de Hatoum são os rios que cruzam o Amazonas, caracterizando um divisor de águas entre as personagens. “E eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui. Procurava caminhar sem rumo, não havia ruas paralelas, o traçado era uma geometria confusa, e o rio, sempre o rio, era o ponto de referência [...]” (HATOUM, 2008, p. 110). Por isso, ao mesmo tempo em que separa o rio aproxima, sugerindo a união entre várias culturas.

O rio, além de ser uma referência à memória, também aparece na narrativa de Milton Hatoum como metáfora de pluralidades, simbolizando a diversidade cultural existente no estado do Amazonas. Conforme afirmou Davi Arrigucci Jr., ao assinar a orelha do *Relato* em sua primeira edição.

Este é o relato da volta de uma mulher, após longos anos de ausência, à cidade de sua infância, Manaus, num diálogo com o irmão distante. História de um regresso à vida em família e ao mais íntimo, no fundo é uma complexa viagem da memória a uma ilha do passado, onde o destino do indivíduo se enlaça ao grupo familiar na busca de si mesmo e do outro. Odisséia sem deuses ou maravilhas de uma pobre heroína desgarrada, cujo destino problemático tem seus fios no enredo de um romance, tramado com calma sabedoria pela mão surpreendente de um jovem escritor (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 330).

Sobre a escrita literária de Milton Hatoum, Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, ao referir-se à ficção literária do final do século XX, entre os anos 70 e 90, faz um primoroso comentário do aparecimento do escritor amazonense, que com seu primeiro romance obteve, desde o início, a consagração e inclusão na produção contemporânea brasileira.

Quem supunha, por exemplo, que da Amazônia só nos viessem episódios de seringueiros ou de índios massacrados, por certo recebeu com surpresa o texto em surdina de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (89), em que a vida de uma família burguesa de origem árabe, enraizada em Manaus, se dá ao leitor como um tecido de memórias, uma seqüência às vezes fantasmagórica de estados de alma, que lembra a tradição do nosso melhor romance introspectivo (BOSI, 2006, p. 437).

A estratégia narrativa de Milton Hatoum, para a construção do romance *Relato de um certo Oriente*, desenvolve-se através do mote da memória, ou seja, a memória é o fio condutor do romance e suas múltiplas narrativas. Assim, o *Relato* caracteriza-se como uma *macronarrativa*, a obra, que compõe o seu conjunto através de *micronarrativas*: os diversos relatos das personagens narradoras no romance.

Desta maneira, por ser a memória o fio condutor do romance, há uma predominância de cartas, relatos e fotografias que compõem um conjunto de informações no sentido de afirmar a invenção da memória através da ficção. “Numa das cartas que me enviaste, escreveste algo assim: A vida começa verdadeiramente com a memória [...]” (HATOUM, 2008, p. 19). Por isso, a fotografia é usada como um meio de comunicação entre a personagem Emilie e Hakim, principalmente depois que o filho da matriarca libanesa deixa a cidade de Manaus, como podemos conferir no relato abaixo.

Enviou-me fotografias durante quase vinte e cinco anos, e através das fotos eu tentava decifrar os enigmas e as apreensões de sua vida, e a metamorfose do seu corpo. Soube da morte do meu pai ao receber uma fotografia em que ela estava sentada na cadeira de balanço, onde meu pai costumava sentar-se ao lado dela todas as manhãs dos domingos e feriados [...] Foi a penúltima fotografia enviada por ela, há uns oito anos. (HATOUM, 2008, p. 93).

Sendo assim, a partir dos elementos da intimidade, principalmente cartas e fotografias, o *Relato* apresenta-nos uma escrita intimista, que está relacionada ao universo privado, seja pessoal ou familiar e que cerca os segredos e contradições de toda uma família, de maneira que há um entrelaçamento de informações remetendo-se ao passado das personagens. Assim, as cartas e fotografias são utilizadas seja como meio de comunicação entre as personagens, ou, como forma de desvendar o passado do outro.

Expusemos algumas considerações sobre o escritor Milton Hatoum e um pouco da sua atividade intelectual desenvolvida, particularmente sobre a obra que constitui nosso objeto de pesquisa, *Relato de um certo Oriente*. Do mesmo modo, faremos também uma breve apresentação do segundo escritor.

II

O escritor e intelectual moçambicano Mia Couto tem por nome Antonio Emilio Leite Couto. Nasceu na cidade de Beira, Moçambique, em 1955. Foi jornalista, vivenciou o regime colonial português, o Colonialismo e presenciou ativamente o Movimento pela luta de

Libertação Nacional de seu país, que conquistou a independência em 1975. Mia Couto dirigiu diversos órgãos de comunicação, entre eles, a *Agência de Informação de Moçambique*, entre 1976 e 1979, a revista semanal *Tempo*, entre 1979 e 1981 e o jornal *Notícias de Maputo*, entre 1981 e 1985. Na literatura, o escritor iniciou sua carreira artística escrevendo poesias. Seu primeiro livro foi *Raiz de Orvalho* (poemas), publicado em 1983.

Em 1983, oito anos após a conquista da independência, *Raiz de Orvalho* era um livro diferente, uma poesia diferente. Seus poemas não eram mais como a poesia do corpo de luta, presente em José Craveirinha (MACÊDO e MAQUÊA, 2007, p. 46).

A escrita literária de Mia Couto pertence a uma nova geração, a contemporânea ou pós-colonial, como preferem denominar alguns estudiosos das literaturas africanas de língua portuguesa. Após as suas primeiras incursões na poesia, Mia Couto aventurou-se em outros gêneros literários. Escreve contos, romances, crônicas, textos de informação, mas é, especificamente, como contista e romancista que o escritor tem maior destaque no âmbito literário.

Conforme afirmam Macêdo e Maquêa (2007, p. 40), a escrita literária de Mia Couto encontra-se fortemente vinculada à terra. As suas obras auxiliaram a inscrever no cenário do macrossistema das literaturas de língua portuguesa, os territórios das savanas e florestas do Moçambique interior, como paragens singulares de seu país, em um duplo movimento de regionalização e universalização, na medida em que, aspirando à universalidade, seus textos, ao mesmo tempo, prendem-se fortemente ao solo moçambicano.

Das produções narrativas de Mia Couto, destacam-se os seguintes romances: *Terra Sonâmbula* (2007), *A Varanda do Frangipani* (2007), *Vinte e Zinco* (1999), *O último voo do flamingo* (2005), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), *O outro pé da sereia* (2006), *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008), *Antes de nascer o mundo* (2009) – romance que em Portugal foi publicado com o título *Jesusalém* e *A confissão da Leoa* (2012), obra recém-publicada.

O romance *O outro pé da sereia*, que constitui nosso *corpus* de análise, foi publicado em 2006 pela editora portuguesa Editorial Caminho. Logo em seguida, a obra também foi publicada no Brasil pela Companhia das Letras. O romance ganhou em 2007 o 5º Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura (FONSECA & CURY, 2008). No entanto, torna-se importante mencionar que entre as edições portuguesa e brasileira há uma diferença na composição material das obras que as diferenciam. Mas, na verdade, tal aspecto não

compromete o conteúdo da narrativa, apenas proporciona ao leitor identificar, a partir do aspecto físico do livro, a relação que existe entre as temporalidades na obra: o passado remoto e o presente contemporâneo. Ou seja, os relatos da história e os da atualidade.

Por esse motivo, o diálogo que ocorre entre história e ficção, na edição portuguesa, encontra-se delimitado de forma direta com a divisão de cores no interior do livro, que identifica cada capítulo do romance. Isso é notável de tal modo que a estrutura material da obra está relacionada às duas cores. Assim, nos capítulos em que a narrativa dialoga com o século XVI, entre 1560 e 1561, as páginas do romance são amareladas representando um aspecto “envelhecido” que se assemelham a documentos antigos, tais como relatos de viagens, cartas etc. E nos capítulos em que a narrativa se desenvolve no século XXI, na temporalidade 2002, as páginas são brancas. Na obra publicada pela editora brasileira não há este aspecto das cores, na composição material do livro que, na edição portuguesa, contribui para representar a “divisão de temporalidades” na narrativa.

Sobre o diálogo entre literatura e história que figuram no romance *O outro pé da sereia*, as pesquisadoras Vera Maquêa e Tania Macêdo ressaltam.

Mia Couto em *O outro pé da sereia* reconstitui, na liberdade dos espaços em branco da história, aventuras dos tempos coloniais até o passado recente relacionadas a Moçambique, por meio de documentos de viajantes e de diversa natureza, espaços e trânsitos entre Goa, em janeiro de 1560 e dezembro de 2002, em Moçambique, como marcos de início e limiar de tempos de uma história reinventando o momento presente do país. Como em *Ualalapi*, está na base da história um grande império: o de Monomotapa. O cruzamento de tempos e espaços é denominado pela propriedade das palavras que os localizam no romance: *Vila Longe* e *Antigamente* (MACÊDO e MAQUÊA, 2007, p. 86).

A composição material do romance, folhas amareladas e brancas, como já dissemos, na obra publicada pela editora portuguesa, constitui desde o aspecto físico do livro uma possibilidade de leitura, apresentando ao leitor uma viagem por tempos remotos através das páginas coloridas do romance. É uma viagem na história de Moçambique, que na atualidade é reconstituída através da ficção de Mia Couto. Por isso, uma das características do escritor, além de dialogar com a história remota de Moçambique é lapidar a língua, moldando-a, hibridizando-a com as línguas faladas em seu país. Conforme o escritor,

Vivemos dominados por uma percepção redutora e utilitária que converte os idiomas num assunto técnico da competência dos linguistas. Contudo, as línguas que sabemos – e mesmo as que não sabemos que sabíamos – são múltiplas e nem sempre capturáveis pela lógica racionalista que domina o

nosso consciente. Existe algo que escapa à norma e aos códigos. Essa dimensão esquiva é aquela que a mim, enquanto escritor, mais me fascina. O que me move é a vocação divina da palavra, que não apenas nomeia, mas que inventa e produz encantamento (COUTO, 2011, p. 14).

A partir da dimensão esquiva da língua, a qual afirma o escritor, que foge às regras e normas linguísticas, entre a magia divina da palavra, é a que encontramos em seus textos narrativos. Suas narrativas são permeadas de poesia, mitos, lendas, usos da oralidade, construções morfossintáticas inusitadas e criações semânticas diferenciadas, predominam aquilo que Tindó Secco denomina de “artesanias verbais”, destacando-se um universo mitopoético, onde os acontecimentos narrativos fogem de uma lógica real e palpável habitando o insólito.

O discurso literário de Mia Couto tece uma rede intertextual e simbólica com os mitos e as crenças dos povos moçambicanos. Trabalha metaforicamente a linguagem e recria a língua portuguesa com os saberes e ritmos locais, efetuando construções morfossintáticas e semânticas inusitadas, que visam à recuperação de sentidos poéticos da vida, escamoteados pelos anos de longo sofrimento vivido em Moçambique (SECCO, 2006, p. 72).

De acordo com a pesquisadora brasileira, “grande parte das narrativas de Mia Couto utiliza o insólito como meio de criticar o real opressor e subverter os cânones da racionalidade europeia” (SECCO, 2006, p. 72). Por isso,

Mia Couto traz reinventado o manancial da cultura moçambicana para seus textos e, sem deixar de denunciar o contexto social de seu país, opera como uma cartografia, em que os sonhos se colocam como elementos imprescindíveis ao despertar político de Moçambique (SECCO, 2008, p. 62).

Um exemplo de insólito que encontramos presente na narrativa do escritor pode ser localizado desde o início até o final do romance *O outro pé da sereia*, que começa e termina com um estranho enterro de uma estrela que cai no solo moçambicano.

- *Acabei de enterrar uma estrela!*

Foi assim que o pastor Zero Madzero se anunciou junto à cama de sua esposa, Mwadia Malunga. Lá fora, espreitavam os primeiros sinais de luz. A mulher, ainda emergindo do sono, sorriu e disse:

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

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

A escrita de Mia Couto é transgressora, foge às normas linguísticas e à lógica racionalista, pois encaminha a leitura para infinitas viagens e travessias, aos interditos territórios, como costuma dizer o escritor. Por isso, estar diante dos seus textos é mergulhar em infinitas viagens, deixando com que suas histórias guiem a nossa imaginação por infinitos territórios literários e culturais, de modo que sua escrita vai aos poucos apresentando-nos as várias *nações* que se pode encontrar em Moçambique.

Ele é um dos mais representativos autores da literatura contemporânea em Moçambique. Sua intensa atividade literária e intelectual tem contribuído cada vez mais para garantir ao sistema nacional de Moçambique um lugar de destaque, afirmando assim, aquilo que Antonio Candido definiu como *tradição literária*, cuja qualidade estético-literária está entre as melhores.

Portanto, entendemos que Mia Couto e Milton Hatoum são escritores que têm uma vasta e intensa produtividade literária em plena atividade. Milton Hatoum produz em ritmos mais lentos, é daqueles escritores que “madura” a escrita; já Mia Couto tem uma produção mais constante, o que não lhe coloca numa posição de superioridade pela quantidade, uma vez que o que importa está na qualidade. Assim, mesmo tendo condições de definir o perfil literário de cada um dos escritores até o presente momento, não é possível, evidentemente, definir um perfil completo destes autores, pois não temos o conjunto acabado de suas produções literárias. Ambos encontram-se em produtividade.

1.1.1 – A escrita literária de Mia Couto e a literatura moçambicana: seres de fronteiras

Tendo em vista nossas leituras de textos produzidos por autores das literaturas africanas de língua portuguesa, certificamos que é muito comum encontrar, em entrevistas e nos próprios textos literários de alguns escritores, afirmações como a de que são *contadores de estórias*. Citemos assim, apenas alguns nomes mais representativos da literatura contemporânea de África, como Luandino Vieira, Pepetela e Ondjaki, escritores angolanos, Paulina Chiziane, Ungulani Ba Ka Khosa e o próprio Mia Couto, escritores moçambicanos, que também lançam mão da estratégia de “contação”.

Mia Couto afirma em entrevista: “Não sou mais que isso: um contador de estórias trabalhando na tentativa de recriar essa magia”. No fragmento abaixo, seguem as suas palavras, uma espécie de “prefácio” do livro de contos *Estórias abensonhadas* (2012).

Estas estórias foram escritas depois da guerra. Por incontáveis anos as armas tinham vertido luto no chão de Moçambique. Estes textos me surgiram entre as margens da mágoa e da esperança. Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pensado, definitivo e sem repouso.

Hoje sei que não é verdade. Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. Esse sonho se ocultou no mais inacessível de nós, lá onde a vivência não podia golpear, lá onde a barbárie não tinha acesso. Em todo este tempo, a terra guardou, inteiras, as suas vozes. Quando se lhes impôs o silêncio elas mudaram o mundo. No escuro permaneceram lunares.

Estas estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada. Desse território onde todo homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta (COUTO, 2012, p. 5, grifos nossos).

Ao fazer da escrita uma maneira de contar estórias, o livro de contos *Luuanda: estórias* (2006), de José Luandino Vieira, são narrativas que se encontram situadas entre a oralidade e a escrita. Este é o primeiro livro do escritor angolano e reúne apenas três contos: *Vavó Xíxe e seu neto Zeca Santos*, *Estória do ladrão e do papagaio* e *Estória da galinha e do ovo*. *Luuanda* é um livro que fala sobre a própria arte de contar/inventar estórias, pois é a partir de acontecimentos cotidianos, do dia-a-dia nos bairros periféricos de Luanda em Angola, os chamados musseques, que surgem as estórias escritas pelo escritor angolano.

Ao final do segundo conto, *Estória do ladrão e do papagaio*, o escritor utiliza por intermédio do narrador a seguinte afirmação: “**Minha estória**. Se é bonita, se é feia, os que sabem ler é que dizem. [...] E isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham passado” (VIEIRA, 2006, p. 105, grifos nossos). E ao final do último conto, *Estória da galinha e do ovo*, segue também a afirmação feita pelo narrador: “[...] **Minha estória**. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem. Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda” (VIEIRA, 2006, p. 132, grifos nossos). De acordo com as pesquisadoras Tania Macêdo e Rita Chaves,

Quando nos referimos à questão do conhecimento e sua transmissão a partir da oralidade, estamos nos marcos de uma forma de acumular e transmitir os conhecimentos sobre a história e os ensinamentos do cotidiano de uma comunidade, que tem como palco privilegiado a memória e como protagonistas os mais velhos (MACÊDO e CHAVES, 2007, p. 15).

Conforme Maria Aparecida Santilli (1985, p. 7), quando se quer pegar o fio da prosa de ficção, seja angolana, cabo-verdiana ou moçambicana, iremos buscar as pontas do seu princípio na literatura oral. Por isso, ao estudar os textos produzidos pelos autores africanos

passamos pela questão da oralidade. Segundo a pesquisadora, “as nações de Angola, Cabo Verde e Moçambique eram originalmente ágrafas, não tinham escrita, embora houvessem cultivado uma literatura oral” (SANTILLI, 1985, p. 7).

A trajetória inicial da literatura moçambicana, assim como as demais literaturas do macrossistema literário de língua portuguesa, começa a partir do surgimento da Imprensa, um veículo ideológico e cultural, que nos países africanos de língua portuguesa, teve como principal objetivo de escritores e intelectuais denunciar os desatinos cometidos pelo Colonialismo. Como aponta Mia Couto,

Sendo um fenômeno urbano, a literatura de Moçambique nasceu a partir de uma elite que aqui é chamada de “assimilados”. Os assimilados em Moçambique começam recriando uma literatura com fundamento próximo na oralidade, centrada quase exclusivamente na poesia. Os primeiros moçambicanos que nos anos 20, 30, como Rui Noronha, por exemplo, começam a escrever nos jornais com uma reivindicação nem sequer nacionalista no princípio, mas igualitária – no sentido de combater o racismo, a discriminação, mas aceitando que Moçambique era um espaço português. Não se reivindicava outro espaço: reivindicava-se uma maior justiça dentro desse mesmo espaço. Sobretudo na área da poesia, na década de 50 [...] (In MACÊDO e MAQUÊA, 2007, p. 199).

Assim, a imprensa, neste caso os primeiros jornais do país, constituíram-se um importante meio de publicação e circulação cultural dos primeiros textos literários produzidos pelos escritores moçambicanos. De acordo com Fonseca (2008, p. 17), as primeiras manifestações literárias produzidas nos espaços africanos colonizados por Portugal ligam-se à implantação, no século XIX, de tipografias que possibilitaram a impressão de boletins locais e de outros impressos relacionados com as atividades da administração colonial.

Apesar das inúmeras dificuldades dos autores em conseguir publicar os textos literários, devido à censura do colonialismo, alguns escritores moçambicanos começaram suas trajetórias artísticas tendo as primeiras manifestações literárias, neste caso, as poesias, publicadas nos jornais do país. Conforme ressalta Fonseca (2008, p. 38), o processo de formação da literatura de Moçambique não difere muito dos demais países africanos de língua portuguesa, que assistiu à formação, nas zonas urbanas da Beira e da antiga Lourenço Marques, a atual Maputo, de uma elite formada por negros, mestiços e brancos, que assumem os canais de publicação de textos literários.

Suporte inicial dessa publicação foram os jornais, que, como em Angola, desempenharam um papel importante na divulgação das ideias contrárias ao colonialismo. O jornal *O Africano* foi fundado pelos irmãos José e João

Albasini, em 1909, com edição em português e *ronga*. Em 1918, os irmãos Albasini fundaram *O Brado Africano*, órgão oficial do Grêmio Africano Associação Africana. Em 1932, o jornal foi impedido de funcionar, tendo sido substituído pelo *Clamor Africano*, também criado por José Albasini. O jornal teve doze números publicados. A partir de 1933, *O Brado Africano* voltou a ser publicado, mas, a partir de 1958 até a sua suspensão, em 1974, seu funcionamento esteve subordinado a intervenções da administração colonial. No tocante à literatura, o suplemento desse jornal, publicado no período de 1955 a 1957, tem importância singular, pois abriga nomes importantes da poesia que se firmarão a partir de então (FONSECA, 2008, p. 38).

Considerando como marco inicial da trajetória literária moçambicana o surgimento da imprensa, verifica-se que o desenvolvimento do moderno sistema literário moçambicano segue um percurso que inicia com a poesia, em seguida, o aparecimento de contos e somente por último os romances. Essa é também a trajetória literária empreendida por Mia Couto. Conforme ressalta o escritor em entrevista,

Alguns tentam a prosa, muito ligados ao neo-realismo. Depois há um fenômeno interessante, no final dos anos 50, início dos anos 60. O Brasil chega a Moçambique e chega por vias que, nós dizemos, são vias contornadas, quase marginais. Uma das vias pelas quais chegou o Brasil foi uma revista chamada *O Cruzeiro*. *O Cruzeiro* chega com desenhos de Ziraldo...com a Raquel de Queiroz. De repente, os nossos escritores descobrem o Brasil. E aí foi uma relação fascinante em que escritores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Lins do Rego, toda essa gente, mas também poetas como Manuel Bandeira, exercem uma influência determinante em Moçambique. Há então, uma espécie de descoberta de nós próprios por via desse desafio às potencialidades do idioma comum (In MACÊDO e MAQUÊA, 2007, p. 199).

De acordo com Fonseca (2008, p. 39), nesse panorama delineado por órgãos da imprensa que estão na base da formação da moderna literatura moçambicana, está a importância do jornal *Itinerário*, publicado de 1941 a 1955. Com isso, ganha destaque o interesse pela cultura local que se encontra expresso em vários números do jornal. “No número 64, publicado em 1947, fica explícito o interesse em publicar contos, lendas, adivinhas, anedotas, expressões da cultura popular do país: uma intenção que ratifica o mergulho na cultura local” (FONSECA, 2008, p. 39).

Sendo assim, ressalta a importância do gênero Conto na formação do moderno sistema literário moçambicano. A antologia de contos de Luis Bernardo Honwana, *Nós matamos o cão tinhoso*, de 1964, segundo alguns estudiosos, é o livro considerado um marco, como sendo aquele que dá início à narrativa de ficção em Moçambique. Conforme afirmam as

pesquisadoras Macêdo e Maquêa (2007, p. 32), “*Nós matamos o cão tinhoso* é considerado o livro que emancipa a narrativa em relação à poesia na literatura moçambicana, traz, nos contos que compõe esse livro, acentos muito marcados pela política tensa do país”.

Estudar as origens do gênero Conto, em Moçambique, segundo alguns estudiosos, está relacionado a uma certa tradição que provem da oralidade, do gesto de contar histórias. Na perspectiva de Maria Fernanda Afonso, o conto é considerado o gênero superior da literatura moçambicana. Resultado de uma tese de doutoramento, *O Conto Moçambicano: escritas pós-coloniais*⁴ (2004), estuda as origens do conto moçambicano que também engloba outras figuras, tais como o pastiche, a paródia, a tradição oral e os mitos africanos.

Com isso, retomamos o que já foi dito anteriormente, sobre a relação oralidades e escritas, que está relacionada à arte de contar histórias nos textos literários de autores africanos. Segundo alguns estudiosos, a arte de contar histórias constitui um gênero oral que se encontra presente nas tradições africanas. E a prática da “contação” perpassa as manifestações culturais, transferindo-se, assim, do oral para os textos escritos, criando uma noção de “continuidade”, conforme ressalta Ana Mafalda Leite.

Esta ideia de herança oral, radicada nos “Mestres” africanos, os “griots”, vai levar a criar uma noção de “continuidade” entre a tradição oral e a literatura. Criadores e críticos inferem essa relação como uma procura de traços reveladores da *passagem* da oralidade para a escrita. E, entre outros, um dos instrumentos da procura radicou e radica nos temas, e nas especificidades dos gêneros orais, existentes na sociedade pré-colonial e actualmente nas áreas rurais, menos alteradas pelas inevitáveis mudanças pós-coloniais (LEITE, 1998, p. 14).

A oralidade caracteriza uma marca das literaturas africanas de língua portuguesa e encontra-se presente em todas as narrativas de Mia Couto, seja nos contos ou nos romances. O contar histórias perpassa toda a sua escrita. Assim, são as inúmeras vozes que se encontram presentes em seus textos, ou seja, *Vozes anoitecidas* ou *Abensonhadas* que transferem para os textos escritos. Por isso, as vozes constituem elementos para sua ficção, de maneira que sonho, realidade, mito, imaginação e fantasia se misturam para conferir ao texto literário um aspecto particular. De acordo com Ana Mafalda Leite, “O sonho é, por outro lado, uma das palavras e dos temas, constantemente referidos nos textos de Mia Couto” (LEITE, 1998, p. 50). Segundo o escritor moçambicano

Dito de outro modo, todos nós somos impossíveis tradutores de sonhos. Na verdade, os sonhos falam em nós o que nenhuma palavra sabe dizer. O nosso

fito, como produtores de sonhos, é aceder a essa língua que não é falável, essa língua cega em que todas as coisas podem ter todos os nomes (COUTO, 2011, p. 12).

Com uma produção literária ampla e diversificada, Mia Couto se projeta também fora de Moçambique, tornando-se um intelectual em constante movimento. “Traduzidos em vários idiomas, os romances de Mia Couto fizeram dele um autor conhecido e festejado no mundo todo, sendo importantes veículos de afirmação das literaturas africanas” (FONSECA e CURY, 2008, p. 22).

A escrita literária de Mia Couto surge permeada de poesia, verdadeiras prosas poéticas. Destaca-se em seus textos uma intimidade para com os elementos da natureza: terra, água, plantas, animais etc. Observamos, por exemplo, uma descrição poética e sedutora sobre a personagem principal de *O outro pé da sereia*, que após banhar-se em terra banha-se com água: “Mwadia Malunga fez uma concha das mãos e recolheu água do rio. Depois, foi derramando uns pingos sobre a pele. Assim, a sua nudez se revelava, gota a gota, fresta a fresta. A terra a vestia, a água a despia” (COUTO, 2006, p. 35, 36).

A intimidade do escritor, ao descrever os elementos da natureza, particularmente a savana moçambicana, encontrados em seus contos e romances é proporcionada pela sua dupla profissão, escritor e biólogo.

Sou biólogo e viajo muito pela savana do meu país. Nessas regiões encontro gente que não sabe ler livros. Mas que sabe ler o seu mundo. Nesse universo de outros saberes, sou eu o analfabeto. Não sei ler sinais da terra, das árvores e dos bichos. Não sei ler nuvens, nem o prenúncio das chuvas. [...] Nessas visitas que faço à savana, vou aprendendo sensibilidades que me ajudam a sair de mim e a afastar-me das minhas certezas. Nesse território, eu não tenho apenas sonhos. Eu sou sonhável (COUTO, 2011, p. 14, grifos nossos).

Assim, verifica-se que é comum encontrar em suas narrativas descrições de várias espécies de animais e plantas originárias do seu continente, como por exemplo, o *imbondeiro*, também conhecido por *baobá*, as *micaias* e o *frangipani*, árvores que na maioria das vezes aparecem nos textos literários através de descrições mitológicas, estabelecendo uma relação ancestral entre homem e natureza, bem como verdadeiras testemunhas da história e dos horrores das guerras que devastaram as terras moçambicanas, como podemos conferir no fragmento abaixo, que se encontra no romance *A varanda do frangipani*.

A árvore do frangipani ocupa uma varanda de uma fortaleza colonial. Aquela varanda já assistiu a muita história. Por aquele terraço escoaram escravos, marfins e panos. Naquela pedra deflagraram canhões lusitanos sobre navios holandeses (COUTO, 2007, p. 11).

Outras características encontradas nas narrativas de Mia Couto são, por exemplo, a presença dos provérbios: “A melhor maneira de fugir é ficar parado”; “É a fuga da presa que engrandece o caçador”; “A melhor maneira de mentir é ficar calado”; “O silêncio não é a ausência da fala, é o dizer-se tudo sem nenhuma palavra” (COUTO, 2006, p. 13, 14).

Algumas vezes, Mia Couto subverte a ordem semântica dos provérbios conferindo-lhes um novo sentido de acordo com certas características de algumas personagens dos seus textos: “*Não tenho onde cair torto*, o alfaiate dizia, para justificar os seus actos sacrílegos. E concluía: *É que isto, em Vila Longe, vai de animal a pior*” (COUTO, 2006, p. 91). O uso dos provérbios no contexto narrativo do escritor traz conteúdos reflexivos repletos de ensinamentos, sabedorias, uma filosofia que na maioria das vezes estabelece relações diretas com a vida e as ações das personagens dos textos literários.

Conforme Santilli (1985, p. 7), os *provérbios*, que frequentemente são a síntese de uma estória, compoem a quarta classe, entre as seis categorias da literatura oral angolana definida por Héli Chatelain – missionário suíço que chegou a Angola em 1885 e que se dedicou a recolher e estudar a literatura oral de outros povos africanos. Conhecidos como *ji-sabu* em quimbundo, os *provérbios* representam a filosofia da nação ou tribo, no que toca a seus costumes e tradições.

Segundo o escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, em uma entrevista concedida no Brasil sobre *Ualalapi*, seu primeiro romance, o *provérbio* é a síntese de toda “uma sabedoria que se transporta e que permite uma leitura diversificada de uma chamada de atenção para que as línguas nacionais que são a expressão das culturas não morram e consequentemente também esses valores não pereçam”⁵.

Diante da literatura de Mia Couto, particularmente os romances, *Terra Sonâmbula*, *A varanda do frangipani*, *O outro pé da sereia*, *O último voo do flamingo*, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e *Antes de nascer o mundo*, verificamos que existe uma ordem narrativa que pode ser observado em todos. Ou seja, há uma forma narrativa que inicia-se em *Terra Sonâmbula*, seu primeiro romance, e que se “reproduz” nos demais.

A forma/ordem narrativa em que estamos referindo, alude-se ao fato de que os romances mencionados acima são organizados de maneira que cada capítulo conta uma pequena história. Por exemplo, os capítulos ganham um título dando a ideia de que cada um

funciona como um pequeno conto dentro do romance. Assim, com a junção de todos os “capítulos/contos”, que podemos chamar de microestórias, tem-se o romance, a macroestória. Por isso, nos romances de Mia Couto há sempre várias estórias intercaladas: relatos, cadernos, confissões, depoimentos e cartas que permeiam as narrativas. São variadas fontes fictícias, estas, estão sempre centradas na representação/reprodução da oralidade através da escrita, as quais recorrem o escritor para a construção dos seus romances.

Sobre as observações que fazemos dos romances de Mia Couto, Ana Mafalda Leite (2003) aponta que não é um recurso encontrado apenas em Mia Couto, mas também em outros escritores moçambicanos, como Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ka Khosa, para referir apenas a escritores da chamada geração contemporânea, ou, pós-independência, àqueles escritores que inscrevem seus textos nas chamadas *formulações pós-coloniais*, como prefere designar a estudiosa. De acordo com a pesquisadora,

Os lugares da tradição, o papel dos mais velhos na sociedade actual, a sobrevivência dos mitos e das oralidades, a ideia de “nação” enquanto cadinho de diferentes estratos culturais, a forma de integrar estes valores na sociedade moderna, têm vindo a ser tratada em algumas narrativas moçambicanas e angolanas (LEITE, 1998, p. 69).

Verificamos que há nas produções de Mia Couto a predominância de alguns temas que permeiam suas construções artísticas, como por exemplo, a ideia de nação, cultura, oralidades, mito, sonhos, morte, utopia e principalmente a guerra. A guerra é um dos temas que se encontram presente praticamente em todas as narrativas do escritor, desde os contos aos romances, prevalecendo uma memória das guerras que ainda não foi possível de ser esquecida, pois tudo ainda é muito recente na história de Moçambique: “- *Mas a guerra chegou aqui a esta região?*, indagou Benjamin. – *A guerra entra mesmo onde não chega*” (COUTO, 2006, p. 272).

Em entrevista, Mia Couto define sua condição de escritor da seguinte maneira: “Como outros brancos nascidos e criados em África, *sou um ser de fronteira* [...] Para melhor sublinhar minha condição periférica, eu deveria acrescentar: sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa” (COUTO *apud* SECCO *apud* FONSECA & CURY, 2008, p. 20). Contudo, não é apenas o escritor que se sente um *ser de fronteira*, verificamos que esta é também uma condição vivenciada pelas personagens dos seus textos. São seres de fronteiras, que vivenciam o “entre-lugar”, ou então, encontram-se situadas nas margens. Segundo Mia Couto (2011, p. 13), os autores africanos que não escrevem em inglês (e em especial os que

escrevem em língua portuguesa) moram na periferia da periferia, lá onde a palavra tem de lutar para não ser silêncio.

Assim, a condição de *fronteira* à qual se refere Mia Couto, por ser *escritor africano, branco e de língua portuguesa*, também é proporcionada pela falta de ligação que ele afirma não ter para com os seus ancestrais, os antepassados: “Não sei falar com os mortos, perdi contacto com os antepassados que nos concedem o sentido da eternidade” (COUTO, 2011, p. 15). No fragmento abaixo, parte de um texto de intervenção social, o escritor assegura.

O meu país tem países diversos dentro, profundamente divididos entre universos culturais e sociais variados. Eu mesmo sou a prova desse cruzar de mundos e de tempos. **Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil.** Nasci num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo. **Essa condição de um ser de fronteira marcou-me para sempre** (COUTO, 2011, p. 116, grifos nossos).

Sendo assim, compreendemos que o sentido de *nação* encontrado nas narrativas de Mia Couto está muito além da *nação* enquanto pátria, território nacional geográfico, histórico social ou político. Entendemos que o sentido de *nação* refere-se às várias nações culturais existentes dentro da nação moçambicana. Ou seja, são as diversas culturas que existem dentro de um país. *Nação*, no sentido de múltiplos universos culturais e sociais, como afirma o escritor. Ou, como nos diz Ana Mafalda Leite, “*nação* enquanto cadinho de culturas”.

De acordo com alguns estudiosos, Mia Couto é um dos escritores em países de língua portuguesa mais festejados em África, na atualidade. E no Brasil é o escritor africano mais conhecido. Quanto à sua fortuna crítica, em especial nos estudos comparados, Mia Couto é notório principalmente pelo diálogo cooperativo e intertextual que ocorre entre a sua literatura e a de escritores brasileiros. Um exemplo clássico é o diálogo encetado com o escritor brasileiro Guimarães Rosa.

Sabemos que Guimarães Rosa explorou muito bem o sentido de *sertão*. O *sertão* não apenas enquanto espaço geográfico, mas também como intensidade e a profundidade do existir. E em Mia Couto temos o sentido de *nação*. Entendemos que o sentido de *nação* explorado por Mia Couto pode ser muito amplo, seja a *nação* enquanto ser humano, ou, as múltiplas nações culturais existentes dentro de Moçambique ou, a *nação* enquanto país, território nacional.

Com isso, o escritor moçambicano afirma que foi com o autor da *Terceira margem do rio* que ele experimentou o gosto do poder divino da palavra: “Eu já bebia na poesia um gosto pela desobediência da regra, mas foi com o autor da *Terceira margem do rio* que eu experimentei o gosto pelo namoro entre língua e pensamento, o gosto do poder divino da palavra” (COUTO, 2011, p. 109).

A partir da perspectiva crítica comparatista que tem como horizonte de pesquisa o macrossistema literário da língua portuguesa, verificamos que um dos textos clássicos que exemplifica o diálogo literário ocorrido entre Mia Couto e Guimarães Rosa é o conto *Nas águas do tempo*, publicado em *Estórias abensonhadas* (2012), do escritor moçambicano. O conto *Nas águas do tempo* dialoga com o de Guimarães Rosa, *A terceira margem do rio*.

Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno concho. Ele remava, devagaroso, somente raspando o remo na correnteza. O barquito cabecinhava, onda cá, onda lá, parecendo ir mais sozinho que um tronco desabandonado (COUTO, 2012, p. 9).

No conto de Guimarães Rosa a experiência do Rio e da canoa é passada entre pai e filho através da simbologia da morte. E no conto de Mia Couto é entre o avô que ensina o neto a enxergar os espíritos que flutuam nas águas, que depois novamente volta a acontecer entre o neto que se tornara pai e o seu filho, numa passagem pela tradição que precisa ser ensinada às novas gerações.

O (s) diálogo (s) literário (s) entre o escritor brasileiro Guimarães Rosa e escritores africanos de língua portuguesa é tema de uma intervenção feita por Mia Couto, intitulada *Rosa em Moçambique*, ensaio publicado no livro *E se Obama fosse Africano?* (2011). Nesse texto de intervenção, proferido em uma universidade de Minas Gerais em 2007, Mia Couto fala da influência do escritor brasileiro sobre os escritores africanos de língua portuguesa, especialmente, a importância do escritor mineiro para a sua vida pessoal e literária.

O meu propósito aqui é sobretudo entender por que razão um autor brasileiro influenciou tanto escritores africanos de língua portuguesa (o caso paradigmático será o Luandino Vieira, mas há outros como o angolano Boaventura Cardoso, os moçambicanos Ascênio de Freitas e Tomaz Vieira Mário). Haverá por certo uma necessidade histórica para essa influência. Há razões que ultrapassam o autor. Haveria uma predisposição orgânica em Moçambique e Angola para receber essa influência, e essa predisposição está para além da literatura. Tentarei nesse encontro listar alguns dos fatores que podem ajudar a compreender o modo como Rosa tornou referência no outro lado do mundo (COUTO, 2011, p. 109).

No referido ensaio, *Rosa em Moçambique*, Mia Couto ressalta o trabalho de Guimarães Rosa com a escrita, a linguagem, a Língua, a produção de histórias, a desconstrução da História e o jogo entre oralidades e escrita. Assim, algumas observações apontadas por Mia Couto naquele ensaio destacam as razões, segundo o escritor moçambicano, que fazem de Guimarães Rosa um escritor que influenciou - Mia Couto utiliza o termo *influência*, termo/conceito que para os estudos comparados é um pouco problemático - os escritores africanos de língua portuguesa.

Ao falar sobre a descoberta de Guimarães Rosa e principalmente da sua admiração pelo escritor mineiro, Mia Couto declara em uma entrevista concedida à pesquisadora Vera Maquêa (2007), em Maputo, como chegou aos escritos de João Guimarães Rosa.

Minhas maiores influências começam, nessa ordem sequencial, pelo Luandino Vieira e depois chegam o Guimarães Rosa já depois do primeiro livro de contos ter sido publicado... eu já tinha escrito esse primeiro livro de contos e nesse livro (que se chama *Vozes anoitecidas*) eu já tinha iniciado um percurso de transgressão linguística, aquilo que se entende como reinvenção da palavra e recriação da língua. Mas é muito notório isto que tu dizes: entre o primeiro livro de contos e o segundo livro de contos que é *Cada homem é uma raça*, tu vês a chegada do Guimarães Rosa. E é visível que eu conversei com esta outra pessoa, com este espírito de quem não morreu mas ficou encantado. Ele me abriu campos no sentido de que me autorizou desenvolver o meu próprio caminho. Eu sei que faço algo muito distinto do que faz Luandino e do que faz Guimarães Rosa. É por isso que não tenho receio de usar a palavra influência (In MACÊDO e MAQUÊA, 2007, p. 203).

Entre outros motivos, Mia Couto destaca no referido ensaio de (2011) principalmente sete razões que fizeram da escrita de Guimarães Rosa referência no outro lado do mundo. Assim, afirma o escritor, a primeira razão foi *a produção de um lugar fantástico*; segundo, *a instauração de um outro tempo*; terceiro, *a construção do Estado centralizador e a recusa da homogeneidade*; quarto, *a impossibilidade de um retrato da nação*; quinto, *a necessidade de contrariar os excessos do realismo*; sexto, *a urgência de um português culturalmente remodelado* e sétimo, *a afirmação da oralidade e do pensamento mágico*.

Tendo em vista as sete razões acima apontadas por Mia Couto, verificamos que estes aspectos fazem sentido quando estudamos as literaturas dos países africanos de língua oficial portuguesa, e de modo particular, quando estamos diante da sua própria literatura. Por isso, compreendemos que a partir da perspectiva crítica do macrossistema literário da língua portuguesa, podemos analisar os respectivos diálogos literários e culturais e a intertextualidade que ocorre entre os autores desta mesma comunidade cultural. Nesse

sentido, há a existência de uma *Língua* e múltiplas *Vidas em português*, vidas que vivem e reinventam a língua portuguesa a todo instante e é essa língua reinventada que encontramos na literatura de Mia Couto.

Portanto, compreendemos que Mia Couto é além de escritor, um intelectual que pensa ficcional e criticamente o seu país. Sua literatura é um veículo tanto de afirmação, quanto divulgação histórica, social, política e cultural de Moçambique. Com uma prosa poética mítica e na maioria das vezes alegórica, sobressai em seus textos o trabalho com a linguagem, a palavra como matéria de criação, encantamento e recriação, uma escrita que habita o universo dos sonhos, fantasia e realidade, a realidade da ficção criada pela magia das suas palavras.

1.1.2 – Milton Hatoum: um escritor *expatriado* ou fora do lugar

O escritor brasileiro Milton Hatoum afirma em entrevista que as suas experiências literárias são de um escritor “expatriado ou de um amazonense fora do lugar”. Para melhor compreender o sentido de *expatriado* recorreremos ao crítico palestino Edward Said. De acordo com Said (2003, p. 54), “os expatriados moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais”, conforme ocorreu com Hatoum preferindo ausentar-se do Brasil durante os momentos políticos conturbados na política brasileira.

Milton Hatoum é um tradutor de Edward Said no Brasil. Então, temos notado que o pensamento crítico de Said encontra-se diluído nos textos literários do escritor manauara, principalmente a questão do exílio, do sentimento que é o de estar fora do lugar de origem. São condições que sugerem a itinerância e a fragmentação das personagens de ficção, como acontecem com as personagens libanesas dos dois primeiros romances do escritor, *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos*.

Em nossa pesquisa, estamos considerando de acordo com Edward Said o sentido da palavra *expatriado*, para se referir a alguém que vai residir, por vontade própria, em país estrangeiro. Ou, que passa pela experiência de viver em outro país que não seja o seu lugar de origem. Isto é para compreender as experiências de Milton Hatoum, que por motivos pessoais e, segundo ele, também políticos, deixou, por vontade própria, o Brasil para ir morar na Espanha, por volta da segunda metade do século XX.

O motivo político que motivou o escritor a deixar o Brasil por algum tempo é declarado em uma entrevista: “Eu havia saído do Brasil por causa daqueles generais”,

referindo-se ao período da ditadura militar. Segundo Milton Hatoum, ele escolhe ir morar em outro país por causa do seu descontentamento com o momento político no país. Talvez por isso haja em suas obras recorrências que se remetem à ditadura militar, principalmente no segundo romance, *Dois Irmãos* e em alguns dos contos de *A cidade Ilhada* e que explode com mais nitidez em seu último romance, *Cinzas do Norte*.

Em *Cinzas do Norte* (2010), a revolta das personagens principais do romance, Raimundo (Mundo) e Ranulfo, compreende uma dimensão política, já que a trama da narrativa recorre principalmente às décadas de 60, 70 e 80, momento conturbado da política brasileira, em que os militares encontravam-se no poder. Mundo é um artista e utiliza-se de sua arte para contestar o poder e mostrar sua revolta.

As primeiras caricaturas causaram alvoroço no Pedro II: apareceram na capa dos quatrocentos exemplares do *Elemento 106*, o jornaleco do grêmio. Destacava-se o desenho do semblante carrancudo do marechal-presidente: a cabeça rombuda, espinhenta e pré-histórica de um quelônio, o corpo baixote e fardado envolto numa carapaça. Ao redor das patas, uma horda de filhotes de bichos de casco com feições grotescas; o maior deles, o Bombom de Aço, segurava uma vara que ostentava na testa o emblema do Pedro II. Um mês de suspensão para os redatores, dez dias para o artista, e apreensão do jornal. [...] Quando Mundo voltou, o professor de educação física o repreendeu: mais uma brincadeira como aquela, e rua! Foi xingado de subversivo pelo Delmo, insultado pelo Minotauro: artista de araque, neto de galegos (HATOUM, 2010, p. 12).

Para ampliar o entendimento do que vem a ser *um ser expatriado*, o crítico palestino Edward Said nos traz algumas considerações e definições importantes que podem nos ajudar a compreender melhor o sentido da palavra. Segundo Said (2003, p. 54), “embora seja verdade que toda pessoa impedida de voltar para casa é um exilado, é possível fazer algumas distinções entre *exilados*, *refugiados*, *expatriados* e *emigrados* (grifos nossos)”. Assim, a partir de suas considerações, compreendemos que o exílio está relacionado com a ideia de “banimento”, de alguém que está impedido de voltar para casa, que foi arrancado à força do seu lugar de origem. Conforme o crítico, “os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado” (SAID, 2003, p. 50). Por isso, “Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro” (SAID, 2003, p. 54).

A partir das definições do crítico palestino, a diferença entre *exilados* e *refugiados* é que este último é uma criação do Estado do século XX. Said ressalta que a palavra *refugiado* tornou-se política, pois “ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnordeada que precisa de ajuda internacional urgente” (SAID, 2003, p. 54). Nesse sentido, os *refugiados* são

sujeitos que não tem lugar nem lar, ambos vivem/moram em casas improvisadas e estão sob a tutela do Estado. E os *emigrados*, são aqueles que optam por viver em outra terra, num outro país que não seja o seu local de origem.

Assim, os *emigrados* são aqueles sujeitos que adotam por vontade própria uma segunda pátria, experiência vivenciada pela família do escritor Milton Hatoum, que deixa o Líbano para morar no Brasil. E na ficção, a experiência de seres emigrados é vivenciada pelas personagens de origem libanesa dos dois primeiros romances de Hatoum, *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos*.

Produzido no final do século XX, o *Relato* traz elementos que encaminham a leitura para a temática do exílio, porém, alargando-se também para outras discussões, como por exemplo, identidades, memória, viagens e principalmente a imigração libanesa que é um tema recorrente nos dois primeiros romances do escritor, como já temos apontado. Assim, os conceitos acima abordados nos fazem refletir sobre a condição itinerante vivenciada pelas personagens habitantes dos textos literários de Hatoum.

A itinerância constitui um dos temas que na verdade faz parte da trajetória pessoal e da produção literária, profissional e intelectual do escritor. Podemos, por exemplo, começar a compreender o tema da itinerância a partir da história do desenvolvimento de seu primeiro romance, *Relato de um certo Oriente*, que segundo o escritor, foi construído em um longo período de tempo, perpassando vários espaços, incluindo cidades e países distintos até que a finalização total da obra pudesse ser publicada, período que levou longos anos.

Conforme aponta Maquêa (2010, p. 59), Milton Hatoum foi, durante muito tempo, um escritor bissexto. Contam alguns pesquisadores que seu primeiro romance, *Relato de um certo Oriente* (1989), levou quase uma década para ficar pronto e que o modo descansado do autor estava longe de ser sinônimo de vagarosidade produtiva. Segundo a pesquisadora,

Ao modo de Proust, Hatoum reescrevia o texto continuamente. Hoje, Milton Hatoum publica com mais regularidade, e já podemos nos referir ao conjunto de seus textos e verificar alguns sinais próprios, como a maneira que foge do exotismo e do apelo regionalista, tendo em conta que a ambiência de seus romances situa-se em grande parte na cidade de Manaus e na região amazônica do Brasil (MAQUÊA, 2010, p. 59).

De acordo com escritor, o *Relato* originou-se de um conto que não veio a ser publicado, não naquele momento. Mas, ao perceber que o projeto literário estava ultrapassando os limites estéticos da forma, compreendeu então, que não se trataria mais de um conto, e sim, de algo que ainda não saberia definir. Verificamos assim, que a inquietação e

angústia do próprio escritor, na escrita de seu primeiro romance, transferem-se para a narradora do *Relato*. Por isso, no fragmento abaixo a narradora afirma.

Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária (HATOUM, 2008, p. 145).

Após longos anos na procura “de um certo oriente” para a sua primeira escrita literária, verificamos que o primeiro romance de Milton Hatoum viria então a transformar-se em uma obra edificada pelas mãos de um arquiteto literário, tornando-se uma complexa construção narrativa. No fragmento abaixo, transcrição que fizemos de uma entrevista, temos as palavras do escritor confirmando a história da itinerância de seu primeiro romance.

Foi isso que aconteceu com o *Relato*, o conto depois da vigésima quinta parte... Mas isso não é conto, isso é outra coisa que não sei o que é, aí eu abandonei. Eu morava nessa época na Espanha. E enfim... e aí eu escrevi meu primeiro romance, o *Relato*. **Começou na Espanha, depois o manuscrito foi circulando de cidade em cidade e acabei em Manaus terminando o livro em 87. E esperei dois anos para publicá-lo em 89 (grifos nossos)**⁸.

O percurso da vida intelectual do escritor e da produção literária de *Relato de um certo Oriente*, faz parte desse processo itinerante percorrido por Hatoum em suas viagens fora do Brasil, ou, como ele mesmo definiu, “de um amazonense fora do lugar”. Depois de muitas viagens, o *Relato* veio a ser finalizado em Manaus, cidade natal do escritor.

No entanto, no universo da ficção, o romance faz o percurso contrário. A escrita do *Relato* inicia-se em Manaus pela narradora e este será enviado para a Espanha, ao seu irmão que encontra-se em Barcelona. Vejamos no fragmento abaixo, em um dos relatos da narradora, que estando prestes a viajar/retornar para Manaus dialoga com as cartas do irmão.

Preferi não acordar a empregada e passar a noite ao ar livre, deitada na grama ou sentada nas cadeiras espalhadas sob os jambeiros, ou entre palmeiras mais altas que a casa. Levava comigo apenas um alforje com algumas roupas, um pequeno álbum com fotos, todas feitas na casa de Emilie, a esfera da infância. Não esqueci o meu caderno de diário, e, **na última hora, decidi trazer o gravador, as fitas e todas as tuas cartas**. Na última, ao saber que vinha a Manaus, pedias para que eu anotasse tudo o que fosse possível: “Se algo inusitado acontecer por lá, **disseque todos os dados, como faria um bom repórter**, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissegador de catáceos” (HATOUM, 2008, p. 147, grifos nossos).

O que é curioso e chamou atenção em nossa pesquisa, durante o processo de leitura das obras do escritor, sobre a história do desenvolvimento literário do *Relato*, é o fato de Milton Hatoum afirmar que *Relato de um certo Oriente* originou-se de um conto que não veio a ser publicado. Portanto, arriscamos uma hipótese: a de que este conto ao qual se refere o escritor, o que não veio a ser publicado naquela instância quando escrevia o *Relato*, encontra-se presente em seu primeiro livro de contos *A Cidade Ilhada* (2009), que aparecerá quase duas décadas depois da publicação do romance.

Surpreendeu-nos encontrar em *A Cidade Ilhada* um conto que faz referência ao romance *Relato de um certo Oriente*. Os sinais literários que nos levam a identificar essa referência/diálogo é o fato de que tanto a narradora quanto algumas das personagens do *Relato* encontram-se no referido conto, intitulado *A natureza ri da cultura*. Por isso, foi uma surpresa, durante nossas pesquisas, identificar em um dos contos de *A Cidade Ilhada* uma certa “origem” de onde surgiu o *Relato*, já que o escritor afirmou que o *Relato* “originou-se de um conto que não veio a ser publicado”. Contudo, além de surpresa, o diálogo literário verificado entre as duas narrativas, o romance e o conto é evidente e suscita curiosidade.

Mas, em uma entrevista concedida à Maged T. M. A. El Gebaly em fevereiro de 2010, em que o pesquisador pergunta ao escritor como foi a passagem da narrativa longa (romances e novelas) para a narrativa breve (contos) de *A cidade Ilhada* (2009), Milton Hatoum confirma justamente o seguinte:

Comecei na verdade como contista, só que não publiquei meus contos. Os contos que escrevi na década de 70 foram todos abandonados e depois esquecidos; eu joguei tudo fora. Então, o primeiro que eu quis terminar foi *Reflexões de uma viagem sem fim*, concluído quando o romance foi editado. *Reflexões sobre uma viagem sem fim* foi a primeira versão do *Relato de um certo oriente*. Não publiquei esse conto quando comecei a escrevê-lo em 1980. Depois eu voltei para o conto, reescrevi e republiquei dando outro título *A natureza ri da cultura*, que faz parte do livro *A cidade ilhada*. É um conto que já foi publicado no exterior com o título *Reflexões sobre uma viagem sem fim*, mas este conto não é o mesmo que está no livro. Quer dizer, é basicamente o mesmo, mas mudei várias passagens e abreviei muita coisa (In EL GEBALY, 2012, p. 137, 138).

Com isso, evidencia-se que o conto *A natureza ri da cultura* é um texto que deu origem ao surgimento do *Relato*, pois assim como no romance o conto também é narrado pela narradora inominada do *Relato*. Existem evidências em ambas as narrativas que nos fazem identificar como sendo a mesma narradora, ou seja, ela é personagem tanto do romance

quanto do conto. Vejamos então, no fragmento abaixo, como inicia a narração do conto através do relato da narradora.

Ainda me lembro da voz de Emilie, a matriarca. Na minha infância, eu a escutava cantar e rezar, não em árabe, sua língua materna, mas em francês, sua língua adotada. Às vezes essa voz era abafada por outra, mais incisiva: a do meu avô, que evocava episódios de um Líbano cada vez mais distante. Mas a voz de Emilie – os sons mais que o sentido – era mais íntima. Nas noites da infância órfã, eu repetia mentalmente uma palavra ou um pedaço de frase, encantada com a reza e o canto, entregue a uma aprendizagem litúrgica, a um culto de que só nós duas participávamos (HATOUM, 2009, p. 95).

O conto é um relato de uma narradora inominada órfã, que assim como no romance *Relato de um certo Oriente* narra as suas experiências entre a infância e a juventude, marcadas pela forte presença dos seus avós libaneses, principalmente da matriarca árabe Emilie. No conto, a narradora relata fragmentos da infância que passou em Manaus, das suas primeiras aulas de francês com o bretão monsieur Delatour, Felix Delatour e da sua viagem de partida para São Paulo a bordo de um navio da Booth Line.

No conto, há outras personagens que também remetem ao romance, como por exemplo, a própria narradora, a matriarca Emilie e o marido, os avós libaneses da narradora. Mas, existem também outras personagens que não estão presentes no *Relato*, como por exemplo, Felix Delatour e Armand Verne, amigos da avó da narradora: “Um deles era Armand Verne: “um homem muito imaginoso, com trejeitos de dândi e que já morou em Lisboa, Luanda e Macau antes de chegar a Manaus”” (HATOUM, 2009, p. 96). Segue abaixo, um fragmento do relato da narradora do conto em que ela relata a sua partida de Manaus.

Na madrugada do dia seguinte, Emilie e meu avô me acompanharam até o Manaus Harbour, onde eu ia embarcar num navio da Booth Line. Perguntei a Emilie se Armand Verne realmente acreditava no trabalho da Sociedade Montesquieu do Amazonas. Emilie não respondeu, mas meu avô disse que Verne era um viajante incansável, um andarilho que colecionava lendas e mitos da Amazônia. Um homem que se apropriava da cultura dos nativos, com a esperança de salvá-los (HATOUM, 2009, p. 100).

Ao analisar ambas as narrativas de Milton Hatoum, o romance e o conto, temos a impressão de que o conto de *A Cidade Ilhada* surge como um complemento para o romance, pois no conto há informações que não encontramos no romance. Por exemplo, no *Relato* sabemos que a narradora sai de Manaus para ir estudar fora, mas não sabemos como isso

ocorreu, apenas muito sucintamente que teve o apoio do seu avô. Vejamos então no fragmento abaixo, o relato da narradora do romance sobre a lembrança do seu avô libanês.

A sua fama de homem sisudo, austero e maníaco se diluiu com o tempo, e dos comentários apressados sobre a sua personalidade, restou a verdade unânime de que ele era antes de mais nada uma pessoa generosa que cultuava a solidão. **Foi ele que me ajudou a sair da cidade para ir estudar fora**, e além disso nunca se contrariou com a nossa presença na casa, desde o dia em que Emilie nos aconchegou no colo, até o momento da separação (HATOUM, 2008, p. 17, grifos nossos).

E no conto temos a confirmação de que a narradora sai de Manaus em uma madrugada e que não somente teve o apoio do avô para ir estudar fora, mas também de sua avó, Emilie, tendo sido acompanhada pelos patriarcas até o porto Manaus Harbour: “onde eu ia embarcar num navio da Booth Line” (HATOUM, 2009, p. 100), quando a narradora se despede para viajar para São Paulo, como já mostramos no fragmento do conto.

Ao comparar os dois textos de Milton Hatoum, verificamos que o conto dialoga com o romance, pois ambas as narrativas narram fragmentos de experiências relatadas por uma narradora inominada e órfã, que viaja de Manaus para São Paulo: “Quando soube que eu queria morar em São Paulo, disse coisas que nunca esqueci: A viagem, além de tornar o ser humano mais silencioso, depura o olhar” (HATOUM, 2009, p. 100).

Sendo assim, verificamos que em ambas as narrativas do escritor, a narradora inominada viaja tanto de Manaus para São Paulo quanto de São Paulo para Manaus, numa constante busca e compreensão de si mesma e suas identidades. Como no *Relato*, também no conto a narradora retorna após longos anos fora da sua cidade natal. Vejamos um fragmento do conto.

Mais de dez anos se passaram entre o encontro com Delatour e o meu regresso a Manaus. Eu o procurei por toda a cidade, em vão. Emilie, com uma voz fraca que parecia um sopro, disse em janeiro de 1971 ele subiu o rio Negro até a fronteira com a Colômbia. Nunca mais soube dele (HATOUM, 2009, p. 102).

Assim, verifica-se que tanto no romance quanto no conto existe uma constante busca por identidades não definida e mal resolvida, que persegue a narradora de Milton Hatoum. E por esse motivo, nos dois textos, ela retorna a Manaus. Sua vida precisa de respostas, pois, sente-se ilhada por todos os lados. Nesse sentido, compreendemos que o retorno da narradora do conto assemelha-se com o retorno da narradora do *Relato*. Ou, será que podemos afirmar

que se tratam das mesmas personagens? Considerando que o *Relato* originou-se do conto então podemos afirmar que sim. Ao retonar a Manaus, cidade natal, ambas encontram a casa destruída, tudo está em ruínas, entre excrementos e podridão, conforme aponta o relato da narradora do conto.

De manhã cedo fui visitar o sobrado em que ele morava, numa das ruas que desembocavam no rio negro. Uma casa em ruínas: raízes de um apuizeiro estrangulam a estátua da Diana e ameaçam derrubar a parede que foi branca. [...] Um cheiro de podridão e excremento emana da sala, o espaço da biblioteca (HATOUM, 2009, p. 102).

Verificamos que a família de narradores do escritor manauara, seja nos romances *Relato de um certo Oriente*, *Dois Irmãos* ou no referido conto, *A natureza ri da cultura*, perambulam em constantes viagens. São personagens que precisam compreender o lugar que ocupam como sendo agregados das famílias libanesas das matriarcas Emilie e Zana.

Um aspecto que também chama atenção é encontrar em *Dois Irmãos* a transitoriedade da personagem Emilie, que migra do *Relato* para o segundo romance de Hatoum e posteriormente, para o conto *A natureza ri da cultura*. A gênese da personagem Emilie se consolida no romance *Relato de um certo Oriente* e transita na produção literária do escritor manauara. Ou seja, verificamos que Emilie habita as três narrativas de Hatoum.

Com uma personalidade marcante, a matriarca libanesa do *Relato* não deixa de ser importante mesmo quando perpassa pelo espaço narrativo de outra matriarca, Zana. Assim sendo, verifica-se através do fragmento abaixo a atenção que a personagem Emilie recebe ao transitar em *Dois Irmãos*.

“Não quero ver mais ninguém”, dizia Zana quando batiam na porta. **Só com uma visita ela foi paciente: a velha matriarca Emilie, que raramente passava em casa. Quando aparecia, Emilie ouvia tudo, todos os lamentos, e depois falava em árabe, a voz alta, mas tranqüila, sem alarde.** Ouí aquela voz: os sons atraentes e estranhos de sua melodia; e vi aquela mulher, ainda tão forte no fim da vida: a atenção concentrada, as palavras cheias de sentimento, os provérbios que vinham de um tempo remoto (HATOUM, 2000, p. 249-250, grifos nossos).

No fragmento acima, verificamos a passagem misteriosa em que a personagem Emilie transita no segundo romance de Milton Hatoum. Com a sua experiência de matriarca ancestral, Emilie parece manter uma relação de “amizade” com a família de Zana. E é exatamente “de passagem” que ela atravessa este romance. Porém, na breve visita feita a Zana

fica explícito o poder que Emilie tem na narrativa e em especial, na vida da família libanesa de *Dois Irmãos*. Notamos a atenção quando Zana, ao estar passando por um profundo isolamento devido à sua condição familiar, principalmente pela “perda do Caçula” Omar e não querendo receber absolutamente ninguém em sua casa, abre então as portas para receber a visita da matriarca Emilie.

É como se a visita de Emilie trouxesse para Zana experiência e apoio para a outra matriarca, que também vivencia dramas familiares. E Emilie, com todo o conhecimento ancestral adquirido, traz para a família de Zana ensinamentos. Assim, a personagem se posiciona na narrativa com a sua sabedoria oriental e a acalentada voz de matriarca sábia e conhecedora da vida, como nos diz o narrador do romance. No entanto, quando Emilie visita Zana, ela figura no romance não para ser questionada, mas para ser ouvida, ou, para orientar esta outra matriarca libanesa.

Sendo assim, constatamos que tanto a personagem Emilie, matriarca do *Relato*, quanto a personagem Zana, matriarca de *Dois Irmãos*, tem particularidades em comum. Ambas tiveram de deixar suas origens, suas terras, o seu país para migrarem exilando-se em um país distante com outras culturas, outra língua e outros modos de vida diferentes dos seus. Emilie e Zana deixam o Líbano para morar no Brasil, suas famílias são mistas, metade brasileira e metade libanesa. Por isso, são personagens que vivenciam entre o Oriente e o Ocidente, tendo que negociar entre duas ou mais culturas. Isto de certo modo apresenta para ambas as personagens uma ruptura com suas tradições e costumes, de um mundo partido, que sobrevive através da memória e a aventura de construir novas identidades, de conviver com o novo e o desconhecido.

Assim, Emilie e Zana assemelham-se em suas características, seja nas relações familiares conturbadas, nas personalidades dominadoras e centrais, como em suas complexidades. Porém, a matriarca Emilie transcende nas narrativas de Hatoum e nos revela uma personagem misteriosa, complexa e duradoura. Por isso, ela é a personagem que mais migra na produção narrativa de Milton Hatoum, apesar de não ser a única.

Outro aspecto importante a considerar é o fato de os narradores dos romances *Relato de um certo Oriente*, *Dois Irmãos*, *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*, como também algumas das personagens de Milton Hatoum serem órfãos. Em *Órfãos do Eldorado*, o narrador e personagem principal, Arminto Cordovil é órfão de mãe. Sua mãe morre durante o parto, motivo que gera o ódio entre o pai, Amando Cordovil e seu único filho, Arminto: “Aqui em Vila Bela diziam a Florita que meu pai era feliz ao lado de minha mãe. Quando ela

morreu, Amando não sabia o que fazer comigo. Até hoje recordo as palavras que me destruíram: Tua mãe te pariu e morreu” (HATOUM, 2008, p. 16).

Em *Cinzas do Norte*, Lavo, o narrador do romance é órfão de pai e mãe. Seus pais morrem em um naufrágio e quem fica responsável pela sua criação são os tios. “Sei que tu és órfão, Lavo. Conheço os teus tios...” (HATOUM, 2010, p. 26). “Alícia notou que era minha primeira visita a sua casa. “Lavo é muito tímido”, prosseguiu, dirigindo-se ao marido, ‘ficou órfão antes de falar ‘mamãe’. E que mãe ele ia ter” (HATOUM, 2012, p. 22). É ele quem conta a história de seu melhor amigo, Mundo e o ódio mortal entre pai e filho: “O nervoso, a ânsia ou o ódio que vi no rosto de Jano quando entrou no quarto do filho!” (HATOUM, 2010, p. 60).

Já no *Relato* e em *Dois Irmãos*, mesmo tendo crescidos dentro da casa das matriarcas, os narradores também são considerados órfãos. Foram abandonados e não tiveram o reconhecimento da paternidade. Porém, eles convivem com a dúvida e procuram encontrar suas verdadeiras identidades entre os membros das famílias libanesas. Conforme verifica-se no relato de Nael, narrador do romance *Dois Irmãos*: “Na velhice que poderia ter sido menos melancólica, ela repetiu isso várias vezes a Domingas, sua escrava fiel, e a mim, sem me olhar, sem se importar com a minha presença. Na verdade, para Zana eu só existia como rastro dos filhos dela” (HATOUM, 2000, p. 35).

Assim, os narradores são filhos adotivos que precisam encontrar suas verdadeiras origens, buscar uma identificação entre os membros familiares. Neste caso, alguém que seja os seus pais biológicos, como é o caso dos narradores dos romances *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos* e do conto *A natureza ri da cultura*. Por isso, as viagens e travessias nas narrativas de Milton Hatoum tornam-se um mote que persegue os narradores e as personagens. São seres que vivem nos fundos da casa, não conhecem suas verdadeiras origens e encontram-se nas margens. Vejamos no fragmento abaixo, do conto, em que a narradora, a caminho do seu embarque para Santos faz a leitura de um texto de Delatour, intitulado *Voyage sans fin*: “Na véspera do meu embarque para Santos, ele me deu uma plaqueta em cuja capa se lê *Voyage sans fin*” (HATOUM, 2009, p. 100).

A **viagem** permite a convivência com o outro, e aí reside a confusão, **fusão de origens**, perda de alguma coisa, surgimento de outro olhar. **Viajar**, pergunta a personagem de Delatour, não é entregar-se ao ritual (ainda que simbólico) do canibalismo? **Todo viajante, mesmo o mais esclarecido, corre o risco de julgar o outro.** [...] Em Cancale começa a **travessia oceânica, uma travessia tempestuosa** que termina num porto também estranho do hemisfério sul: um lugar sem nome, ilhado, habitado por pessoas

que parecem resignadas ao confinamento e à clausura (HATOUM, 2009, p. 101, grifos nossos).

Em *Dois Irmãos*, a saga continua, mas dessa vez é Nael, o narrador, quem inicia a sua viagem de busca identitária na tentativa de identificar qual dos gêmeos, se Omar ou Yaqub, é o seu pai biológico. Por isso, é das edículas, dos fundos da casa, de onde se tem uma melhor visão de tudo o que acontecem à frente, que estes narradores agregados das famílias libanesas constroem seus relatos e depoimentos.

Nesse sentido, verifica-se que as narrativas de Milton Hatoum constituem complexos relatos que vão muito além das buscas identitárias. São romances marcados com cores intensas, onde as múltiplas formas de violências deixam as suas marcas, pois há através dos depoimentos de narradores e personagens registros de todo um processo de decadência, metaforizado através das ruínas que corroem as famílias libanesas, mergulhadas em ódio, disputas e incestos. Conforme aponta o relato do narrador de *Dois Irmãos*

Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o final do lance (HATOUM, 2000, p. 29).

Sendo assim, as ruínas e decadências vivenciadas no interior das famílias libanesas e do núcleo familiar dos romances *Relato de um certo Oriente*, *Dois Irmãos* e *Órfãos do Eldorado* se alargam também para a declínio de todo um ciclo econômico e financeiro no estado do Amazonas. Como por exemplo, a queda da borracha e da juta que em *Cinzas do Norte*, perde espaço para outro ciclo financeiro, a modernização e industrialização, principalmente com a instalação de empresas de produtos eletrônicos em Manaus, na fase de ascendência: “Aquele grandalhão ali é o Albino Palha... amigo e conselheiro do meu pai. Exporta juta, castanha e borracha” (HATOUM, 2010, p. 34). ““A juta vai ser exportada para São Paulo, Argentina, África do Sul e Alemanha”, disse Jano, enxugando a testa”” (HATOUM, 2010, p. 68). Sobre essa fase que compõe parte da história do Norte do Brasil o romance *Cinzas do Norte* apresenta maiores informações.

Jano não se conformava com a queda brusca demais do preço da juta e da malva. Palha havia sugerido ao amigo que mudasse de ramo: devia construir casas e edifícios, exportar minérios ou madeira nobre, ou então participar de uma sociedade com alguma indústria eletrônica da Ásia, muita gente do Sul estava fazendo isso em Manaus (HATOUM, 2010, p. 141).

Assim como nos romances, os contos também discutem a ideia da condição itinerante na obra de Milton Hatoum. Ou seja, são narrativas que narram certas impossibilidades, pois a falta e a incompletude perseguem as personagens do escritor manauara. Por isso, narradores e personagens encontram-se em constantes viagens, no ir e vir, como seres exilados e fora do lugar. Nesse sentido, o sentimento de *expatriado* (s), o sentir-se fora do lugar estando em um lugar, é uma constante falta que norteia as personagens libanesas dos dois primeiros romances, *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos*, principalmente os narradores. Portanto, como já temos apontado, o exílio é uma das temáticas que norteia as narrativas do escritor, podendo ser encontrada tanto nos romances quanto nos contos.

Um exemplo é o conto de *A Cidade Ilhada* (2009), intitulado *Bárbara no inverno*. Neste conto, verificamos o exílio em sua forma mais concreta, no sentido de banimento, conforme compreende o crítico palestino Edward Said (2003). O exílio é o tema principal do desenvolvimento literário do conto. Por isso, a condição de banimento da (s) pátria (s) e da convivência com os seus é vivenciada por todas as personagens, principalmente Lázaro e Bárbara, as principais. A traição entre o casal de brasileiros compreende uma dimensão política, que ultrapassa a relação amorosa e afetiva, remetendo-se principalmente ao período conturbado da ditadura militar na América Latina, ou, as modificações políticas ocorridas em toda a Europa e África, como por exemplo, o colonialismo.

Lázaro lecionava português a um grupo de executivos do La Défense e Bárbara trabalhava na redação da Rádio France Internationale. Mas só Lázaro era exilado, só ele havia sido preso no Brasil, e isso Bárbara lembrou na primeira reunião no quarto-e-sala da avenida Général Leclerc. Para Lázaro, a prisão não era heroísmo, e do inferno do cárcere não se orgulhava nem tirava proveito político ou moral. Viviam em Paris com o coração e o pensamento num canto do Rio: o apartamento avarandado de Copacabana onde moraram quase dois anos, conciliando a militância com o calor da paixão, até o dia em que Lázaro foi preso e Paris se tornou um destino temporário (HATOUM, 2009, p. 77).

No conto *Bárbara no inverno*, o exílio é vivenciado por todas as personagens que foram banidas de suas pátrias e encontram-se exiladas em Paris. No conto, Paris tornou-se o destino de todos aqueles que buscavam refúgio, por isso, chegou a ser considerada a capital dos exilados. Assim, Milton Hatoum traz neste texto uma representação literária de um dos momentos mais conturbados e ainda recentes da história da América Latina, os regimes ditatoriais ocorridos nos países latino-americanos.

Uma vez por mês iam ao mercado na rua Mouffetard, onde mitigavam a saudade comendo e cheirando frutas que os remetiam ao outro lado do Atlântico, ou **conversando com africanos, antilhanos e latino-americanos**. Bárbara tolerava essas conversas no mercado, mas não suportava a intimidade com **expatriados e exilados**, nem com franceses que só criticavam a **violência no Brasil**, sem nunca mencionar o **colonialismo na Indochina e na África, o genocídio na Argélia e a França** do marechal Pétain. Lázaro concordava, mas seus amigos não eram assim: a amargura e a revolta eram inevitáveis, **a barbárie se alastrava na América Latina** e era normal que ele e os amigos falassem disso (HATOUM, 2009, p. 78, grifos nossos).

Desta maneira, verificamos que nos romances como também nos contos de *A Cidade Ilhada*, o exílio é um tema que atravessa a produção narrativa do escritor Milton Hatoum. Nesse sentido, a viagem constitui uma condição itinerante que está ligada com a condição de exílio, na qual tanto narradores quanto personagens encontram-se imersos. Todos tentam buscar “um certo oriente” no qual possam fixar-se.

Como nos romances, os contos também são desenvolvidos através da temática da viagem, com itinerários diversificados em constantes deslocamentos, um ir e vir por espaços que fazem parte das experiências vivenciadas e inventadas pelo escritor. As viagens empreendidas nas narrativas de Milton Hatoum são várias, no espaço-tempo, de um lugar a outro, como também as viagens da memória. Ao comentar sobre o lançamento do primeiro livro de contos, *A Cidade Ilhada* (2009) o escritor destaca.

São contos viajantes, fazem parte da minha experiência também de amazonense e viajante, eu que morei em tantas cidades, mais de sete cidades no Brasil e no exterior **e aos poucos eu fui aprofundando essa experiência que é de expatriado ou de um amazonense longe do lugar e do seu país** e tentei transformar essa experiência em narrativas breves...9.

Portanto, a *condição itinerante* constitui uma possibilidade de leitura, tema que elegemos para analisar a produção literária do escritor manauara. E é por esse motivo que a viagem constitui uma forma simbólica que encaminha a leitura para múltiplas interpretações. Pode ser as viagens da memória, ou também as viagens feitas por narradores e personagens que buscam um conforto na tentativa de encontrar uma possível identidade para as suas vidas fragmentadas. Mas a falta permanece no mais íntimo destes seres de ficção, pois nem mesmo “um certo oriente”, que é mais incerto que certo, consegue preencher o vazio que as caracterizam.

1.2 – Dois rios, múltiplas histórias: viagens nas profundezas das águas/palavras

Nas narrativas de Mia Couto e Milton Hatoum ressaltam o interesse de ambos os autores pela criação de rios. No *Relato*, são os rios amazonenses que surgem representando o encontro entre diversas culturas, metaforizado através das águas dos rios Negro, Amazonas e Solimões. São águas barrentas e escuras que se cruzam num movimento de encontro, em oposição ao longínquo Mediterrâneo que leva ao porto de Trípoli, no Líbano. Através dos encontros das águas amazonenses, bem como, os contrastes simbolizados pelas cores são imagens que simbolizam a própria condição múltipla da cultura, que sugere encontros e afastamentos.

Se algo havia de análogo entre Manaus e Trípoli, não era exatamente a vida portuária, a profusão de feiras e mercados, o grito dos mascates e peixeiros, ou a tez morena das pessoas; na verdade, as diferenças, mais que as semelhanças, saltavam aos olhos dos que aqui desembarcavam, mesmo porque mudar de porto quase sempre pressupõe uma mudança de vida: a paisagem oceânica, as montanhas cobertas de neve, o sal marítimo, outros templos, e sobretudo o nome de Deus evocado em outro idioma (HATOUM, 2008, p. 24).

Sobre os encontros culturais representados através dos movimentos das águas, Marli Fantini já havia feito esta leitura ao analisar o romance *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoum. A pesquisadora visualiza uma imagem literária na narrativa mostrando como ocorrem as interseções de pedaços de várias culturas.

Assim como no misterioso imaginário de um certo Oriente, a partir de cuja milenar tradição Sherazade faz suas mil e uma histórias se desdobrarem umas de dentro das outras, a voz narradora do romance *Relato de um certo Oriente* deambula pelo sem fim de portos de palavras (...). Na singularidade de cada voz e de cada perspectiva a se mesclar no campo intersubjetivo do “relato”, reverbera a coexistência contraditória de imigrantes libaneses, portugueses, alemães com toda sorte de mestiçagem remanescente de línguas, culturas e etnias locais (índios, negros e brancos). Ainda que, para formar o rio Amazonas, a junção referencial do Negro com o Solimões seja marcada pela autonomia das cores das duas águas, cada uma das quais mantendo-se escuras e respectivamente claras, o texto de Hatoum desestabiliza essas referências, franqueando as misturas das águas mediterrâneas com as amazônicas. Trata-se de um cruzamento em que, confundo com a metonímia, a metáfora faz florescer as múltiplas tonalidades de um “certo Oriente” [...] (FANTINI, 2004, p. 178).

Conforme ressalta a pesquisadora (2004, p. 178), tão verossímil na ficção quanto na realidade imaginada dos imigrantes, o entrecruzamento das águas do Mediterrâneo com o Amazonas desemboca, como o rio profundo que o exilado traz dentro de si, na ponte que reúne enquanto é atravessada por inumeráveis diferenças.

Assim, no *Relato* de Milton Hatoum os encontros simbolizados pelas águas e ao mesmo tempo separados pelos portos representam na narrativa uma condição de flutuação tanto dos narradores quanto das personagens criadas pelo ficcionista. Como a cidade, as personagens de Hatoum são seres ilhados conforme prefere designar o escritor. E as águas amazonenses são responsáveis por fazer aproximações e distanciamentos que reúnem em um mesmo porto, o Amazonas, vidas e sonhos que estão em busca de novos caminhos.

Em Mia Couto, a criação de rios ou a temática do rio chega a ser quase uma “obsessão” e encontra-se presente não somente em *O outro pé da sereia*, mas em praticamente toda a sua ficção. Como por exemplo, no conto *Nas águas do tempo*, de *Estórias abensonhadas* (2012), o rio é cúmplice de toda uma sabedoria que é transmitida entre gerações. Neste caso, do avô para o neto, que seguirá depois ensinando outras gerações a enxergar os espíritos que repousam nas águas: “*Sempre em favor da água, nunca esqueça!* Era sua advertência. Tirar água no sentido contrário ao da corrente pode trazer desgraça. Não se pode contrariar os espíritos que fluem” (COUTO, 2012, p. 10).

Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno concho. Ele remava, devagaroso, somente rapando o remo na correnteza. O barquito cabecinhava, onda cá, onda lá, parecendo ir mais sozinho que um tronco desabandonado. [...] Depois viajávamos até ao grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali exibia, afinal, se inventava de existir. Pois naquele lugar se perdia a fronteira entre água e terra. Naquelas inquietas calmarias, sobre as águas nenufaralhudas, nós éramos os únicos que preponderávamos. Nosso barquito ficava ali, quieto, sonecendo no suave embalo. O avô, calado, espiava as longínquas margens. Tudo em volta mergulhava em cacimbações, sombras feitas da própria luz, fosse ali a manhã eternamente ensonada. Ficávamos assim, como em reza, tão quietos que parecíamos perfeitos (COUTO, 2012, p. 9, 10).

A ensaísta Ana Mafalda Leite ao analisar narrativas de Mia Couto, compreende que o *mar* é diferente do *rio* porque o mar é a lonjura, é a estranheza e remete-se a distância. Já os *rios*, são interiores e da terra. Talvez por ser da terra, há a predominância dos rios na ficção de Mia Couto: “O mar hibridiza-se em rio e fertiliza. Porque os rios são interiores, são da terra, são indígenas, e o mar é lonjura, estranheza” (LEITE, 1998, p. 72).

Assim, nas narrativas de Mia Couto o *Rio* algumas vezes é visto como lugares sagrados, lugares que guardam segredos, mistérios e histórias. Por isso é através das imagens dos rios que o escritor propõe infinitas viagens e travessias. E é também nesses rios que mergulhamos para conhecer as múltiplas estórias que vão sendo contadas através da escrita de Mia Couto.

No *Relato*, a narrativa também segue o curso de vários rios, portos, margens e leitos, no cruzamento entre as águas amazônicas e oceânicas que orientam a memória de narradores e personagens, principalmente a narradora: “Por um momento ele calou, sem deixar de percorrer com os dedos a quase infinita malha de rios, que trai o rigor dos cartógrafos e incita os homens à aventura” (HATOUM, 2008, p. 63).

Pensava (ao olhar para a imensidão do rio que traga a floresta) num navegante perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior, ou ao vislumbre de algum porto. Senti-me como esse remador, sempre em movimento, mas perdido no movimento, aguilhoado pela tenacidade de querer escapar: movimento que conduz a outras águas ainda mais confusas, correndo por rumos incertos (HATOUM, 2008, p. 147).

O romance *Relato de um certo Oriente* está sendo compreendido como um espaço narrativo complexo. Múltiplos jogos de identidades se confluem, misturam povos de diferentes lugares e tradições culturais distintas, servindo como um porto móvel e flutuante, em que narradores e personagens, todos à margem, estão sempre à procura de suas identidades e do reconhecimento de si em uma “Amazônia de todos”.

No *Relato*, personagens e narradores encontram-se ilhadas pelas águas e pela floresta amazônica, sentem-se à margem sempre em busca da travessia: “Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem” (HATOUM, 2008, p. 73). São árabes, portugueses, alemães, franceses, índios, caboclos etc., todos convivendo em um mesmo espaço, o Amazonas. Como Dorner, o alemão, que transita entre várias culturas: “Nunca me perguntaram se eu era religioso, mas talvez condenassem secretamente este estrangeiro que vivia no mato entre os índios, que nunca entrara numa igreja, e no entanto podia rezar uma Ave-Maria em nhengatu” (HATOUM, 2008, p. 62).

Em *O outro pé da sereia*, o jogo das identidades perturba o afro-americano Benjamin Southman, que também se sente ilhado. Benjamin precisa empreender a travessia identitária para tornar-se Dere Makanderi: “O seu destino era a nascente, nas rochas montanhosas.

Pretendia saber se ele próprio, Benjamin Southman, era navegável até desaguar em Dere Makanderi” (COUTO, 2006, p. 287).

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

Parou, olhou o céu e riu-se. *Já não sou afro-americano*, pensou. Agora que tinha um nome novo, pouco lhe interessava pertencer a uma identidade maior. Ao fim ao cabo, o Mestre Arcanjo Mistura estava com razão. Ter pátria, ter raça, nacionalidade: que importância tinha? Bastava-se assim, Dere Makanderi, criatura muito pessoal e intransmissível. **Um homem subindo o rio à procura da nascente. Da sua nascente** (COUTO, 2006, p. 287, 288, grifos nossos).

Diferente do *Relato*, que se constrói de múltiplos relatos de memórias, *O outro pé da sereia* se edifica através de diálogos com a História, tecendo um jogo discursivo entre o passado e o presente. O romance de Mia Couto é repleto de alegorias, transitoriedades ficcionais que narra experiências de personagens em constantes viagens e travessias identitárias, empreendendo-as de várias maneiras, como por exemplo, no tempo-espaço, na memória ou no interior das personagens. Nesse aspecto, ambas as narrativas se aproximam. Assim, as trocas culturais, através dos temas viagens, identidades e travessias, o romance de Mia Couto dialoga com o de Milton Hatoum.

Em *O outro pé da sereia*, as viagens percorrem espaços geográficos distintos e com objetivos diversos, de Goa (Índia) para Moçambique: “A nau *Nossa Senhora da Ajuda* acaba de sair do porto de Goa, rumo a Moçambique. Cinco semanas depois, em Fevereiro de 1560, chegará à costa africana” (COUTO, 2006, p. 51). De Antigamente para Vila Longe: “Mwadia Malunga sentiu que realmente viajava quando perdeu de vista o único casebre de Antigamente. Nunca ela pensara regressar a Vila Longe, sua terra natal” (COUTO, 2006, p. 65). Da América para a África ou da África para o Brasil, a narrativa de Mia Couto vai tecendo estórias através de infinitas viagens, travessias literárias e culturais.

Benjamin Southman espreitou pela janelinha do avião e fixou o olhar nas nuvens que se desfiavam, sem resistência, à passagem da aeronave. Na noite anterior, saíra de Nova Iorque e, em menos de treze horas, estava sobrevoando Moçambique. [...] Era preciso esse regresso para que Benjamin Southman, historiador afro-americano, se reconstituísse, ele que sentia como um rio a quem houvessem arrancado a outra margem. A esposa que viaja a seu lado é uma socióloga trabalhando como assistente social em prisões americanas. Rosie Southman nasceu e viveu no Brasil. Há quinze anos que mora nos Estados Unidos, onde casou e adquiriu nacionalidade norte-americana (COUTO, 2006, p. 51).

Há, em *O outro pé da sereia*, um jogo de temporalidades entre o passado e o presente, o século XVI e o XXI, o período colonial e o pós-colonial. É uma narrativa que se constrói de travessias, marcadas pelas sombras da história, do passado remoto revisitado pelo presente. Habitam o romance de Mia Couto personagens que estão em constantes buscas e trânsitos no espaço/tempo, com itinerários traçados por vias da vida e viagens de um lugar a outro, como acontece com a personagem moçambicana Mwadia Malunga, personagem principal.

A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores. A viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa. Mwadia Malunga sentiu que realmente viajava quando perdeu de vista o único casebre de Antigamente. (COUTO, 2006, p. 65).

Assim como os narradores e personagens do *Relato*, as de *O outro pé da sereia* também se encontram em constantes viagens. Em Mia Couto, são portugueses, africanos de várias etnias, indianos, brasileiros e americanos: “Os forasteiros chegavam e indagavam sobre a identidade dos que encontravam. E eles diziam, “somos dembas”, “somos tongas”, “somos macarangas”, “somos chikundas”, conforme a conveniência” (COUTO, 2006, p. 295). Portanto, seja na narrativa de Milton Hatoum ou na de Mia Couto, verificamos que todos os seres ficcionais estão em busca de um sentido para a existência fragmentada.

Com as personagens libanesas do *Relato*, a guerra ocorre no seio familiar, numa disputa ferrenha entre pais e irmãos, ou entre os próprios patriarcas, através de suas divergências religiosas, pois Emilie e o marido não se entendem, ambos vivenciam uma relação conjugal conturbada. São personagens divididas pelas diferenças religiosas, sendo Emilie cristã e o marido muçulmano.

Até então, a religião não causara grandes desavenças entre meus pais. Ele encarava com naturalidade e compreensão o fervor de Emilie. Tolerava as festas cristãs, mas se alheava com um desdém perfeito das preces elaboradas por Emilie, fazia vista grossa às imagens e estátuas de santos, e afastava-se do quartinho de costura onde as duas mulheres cortavam e picotavam retângulos de papel vegetal para confeccionar santinhos coloridos que seriam doados às órfãs internas do colégio Nossa Senhora Auxiliadora durante a primeira comunhão (HATOUM, 2008, p. 40).

A guerra religiosa enfrentada na ficção pelos patriarcas do *Relato*, Emilie e o marido, constitui uma representação de fatores históricos, referente aos grandes conflitos étnico-culturais e religiosos ocorridos na história do Líbano, como também no Oriente Médio. Por

isso, a divergência religiosa ficcionalizada por Milton Hatoum amplia-se, no sentido que pode também representar antigos conflitos político-religiosos, que vem desde a própria história da constituição nacional do Líbano.

Já em *O outro pé da sereia*, as personagens caminham na tentativa de compreender o lugar que ocupam no mundo contemporâneo também dilacerado pelas guerras. Mas em Mia Couto, são as guerras coloniais e civis que devastaram Moçambique. Por isso, na ficção do escritor moçambicano, as personagens têm uma história construída de sucessivas guerras, desde os tempos remotos que compreende o período colonial, passando pelas de libertação nacional e as guerras civis. As suas escritas se inscrevem nesse cenário: de lutas, violências, esperança e utopia.

Assim, se as personagens libanesas de Milton Hatoum vivenciam o desafio de reconstruir suas identidades em um novo país, as de Mia Couto carregam na bagagem um grande desafio, reconstruir também as suas identidades, na maioria das vezes perdidas em campos de refugiados, como por exemplo, a do menino Muidinga, personagem de *Terra Sonâmbula*.

Nos romances do escritor manauara também verificamos escritas marcadas pela guerra, a guerra familiar travada entre família. Por isso, o ódio, o pior de todos os sentimentos humanos é vivenciado dentro de casa. E na ficção de Mia Couto, a violência das guerras surge através de uma escrita poética, fantástica, em que o insólito, o mito, as lendas e a magia mostram-se como uma forma menos dura de contar e representar as suas estórias.

Conforme escreve a pesquisadora Rita Chaves (2009), em *Contos Africanos dos países de língua portuguesa*, ao comentar sobre o conto de Mia Couto, *O dia em que explodiu Mabata-bata*: “A violência de uma sociedade em guerra pode ser exposta de uma maneira escancarada. Mas também pode ser contada entre o real e o fantástico, deixando a violência menos crua – mas não por isso menos veemente” (CHAVES, 2009, p. 13). É assim que surge a escrita de Mia Couto, entre a magia e a violência. Sua ficção mostra o lugar mágico da escrita literária e o anseio pela mudança de uma época marcada pela brutalidade das guerras.

Ainda sonâmbulo, Moçambique figura em narrativas de Mia Couto como sendo uma *Terra Sonâmbula*. Ou seja, uma terra que na atualidade precisa acordar para a chegada da modernidade. E para que isso realmente aconteça, será necessário “descalçar os sapatos sujos” para adentrar ao futuro, como afirma o escritor em um texto de intervenção social, *Os setes sapatos sujos* (2011).

Estamos todos nós estreando um combate interno para domesticar os nossos antigos fantasmas. Não podemos entrar na modernidade com o atual fardo de preconceitos. À porta da modernidade precisamos nos descalçar (COUTO, 2011, p. 30).

As infinitas viagens e travessias que cruzam oceanos e rios na narrativa de Mia Couto possibilitam-nos conhecer aspectos remotos da história da constituição nacional de Moçambique. Assim, um dos eventos históricos ficcionalizados pelo escritor refere-se à travessia feita pelo padre português D. Gonçalo da Silveira e sua missão católica ao reino do Monomotapa, no interior das terras moçambicanas, que no romance ganha reconstituição ficcional.

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

Os propósitos da viagem do padre português D. Gonçalo da Silveira é a evangelização cristã, que ao lado de Deus segue as intenções do Diabo; instituir a colonização e a escravização dos africanos. Como questiona e afirma a personagem Manuel Antunes, jovem português, que após sofrer uma desilusão amorosa inicia sua “carreira de padre” pelas terras africanas.

- *Como iremos governar de modo cristão continentes inteiros se nem neste pequeno barco mandam as regras de Cristo? [...]*
 - *Sabe D. Gonçalo, o que levamos no porão das naus?*
 - *Sei, são mercadorias.*
 - *Nada disso, D. Gonçalo. Nós carregamos é o Diabo.*
 - *Cruz credo, padre Antunes. Tenha tento nas palavras.*
 - *É isso mesmo. É assim que fazemos nas conquistas: primeiro, segue o Diabo; só mais tarde é que enviamos Deus* (COUTO, 2006, p. 160, 161).

O padre D. Gonçalo da Silveira, missionário católico pertencente à Companhia de Jesus durante o século XVI, é uma personagem que faz parte da história da cristianização portuguesa em Moçambique e no romance de Mia Couto, ganha reconstrução ficcional. Assim, através de diálogos ficcionais entre literatura e história, o romance *O outro pé da sereia* constrói-se permeado de poesia, mitos e ironias.

A cada página da narrativa vão descortinando-se os segredos das personagens, as farsas e as verdadeiras intenções. Como por exemplo, a farsa do casamento entre a brasileira

Rosie e o afro-americano Benjamin Southman, as intenções do empresário Casuarino Malunga em trapacear e roubar dinheiro das ONGs e dos americanos, e o envolvimento amoroso entre os irmãos Rodrigues, Jesustino e Luzmina. Por isso, “Em Longe todos viviam do golpear da lâmina, o barbeiro com suas navalhas, o alfaiate com suas tesouras. E Casuarino com seus golpes baixos” (COUTO, 2006, p. 321).

Rosie Southman inspirou fundo. O que quer que ela fosse dizer era custoso. O dinheiro que o casal trazia era de uma associação religiosa afro-americana, a Save Africa Fund. Acontecia, no entanto, o seguinte: Benjamin vivia de esquemas, de enganos, cambalachos. Era assim que ele ganhava a vida: em vez de subtrações ele fazia subtrações, atrapalhando as aritméticas, baralhando os cifrões.

- *Pode ter certeza: o meu Benjamin teve mais encontros secretos com Matambira do que eu própria*, suspirou Rosie.

- *E o que faziam os dois, Benjamin e Matambira, nesses encontros? Não me diga que...*

Rosie ergueu o braço a sugerir outra interpretação. Southman e Matambira desacertavam as contas, arredondavam por cima, muito por cima. Casuarino, o grande empresário, que se acreditava o grande enganador era, afinal, o mais enganado. Ainda mais ludibriado, porém, era o financiador americano que se empenhava na salvação dos irmãos africanos (COUTO, 2006, p. 324).

Apesar de todas as farsas e do sonambulismo em jogo nas narrativas do autor, Moçambique surge como *invenção literária*¹⁰, metáfora de um país que ainda encontra-se em (re) construção, principalmente depois de conquistada a independência nacional em 1975. Por isso, nos romances de Mia Couto, o país moçambicano segue à procura de uma identidade nacional. Um país jovem que se encontra em processo de descobertas e viagens. Porém, atravessado por um passado marcado de violências.

Mesmo com um passado sombrio, Moçambique surge nas obras de Mia Couto como um país ressignificado, múltiplo e diverso, resultante das transformações do encontro com outras culturas, em processo de reconstrução, seja nacional ou cultural. Conforme o escritor,

Em Moçambique nós vivíamos e vivemos ainda o momento épico de criar um espaço que seja nosso, não por tomada de posse, mas porque nele podemos encenar a ficção de nós mesmos, enquanto criaturas portadoras de História e fazedoras de futuro. Era isso a independência nacional, era isso a utopia de um mundo sonhado (COUTO, 2011, p. 110).

Nesse sentido, a esperança e a utopia surgem em seus textos como uma saída para superar o passado e construir o futuro. Como bem afirma o escritor, “ter futuro custa dinheiro.

Mas é muito mais caro só ter passado” (COUTO, 2011, p. 28). Conforme destacam as pesquisadoras Fonseca e Cury.

Essa busca de concretização da utopia confere um sentido ético a tais escolhas linguísticas, que com elas carregam a possibilidade de sonhar outros espaços, diferentes daquele de uma terra arrasada pelas guerras e pelo sofrimento, espaços promotores de tolerância, de humanidade e paz (FONSECA e CURY, 2008, p.14).

Sendo assim, nas narrativas do escritor moçambicano, o sonho é, portanto, a possibilidade de construir outros espaços possíveis de realização e a literatura surge como um lugar capaz de realizar todos os sonhos através da linguagem. Nesse sentido, trabalhar as palavras é uma criatividade permanente nos textos literários deste escritor e intelectual moçambicano, empenhado na hibridização de expressões da língua portuguesa com as línguas locais faladas em seu país, o que faz de seus textos um discurso criativo, lúdico e algumas vezes habitando o elemento fantástico.

Mia Couto articula a língua portuguesa com as línguas orais de Moçambique, mas é, sobretudo, no interior do português que ele trabalha as palavras, explorando as dimensões significativas da língua, onde ele cria e inventa novos vocábulos. Assim, o escritor realiza sua criatividade literária sem deixar de apontar os problemas sociais que fazem de Moçambique um país periférico, mas que, como outros tantos países periféricos, também enfrentam as mesmas problemáticas sociais. Por isso, assegura que, “as conquistas da liberdade e da democracia que hoje usufruímos só serão definitivas quando se convertem em cultura de cada um de nós. E esse é ainda um caminho de gerações” (COUTO, 2011, p. 28).

Em *O outro pé da sereia*, como também nas demais narrativas do escritor moçambicano, perpassa a temática da memória, seja a memória individual de suas personagens, ou a memória coletiva de todo um grupo que representa a sociedade moçambicana. Algumas vezes, a memória são rios que guardam inúmeras histórias. Rios que guardam sonhos, esperança e utopia e que precisam levar com as ondas da vida um passado marcado por histórias de violências.

Mesmo existindo memórias da guerra, elas não consistem motivos para tristezas: “Acontecera o mesmo com a recente guerra. Milhares de mortos, uma lista de infindáveis e indizíveis crimes. Alguém assumia esse passado? Alguma vez a culpa se escreveria com nomes, rostos e datas?” (COUTO, 2006, p. 278).

A guerra, disse o adivinho, é uma serpente que matamos sem pisar na cabeça. Um pequeno descuido e eis que ela ressurgiu 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 (COUTO, 2006, p. 272).

Em oposição ao escritor Milton Hatoum, que tem uma escrita literária mais realista, num estilo mais seco e sem muita magia, a língua de Mia Couto é a “língua literária”, investida de esperança e utopia. As escritas do autor moçambicano são construídas através de uma narrativa poética, que fazem das lembranças amargas do passado matéria de arte e reconstrução para o futuro.

Já em Milton Hatoum, a ficção é mostrada de uma forma menos fantasiosa, sem muitos encantamentos, pois a realidade da “vida” em família, os amores, o ódio e a guerra familiar são representados de uma forma dura e cruel. Nunca há possibilidade de reconciliação, somente a morte e a destruição é o ponto final nas relações familiares. E em Mia Couto, a escrita literária é construída habitando sonhos, realidade, mitos, oralidades e fantasias.

Apesar da dureza de todo um processo violento marcado de guerras na literatura do escritor moçambicano, a forma predominante utilizada para representar tudo isso é através da criação e invenção da linguagem. E em Milton Hatoum, a forma literária mais utilizada é o realismo. A escrita de Mia Couto marca perspectivas de alçar voo, pode ser através do pássaro flamingo, que simboliza a esperança, o amanhã, a continuidade e a força de seguir em frente, porque sabem que a reconstrução é muito mais importante e é por esse motivo que vale a pena ter futuro para pensar no dia seguinte. Assim, ambos os autores articulam mundos misturados, seres que procuram um sentido para a vida. Eles criam uma literatura, cada qual a seu modo, que quer com isso, edificar um mundo diferente e se possível, melhor.

CAPÍTULO II - A EDIFICAÇÃO NARRATIVA EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE E O OUTRO PÉ DA SEREIA*

2.1. *Relato de um certo Oriente: uma narrativa e múltiplos relatos*

As ruínas de uma nação começam no lar do pequeno cidadão.

Provérbio africano
Mia Couto

No romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, a edificação narrativa desenvolve-se como num movimento de tecer, a partir de fios de memórias. Segue uma teia narrativa complexa, intimista, numa linguagem firme, realista e fragmentada pelos múltiplos relatos que guiam artimanhas entre lembrança e esquecimento. Através da arte de narrar, o romance vai ganhando formas como uma enorme colcha de retalhos, bordada pelos relatos de narradores e personagens. O encadeamento das vozes é que molda a estrutura do romance. Assim, há um *Relato*, a obra, formada de múltiplos relatos que se interseccionam entre si.

Para compreender a composição narrativa do *Relato*, verificaremos, através de análises de fragmentos da obra, como a edificação do romance vai ganhando formas ao longo de cada capítulo/relato. O romance compõe-se de oito capítulos e, em cada parte, há um narrador encarregado de relatar para a narradora oficial, inominada, as observações acerca de uma família libanesa, da matriarca Emilie, e sobre as experiências vivenciadas no interior do Amazonas, mais precisamente em Manaus.

Ao analisar a estrutura narrativa do *Relato*, verifica-se que há uma narradora central, que depois de ter passado muitos anos fora da sua cidade de infância, Manaus, retorna e encarrega-se de elaborar um relato da sua própria vida, da família de Emilie e encaminhá-lo ao irmão que se encontra na Espanha, com o qual ela se comunica por cartas.

Antes de sair para reencontrar Emilie, imaginei como estarias em Barcelona, entre a Sagrada Família e o Mediterrâneo, talvez sentado em algum banco da praça do Diamante, quem sabe se também pensando em mim, na minha passagem pelo espaço de nossa infância: cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954... (HATOUM, 2008, p. 10).

O *Relato* da narradora oficial é uma junção de vários relatos dos demais narradores, compondo-se assim o romance. Para conseguir produzir e organizar a sua grande carta, ela

recorre aos relatos e às vozes de outros narradores, todos, personagens que estiveram muito próximo de si e de sua família, ou que conviveram de perto com Emilie, a mãe-avó que a adotou quando criança.

A narradora do romance de Milton Hatoum quer retomar a experiência da convivência familiar, que foi quebrada com a sua saída de Manaus. Mas, encontra-se distante dos interlocutores com os quais dialoga. “[...] Quis saber quando nossa mãe tinha viajado, mas não toquei no assunto. Apenas disse que ia sair para visitar Emilie” (HATOUM, 2008, p. 9). “- Dizem que tua avó há muito tempo não dorme; ela sonha dia e noite contigo, com teu irmão e com os peixes que vai comprar de manhãzinha no mercado [...]” (HATOUM, 2008, p. 9).

Ao tomar a atitude de recolher os relatos, como se fosse uma narradora jornalista, ela busca recuperar através das memórias dos vários narradores, o conhecimento das origens de Emilie e família, bem como de sua identidade confusa e não identificada no romance de Milton Hatoum: “Já eram quase sete horas quando resolvi sair de casa. Retirei do alforje o caderno, o gravador e as cartas que me enviaste da Espanha [...]” (HATOUM, 2008, p. 9).

A possível busca de uma identidade pessoal é um dos motivos que a traz de volta a Manaus, numa incansável procura que norteia a sua vida fragmentada, na tentativa de encontrar uma explicação para as suas origens familiares. Mas, a falta de explicações e principalmente a ausência familiar dos pais biológicos durante a infância, tornara-a uma narradora e personagem complexa, problemática, que se encontra em desacordo com o mundo, com a família e consigo mesma na arena da vida.

A impossibilidade de reconciliação familiar, principalmente com a mãe biológica, a faz distanciar-se da família libanesa. Pois, talvez, somente a distância possa fazer com que ela encontre uma maneira de seguir o curso de sua vida. Porém, o distanciamento familiar desencadeou solidão, exílio e loucura, que a levam ao internamento em uma clínica de repouso.

Os encontros aconteciam numa sala de paredes brancas, ocupada por pessoas vestidas de branco e situada na extremidade da cabeça da mariposa, como um aquário habitado por peixes mortos, que tanto contrastava com o burburinho do pátio [...] Miriam me trazia livros, cartas, agulha, linha e notícias [...] O tempo que permaneci na clínica, ora procurava o pátio para ficar com as outras, ora me confinava no quarto, cuja janela se abria para dois mundos [...] O quarto era o lugar privilegiado da solidão (HATOUM, 2008, p. 144, 145).

A narradora do *Relato* é uma heroína solitária, perturbada, marcada pelas impossibilidades que a cercam, desprovida do convívio familiar e social. Mesmo assim, ela

precisa reconstruir sua história, motivo que a traz de volta à cidade natal. E para que isso ocorra, ela recorre aos relatos dos demais narradores, construindo um fluxo narrativo de interação entre narradores, personagens e ouvintes, que desencadeia uma série de vozes que se entrecruzam para formar o romance.

Jeane Marie Gagnebin (1994, p. 11), ao discutir o texto de Walter Benjamin, *O narrador*, destacando a experiência entre narrador e ouvinte, ressalta.

[...] O conselho não consiste em intervir do exterior na vida de outrem, como interpretamos muitas vezes, mas “em fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”. Esta bela definição destaca a inserção do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum vivo, já que a história continua, que está aberta a novas propostas e ao fazer junto. Quando esse fluxo se esgota porque a memória e a tradição comuns já não existem, o indivíduo isolado, desorientado e desaconselhado, reencontra então o seu duplo no herói solitário do romance, forma diferente de narração que Benjamin, após a “Teoria do romance”, de Lukács, analisa como forma característica da sociedade burguesa moderna (GAGNEBIN, 1994, p. 11).

De acordo com o estudo feito por Gagnebin sobre Walter Benjamin, a pesquisadora aponta que o indivíduo isolado, sozinho e desorientado é uma das causas do herói problemático, que Lukács discute no romance, como característica da sociedade burguesa. Assim, é no romance que encontramos esses seres problemáticos, uma tentativa de representação do real. Sendo assim, “o romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento” (BENJAMIN, 1994, p. 202).

Conforme o pensamento de Walter Benjamin, o romance surge da falta de experiência coletiva e da arte de narrar. Assim, o romance, na visão do teórico alemão, é problemático, pois o seu surgimento culmina na morte da narrativa tradicional e principalmente porque está vinculado ao livro, ou seja, na esfera do universo da escrita.

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Pelos motivos apontados, o romance é entendido como problemático, pois surge da falta de troca de experiências. Para o teórico, “a origem do romance é o indivíduo isolado, que

não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Assim, a narrativa que recebe destaque por Walter Benjamin é aquela que tem por base a oralidade, em oposição à escrita.

Conforme ressalta Gagnebin (1994, p. 14), no momento em que a experiência coletiva se perde, em que a tradição comum já não oferece nenhuma base segura, outras formas narrativas tornam-se predominantes, e uma delas é o romance. E este, através de sua configuração estética delineada entre forma e conteúdo, transforma-se em necessidade de encontrar uma explicação para os acontecimentos.

Portanto, o romance parte da procura do sentido, seja da vida, da morte ou da história. Assim, é através da procura de sentido para a sua vida fragmentada, que a narradora solitária do romance de Hatoum retorna ao seu local de origem e recorre aos outros narradores para que possam ajudá-la na construção do seu próprio relato. A incansável busca das origens identitárias da narradora norteia o romance. Com isso, a itinerância da narradora ou, da narrativa, torna-se um dos motivos de ficção no *Relato*, pois a viagem configura-se em suas múltiplas formas.

A narradora do *Relato* segue o curso de sua vida motivada pela busca de sentidos, de compreender a sua história e suas identidades. Por isso, ela se encarrega da missão de produzir a grande carta. Para o cumprimento de uma tarefa aparentemente difícil, escrever um relato, a narradora recorre aos demais narradores, que ganham voz na narrativa. E assim, todos também contribuem para a construção do *Relato*, o próprio romance. Seria praticamente impossível a narradora do *Relato* conseguir realizar sua grande carta sozinha, pois parte de sua vida só é possível de ser reconstruída através da contribuição dos demais narradores que permaneceram em Manaus.

Sobre os demais narradores na narrativa, os que contribuem na edificação da obra literária do escritor manauara, verificamos que são personagens/narradores não *do* romance, mas sim, *na* narrativa. Assim, quando analisamos a narradora oficial do *Relato*, referimo-nos à designação *narradora da narrativa*. E quando se trata dos demais narradores, referimos aos *narradores na narrativa*. A partir destas definições, é possível compreender melhor a função de cada narrador na edificação do romance de Milton Hatoum, cuja edificação narrativa vai se configurando através da arte de narrar, de modo que

Cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta, etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é a da construção do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos (GAGNEBIN, 1994, p. 13).

Por isso, associamos o *Relato* à arte de tecer/narrar, tecer as palavras, a linguagem, um grande tecido de memórias narrativas, composto por vários relatos e múltiplos narradores, que também são personagens na trama literária de Milton Hatoum. Assim, através dos relatos em primeira pessoa, vão se descortinando os segredos, os temores mais íntimos revelados por cada narrador, que ao tentar fugir ou ocultar aspectos do passado de si mesmos e dos outros, são enleados pelos discursos que deixam marcas, pistas.

Com os relatos dos demais narradores em mão, a narradora da narrativa tenta aos poucos ir montando o seu quebra-cabeça, o *Relato*. Portanto, para a construção do romance, Milton Hatoum utiliza-se da memória, que é o fio condutor da obra. Contudo, a memória não consiste uma das nossas prioridades de estudo.

2.1.1 - Narrar/ouvir para viver

O narrador tem uma função muito importante no desenvolvimento de uma narrativa. No *Relato*, avulta-nos exatamente a complexidade da obra por causa dos múltiplos narradores. Por isso, entender a arte de narrar a partir da identificação de cada narrador, tornou-se uma chave de leitura para o romance de Milton Hatoum. Após identificar e definir entre quem é a *narradora da narrativa* e quem são *os narradores na narrativa*, tornou-se um procedimento fundamental para decifrar a função de cada um na edificação da obra.

O escritor Milton Hatoum afirma em entrevista concedida ao pesquisador Maged Talaat M. A. El Gebaly, que “no caso do *Relato*, deu-me trabalho montar um quebra-cabeça sobre as vozes narrativas, mas nas edições inglesa e francesa está indicada a voz do narrador na abertura de cada capítulo” (In EL GEBALY, 2012, p. 136).

Vários estudos teóricos têm sido feitos na tentativa de compreender qual a função do narrador no texto literário. Um dos textos clássicos que tem traçado e apontado alguns caminhos teóricos com a finalidade de compreender a figura do narrador é o ensaio de Walter Benjamin. Este e também outros ensaios servirão de base para as reflexões críticas que faremos sobre o *Relato*.

Para Walter Benjamin, o narrador é aquele que narra mergulhado na própria experiência. Assim, as figuras de narrador destacadas pelo teórico foram exemplificadas através do *marinheiro comerciante*, aquele que viaja e tem muita estória pra contar e o narrador sedentário, exemplificado na figura do *camponês sedentário*, aquele que nunca saiu

de sua terra, mas que conhece a sua estória e pode narrá-la baseado na experiência. Estes são as figuras de narradores clássicos, há muito apontados por Benjamin.

Na concepção do crítico brasileiro Silviano Santiago (2002, p. 45), o *narrador clássico* é o único valorizado por Walter Benjamin, cuja função é dar ao ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência. Assim, na perspectiva de Benjamin, a narrativa é narrativa “porque ela mergulha a coisa na vida no narrador para depois retirá-la dele”. Ou seja, a narrativa valorizada por Benjamin parte da experiência, provém de um ensinamento baseado na oralidade que deve ser transmitido. Por isso, a narrativa tem uma utilidade proveniente da sabedoria.

No entanto, com a evolução das formas narrativas e com o passar do tempo, as funções do narrador também mudaram. Com isso, ele não narra mais baseado somente na própria experiência, mas também pode narrar a partir de uma experiência observada, como é o caso do *narrador pós-moderno*, discutido por Silviano Santiago. Conforme o estudioso brasileiro

As transformações por que passa o narrador são concomitantes com “toda uma evolução secular das forças produtivas”. Não se trata, pois, de olhar para trás para repetir o ontem hoje (seríamos talvez historiadores mais felizes, porque nos restringiríamos ao reino do belo). Trata-se antes de julgar o belo o que foi e ainda o é – no caso, o **narrador clássico** -, e de dar conta do que aparece como problemático ontem – o **narrador do romance** -, e que aparece ainda mais problemático hoje – o **narrador pós-moderno** (SANTIAGO, 2002, p. 47, grifos nossos).

Silviano Santiago em *O narrador pós-moderno* (2002), dialoga com os textos de Walter Benjamin, *O Narrador* (1994) e *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003), de Theodor W. Adorno. No entanto, no ensaio feito por Silviano Santiago o que está em questão é a noção de *autenticidade* do relato, de quem narra a partir de uma experiência vivenciada ou de quem narra a partir do observado.

Se para Walter Benjamin o narrador é aquele que narra a partir da experiência, para Silviano Santiago o narrador pode narrar a partir do que observa. Por isso, o que está em questão “é a noção de autenticidade” (SANTIAGO, 2002, p. 44). A partir destes questionamentos apontados pelo estudioso brasileiro, ele arrisca algumas hipóteses na tentativa de definir o *narrador pós-moderno*.

Primeira hipótese: **o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um**

expectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (SANTIAGO, 2002, p. 45, grifos nossos).

O narrador pós-moderno apontado por Silviano Santiago é aquele que olha para se informar e narra para informar o seu leitor. Nesse sentido, “é o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno” (SANTIAGO, 2002, p. 45).

Conforme o estudioso brasileiro, Walter Benjamin pode caracterizar três estágios evolutivos por que passa a história do narrador. No primeiro estágio, encontra-se o *narrador clássico*, no segundo, o *narrador do romance* e no terceiro estágio encontra-se o *narrador que é jornalista*: “ou seja, aquele que só transmite pelo narrar a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com X ou Y em tal lugar e a tal hora” (SANTIAGO, 2002, p. 45, 46). O ensaísta afirma que Walter Benjamin desvaloriza o último narrador, *narrador jornalista*, enquanto o pós-moderno valoriza este tipo de narrador.

Consideramos as reflexões teóricas de Silviano Santiago importantes para pensar o *Relato*, no momento que compreendemos que a narradora do romance de Milton Hatoum assemelha-se a uma jornalista/repórter, como podemos conferir no fragmento abaixo.

Não esqueci o meu **caderno de diário**, e, na última hora, decidi trazer o **gravador**, as **fitas** e todas as tuas **cartas**. Na última, ao saber que eu vinha para Manaus, pedias para que eu **anotasse tudo o que fosse possível [...]** **disseque todos os dados, como faria um bom repórter [...]** **Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos [...]** quantas vezes recomecei a ordenação dos episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica (HATOUM, 2008, p. 147, grifos nossos).

A narradora do *Relato* narra a partir das suas observações acerca da família libanesa. E ela narra para informar ao seu irmão, que se encontra na Espanha. Assim, os demais narradores no *Relato* também narram a partir das observações que fazem da família libanesa, mas narram para informar a narradora oficial. Por isso, a autenticidade dos relatos narrados não parte somente da experiência vivenciada, mas também do que é observado por todos os narradores.

Desta maneira, os relatos dos múltiplos narradores no *Relato*, são narrados principalmente a partir do que observam e narram sempre para informar o outro que os ouve. Diante disso, Silviano Santiago compreende que o narrador pós-moderno

É o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 46, 47).

O que está em jogo no ensaio de Silviano Santiago é a própria arte de narrar, problematizando a sua continuidade, na tentativa de compreender através da ficção “a arte de narrar hoje”, que não é mais a mesma arte de narrar ontem, apontada por Walter Benjamin. As funções do narrador mudaram de acordo com a evolução da narrativa, conseqüentemente, da própria arte de narrar.

Com isso, a função dos narradores na narrativa de Milton Hatoum é narrar para a narradora oficial *do Relato* tudo o que observam da família libanesa da grande matriarca Emilie. E a função da narradora oficial *do romance* é colher os relatos que foram narrados a ela e transformar/ordenar tudo em uma só narrativa, a obra. Vejamos o fragmento abaixo.

E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso. Pensava (ao olhar para a imensidão do rio que traga a floresta) num navegante perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior, ou ao vislumbre de algum porto (HATOUM, 2008, p. 147).

A narradora do romance de Milton Hatoum revela-se uma jornalista atenta, que capta as informações importantes relatadas pelos demais narradores, para a construção da sua grande carta que será destinada ao irmão na Espanha, o *Relato*. Assim, a maior interessada na carta é a própria narradora, já que é um motivo encontrado por ela para escavar no passado as origens de sua identidade.

Após várias leituras de *Relato de um certo Oriente*, para facilitar a compreensão da obra e o domínio da narrativa de Hatoum, tornou-se necessário elaborar um mapeamento dos diversos narradores no romance, como também, identificar os relatos de acordo com o seu narrador em cada capítulo. Verificamos que a forma narrativa do escritor manauara,

caracteriza uma das complexidades do *Relato*. Assim, a multiplicidade de relatos e narradores é um recurso literário que dificulta a sua leitura, mas, o que não impossibilita a compreensão, ao contrário, torna-a instigante.

O mapeamento dos narradores é feito através de recortes de fragmentos literários de cada capítulo do romance, recortes dos relatos de cada narrador. Com esse procedimento investigativo, objetivamos identificar quem é o narrador da “vez”. Pois assim, acreditamos compreender melhor o emaranhado de vozes que se entrecruzam na narrativa. Contudo, se por um lado esse procedimento investigativo pretendeu chegar a uma ordem dos relatos, por outro, buscamos conhecer os narradores que contribuem para a construção do *Relato*.

Walter Benjamin (1994, p. 197), afirma que “por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais”. E no caso da narradora do *Relato*, torna-se uma verdadeira incógnita, pois mesmo na tentativa de compreendê-la dentro dos limites do texto literário, verificamos que é praticamente impossível construir um entendimento concreto acerca de suas origens identitárias. Cada vez que tentamos compreendê-la percebemos que a complexidade caracteriza sua essência.

Theodor Adorno (2003, p. 55) ao discutir o narrador, em *Posição do narrador no romance contemporâneo*, assegura que a posição do narrador é um paradoxo, pois não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração.

A tarefa de resumir em poucos minutos algo sobre a situação atual do romance, enquanto forma, obriga a destacar um dos seus momentos, ainda que isso seja uma violência. O momento destacado será o da posição do narrador. Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração. O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Dom Quixote*, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real (ADORNO, 2003, p. 55).

Diante das reflexões críticas e teóricas apontadas, verificamos que tanto “a sugestão do real e da existência”, quanto a noção de “autenticidade”, que a ficção busca construir ou problematizar por meio da arte, torna-se a grande discussão acerca do romance e do narrador. Ao dialogar com o texto clássico de Walter Benjamin, T. Adorno e o crítico brasileiro Silviano Santiago também problematizam o narrador e a arte de narrar. No entanto, são ensaios que remetem a épocas distintas, mas que em cada tempo, propõem problematizar as

funções do narrador no texto literário, de acordo com as mudanças ocorridas no processo evolutivo da produção literária e cultural.

Apesar de o romance ter perdido espaço para outros meios da indústria cultural, como tem apontado Adorno e que a noção de “sentar-se e ler um bom livro” são arcaicas, principalmente na atualidade, com a crescente invasão das tecnologias da informação, ainda assim é possível ser conquistado pela leitura de um bom livro. Especialmente, quando estamos diante de textos literários instigantes quanto à elaboração artística, ao conteúdo, construção narrativa e utilização da linguagem, do tipo realizado pelos escritores que estudamos.

Ao identificar a presença de múltiplos narradores e de vários relatos intercalados no romance *Relato de um certo Oriente*, verificamos que ambos seguem uma ordem que pode ser alterada ou podem ser lidos aleatoriamente, sem, no entanto, ter a necessidade de um segmento cronológico de leitura para compreender o enredo e a composição literária do romance. Nossa intenção nesta reflexão é identificar em cada capítulo do romance a ordem dos relatos de acordo com narrador.

Nos capítulos narrados pelos narradores/personagens *no* romance, há um recurso de diferenciação em relação aos relatos da narradora *do* romance. A diferença entre os relatos dos narradores *na* narrativa e *da* narrativa nota-se pela utilização de aspas ao iniciar e finalizar cada capítulo da obra. Os relatos dos narradores *no* romance iniciam com a abertura de aspas e terminam com o fechamento. Ou seja, são relatados/transcritos para o *Relato* entre aspas. E nos relatos da narradora *do* romance não há aspas.

Diante deste recurso literário observado, a utilização de aspas, que diferencia os relatos dos narradores *no* e *do* romance, pode-se caracterizar uma marca da identificação do relato do outro narrador. Assim, a apropriação dos relatos pela narradora oficial, caracteriza o seu devido reconhecimento ao transpor a voz do outro narrador para o *Relato*. Por isso, ela transcreve-os entre aspas.

O *Relato* é uma narrativa que se constitui da voz de vários narradores, e assim, vão se encadeando os vários relatos, como Sherazade em sua arte de narrar, “aproximando” ao estilo narrativo dos Contos Árabes *As Mil e uma Noites*. Não é por acaso que *As Mil e uma Noites* é mencionado no romance de Milton Hatoum, sendo o livro que consolida a amizade do marido da matriarca Emilie com o viajante alemão Dorner, amigo da família, como podemos conferir no fragmento abaixo. Neste relato, o narrador é o viajante Dorner, que relata para Hakim as lembranças de sua amizade com o patriarca libanês.

O convívio com teu pai me instigou a ler *As mil e uma noites*, na tradução de Henning. A leitura cuidadosa e morosa desse livro tornou nossa amizade mais íntima; por muito tempo acreditei no que ele me contava, mas aos poucos constatei que havia uma certa alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites, como se a voz da narradora ecoasse na fala do meu amigo. No início de nossa amizade ele se mostrara circunspecto e reservado, mas ao concluir a leitura da milésima noite ele se tornara um exímio falador. Às vezes, a leitura de um livro desvela uma pessoa. Mas o curioso é que ele sempre deixava uma ponta de incerteza ou descrédito no que contava, sem nunca perder a entonação e o fervor dos que contam com convicção (HATOUM, 2008, p.71).

No fragmento acima, o narrador e personagem Dorner, estabelece uma comparação entre o patriarca libanês do *Relato* e “a voz da narradora” Sherazade, referindo-se ao amigo como um “exímio falador dos que contam com convicção”, que “sempre deixava uma ponta de incerteza e descrédito no que contava”. De modo que as histórias contadas pelo patriarca exigiam continuidade a cada encontro, como nas histórias contadas por Sherazade ao seu Sultão. “Com a idade avançada de um patriarca cansado da vida, passava horas jogando gamão e contando histórias para ti...” (HATOUM, 2008, p. 17). Talvez, essa relação estabelecida entre o patriarca libanês de origem árabe com a narradora milenar de *As Mil e uma Noites*, quer traduzir no *Relato* uma relação de continuidade entre gerações, ou a história de um povo e de uma cultura, no caso, a cultura árabe.

A arte de narrar, sejam as histórias contadas pelo patriarca libanês ao amigo alemão Dorner, ou os relatos que circulam entre os narradores do *Relato* ou as histórias de Sherazade, é o que move as relações afetivas tanto no romance de Milton Hatoum e em *As Mil e uma Noites*. Neste sentido, a arte de narrar pode caracterizar o verdadeiro sentido da vida. Seja através da narrativa baseada na experiência ou, através da invenção. Simplesmente, narrar para viver, para aprender e contribuir com o círculo da vida. Assim, é guiada pela arte narrar/ouvir que a narradora do *Relato* vai dando sentido à sua vida fragmentada.

Ao estabelecer uma comparação entre o Sultão de *As Mil e uma Noites*, que ouve as belas histórias de Sherazade e fica enfeitiçado pela continuidade delas, dia após dia, e a narradora inominada do romance *Relato de um certo Oriente*, que necessita ouvir os relatos dos outros narradores para compor o mosaico de sua história e a do *Relato*, verifica-se que enquanto espectadores da arte de narrar encontram-se enredados pelas estórias que lhes são contadas. Assim, através dos relatos contados pelos narradores contribuintes, a narradora de Milton Hatoum está, de certo modo, buscando uma maneira de descobrir as suas origens, as suas identidades.

2.1.2 – Um *Relato* entre família

Temos afirmado que *Relato de um certo Oriente* é uma narrativa que conta a história de uma família libanesa burguesa erradicada em Manaus. O romance é um relato repleto de desencontros e dilaceramentos familiares. Amor e ódio entre pais, irmãos e filhos são temas marcantes neste romance e nas demais narrativas de Milton Hatoum: “É difícil saber de onde vem a revolta de um filho, essa delinquência precoce, a inveja, o ciúme e a violência que desde cedo tomaram conta desses dois filhos de Emilie” (HATOUM, 2008, p. 127).

O *Relato* é apenas a ponta de um novelo de histórias, que se desenrola deixando fios vermelhos que marcam cada um dos romances de Milton Hatoum, mostrando os dramas familiares. O vermelho ressalta nas narrativas do escritor, tornando-se quase uma obsessão pela cor: “A fachada de janelões de vidro estava vedada por cortinas de veludo vermelho [...]” (HATOUM, 2008, p. 8).

No *Relato*, a cor vermelha é utilizada seja para representar a ardente paixão entre os patriarcas da família, Emilie e o marido, em suas quentes noitadas de prazer. A sedução de Emilie “O rosto liso como o marfim era envolto pelos cabelos ondulados, e por detrás da orelha brotava a flor de jambo, de um vermelho vivo que repetia o vermelho dos lábios” (HATOUM, 2008, p. 89). Como também, para descrever cenas marcantes de verdadeiras tragédias que marcam a história das personagens, como podemos verificar no fragmento abaixo a morte de Soraya Ângela, neta da matriarca Emilie.

Sob a luz intensa do sol todos pareciam de bronze, apenas destoavam o florido da saia de Emilie e a mancha vermelha que ainda se alastrava ao longo do lençol transformado em casulo, a cabeça tal um gorro grená, ou um vermelho mais intenso, mais concentrado, como se a cor tivesse explodido ali, numa das extremidades do corpo (HATOUM, 2008, p. 18, 19).

A narradora inominada é quem organiza o *Relato* e a carta torna-se um motivo para o desenvolvimento do romance. Por mais que ela seja membro da família libanesa, na verdade, nada a identifica com os seus familiares, a não ser as boas lembranças da infância que passou ao lado da família que a acolhera fazendo-a sentir-se “em casa”. Não na casa enquanto espaço físico, mas um lugar da infância guardado em sua memória. “[...] na minha passagem pelo espaço de nossa infância: cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954...” (HATOUM, 2008, p. 10).

Todos os problemas psicológicos e identitários enfrentados pela narradora desencadearam-se a partir das frustrações com a mãe biológica, o abandono durante a infância. Por isso, sua história “com ela é a história de um desencontro”, afirma a narradora.

Miriam me trazia livros, cartas, agulha, linha e notícias. Ela soube que minha mãe ia viajar pela Europa e passaria por Barcelona para te visitar. Minha história com ela é a história de um desencontro. Sei que este assunto melindroso não te atrai muito, “é uma conversa de cristal”, dizias, sempre que eu voltava a falar nisso. Assunto que arde, palavras de fogo, conversa do diabo, não? Sei também que conviveste um certo tempo com ela, mas eu, que saí mais cedo de Manaus, só a vi uma única vez durante a infância. Emilie nunca me escondeu nada, como se me dissesse: tua mãe é uma presença impossível, é o desconhecido incrustado no outro lado do espelho (HATOUM, 2008, p. 144).

O fragmento acima é um relato da narradora do romance, que deixa impressões acerca das frustrações familiares entre ela e a mãe biológica, um vínculo impossível que deixa marcas profundas e que refletem depois, na vida social e pessoal quando adulta. Diante dos problemas familiares que cercam todas as personagens da narrativa de Milton Hatoum, a partir da proposta instituída para este capítulo, particularmente do subtítulo acima, “um *Relato* entre família”, verificamos que a narração do *Relato* desenvolve-se “em família”, pois os narradores *do* e *no* romance fazem parte de uma mesma família.

Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. E o passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade. Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias (HATOUM, 2008, p. 148).

Priorizando o vínculo familiar da narradora principal do *Relato*, os demais narradores na narrativa são: o avô da narradora, o tio preferido, a amiga “irmã” da sua avó Emilie, que praticamente convivia na casa da família e o amigo íntimo de Emilie, aquele que conhece todos os segredos dos libaneses. Ou seja, verificamos que os narradores estão todos em família, pois tanto as dores quanto os segredos são compartilhados no *Relato*. A seguir,

observaremos cada capítulo do romance para analisar os relatos de acordo com o respectivo narrador.

O primeiro capítulo do romance inicia com o relato da narradora oficial, que após chegar a Manaus começa uma busca pela reconstrução do seu passado, de suas identidades, da vida de Emilie, a mãe-avó adotiva e das lembranças da família libanesa que recebera quando criança. Assim, a narradora inominada do *Relato* inicia “a grande carta” destinada ao seu irmão, também inominado, que se encontra na Espanha. Segue abaixo, o relato da sua chegada a Manaus.

Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolveia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite maldormida. Sem perceber, tinha me afastado do lugar escolhido para dormir e ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa. Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara meio sonolenta, algumas impressões do vôo noturno. Lembro que adormecera observando o perfil da casa fechada e quase deserta, tentando visualizar os dois leões de pedra entre as mangueiras perfiladas no outro lado da rua (HATOUM, 2008, p. 7).

Neste fragmento, encontra-se o primeiro relato da narradora, que após retornar ao seu local de origem, ainda confusa da viagem e do cansaço causado pelo retorno, parece ter chegado ao meio da noite. Como não havia avisado ninguém da família que retornaria, ela decide não acordar as pessoas da casa e amanhece o dia dormindo no espaço exterior da residência, mais precisamente no jardim, “deitada na grama”.

A partir desta e de outras atitudes da narradora, nota-se que ela está passando por uma fase conturbada em sua vida pessoal, pois acaba de sair de uma clínica de repouso para tratamentos psicológicos. “O que aconteceu enquanto morei na clínica? As primeiras semanas vivi imersa na escuridão pacata de um sono contínuo sem sonhos” (HATOUM, 2008, p. 142). Ela encontra-se desorientada, confusa, perturbada e indecisa com o retorno à cidade onde passou toda sua infância, após quase vinte anos fora de Manaus: “De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui” (HATOUM, 2008, p. 111).

Já passava das onze quando cheguei na casa que desconhecia. Ninguém foi avisado de que eu chegaria aquela noite, mas eu sabia que, na ausência da mãe, a empregada ficaria sozinha na casa construída próxima ao sobrado onde Emilie morava. Dirigi-me ao quintal, após ter atravessado uma espécie de caramanchão: passagem entre o vasto jardim e o fundo da casa. Ali, onde

se encontravam as edículas, tudo estava escuro. Um único globo de luz aclarava o jardim. Preferi não acordar a empregada e passar a noite ao ar livre, deitada na grama ou sentada nas cadeiras espalhadas sob os jambeiros, ou entre palmeiras mais altas que a casa. Levava comigo apenas um alforje com algumas roupas, um pequeno álbum com fotos, todas feitas na casa de Emilie, a esfera da infância. Não esqueci o meu caderno de diário, e, na última hora, decidi trazer o gravador, as fitas e todas as tuas cartas (HATOUM, 2008, p.146, 147).

Como se vê, a narradora encarregada de elaborar/organizar o *Relato*, está sempre pautada na dúvida. Nunca está segura de suas lembranças e nem de suas decisões. Sente-se confusa com todos os acontecimentos de sua vida, suas identidades pessoais e familiares, principalmente pela rejeição materna desde a infância. “Talvez fosse ela, porque escutei a voz que nos abandonou há tanto tempo: uma voz dirigida a Emilie, sondando um lugar distante, notícias de nossa vida” (HATOUM, 2008, p. 142).

A infância constitui a única certeza dos momentos felizes que passou ao lado de sua família, talvez porque nessa fase da vida ainda não se tem maturidade suficiente para entender a complexidade que envolve os relacionamentos humanos. Assim, através da tentativa de recuperar o passado na Manaus da infância, ela traz consigo seu “pequeno álbum com fotos, todas feitas na casa de Emilie, a esfera da infância”. Verificamos que a narradora do *Relato* vivencia no mais íntimo os transtornos psicológicos da rejeição materna e paterna, principalmente materna, encontrando apoio na adoção feita por Emilie.

Após retornar, portanto, encontra-se confusa pela recuperação psicológica dos tempos de internamento passados em uma clínica de repouso no sudeste do país, que no desenrolar da narrativa identificamos como situada na cidade de São Paulo: “[...] a descrição da minha chegada a São Paulo [...]” (HATOUM, 2008, p. 145). Logo que chega à Manaus, a narradora se encarrega de revisitar os espaços e lugares da infância e relatar tudo na grande carta, o “seu” *Relato*.

Assim, verifica-se que a narradora do *Relato* encontra-se exilada, seja do convívio social ou familiar, ou de um exílio interior, que não permite mais a aproximação dos seus familiares. Ela percebe que tudo mudou, inclusive os sentimentos. Por isso, o distanciamento de tudo e de todos torna-se um refúgio, que também é uma forma que ela encontra para observá-los à distância. Talvez seja pelo estado de perturbação psicológica, que a mesma decide recorrer aos relatos de outros narradores para compor o *Relato*.

Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram

inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando consegui organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso (HATOUM, 2008, p. 147).

Por causa do distanciamento e do desgaste dos sentimentos afetivos e familiares, ou o estado de perturbação psicológica, a narradora não consegue aproximar-se das pessoas conhecidas, apenas as observa à distância. Inclusive de Emilie, quem mais ela gostaria de reencontrar. O reencontro com a matriarca acontecerá apenas depois da morte, no velório. Este é o momento dos reencontros: “No momento em que ele desembarcou, Emilie já havia expirado. [...] Quando voltamos do cemitério no início da noite, nós o encontramos sozinho no jardim deserto do casarão rosado” (HATOUM, 2008, p. 25).

Formaram um círculo ao redor de tio Hakim, e uns sentavam nas maletas para chorar e outros procuravam na sala desarrumada e aclarada por uma única lâmpada os resquícios de uma vida inteira, adiando a difícil decisão de entrar na sala que ainda recendia a flores e a cera derretida. Por fim, tio Hakim começou a falar, ele também já contaminado pela dor súbita, **e lá fora eu escutava sua voz a intervalos**, uma voz que indagava e respondia ao mesmo tempo, sem outra preocupação a não ser manter a voz no ar para que os amigos e o irmão de Emilie não lamentassem a cada segundo o desastre ocorrido no início da manhã. **Tio Emílio aproveitou uma pausa para anunciar a minha presença, e me chamou com tanta veemência que parecia denunciar o meu jeito esquivo, de observadora passiva** (HATOUM, 2008, p. 26, grifos nossos).

O único familiar de quem a narradora consegue aproximar-se após seu retorno é Hakim, o tio mais velho, seu maior confidente na narrativa. Hakim é um guardião das memórias, um leitor ávido de livros e sábio contador de histórias, que passa horas a fio lendo e contando histórias aos sobrinhos. Talvez por isso ele seja o narrador que mais contribui para a construção do *Relato*: “Dos três tios era o único que costumava fazer macaquices com a gente [...]” (HATOUM, 2008, p. 15).

Quando cruzei o portão de ferro da casa de Emilie, também estranhei a ausência dos sons confusos e estridentes de símios e pássaros, e o berreiro das ovelhas. A porta da entrada estava trancada e, através do muro vazado, vi o corredor que terminava no patiozinho coberto pelas folhas ressecadas da parreira e uma parte do pátio dos fundos. A casa toda parecia dormir, e foi em vão que bati à porta e gritei várias vezes por Emilie [...] Fiquei alguns

minutos ali perto do jambeiro, divagando, vencida pela indecisão. Sob a copa da árvore, passei a mirar as flores rosadas que cobriam os galhos, as frutas arroxeadas que apodreciam na grama, e senti falta do odor do jasmim branco, que os adultos chamavam Saman, o perfume de outro tempo, a infância (HATOUM, 2008, p. 109).

A casa e o lugar da infância desencadeiam inúmeras lembranças vivenciadas em família, que a fazem sentir-se confusa, perturbada e indecisa com todos os acontecimentos que latejam em sua memória: “Fiquei intrigada com esse desenho que tanto destoava da decoração suntuosa que o cercava; ao contemplá-lo, algo latejou em minha memória, algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas” (HATOUM, 2008, p. 8).

No segundo capítulo do *Relato*, há a contribuição de Hakim. Ele narra a partir das lembranças, a memória entra em jogo para reconstruir aspectos do passado de sua família e da vida misteriosa de Emilie: “Anos depois, ao arrancar algumas palavras de Hindié Conceição é que a coisa ficou mais ou menos clara. Ela me contou uma passagem obscura da vida de Emilie” (HATOUM, 2008, p. 8).

O foco central tanto da “vida”, quanto dos relatos de todos os narradores e personagens na narrativa, começa a partir da matriarca Emilie, que é a mais poderosa em toda a produção literária de Hatoum. No *Relato*, ela é a personagem central do romance. O escritor manauara é um criador de personagens, principalmente as femininas. Elas são as que mais se destacam nas narrativas. No *Relato*, a força marcante de Emilie gravita em torno de todas as demais personagens do romance. Por isso, consideramos Emilie a matriarca principal de todas as narrativas de Milton Hatoum.

Em *Dois Irmãos*, há também outra matriarca libanesa, Zana. Mas, na verdade, parecemos que o escritor apenas muda o nome das personagens, porque Zana é a outra face de Emilie. Em *Cinzas do Norte* é Alícia. Esta última, não é de origem libanesa como as duas primeiras, mas é uma amazonense de fibra, personalidade forte e marcante, com traços físicos que revelam sua beleza proveniente de origens indígenas. E o que estas três personagens femininas têm em comum é o alto poder de sedução e sexualidade, como também, são mães capazes de fazer de tudo pelo amor dos seus filhos, principalmente os homens, inclusive, falham na própria educação dada a eles, contrariando sempre o “poder” paterno.

A presença da matriarca Emilie é tão importante nas narrativas do escritor manauara, que ela atravessa os limites do *Relato* e migra para outras produções literárias de Milton Hatoum, como por exemplo, para o romance *Dois Irmãos* (2000) e *A natureza ri da cultura*,

um dos contos de *A cidade Ilhada* (2009), como já foi mostrado no primeiro capítulo da dissertação.

No desenvolvimento do *Relato*, Hakim é a personagem na qual a narradora mais recorre. Portanto, ele é o narrador que contribui com um número maior de relatos no romance. O tio da narradora é um sábio contador de histórias. Ele reúne as crianças da família para contar-lhes aventuras, como seu pai, o imigrante libanês que deixa o Líbano para se aventurar por terras desconhecidas. Hakim guarda consigo uma fonte de sabedorias. Ele é um grande leitor de livros e, para a narradora, tornou-se a fonte dos segredos da família libanesa e maior confidente: “Sabia que entre os tios, apenas Hakim era uma fonte de segredos” (HATOUM, 2008, p. 25).

Ouvi a sua respiração compassada, tive pruridos ou receio de despertá-lo, divisei na penumbra a enorme pilha de livros, os mesmos de sempre, lidos e relidos tantas vezes por ele; naquele pilar de papel tu te sentavas, enquanto tio Hakim folheava um dos livros, mostrando uma gravura que ilustrava um crime imanente, uma cena de amor, a morte de um protagonista cujo nome complicado tu soletravas com um grutural tatibatati; ao escutar os teus arremedos de nomes eslavos, Hakim zombava de todos e até dele mesmo, ao afirmar que a pronúncia correta dos nomes dessas personagens só podia vir da boca de uma criança de dois anos ou da de Soraya (HATOUM, 2008, p. 15).

Sendo assim, é Hakim quem encarrega de relatar para a narradora do *Relato* as memórias de um mundo perdido, ou, de um mundo inventado, que ela não viveu ou não se lembra. No fragmento abaixo, Hakim relata para a narradora as memórias da infância e principalmente, as lembranças da convivência familiar em Manaus e da matriarca Emilie.

Tive a mesma curiosidade na adolescência, ou até antes: desde sempre. Perguntei várias vezes à minha mãe por que o relógio e, depois de muitas evasivas, ela me pediu que repetisse a frase que eu pronunciava ao olhar para a lua cheia. Devia ter uns três anos quando apontava para o céu escuro e dizia “é a luz da noite”. Foi a explicação oblíqua que Emilie encontrou na minha infância para não falar de si (HATOUM, 2008, p. 29).

No terceiro capítulo do romance, há o relato de Dorner, um viajante alemão amigo da família de Emilie. Dorner relata para Hakim a amizade que teve com o patriarca libanês, marido de Emilie, contando principalmente a vinda da Alemanha para Manaus. “Dorner estava de volta à cidade. – Há uns seis ou sete anos morou em Manaus – disse Emilie. –

Depois de um longa viagem pela selva ele andou pelo sul revendo uns parentes” (HATOUM, 2008, p. 36).

O viajante alemão é um apaixonado por fotografias, colecionador de plantas, relatos e mitos amazônicos, um viajante que vive em busca de aventuras. Dorner é um típico viajante europeu das “viagens exploratórias” dos séculos XVIII e XIX. Ele é um amigo muito próximo da família libanesa, guarda consigo as imagens fotográficas e os segredos dessa família: “- Esse alemão conhecia meu marido e era amigo do Emirzinho” (HATOUM, 2008, p. 36). No fragmento abaixo, Dorner relata as suas passagens por Manaus.

Naquela época eu ganhava a vida com uma Hasselblad e sabia manejar uma filmadora Pathé. Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência. Muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria, um mundo de imagens, desencantado, abrigando famílias inteiras que passavam diante da câmera, reunidas no jardim dos casarões ou no convés dos transatlânticos que atracavam no porto de Manaus (HATOUM, 2008, p. 55).

Os relatos e registros feitos pelo alemão apresentam uma visão própria de alguém que olha com o olhar de fora, olhar do estrangeiro europeu que tem entre outras finalidades explorar cientificamente o mundo desconhecido do interior do Brasil, a Amazônia, que, de início, foi “abandonada” ficando fora do crescimento econômico e sociocultural do país e do eixo central do sul brasileiro. “Ao viajar para a Europa, por volta de 55, pensei que ele nunca mais pisaria em Manaus” (HATOUM, 2008, p. 72).

A Amazônia figura nas narrativas de Hatoum um espaço que desde sempre, suscitou nos viajantes e aventureiros o encantamento pela sua exuberância e o temor pelo desconhecido, na imensidão de suas terras, águas e florestas, o que faz de Manaus uma cidade ilhada.

Lembro também de suas exaustivas incursões à floresta, onde ele permanecia semanas e meses, e ao retornar afirmava ser Manaus uma perversão urbana. “A cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio”, dizia (HATOUM, 2008, p. 73).

No quarto capítulo do romance, em poucas páginas, temos o menor relato identificado na narrativa. É um breve relato do marido inominável de Emilie. Em poucas palavras, ele relata para Dorner a sua vinda para o Brasil quando ainda era muito jovem, especificamente para Manaus, lugar que se encontrava um irmão de seu pai.

A vinda de imigrantes libaneses para o Norte do Brasil esteve relacionada com a fama de o país, particularmente a região, ser o novo *Eldorado* para construção de riquezas. “Para mim, a *Cattleya Eldorado* era apenas duas palavras que encerravam um certo mistério; para Dorner era uma orquídea preciosa [...]” (HATOUM, 2008, p. 72, 73, grifos do autor). No fragmento abaixo, segue o relato do patriarca libanês, que conta para Dorner as aventuras de sua vinda para o Brasil, fixando-se no interior do Amazonas.

A viagem terminou num lugar que seria exagero chamar de cidade. Por convenção ou comodidade, seus habitantes teimavam em situá-lo no Brasil; ali, nos confins da Amazônia, três ou quatro países ainda insistem em nomear fronteira um horizonte infinito de árvores; naquele lugar nebuloso e desconhecido para quase todos os brasileiros, um tio meu, Hanna, combateu pelo Brasão da República Brasileira; alcançou a patente de coronel das Forças Armadas, embora no Monte Líbano se dedicasse à criação de carneiros e ao comércio de frutas nas cidades litorâneas do sul; nunca soubemos o porquê de sua vinda ao Brasil, mas quando líamos em cartas, que demoravam meses para chegar às nossas mãos, ficávamos estarecidos e maravilhados (HATOUM, 2008, p. 64).

Conforme verifica-se no relato do patriarca e avô da narradora do romance, temor e encantamento “estarecidos e maravilhados” configura a visão das personagens que vem de fora, como é o seu caso, um imigrante que deixa o Líbano quando ainda era jovem, para aventurar-se em terras distantes e desconhecidas. Para ele, a Amazônia é um “lugar nebuloso e desconhecido”: “Ao ler o bilhete, meu pai, dirigindo-se a mim, sentenciou: chegou a tua vez de enfrentar o oceano e alcançar o desconhecido, no outro lado da terra” (HATOUM, 2008, p. 65). Apesar do temor, o imigrante libanês é motivado pela busca de riquezas e é por esse motivo que o marido de Emilie enfrentou a travessia do oceano para alcançar as terras brasileiras.

Ter vindo a Manaus foi meu último impulso aventureiro; decidi fixar-me nessa cidade porque, ao ver de longe a cúpula do teatro, recordei-me de uma mesquita que jamais tinha visto, mas que constava nas histórias dos livros da infância e na descrição de um Hadji da minha terra (HATOUM, 2008, p. 68).

Ao analisar a construção narrativa do *Relato*, de acordo com a ordem predominante dos relatos no romance, em que há um só narrador para cada relato, verificamos que no quinto capítulo há um diferencial em relação aos demais. Há uma divisão entre dois narradores dentro do mesmo capítulo. Num primeiro momento, há um segundo relato de Dorner para Hakim, dando continuidade ao relato narrado no terceiro capítulo. Assim, o viajante alemão continua relatando para Hakim a amizade com a família libanesa.

Foi assim que teu pai resumiu sua vinda ao Brasil, numa tarde em que o procurei para puxar assunto. Curiosa era a maneira como se dirigia a mim: sempre olhando para o Livro aberto. Folheava-o vez ou outra, esfregando os dedos nas folhas de papel e esse convívio inquieto das mãos com o texto sagrado parecia animar sua voz (HATOUM, 2008, p. 69).

Em um segundo momento, há a troca de narradores. Desta maneira, é Hakim quem toma a palavra e se encarrega de relatar a misteriosa vida de Dorner e suas andanças pelo interior do Amazonas. Assim, nesse movimento entre narrar e ouvir, verificamos que cada narrador se encarrega também de relatar sobre o outro. Com isso, verifica-se uma troca de depoimentos entre os narradores no *Relato*. Segue abaixo um fragmento do relato de Hakim.

Após a morte de Emir, Dorner partiu para uma viagem de anos. Eu o conheci no natal de 1935, e desde então fiquei maravilhado com os álbuns de fotografias e desenhos que ele não cansava de mostrar às crianças e ao meu pai. Era um colossal arquivo de imagens, com rotas de viagens e mapas minuciosos traçados com paciência e esmero. Sempre que recebia elogios e estímulos, observava com humildade: “Há erros clamorosos nesta ilustração de aventuras, mas creio que todo viajante que procura o desconhecido convive com a hipótese feliz de cometer enganos” (HATOUM, 2008, p.72).

O narrador e personagem Dorner é um viajante cientista alemão que vive coletando relatos, receitas, ervas, registros e fotografando a população nativa, principalmente os índios do interior do Amazonas: “No laboratório não consegui fazer muita coisa, não enxergava as imagens das cachoeiras, dos índios, das plantas raras” (HATOUM, 2008, p. 56). Para o viajante, tudo é motivo de curiosidade científica: “A maneira que cultivei aqui, de anotar o que ouvia, me permitiu encher alguns cadernos com transcrições de fala dos outros” (HATOUM, 2008, p. 56).

Na “missão científica” que faz pelo interior brasileiro, o viajante aventureiro recolhe todas as informações possíveis sobre os nativos, a flora e a fauna do Amazonas. Com isso, parece haver certas intenções do pesquisador alemão, revelar para a Europa o Brasil desconhecido.

Aos que lhe perguntavam se realmente havia mudado de profissão, respondia: “Apenas alterei o rumo do olhar; antes, fixava um olho num fragmento do mundo exterior e acionava um botão. Agora é o olhar da reflexão que me interessa” Sei (e creio que todos aqui sabem) que ele passou a vida anotando suas impressões acerca da vida amazônica. O comportamento ético de seus habitantes e tudo o que diz respeito à identidade e ao convívio entre brancos, caboclos e índios eram seus temas prediletos. Numa das cartas que me enviou de Colônia escreveu algumas

páginas intituladas “O olhar e o tempo no Amazonas” (HATOUM, 2008, p. 73-74).

Diante do fragmento acima, que menciona o comportamento étnico e convívio entre brancos, caboclos e índios, verificamos que há no romance de Milton Hatoum outro tema que também revela-se bastante instigante, a mestiçagem. Apesar de a discussão acerca da mestiçagem não ser o foco desta pesquisa, torna-se importante destacar que o *Relato* figura na alegoria dos portos flutuantes de Manaus e do encontro entre várias águas. São imagens que apontam a mistura a partir do cruzamento entre as águas oceânicas e amazônicas. Como já foi dito, essas imagens representam as misturas entre culturas diversas no *Relato*. São brancos, franceses, portugueses, alemães, caboclos, índios, libaneses etc., todos convivendo em um mesmo espaço, Manaus, um lugar de misturas.

Em *Fluxos comunitários: jangadas, margens e travessias* (2005) Benjamin Abdala Junior faz uma renovada leitura dos romances de Milton Hatoum. Segundo o crítico literário,

As migrações culturais são igualmente tematizadas nos dois romances de autoria de Milton Hatoum: *Relato de um certo oriente* e *Dois irmãos*. Há as migrações internas, veiculadas pelo rio Amazonas. O poder de atração das margens desse veículo, situado neste texto como uma espécie de banda larga, canaliza inclusive culturas de outras bandas, como a dos libaneses. O hibridismo dessas misturas não se faz apenas no contato de culturas, misturando as águas culturais do rio Amazonas, com o Mediterrâneo. Faz-se igualmente através das personagens narradoras, situadas nas margens sociais: uma narradora feminina em *Relato de um certo oriente* e um narrador mestiço que escreve a partir de sua fronteira social, em *Dois irmãos* (ABDALA JUNIOR, 2005, p. 87, 88).

Conforme o crítico, as misturas que ocorrem no romance *Relato de um certo Oriente* fazem-se também através das personagens narradoras, o que torna a narrativa híbrida, seja pelas misturas culturais ou, pelos narradores, como temos apontado no decorrer de nossas análises literárias.

No sexto capítulo do romance a narradora da narrativa faz uma retomada do *Relato*. Ela novamente reativa sua verdadeira função, a de narradora principal, relatora e organizadora do romance, dando seguimento ao seu projeto, escrever/organizar a grande carta que será enviada ao seu irmão.

Menos de quinhentos metros separavam a casa onde nossa mãe morava da de Emilie. Ao longo dessa breve caminhada, impressionou-me encontrar

certos espaços ainda intactos, petrificados no tempo, como se nada de novo tivesse sido erigido (HATOUM, 2008, p. 108).

A maior fixação da narradora do *Relato* refere-se às lembranças vivenciadas ao redor de Emilie. Toda a sua vida está ligada à matriarca: “Emilie se regozijava durante essa sessão de idolatria, fazia gosto observar sua postura de mãe-do-mundo [...]” (HATOUM, 2008, p. 20). Com a junção dos vários relatos dos outros narradores, a narradora procura elaborar uma compreensão de sua própria existência, tentando escavar do passado suas relações identitárias.

Por isso, ela também está à procura de “um certo oriente” para o *Relato*, que é um resumo da sua própria vida, como o escritor também está à procura de “um certo oriente” para a sua primeira escrita literária. O problema da identidade persegue a narradora, e talvez seja este um dos motivos que a traz de volta a Manaus. O retorno é uma maneira de se reencontrar consigo mesma, já que a melhor fase da sua vida foi vivenciada em Manaus. Contudo, mesmo com o retorno e a elaboração do *Relato*, não há nenhuma certeza de respostas.

Apesar de não haver no romance de Milton Hatoum certezas concretas sobre as origens identitárias da narradora do *Relato*, arriscamos uma hipótese: a de que ela e seu irmão que se encontra na Espanha, a quem ela destina o *Relato*, sejam filhos de um dos filhos de Emilie, mais precisamente os filhos “indomáveis e rebeldes”, que na adolescência abusavam sexualmente das moças nativas, caboclas ou índias. Vejamos o relato de Hakim sobre a conduta dos irmãos.

Além disso, meus irmãos abusavam como podiam das empregadas, que às vezes entravam num dia e saíam no outro, marcadas pela violência física e moral. [...] Lembro de uma cena que me deixou constrangido e apressou a minha decisão de partir, e assim venerar Emilie de longe. Estava lendo no quarto quando escutei um alvoroço na escada: gritos, choro, convulsões. Corri para ver o que acontecia, e vi um dos meus irmãos arrastando uma das nossas ex-empregadas com um bebê entre os braços. Emilie surgiu de não sei onde, apartando um do outro, e tentando acalmá-los. Ela acompanhou a mulher até o portão e, ao despedir-se dela, cochichou algo no ouvido. A mulher levou a criança à Parisiense e contou coisas a meu pai. Foi uma das poucas vezes que o vi cego de ódio, os olhos incendiados de fúria. [...] O bate-boca com Emilie foi tempestuoso e breve: que não era a primeira mulher que aparecia na Parisiense com um filho no colo, dizendo-lhe “esta criança é seu neto, filho do seu filho”; que não atravessara oceanos para nutrir os frutos de prazeres fortuitos de seres parasitas; que naquela casa os homens confundiam sexo com instinto e, o que era gravíssimo, haviam esquecido o nome de Deus (HATOUM, 2008, p. 76, 77).

Na condição de agregadas, as nativas amazonenses trabalham na casa da família libanesa, principalmente moças órfãs. Elas sofrem dupla exploração, no trabalho doméstico e

sexual. “[...]... devo dizer que as lavadeiras e empregadas da casa não recebiam um tostão para trabalhar, procedimento corriqueiro aqui no norte” (HATOUM, 2008, p. 76). “A única que durou foi Anastácia Socorro, porque suportava tudo e fisicamente era menos atraente” (HATOUM, 2008, p. 76).

E nessa relação de escravidão Emilie é cúmplice, pois além de explorar as empregadas no trabalho doméstico, permite que os filhos abusem sexualmente delas dentro de sua própria casa: “Emilie colocava-se sempre ao lado deles; eram pérolas que flutuavam entre o céu e a terra, sempre visíveis e reluzentes aos seus olhos, e ao alcance de suas mãos” (HATOUM, 2008, p. 78).

No entanto, ela só começou a desencantar-se com a ave quando esta embirrou com uma das empregadas que serviu à família, antes da chegada definitiva de Anastácia Socorro. Era uma negra órfã que Emilie escolhera entre a enxurrada de meninas abandonadas nas salas da Legião Brasileira de Assistência; estava tão faminta e triste que havia esquecido seu nome e sobrenome e só se comunicava através de gestos e suspiros (HATOUM, 2008, p. 23).

Nos momentos em que é questionada sobre a conduta dos filhos, a matriarca alega serem as nativas quem querem tirar algum proveito financeiro da família. Com isso, um dos motivos da guerra familiar entre Emilie e o marido, além das desavenças religiosas entre o casal, refere-se principalmente à educação dos filhos. O pai tenta ensinar “bons modos”, de acordo com a sua religião, mas Emilie trata-os como se ainda fossem crianças e não os responsabiliza pelos atos cometidos: “- Deus? – contra-atacou Emilie. – Tu achas que as caboclas olham para o céu e pensam em Deus? São umas sirigaitas, umas espevitadas que se esfregam no mato com qualquer um e correm aqui para mendigar uns trocados” (HATOUM, 2008, p. 77, 78).

No sétimo capítulo da narrativa, há um relato curto e em breves palavras de Hindié Conceição, vizinha e melhor amiga da matriarca libanesa. Hindié é uma personagem muito próxima da família, compartilha dos segredos íntimos da casa e é a maior confidente de Emilie: “Sim, ela me revelou, e creio que só a mim, o segredo do cofre camuflado num lugar insuspeito para onde ela o carregava ao perceber que o marido já estava nas últimas” (HATOUM, 2008, p. 129). Hindié relata para a narradora do *Relato* as lembranças de sua convivência com a matriarca, principalmente os últimos acontecimentos e a solidão que destruiu a amiga no fim da vida.

Não apenas os amigos, também os curiosos vinham falar comigo, sabiam que eu era uma irmã para Emilie; alguns levaram ramalhetes de flores que exalavam o aroma de uma morbidez antecipada, pois lá no sofá da sala Emilie ainda respirava, como um corpo que ainda vive, mas a sombra da morte. Sim, flores brancas e ramagens verdes, telefonemas e mensagens de luto, tudo isso era como levar o túmulo para dentro de casa (HATOUM, 2008, p. 127).

O relato de Hindié Conceição é a sua contribuição de narradora na narrativa. Ela se encarrega de relatar os detalhes acerca da morte da melhor amiga, a solidão que consumiu Emilie no fim da vida, principalmente depois da morte do marido, da partida do filho mais velho, Hakim, o abandono dos outros dois filhos rebeldes, do sumiço de Samara Délia, a única filha e da saída dos netos, a narradora do *Relato* e seu irmão. Com a partida de todos, a matriarca vê o fim da sua vida dia após dia com o envelhecimento. O duplo vazio, da casa e da vida a atormenta e a morte antecipa o seu fim. O casarão que antes era cheio, com bailes, festas e muitos amigos, tornou-se vazio. A decepção a consome, pois a matriarca sabe que depois de sua partida a guerra continuará entre os filhos.

Ao ficar sozinha na casa, sem o marido, sem empregados, sem ninguém, sozinha entre os animais, as estátuas da fonte, plantas e flores, agradecendo com negaceios aos vizinhos condescendentes que se preocupavam em visitá-la todos os dias, e ao Comendador que lhe oferecia a companhia de uma das preceptoras francesas que passavam dias e noites num ócio absoluto, sua maior preocupação não era o temor à morte solitária, e sim o segredo do cofre, pois, quando morresse, os filhos tomariam a casa e a Parisiense de assalto, e Samara seria jogada na rua, sem eira nem beira (HATOUM, 2008, p. 129).

A guerra entre os filhos e a impossibilidade de uma relação familiar harmoniosa tornou-se sua maior frustração. Apesar de todo seu esforço de matriarca “mãe do mundo”, ela não consegue reestabelecer a paz no lar. Seja no *Relato*, ou nas demais narrativas de Milton Hatoum, o ódio é sempre maior que o amor, sentimento que corrói a família minando qualquer possibilidade de hastear a bandeira da paz, pois somente a morte é o ponto de chegada. Como em *Cinzas do Norte*, na relação entre pai e filho a morte é o fim: “Não quero fugir. Agora quero ir até o fim”. “Até o fim, como?”. “O fim da vida...da minha ou da dele. Não é a aposta que ele quer fazer” (HATOUM, 2010, p. 92).

Nas narrativas do escritor manauara, o ódio é o maior motivo da desintegração familiar. No *Relato*, não é muito diferente e desencadeia as relações familiares conturbadas entre pais e irmãos. Em *Dois Irmãos* é o ódio mortal entre os gêmeos Yaqub e Omar que

desestabiliza a família libanesa. Em *Órfãos do Eldorado* é o ódio causado pela rejeição do pai ao único filho. E em *Cinzas do Norte*, o ódio é entre Trajano Matoso, o pai e seu “único” filho, Raimundo (Mundo).

No oitavo e último capítulo do *Relato*, a narradora reassume, pela terceira vez, a sua posição de narradora oficial. Assim, depois de ter ouvido os demais narradores, ela retoma a narração para então finalizar o *Relato*. Ao chegar ao fim da narrativa, verificamos que ela assume sua verdadeira posição e finaliza a “grande carta”, o romance.

A voz de Hindié cala subitamente, e por algum tempo uma tristeza desponta no olhar dela. Do alpendre de sua casa ela contempla a copa do jambeiro e os janelões do quarto do sobrado, cerrados para sempre. O olhar torna ínfima a distância entre as duas casas, e, no silêncio do olhar, a memória trabalha. A mulher não gesticula mais, não se levanta para me abraçar ou beijar, apenas se entrega ao choro quase silencioso que também dialoga com a paisagem recortada e ensolarada, onde tudo é também silencioso, mas sem o olhar da memória (HATOUM, 2008, p. 138).

A narradora é encarregada de iniciar o *Relato*, organizar documentos, fatos, cartas, memórias e depoimentos e finalizá-lo. Portanto, é a narradora mediadora entre os demais narradores na narrativa, pois sabe que o toque final será feito por ela. Como uma jornalista, ela observa tudo e todos “com seu jeito esquivo, de observadora passiva”, transcrevendo relatos e depoimentos que constituem a matéria para a reportagem de sua própria história, o romance.

Na finalização do romance, a angústia da narradora no processo de organização do *Relato*, pode representar a angústia do próprio escritor durante o processo de criação e escritura do seu primeiro romance, tendo em vista que Milton Hatoum demorou mais de dez anos para que a finalização total da obra fosse definitivamente concluída. Vejamos no fragmento abaixo, o relato da narradora.

Em certos momentos da noite, sobretudo nas horas de insônia, arrisquei várias viagens, todas imaginárias: viagens da memória. Às vezes, lia e relia com avidez as tuas cartas, algumas antigas, datadas ainda de Madri, e em muitas linhas tu lamentavas o meu silêncio ou a minha demora para escrever-te. **Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não sabia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou forma literária** (HATOUM, 2008, p. 145, grifos nossos).

A composição estrutural do romance de Milton Hatoum surge-nos como um quadro. A moldura da obra é caracterizada pela narradora central que dá suporte aos demais narradores, cujo conteúdo interno caracteriza os vários narradores que compõem seus relatos para dar corpo ao *Relato* organizado pela narradora principal. Assim, as partes vão se encadeando para formar o todo que é a obra.

Como resultado final tem-se a representação de um quadro em que todas as narrativas se encaixam para formar o *Relato*. Ao mesmo tempo, cada capítulo do romance pode ser lido aleatoriamente, sem que haja um segmento de leitura, mas com a junção de todos os relatos surge a construção completa e complexa da narrativa. Nesse sentido, verificamos que a complexidade do romance *Relato de um certo Oriente* está justamente na construção da narrativa, na maneira pela qual o escritor constrói o romance através da intervenção de múltiplos narradores no *Relato*.

Na perspectiva de Antonio Candido (2009, p. 54, 55), a construção estrutural da narrativa é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance.

Nesse sentido apontado pelo crítico, não há dúvida de que a *construção estrutural* do *Relato* constitui a força, a eficácia e também a chave de leitura para a narrativa de Milton Hatoum. Porém, constitui um dos elementos mais complexos, de modo que o leitor “menos acostumado”, ou, desatento, pode encontrar certas dificuldades para compreender a construção estrutural do romance e até mesmo levar mais de uma leitura para identificar os vários narradores no *Relato*.

Após certificar em nossa pesquisa que a edificação narrativa, a estrutura, constitui a maior força do romance de Hatoum é que foi possível traçar as linhas de observação e análise para uma compreensão completa da obra. Concluímos que o romance compõe-se de vários relatos e pela articulação narrativa entre cinco narradores: primeiro, a narradora inominável, identificada como narradora oficial do *Relato*; segundo, Hakim, o tio mais velho da narradora; terceiro, Dorner, fotógrafo e viajante alemão amigo da família libanesa; quarto, o marido inominável de Emilie e quinto, Hindié Conceição, melhor amiga da matriarca. Portanto, nossa intenção foi verificar na obra de Milton Hatoum a edificação narrativa do romance através de um mapeamento e estudo dos narradores.

2.2 - *O outro pé da sereia*: estória (s) em diálogo com a História

*A questão da escrita da história remete às questões mais amplas da prática política e da atividade de narração. É esta última que eu gostaria de analisar: o que é contar uma história, histórias, a História?**

Jeanne Marie Gagnebin

*A História é uma ficção controlada***

Agustina Bessa Luíz

O romance *O outro pé da sereia* (2006), de Mia Couto, apresenta um diálogo ficcional entre literatura e história. Para a composição da narrativa, o escritor busca elementos da história remota de Moçambique, que remete aos tempos da colonização portuguesa e ficcionaliza-os através da escrita literária. O diálogo entre literatura e história pode ser verificado através da elaboração do romance.

A estrutura narrativa apresenta uma “divisão” entre dois relatos. No primeiro, há o relato que transcorre na atualidade, particularmente no século XXI, no Moçambique atual. E no segundo, um relato que remete ao século XVI, aos tempos remotos do passado colonial, perpassando de 1560 a 1561, em uma viagem que sai de Goa na travessia do oceano Índico até alcançar as primeiras terras da Ilha de Moçambique ingressando ao reino do Monomotapa.

Sobre a tessitura da obra de Mia Couto, a pesquisadora Luana Antunes Costa em *Pelas águas mestiças da história: uma leitura de O outro pé da sereia de Mia Couto* (2010) ressalta que,

O romance se constitui pelo encaixe de **dois blocos narrativos que dialogam de forma suplementar**. O primeiro bloco inicia com a encenação da história do casal formado por Zero Madzero e Mwadia, habitantes de uma região localizada no norte de Moçambique e que têm suas vidas transformadas quando resolvem enterrar uma estrela caída do céu. Na busca de um lugar para abrigar os restos “imortais” da estrela, o casal encontra, em um bosque sagrado, enigmáticos objetos: uma estátua de Nossa Senhora; um baú que contém alguns manuscritos e um esqueleto humano. É então que tem início a viagem de Mwadia, pois é ela que terá a missão de levar os objetos a Vila Longe, local de sua infância, na tentativa de encontrar um lugar sagrado para abrigar a imagem sacra. [...] **A segunda narrativa emerge, portanto, como um excesso, suplementando a primeira e conferindo, ao mundo ali inscrito, um universo a mais, no caso, um “outro mundo” referente a um tempo histórico**¹¹. (COSTA, 2010, p. 20, grifos nossos).

Assim, a elaboração ficcional de *O outro pé da sereia* mescla dois relatos: um que se passa no tempo presente, e o outro, que se passa no tempo passado, em um cruzamento de temporalidades entre história e ficção que vão sendo tecidos na construção de várias estórias. São estórias que narram múltiplas viagens, trânsitos ficcionais que seguem as margens da escrita mitopoética de Mia Couto, com encontros e desencontros que percorrem espaços e tempos distintos e várias culturas.

De acordo com Costa (2010, p. 43, 44) são os encontros estabelecidos entre diferentes culturas – em linhas gerais, a indiana, a auropeia, a africana e americana - que se encenarão, por meio do discurso da mestiçagem, no romance. Ao recuperar esse contexto, Mia Couto reforça a corrente crítica que entende as culturas como estruturas híbridas. Assim, seguindo a rota da temática da viagem, o romance vai apresentando ao leitor os trânsitos culturais das personagens e as travessias que direcionam a história de cada uma delas no decorrer da narrativa, como a viagem do afro-americano Benjamin Southman.

Aquela viagem era a realização de um sonho maior. África, para ele, não era um lugar. Mas um ventre. O seu primeiro e derradeiro lugar. Mãe e terra. Sangue e pó. Uns baptizam-se na água. Benjamin baptizava-se nesta viagem, pronto a renascer, mais puro, mais vivo (COUTO, 2006, p. 146).

Na boleia da temática da viagem, segue outra, a travessia. A travessia é um tema que pode ser encontrado em praticamente todas as narrativas de Mia Couto, inclusive a dos gêneros literários. Conforme Costa (2010, p. 19), a constante mistura de gêneros literários é outro aspecto interessante que se anuncia nos livros de contos e que se estenderá também aos romances, e mesmo às entrevistas do escritor. Ele próprio confessa o gosto pelas travessias dos diferentes gêneros em sua escrit(ur)a, ao destacar seu ponto de partida, ou seja, a poesia. Assim, é a travessia identitária das personagens do romance que nos chama a atenção, como a do padre Manuel Antunes.

Até o dia 4 de janeiro, data do embarque em Goa, ele era branco, filho e neto de portugueses. No dia 5 de Janeiro, começara a ficar negro. Depois de apagar um pequeno incêndio no seu camarote, contemplou as suas mãos obscurecendo. Mas agora era a pele inteira que lhe escurecia, os seus cabelos se encrespavam. Não lhe restava dúvida: ele se convertia num negro.
- *Estou transitando de raça, D. Gonçalo. E o pior é que estou gostando mais dessa travessia do que de toda a restante viagem* (COUTO, 2006, p. 164).

A travessia identitária das personagens de *O outro pé da sereia* é recorrente no romance de Mia Couto, pois para elas, a viagem é o caminho que proporciona empreender travessias: “[...] o padre Manuel Antunes declarou a Gonçalo da Silveira sentir-se cafre realizado e não mais querer voltar para Lisboa. [...] A viagem de Goa para Moçambique fizera-o ver o mundo de outra maneira” (COUTO, 2006, p. 259). Por isso, é o jogo das identidades, os encontros e desencontros entre múltiplas culturas, que são encenados através da escrita poética de Mia Couto.

A partir de aspectos literários e históricos verificados no romance, decidimos discutir a narrativa de Mia Couto a partir da conceitualização *metaficção historiográfica*, conceito teórico que está relacionado ao ato de reescrever a história através da ficção, proposto por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo* (1991). De acordo com os delineamentos teóricos propostos por Hutcheon, entendemos que a *metaficção historiográfica* trata-se de um gênero que mescla de modo especial justamente os discursos histórico e ficcional, ou seja, confronta-os no texto literário, como acontece no romance de Mia Couto.

Conforme Hutcheon (1991, p. 150), na *metaficção historiográfica* os romances instalam, e depois indefinem, a linha de separação entre a ficção e a história, pois não há um meio de separar os discursos, ambos se interseccionam e fazem parte da mesma ordem no texto literário. Desse modo, a pesquisadora afirma que essas recentes teorias sobre a história e a ficção, “esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo” (HUTCHEON, 1991, p. 141). Sobre as relações literatura e história Hutcheon ressalta:

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade completa. Mas esses também são os ensinamentos implícitos da *metaficção historiográfica* (HUTCHEON, 1991, p.141).

A pesquisadora privilegia o conceito *metaficção historiográfica* como base crítica e teórica para refletir sobre a poética da ficção pós-moderna e defini-la. Segundo ela, a *metaficção historiográfica* problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico. “A *metaficção historiográfica*, por exemplo, mantém a distinção de sua auto-representação formal

e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 142).

De acordo com nossa pesquisa sobre o romance de Mia Couto, particularmente ao escolher como foco de nossas análises o diálogo entre a ficção e a história na estrutura do texto literário, verificamos que os pressupostos teóricos propostos por Linda Hutcheon fornece-nos uma base crítica para discutir *O outro pé da sereia*. Assim, é importante esclarecer que esta narrativa distancia-se de toda a produção romanesca de Mia Couto, até o presente momento. A diferença desta obra, em comparação com o conjunto de sua produção literária, se faz presente na maneira como o escritor elabora o romance, ao propor um diálogo entre a literatura e a história na composição da narrativa.

Conforme Costa (2010, p. 18), há, portanto, na prática literária de Mia Couto, um constante diálogo com as fontes historiográficas que são por ele problematizadas, ao passo que em seus textos se tensionam os limites entre a história e a ficção. Torna-se importante abrir um parêntese para fazer uma breve comparação entre Mia Couto e outro escritor moçambicano, Ungulani Ba Ka Khosa, com sua obra *Ualalapi* (1990).

O que aproxima a obra de Mia Couto com a de Khosa é o fato de os dois escritores terem aberto as campas do passado colonial e trazer para os seus textos literários a ficcionalização da história de dois grandes impérios moçambicanos: o do Monomotapa, com o imperador Nogomo Mupunzangatu em *O outro pé da sereia* e o de Gaza, com o imperador Ngungunhane, em *Ualalapi*.

Os guerreiros do Monomotapa tinham combatido, na Ilha, contra os holandeses. Os depoimentos eram aterradores e o missionário nem sequer ergueu a cabeça enquanto durou e evocação do sucedido. Esses etíopes, dizia-se, bebiam o sangue dos holandeses mortos. A uns se cortavam os pescoços e lhes sorviam o sangue quente directamente a jugular. E diziam mais: que eles, lá nas suas terras do interior, ainda praticavam maiores crueldades. Após as batalhas, cortavam os sexos dos vencidos e colocavam-nos a secar, atados numa corda, na varanda de suas casas. Depois de bem secos, ofereciam-nos às suas esposas que com eles faziam colares e, assim, ostentavam a coragem de seus maridos (COUTO, 2006, p. 253).

Os relatos de crueldade e a fama do chamado Reino do Ouro, o Monomotapa, despertavam sonhos e temor nos viajantes aventureiros. Foi motivado pela vontade de alcançar as terras do Reino do Ouro que o missionário D. Gonçalo da Silveira tornou-se o primeiro jesuíta português a se embrenhar em uma viagem pelas terras do interior de Moçambique. O missionário acredita que o batismo cristão haverá de retirar os africanos das

trevas e do pecado, para que possam a partir da conversão ser iluminados pela luz cristã de Deus.

Como um presságio, Silveira entrou na capital do Monomotapa no dia 1 de Janeiro de 1561. Nesse mesmo dia, o português António Caiado foi enviado pelo Muene (Imperador do Monomotapa) para dar as boas vindas ao jesuíta. Caiado era uma espécie de capitão das portas do reino, digamos que um ministro do Imperador. Logo que se apresentou, o português quis saber de sua esposa Dona Filipa. Gonçalo da Silveira respondeu-lhe que ela mandara dizer que não se apresentaria sem que ele, António Caiado, se confessasse em arrependimento dos pecados cometidos (COUTO, 2006, p. 261).

Ambos os imperadores, do Monomotapa, em Mia Couto e de Gaza, em Khosa, são representados como líderes sanguinários, detentores do poder, que escravizam outras tribos africanas tomando-os como servos dos seus reinos, aumentando assim o poderio dos seus reinados. Além de lutarem contra o próprio povo, eles também lutaram contra os conquistadores e colonizadores portugueses. Sobre o imperador das terras de Gaza, em *Ualalapi*, Ungulani Ba Ka Khosa em uma espécie de *Nota do autor*, já introduzindo o leitor no universo da ficção moçambicana, descreve:

É verdade irrefutável que Ngungunhane foi imperador das terras de Gaza na fase última do império. É também verdade que um dos prazeres que cultivou em vida foi a incerteza dos limites reais das terras do seu mando. O que se duvida é o facto de Ngungunhane, um dia antes da morte, ter chegado à triste conclusão de que as línguas do seu império não criaram, ao longo da existência do império, a palavra imperador. Há quem diga que esta lacuna foi fatal para a sua vida, debilitada pelos longos anos de exílio (KHOSA, 1990).

A ensaísta Ana Mafalda Leite (2002, p. 83) tece um primoroso comentário sobre a obra de Khosa, comentário este, que nos serve também de base para ler o romance de Mia Couto, *O outro pé da sereia*, a partir dos aspectos que as aproximam: o jogo entre literatura e história. Segundo a estudiosa, a obra de Khosa, *Ualalapi*, visa tematicamente tecer questionamentos do passado e do presente, fazendo uma releitura das fontes históricas do século passado. A autora compreende que Khosa critica os poderes políticos e tenta mostrar como a História pode ser mitificada para uso desses mesmos poderes. Por outro lado, há uma reflexão sobre a noção de cultura e identidade cultural, que é retrabalhada pela reabsorção de alguns modelos da oralidade e de uma certa mundividência mágico-mítica. Conforme a pesquisadora,

Ungulani Ba Ka Khosa, com seu livro, *Ualalapi*, moderniza a ficção moçambicana ao introduzir um género que se enraíza no romance histórico. **Os sinais que permitem identificar o género são os nomes de personagens históricos e os acontecimentos que nos convidam a ler o texto à luz de um certo conhecimento histórico. O (s) modelo (s) do género escolhido não tem a ver com o romance histórico romântico, mas antes com algumas das estratégias de ficção moderna e pós-moderna,** bem como com a recuperação simultânea da genealogia oral africana (LEITE, 2002, p. 83, grifos nossos).

De acordo com a leitura de Ana Mafalda Leite, sobre algumas das estratégias de ficção moderna e pós-moderna na obra de Khosa, verificamos que os elementos históricos que transitam nas narrativas *O outro pé da sereia* e *Ualalapi*, ganham novas dimensões através da ficcionalização feita por Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa. Assim, na perspectiva desta pesquisadora (2002, p. 84, 85), se justificam processos narratológicos como, por exemplo, a focalização múltipla, que manifesta a subjectividade das interpretações do passado, justapondo visões divergentes do mesmo, sem discriminar entre verdadeiras ou falsas versões, e permite uma interpretação diversificada dos fatos.

A narrativa histórica contemporânea parodiza certos processos do romance histórico romântico, como por exemplo, o seu realismo e sua função didáctica. Esta última é substituída pela função crítica de questionar, reinventar, alterar, ou repor, uma diferente leitura e interpretação do passado (LEITE, 2002, p. 84, 85).

A partir das aproximações feitas entre as obras de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa, certificamos que é seguindo esse movimento, o de questionar, reinventar e alterar, que o romance *O outro pé da sereia* se configura através dos vários discursos. São discursos literário, histórico ou político, que propõem novas interpretações ao ficcionalizar o passado no momento presente. Assim, o discurso histórico é um dos aspectos/indícios que nos levam a ler o romance de Mia Couto a partir da teorização proposta por Linda Hutcheon, o conceito de *metaficção historiográfica*.

Na narrativa de Mia Couto, “os sinais que nos convidam a ler o romance à luz de um certo conhecimento histórico” são, principalmente, os discursos históricos, identificados através de personagens ou fatos que remetem à história colonial de Moçambique. Verificamos que os *sinais históricos* são introduzidos em *O outro pé da sereia* a partir da viagem, a viagem de expedição católica financiada pela empresa colonial portuguesa e empreendida pelo padre D. Gonçalo da Silveira no século XVI. “Contrariado, D. Gonçalo admitiu: sim,

havia certamente uma degradação dos valores cristãos. Por isso mesmo a Santa Inquisição acabara de se instalar na Índia portuguesa” (COUTO, 2006, p. 161).

Certificamos que D. Gonçalo da Silveira, um jesuíta português, Nossa Senhora, imagem de uma Santa que acompanha o missionário e Antonio Caiado, um comerciante português em terras moçambicanas, são as personagens do romance que nos permitem, num primeiro momento, identificar os sinais da história em *O outro pé da sereia*. “Dona Filipa era esposa de Antonio Caiado, um comerciante português estabelecido na corte do Império do Monomotapa” (COUTO, 2006, p. 60). “No coberto onde repousava era, por seu mando, resguardada a estátua de Nossa Senhora” (COUTO, 2006, p. 256).

D. Gonçalo acenou que sim, que aquela que repousava sob os panos era uma obra excelentíssima de Deus, Rainha do Céu e da Terra. E foi elaborando, palavreado brilhoso, sobre as nobres qualidades da senhora. A corte escutou em silêncio a tradução de António Caiado (COUTO, 2006, p. 262).

Os sinais da história não aparecem somente a partir de personagens históricas, mas, também partem de fatos e acontecimentos que marcaram a história colonial de Moçambique, como por exemplo, a viagem missionária empreendida no século XVI pelo jesuíta português D. Gonçalo da Silveira, episódios que são ficcionalizados pelo escritor moçambicano.

Pelos vistos, também a Dona Filipa tinham chegado rumores de que Antonio Caiado se envolvera com negrinhas várias e se desdobrara em diversas proles de mulatos. O português cedia na carne que, como dizia Fernandes, é fraca, mas tem muitíssima força (COUTO, 2006, p. 249).

Em epígrafes citadas por Mia Couto em *O outro pé da sereia*, verificamos fragmentos de relatos de viagens e cartas que retratam as referidas personagens históricas. Pelo que consta, são relatos deixados por viajantes que descrevem as viagens feitas no século XVI ao interior de Moçambique, como se pode conferir na epígrafe abaixo, fragmento que se encontra citado no romance.

As mulheres d'este reino tambem sam muito devotas e vam muitas vezes à egreja ver as imagens, do que gostam muito, especialmente de Nossa Senhora. (Carta do padre André Fernandes, Moçambique, 26 de Julho de 1560, in Portugueses no Monomotapa, ao padre D. Gonçalo da Silveira, Imprensa Nacional, 1892) (COUTO, 2006, p. 246).

A partir de personagens e acontecimentos que remetem à história oficial da colonização portuguesa em Moçambique, inicia-se um cruzamento entre duas narrativas que se interseccionam entre si: uma que transcorre na atualidade, século XXI, e a outra no passado, século XVI, como já foi dito acima. As duas narrativas somam-se uma a outra para formar a estória do romance. Assim, o cruzamento de tempos e espaços se dá através das designações dos nomes Antigamente e Vila Longe.

Em *O outro pé da sereia*, o diálogo com a história inicia-se a partir das viagens e travessias, principalmente a travessia da história, que permite conversar com a ficção no texto literário. A figura máxima desse diálogo na narrativa de Mia Couto é, sem dúvida, o padre português D. Gonçalo da Silveira. Por isso, tanto nos relatos da história oficial, quanto na ficção do escritor, o jesuíta português atravessa o Oceano Índico rumo a Moçambique em uma missão, com o propósito de realizar a primeira incursão católica ao reino do Monomotapa.

A nau *Nossa Senhora da Ajuda* acaba de sair do porto de Goa, rumo a Moçambique. Cinco semanas depois, em Fevereiro de 1560, chegará à costa africana. Com a *Nossa Senhora da Ajuda* seguem mais duas naus: *São Jerónimo* e *São Marcos*. Nos barcos viajam marinheiros, funcionários do reino, deportados, escravos. Mais do que todos, porém, a nau conduz D. Gonçalo da Silveira, o provincial dos jesuítas na Índia portuguesa. Homem santo, dizem. O jesuíta faz-se acompanhar pelo padre Manuel Antunes, um jovem sacerdote que se estreava nas andanças marítimas. O propósito da viagem é realizar a primeira incursão católica na corte do Império do Monomotapa. Gonçalo da Silveira prometeu a Lisboa que baptizaria esse imperador negro cujos domínios se estendiam até ao Reino de Prestes João. Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã. A estátua de Nossa Senhora, benzida pelo Papa, é o símbolo maior desta peregrinação. Silveira jurou que a imagem sagrada só repousaria em terras da Mãe do Ouro, na corte do Monomotapa (COUTO, 2006, p. 51).

A partir da relação literatura e história que se entrecruzam na tessitura do romance, *O outro pé da sereia* é uma narrativa que apresenta e dialoga com informações que remetem à história remota de Moçambique. Por esse motivo, entendemos que o romance de Mia Couto pode ser discutido a partir do conceito *metaficção historiográfica*, pois certificamos que a narrativa constrói-se mesclando os discursos histórico e ficcional. Ou seja, confrontando-os no romance. Essa relação apresenta-se de tal maneira que não sabemos definir os limites entre o literário e o histórico na narrativa, já que os discursos se fundem na obra de Mia Couto.

Ao utilizar o conceito *metaficção historiográfica*, estamos cientes da problemática do termo e não significa afirmar que a produção literária de Mia Couto é pós-moderna, no

sentido utilizado pela crítica pós-modernista. Mas sim, que ela lança mão de estratégias desse tipo de narrativa, como é o caso do romance *O outro pé da sereia*. O referido conceito proposto por Linda Hutcheon é para nossos objetivos um suporte crítico adequado para refletir sobre a narrativa do escritor moçambicano, que não é um romance histórico e sim, uma narrativa que dialoga com aspectos da História. Conforme a pesquisadora, é próprio da postura pós-modernista confrontar os paradoxos.

[...] faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Nesse sentido, verificamos que *O outro pé da sereia* constrói-se de paradoxos, pois se confrontam na narrativa de Mia Couto os múltiplos discursos, literário/histórico, colocando-se entre presente e passado, particular/geral, oralidades/escrita, local/universal, oriente/ocidente, centro/periferia, e assim por diante, as dicotomias vão sendo problematizadas na ficção do escritor moçambicano.

A partir das reflexões feitas por Linda Hutcheon, entendemos que a proposta crítica apresentada por esta nova maneira de narrar o passado, a *metaficção historiográfica* é, além do diálogo literário entre história e ficção, trazer ao presente aspectos que foram ocultados da e pela história. Assim, outra possibilidade que se apresenta é através da intertextualidade e da paródia. Conforme a pesquisadora, “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p. 165).

No rastro dos recentes ataques feitos pela teoria literária e filosófica contra o fechamento formalista do modernismo, a ficção pós-moderna certamente procurou abrir-se para a história, para aquilo que Edward Said (1983) chama de “mundo”. Porém, parece ter verificado que já não pode fazê-lo de forma sequer remotamente inocente, e portanto aquelas paradoxais metaficções historiográficas antiinocentes se situam dentro do discurso histórico, embora se recusem a ceder sua autonomia como ficção. E é uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do “mundo” e da literatura. A incorporação textual desses paradoxos intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade – tanto literária quanto “mundana” (HUTCHEON, 1991, p. 163).

Nesse sentido, as narrativas da modernidade que apresentam aspectos referentes à proposta crítica instituída pela metaficção historiográfica, como o romance de Mia Couto, vão além de textos que recuperam a história através da ficção. São também narrativas que propõem intertextualizar ou, parodiar a própria história, formas narrativas de trazer ao presente o passado, fazendo com que esse passado ganhe novas dimensões por meio do discurso literário.

Em *O outro pé da sereia*, a construção narrativa edifica-se através do diálogo entre ficção e história, na intersecção do passado com o presente. Em terceira pessoa, o narrador do romance vai apresentando as múltiplas estórias de personagens em trânsitos. Verificamos que o diálogo ocorrido entre literatura e história permite que o romance se aproxime das narrativas de relatos de viagens, principalmente nos capítulos em que a narrativa transcorre no século XVI. Conforme Hutcheon,

A história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis. **Em várias ocasiões, as duas incluíram em suas elásticas fronteiras formas como o relato de viagem** e diversas versões daquilo que hoje chamamos de sociologia. Não surpreende que tenha havido coincidências de preocupações e até influências recíprocas entre os dois gêneros (HUTCHEON, 1991, p. 143, grifos nossos).

A partir das configurações literárias e históricas na ficção de Mia Couto surgem infinitas viagens. São viagens no tempo e no espaço, na memória e no interior das personagens, no século XVI e na atualidade, viagens que se entrecruzam na narrativa. A obra apresenta uma alternância narrativa, um jogo literário que sugere o encaixe de um relato com outro. A cada dois capítulos narrados no momento presente, na temporalidade 2002, o próximo é o que traz os atravessamentos de ordem histórica transcorridos no passado, entre as temporalidades 1560 a 1561.

Nos capítulos em que a narrativa se desenvolve no século XXI, o espaço-tempo é linear transcorrendo em um só lugar: *Moçambique*, e um só tempo: *Dezembro de 2002*. Certificamos que a leitura do romance de Mia Couto inicia-se a partir da descrição apresentada no Índice. Vejamos: Capítulo Um – *A estrela enterrada – Moçambique, Dezembro de 2002*; Capítulo Dois – *Pegadas no rio, sombras no tempo – Moçambique, Dezembro de 2002*; Capítulo Quatro – *A travessia do tempo – Moçambique, Dezembro de 2002* [...].

Em cada capítulo Mia Couto conta uma pequena estória, de maneira que a junção de todas as estórias forma-se o romance. É como se cada capítulo fosse um conto e de conto em

conto há a formação da obra, uma estratégia narrativa que surge em seu primeiro romance *Terra Sonâmbula*, mas que segue em praticamente todos os posteriores. *O outro pé da sereia* não ficou fora desta maneira de elaboração ficcional do escritor. Ana Mafalda Leite (2003), ao discutir *Terra Sonâmbula* observa que

O processo de alternância e de justaposição das duas macro-narrativas permite singularizar, a maioria das vezes, cada capítulo como uma unidade fabular independente, episódio que se continua acrescentado de outro episódio-conto. **O romance é organizado como uma sequência de contos, ligados por coordenação, e simultaneamente por encaixe.** No final do romance, a primeira narrativa conflui na segunda, e a narrativa imaginária dos cadernos integra-se na primeira história. Este processo de encaixe é reproduzido especularmente no interior das duas narrativas, pelo surgimento de novas unidades do tipo conto (LEITE, 2003, p. 50, grifos nossos).

A leitura feita pela estudiosa refere-se ao primeiro romance de Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, que se configura através da estruturação narrativa de dois relatos, os cadernos de Kindzu intercalados com as aventuras e as leituras feitas pelo menino Muidinga. Em *O outro pé da sereia*, a estruturação narrativa é parecida com a de *Terra Sonâmbula*, mas agora, é através do encaixe entre os relatos do presente e do passado, intercalando ficção e história, ao passo que a cada capítulo/conto há uma pequena estória que vai sendo contada.

Em nosso estudo da estruturação narrativa de *O outro pé da sereia*, particularmente do índice, observamos que nos capítulos em que o romance se desenvolve no século XVI, entre 1560 a 1561, há uma escrita que transcorre em espaços e tempos distintos. O espaço-tempo está demarcado no início de cada capítulo. Vejamos então a descrição apresentada no Índice: Capítulo Três – *Primeiro manuscrito - o mar nu, escrito – Goa, Janeiro de 1560*; Capítulo Seis – *Baptismos e amputações – Oceano Índico, Janeiro de 1560*; Capítulo Nove – *Sobras, sombras, assombrações – Oceano Índico, Janeiro de 1560*; Capítulo Doze – *A dança do peixe-voador – Oceano Índico, Janeiro de 1560*; Capítulo Quinze – *Madeira Sangrando – Moçambique, Fevereiro de 1560*; Capítulo Dezoito – *A casa da eternidade – Margem do rio Zambeze, março de 1561*.

Os referidos capítulos citados acima são os que remetem ao passado, aos primeiros períodos da colonização portuguesa em Moçambique. Assim, são narrativas que trazem para o texto literário atravessamentos históricos ao dialogar com aspectos remotos. A escrita aponta o percurso das viagens, com datas precisas, de saída e de chegada, conforme os relatos de viagens: “Tinham transcorrido trinta e cinco dias de viagem quando o gajeiro avistou pássaros no horizonte” (COUTO, 2006, p. 247). “D. Gonçalo da Silveira e a sua comitiva saíram da

Ilha de Moçambique com destino a Sena na manhã de 19 de Agosto de 1560” (COUTO, 2006, p. 255). “Há vinte dias que as naus haviam saído de Goa. [...] No vigésimo primeiro dia, os marinheiros, sem aviso nem explicação, agitaram-se e os gritos no convés ecoavam [...]” (COUTO, 2006, p. 157). Assim, a narrativa de Mia Couto vai apresentando os percursos e percalços da viagem missionária.

A tempestade tinha alterado profundamente o estado de alma de Manuel Antunes. Quando ele se sentou junto do provincial jesuíta, podia-se ler o desassossego no rosto queimado pelo sol.

-Tenho algo muito grave a partilhar consigo, D. Gonçalo.

- Fale, meu filho. O que o transtorna tanto?

Transtornar era o termo certo. Porque o que Manuel Antunes iria confessar era realmente penoso: ele acabara de deitar para o fogareiro o caderno de viagem. As anotações da travessia, o registro diário dos acontecimentos e descobertas, e mesmo os testamentos dos falecidos, tudo isso se consumia entre labaredas. Incrédulo, Silveira nem chegou à palavra: sobre o peito fez e refez o sinal da cruz. [...] O caderno de viagens, explicou Antunes, ganhara um peso insuportável. Quando o lançou no fogo foi para se livrar desse peso (COUTO, 2006, p. 159).

O padre Manuel Antunes é a personagem do romance identificada como sendo o escrivão da expedição missionária. É ele quem fica responsável pelas anotações da viagem e relata todos os acontecimentos em um diário de viagens.

Só quando ele se ajoelhou foi possível identificar um caderno meio chamuscado. Era o diário de bordo. Comovido, Antunes manuseou o caderno. Estava ainda legível, o fogo apenas lambeu os cantos do manuscrito, como que em respeito dos segredos ali rabiscados [...] Juntou o diário recuperado aos manuscritos que ele, entretanto, tinha redigido. Num lento ritual, munuiu-se de pena, embebeu-a no tinteiro e começou a escrever.

- Já quase não me resta mais tinta, lastimou-se.

O escravo lhe disse, então, que sabia onde encontrar um substituto para as tintas. Ele conhecia as plantas e sabia como mungir delas corantes tão poderosos e escuros como os que o escrivão usava (COUTO, 2006, p. 256, 257).

O romance de Mia Couto, através da temática da viagem, recupera a escrita dos relatos de viagens, ou seja, propõe um diálogo com os próprios relatos de viagens do século XVI, introduz na narrativa personagens que fez parte de viagens missionárias ou, nomeia uma delas, Manuel Antunes, o escrivão responsável por relatar todos os acontecimentos em um diário de bordo.

Em *O outro pé da sereia*, doze capítulos transcorrem no século XXI, identificados como *as narrativas da atualidade*. Um capítulo como sendo *tempo da memória*, que remete à

memória de Mwadia Malunga e dos habitantes de Vila Longe. Vejamos: Capítulo cinco – *Viagens, infinitos retornos – Tempo indeterminado na atualidade.*

Pela fechadura, Mwadia espreitou. A voz da freira zimbabweana chegou-lhe em sussurro. Falava-lhe em si-shona:

- *Uma visita para si...*

- *Para mim?*

- *alguém que vem de Moçambique.*

Compôs o cabelo, desenrugou a roupa e o rosto e, só depois, abriu a porta. Era a tia Luzmina. Trazia uma mão cheia de postais de santos e padroeiras. Mwadia recebeu o beijo e o maço de postais e fez um sinal para que a visitante ocupasse a cabeceira da cama [...].

- *Não quero que acabe como nós: sem tamanho, sem destino.* (COUTO, 2006, p. 83).

Os outros seis capítulos do romance são as *narrativas que trazem os atravessamentos de ordem histórica*, século XVI. Contudo, esta é uma forma de apenas identificar os relatos de acordo com a leitura que fizemos do índice, pois na verdade, as narrativas se misturam e se entrecruzam ao longo do romance.

Nos capítulos que transcorrem entre 1560 a 1561, a viagem direciona o destino de todas as personagens. Após exatos trinta e cinco dias de viagem a bordo das naus portuguesas *Nossa Senhora da Ajuda, São Jerónimo e São Marcos*, na travessia do Oceano Índico, partindo do porto de Goa na Índia, a expedição jesuíta empreendida por D. Gonçalo da Silveira e sua comitiva alcançam as primeiras terras da Ilha de Moçambique. Em terra firme, iniciam-se outros percursos. Desta vez, é peregrinação pelas terras do interior moçambicano: “Tinham transcorrido trinta e cinco dias de viagem quando o gajeiro avistou pássaros no horizonte. Não tardaria que se descortinasse o contorno de Moçambique [...]” (COUTO, 2006, p. 247).

Quando as naus acostaram na Ilha de Moçambique, Dia Kumari ainda cumpria o luto pela morte de Nimi Nsundi. Desta vez, não havia fogueira para engolir sua viuvez. A escrava olhou a areia branca e lhe apeteceu deitar-se como os barcos que se espreguiçavam na praia à espera que alguém lhes limpasse o casco. A viagem terminara? Apenas a sua porção marítima. Dali a um tempo se iniciaria o percurso terrestre, da costa até ao interior, rumo às terras que Portugal conhecia por “Mãe do Ouro”. O nome tinha as suas conveniências: se o metal tinha mãe é porque merecia, como as demais criaturas paridas, todos os cuidados de Deus (COUTO, 2006, p. 248, 249).

Nos capítulos que são narrados no século XVI, Mía Couto propõe um diálogo literário com a história da colonização portuguesa em terras africanas. Como verificado, há um

percurso espaço temporal entre a partida do porto de Goa na Índia, via Oceano Índico rumo a Moçambique, mais precisamente até alcançar as margens do rio Zambeze, adentrando ao reino do Monomotapa, interior de Moçambique. Cumpre-se assim o objetivo da viagem e expedição católica do missionário português D. Gonçalo da Silveira: adentrar ao reino conhecido como Mãe do Ouro, o Monomotapa, entre Zimbabwe e Moçambique.

Quando chegara à corte do Monomotapa, Gonçalo da Silveira tinha empreendido uma viravolta profunda nas suas prioridades espirituais. O maior inimigo já não eram os gentios. Nem eram os mouros. A mais grave ameaça resultava da conduta indecorosa dos portugueses em terras tropicais. Aqueles que deviam ser a prova viva da superioridade moral dos cristãos, acabavam deslustrando a tão árdua obra missionária. [...] Durante anos, D. Gonçalo anteviu o longo desfile de monstros que iria encontrar em África. Havia um imenso catálogo de criaturas diabólicas. Havia os ciápodas, com seu único pé gigante, os ciclopes, as galinhas lanosas, as plantas-bichos cujos frutos eram carneiros, os cinocéfalos, os dragões, os antípodas, as bestas de cabeça humana que encarnavam Satanás. Nenhum desses seres prodigiosos ele encontrara em meses de andanças pelos sertões africanos. As mais malélicas criaturas com quem cruzava eram-lhe, afinal, bem familiares e tinham, como ele, embarcado nas naus portuguesas (COUTO, 2006, p. 310).

Para fundamentar o que temos afirmado sobre o romance de Mia Couto, o diálogo que ocorre entre literatura e história, torna-se importante mencionar em nossa pesquisa a existência de um dos livros que retrata a história da expedição feita pelo padre português D. Gonçalo da Silveira no século XVI, *Dos primeiros trabalhos dos portugueses no imperio do Monomotapa: o padre D. Gonçalo da Silveira, 1560*, de Antonio Pereira de Paiva e Pona, edição de 1892. Verificamos que algumas das epígrafes citadas por Mia Couto na narrativa foram retiradas deste referido livro, são epígrafes que o escritor utiliza-as inclusive com as devidas referências em sua obra literária.

Em entrevista concedida à revista *O Portal da Literatura - União dos Escritores Angolanos*, Mia Couto fala sobre o romance *O outro pé da sereia*. De acordo com o autor, o interesse pela produção da obra iniciou-se a partir da leitura que fez de um documento que representa no plano da história a expedição jesuítica feita pelo padre português D. Gonçalo da Silveira a Moçambique, por volta do ano 1560, no século XVI. Assim, a revista pergunta ao escritor: “Em que momento é que lhe surgiu a ideia de escrever *O Outro Pé da Sereia*?” Em resposta, o autor afirma:

Raramente se poderá dizer que um livro nasce de uma ideia. Há ideias várias, às vezes pensamentos mal formulados inicialmente, sentimentos

cruzados. **Um dos núcleos inspiradores foi a leitura de um documento histórico que relata o encontro do missionário D. Gonçalo da Silveira e o Imperador do Monomotapa.** O encontro é muito sugestivo, rico em mal-entendidos que revelam códigos culturais diversos. Essa distância continua a marcar ainda hoje aquilo que se celebra como "encontro" de culturas, (grifos nossos).¹²

Conforme afirma o escritor, foi a partir da leitura que fez de um documento histórico que relata a expedição jesuítica empreendida no século XVI, patrocinada pela “rica empresa da fé católica portuguesa”, a Companhia de Jesus, mais precisamente tendo a frente o jesuíta português D. Gonçalo da Silveira, um dos núcleos inspiradores, por assim dizer, para que ele pudesse criar esta “fabulosa obra literária”¹³.

Sendo assim, *O outro pé da sereia* é, sem dúvida, um romance que dialoga com os relatos de viagens do século XVI, principalmente com aspectos da história oficial da colonização portuguesa em terras moçambicanas e para isso, utiliza-se da temática da viagem. A viagem é o ponto de partida do escritor, que também empreende sua escrita numa viagem ao passado. A narrativa permite ao leitor conhecer através da ficção aspectos da história e viajar no tempo.

Inclusive, como já dissemos, verificamos haver fragmentos de relatos de viagens que são usados como epígrafes no romance. Encontram-se citados nos capítulos que dialogam com a história. Segue abaixo, uma epígrafe que relata o episódio da morte de D. Gonçalo da Silveira.

D’esta maneira acharam D. Gonçalo com um crucifixo à cabeceira, o qual houve com um braço quebrado e os cravos e a cabeça cada um para sua banda e assim o levam Balthazar Gramaxo e Jeronymo Martins. Disseram a el-rei que tanto o mandasse matar, que não estivesse ao sol pelos ao empeçonhentar, que o botasse no rio. E tanto o mataram levaram’o logo e o botaram no rio Mosengense de noite e o levaram às costas e a rasto. Depois da sua morte alevantaram que alguns dias andava despido da cinta para cima e se vinha à estacada d’ el-rei e tomava das casas dos páus e os atava na camisa [...]. (Carta de António Caiado sobre a morte de D. Gonçalo, incluída na obra *Os portugueses no Monomotapa, D. Gonçalo da Silveira*, p. 72 e 73, edição da Imprensa Nacional, 1892) (COUTO, 2006, p. 301).

As epígrafes são um recurso literário muito utilizado por Mía Couto em suas narrativas. Em *O outro pé da sereia*, elas trazem fragmentos de cartas e relatos de viagens que foram deixados por D. Gonçalo da Silveira e também por outros viajantes que fizeram parte da expedição católica no século XVI, como o comerciante português Antonio Caiado. São principalmente relatos feitos por padres.

A epígrafe citada acima se refere ao relato histórico da morte do jesuíta português. Contudo, na ficção, identificamos um fragmento que representa o fato ocorrido. Também na ficção, os soldados encarregados de arrastar o corpo de D. Gonçalo para as margens do rio Mussenguezi têm os nomes parecidos ao daqueles citados no relato da carta de Antonio Caiado, a saber, o relato histórico de 1892. Segue abaixo um fragmento da narrativa representando o sucedido, a morte da personagem D. Gonçalo da Silveira.

Março é o tempo em que, cansada, a chuva se volta a abrigar. O mês decorria há quinze dias, quando o escravo Xilundo Inhamoyo lavou as mãos no rio Mussenguezi e um fio de sangue avermelhou as águas. Com a ajuda de dois soldados portugueses *Jerónimo* e *Baltasar*, ele tinha acabado de arrastar o corpo de Gonçalo da Silveira para as terras lodosas da margem. Os portugueses retiram-se apressados. Cabia a Xilundo terminar a tarefa de ocultar os restos do jesuíta e enterrar os seus pertences. Furtivo como um bicho, Xilundo olhou em volta: uma névoa se adensara a cobrir o leito do rio. [...] Na noite anterior, Xilundo Inhamoyo fazia guarda à cubata de D. Gonçalo da Silveira. Ensonado, viu entrar António Caiado. Já meio adormecido, mais tarde, viu chegarem os soldados *Baltazar* e *Jerónimo*. A mando de Caiado, eles vinham reforçar a guarda ao casebre. Traziam num cantil uma bebida que lhe deram a provar. Xilundo não bebeu senão uns golos. Pesadelos agitaram-lhe o sono e despertou entre muito alvoroço e a escassa luz da madrugada. Custou-lhe apurar a visão e sintonizar as vozes. Foi então que viu o corpo sem vida do missionário. **A seu lado, figurava um crucifixo quebrado**, alguns papéis espalhados no chão. No momento, já **os dois portugueses puxavam o cadáver e o conduziam ao rio.**

- *Onde levam o morto?*

Levavam o missionário para a margem do Muzenguezi. Essa era a ordem do Imperador Nogomo Mupunzangatu para que o cadáver não azedasse a terra (COUTO, 2006, p. 303, grifos nossos).

O relato da ficção aproxima do relato historiográfico, de modo que todas as personagens envolvidas na referida trama são ficcionalizadas em *O outro pé da sereia*: os soldados portugueses Jerónimo e Baltazar, o comerciante português Antonio Caiado e o jesuíta D. Gonçalo da Silveira, que saltam dos relatos da história para ocuparem a estória recontada por Mia Couto.

Conforme Paiva e Pona (1892, p. 14), as cartas deixadas por D. Gonçalo da Silveira, que se encontram na Academia Real das Ciências de Lisboa, foram reunidas e publicadas, pela primeira vez, no livro *Dos primeiros trabalhos dos portugueses no Monomotapa*.

Na bibliotheca da academia real das sciencias de Lisboa existem tres volumosos tomos em folio de Cartas dos padres da Companhia de Jesus, copias coevas que pertenceram ao collegio de Evora. [...] No tomo II

encontram-se as cartas de Gonçalo da Silveira, que hoje são pela primeira vez publicadas (PAIVA e PONA, 1892, p. 14).

Sendo assim, destacamos a real importância do referido livro de Paiva e Pona (1892), pois através dele, obtivemos informações importantes acerca dos relatos historiográficos referentes à história da colonização portuguesa em Moçambique, particularmente, encontramos nele os registros e relatos de viagens da expedição feita pelo jesuíta D. Gonçalo da Silveira no século XVI. Assim, confirmam as nossas leituras do romance de Mia Couto, uma obra construída através da ficcionalização de acontecimentos históricos.

Conforme relatos da história, a colonização e ocupação portuguesa das terras moçambicanas iniciam-se a partir da descoberta da Ilha de Moçambique por Vasco da Gama no século XV: “Na sua primeira viagem à Índia, Vasco da Gama apenas tocou em tres pontos da costa de Moçambique. [...] e no dia 2 de Março de 1498 descobria a ilha de Moçambique” (PAIVA e PONA, 1892, p. 6).

No entanto, antes mesmo da chegada dos portugueses em terras moçambicanas, entre os finais do século XV e início do século XVI, já se encontravam lá os árabes, os chamados mouros, que estabeleciam comércios com os africanos, principalmente a comercialização de ouro e marfim: “No littoral, porém, havia em certos pontos a ocupação de xeques mouros como em Moçambique e Sofala, Melinde, Monfia, Mombaça, Pate, Ampuza, etc., que depois passaram ao dominio portuguez” (PAIVA e PONA, 1892, p. 6).

Com a chegada da missão jesuíta de D. Gonçalo da Silveira, inicia-se um processo de batismos e conversões de todos os que se encontravam na ilha de Moçambique, inclusive dos mouros, que chegaram primeiros que os portugueses.

Contempladas as orações, Silveira era um homem renovado: despachou ordem para que Manuel Antunes e o escravo Xilundo seguissem como mensageiros ao Imperador pedindo licença para a visita. Aproximava-se o momento decisivo de toda a missão. Enquanto esperava, D. Gonçalo foi confessando canarins e portugueses, convertendo cafres e mouros (COUTO, 2006, p. 259).

O diálogo que Mia Couto propõe em *O outro pé da sereia* com a história colonial de seu país, revisitando o passado e articulando-o com a atualidade para reescrever o presente, apresenta-se principalmente no aspecto estético narrativo do texto literário, com a intersecção dos discursos literário e histórico. Verificamos que o diálogo com os relatos da história acontecem principalmente a partir da ficcionalização da própria história.

O escritor transporta personagens da história para o universo da ficção e a principal de todas elas é, sem dúvida, o padre português D. Gonçalo da Silveira, missionário símbolo maior do poder católico exercido pela Companhia de Jesus. Conforme Paiva e Pona

Gonçalo da Silveira nasceu em Almeirim onde então assistia a corte que seu pae acompanhava pelo seu cargo de guarda-mór da pessoa de el-rei D. João III. Seu pae D. Luiz da Silveira, que guerreara em África onde estivera na tomada de Azamor em 1513 com a expedição de D. Jayme duque de Bragança, era o primeiro conde da Sortelha e alcaide mor de Alemquer. Sua mãe era D. Brites de Noronha, filha do marechal do reino D. Fernando Coutinho, e foi Gonçalo o ultimo de dez filhos que esta senhora teve, de cujo parto morreu, sendo trasladada para a Villa de Goes (PAIVA e PONA, 1892, p. 14).

Diante dos relatos da história, acima, e da ficção, abaixo, selecionamos um fragmento do romance para comparar o diálogo literário e histórico na narrativa de Mia Couto. Segue o relato ficcional que retrata a paternidade e a origem do jesuíta português.

Para D. Gonçalo da Silveira, África não era tanto um lugar como um campo de batalha. **Esse sentimento quase militar era uma sobrevivência dos relatos que escutara a seu pai, D. Luís da Silveira, lembrando a expedição guerreira que ele protagonizara a terras africanas de Azamor, em 1513. Gonçalo era o último de dez filhos e a mãe falecera no parto.** O menino tinha os olhos ávidos de histórias terríficas e, onde o pai pintava mouros e sarracenos, ele redesenhava monstros e assombrações (COUTO, 2006, p. 252, grifos nossos).

A narrativa do escritor moçambicano dialoga com a história da colonização portuguesa em Moçambique e elabora a reconstrução ficcional de um dos mais importantes acontecimentos históricos relacionado ao confronto político e cultural entre povos, bem como, do impasse ocorrido quando se concretiza o encontro de culturas: europeus, árabes, indianos, americanos, africanos etc.

Além dos encontros/confrontos culturais representados em *O outro pé da sereia*, há também um confronto de poderes, já que Moçambique, no século XVI, tinha em suas terras a presença dos mouros, denominação dos povos árabes: “ - *Disseram-me que esta era uma terra limpa. Esta nação gentílica, afinal, está contaminada por mouros e judeus pestilentos*” (COUTO, 2006, p. 255).

O outro pé da sereia percorre uma determinada rota: a rota de infinitas viagens que se entrecruzam na narrativa, viagens que navegam tanto em águas literárias quanto em águas históricas. Nesse sentido, o romance de Mia Couto figura repleto de metáforas, que

possibilitam as personagens viajarem, empreender travessias e transitar nos interditos territórios.

Configuram-se no romance a viagem dos sonhos, as viagens da memória, as viagens na história ou, as viagens no espaço exterior: “Mwadia Malunga sentiu que realmente viajava quando perdeu de vista o único casebre de Antigamente. Nunca ela pensara regressar a Vila Longe, sua terra natal” (COUTO, 2006, p. 65). A viagem move todas as personagens do romance, como D. Gonçalo da Silveira que parte de Goa para Moçambique, o afro-americano Benjamin Southman e da brasileira Rosie, que viajam da Europa para a África.

Há infinitas viagens na narrativa de Mia Couto. Elas são também um recurso psicológico que se desenvolve no interior das próprias personagens, principalmente as da memória feitas pela moçambicana Mwadia Malunga: “A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores. A viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa” (COUTO, 2006, p. 65).

Portanto, é a partir da metáfora da viagem que tudo acontece em *O outro pé da sereia*. A viagem é um motivo ficcional que encena o encontro cultural entre portugueses, moçambicanos, indianos, americanos e brasileiros, possibilitando o diálogo entre literatura e história dentro do macrossistema literário da língua portuguesa, fazendo desta obra de Mia Couto um romance que traz elementos e estratégias da ficção moderna e pós-moderna.

2.3 - Múltiplos relatos: travessias amazônicas e oceânicas

Ao analisar os romances *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum e *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, verificamos que mesmo sendo obras literárias produzidas em espaços geográficos, sócio-histórico, político e culturais distintos e pertencerem a diferentes sistemas literários, foi possível identificar mais confluências que divergências entre as respectivas narrativas.

Das relações literárias, linguísticas, históricas e culturais entre África e Brasil, há todo um processo histórico que aproxima os sistemas literários brasileiro e moçambicano, pois tanto Brasil quanto Moçambique foram colonizados por Portugal. Apesar das particularidades políticas e do mal causado pelo sistema que ocorreu em cada um destes países, a relação colonial legou a Língua Portuguesa, o canal que possibilita a circulação de meios culturais entre os respectivos países. Os diálogos não se restringem apenas a esses dois países

estudados, mas se estendem também aos demais países de língua oficial portuguesa, estabelecendo assim, o macrossistema literário.

No que refere aos romances e à estrutura narrativa de ambos, foco de nossos estudos neste capítulo, verificamos que existem diferenças entre eles. No entanto, é possível destacar alguns aspectos que tanto os diferenciam quanto os aproximam. Em *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, a narrativa estrutura-se através dos relatos de vários narradores e das viagens que se cruzam. Identificamos a viagem da narradora oficial do romance que retorna à cidade de infância motivada pela busca e reconstrução de uma possível identidade, a viagem dos imigrantes libaneses do Líbano para o Brasil, as viagens do alemão Dorner pelo interior do Amazonas ou as viagens da memória feita pelos narradores através do ato de narrar.

Em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, a estrutura narrativa também é construída através de relatos. São os relatos da história remota do século XVI, da colonização portuguesa em terras moçambicanas ou os relatos da história pós-colonial marcada por sucessivas guerras. Assim, são relatos do passado e do presente que possibilitam empreender diversas viagens no romance de Mia Couto, como a viagem do padre português D. Gonçalo da Silveira em uma expedição jesuítica para Moçambique; as viagens da personagem Mwadia Malunga ao reencontro da sua família em Vila Longe, retornando ao seu passado e revisitando sua história e a de seu país; a viagem dos americanos para a África; a viagem da escrita através da literatura e da história; as viagens dos habitantes de Vila Longe para o lado de lá da vida ou as viagens de travessia feitas pela personagem Mwadia Malunga.

Os romances de Mia Couto e Milton Hatoum lançam mão de estratégias narrativas que podem ser lidos através das proposições críticas e teóricas modernas e pós-modernas, seja em relação às estratégias narrativas do *narrador pós-moderno* em *Relato de um certo Oriente*, ou então, à metaficção historiográfica em *O outro pé da sereia*. Assim, ambos os romances, por serem narrativas da contemporaneidade, expõem problemáticas que suscitem investigações que estão relacionadas ao paradoxo ainda indefinido entre a modernidade e a pós-modernidade.

Portanto, de acordo com as leituras que temos feito desde o início de nossa pesquisa, é possível concluir que a estrutura fragmentada em *Relato de um certo Oriente* também se assemelha à (s) história (s) fragmentada (s) da vida das próprias personagens, seja as do romance de Milton Hatoum, ou as de *O outro pé da sereia*. A estrutura narrativa em ambos os romances configura não apenas no aspecto formal a condição de deriva dos narradores, no *Relato* ou, da literatura e da história, em Mia Couto, mas também, a própria concepção de

trânsito que se dá entre as personagens que flutuam de uma voz a outra tentando, de certo modo, compor um sentido minimamente organizado para as suas vidas fragmentadas.

CAPÍTULO III - VIAGENS, IDENTIDADES E TRAVESSIAS: UMA CONDIÇÃO ITINERANTE

3.1 - A viagem como matéria de ficção: percursos literários e culturais de personagens itinerantes

A história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora.

Octávio Ianni

Temos apontado ao longo de nossa pesquisa as confluências entre os temas *viagens*, *identidades* e *travessias* nas narrativas de Mia Couto e Milton Hatoum. As três temáticas sugerem constantes movimentos de ir e vir, trânsitos literários e culturais que caracterizam a condição de flutuação de narradores e personagens itinerantes nos romances *Relato de um certo Oriente* e *O outro pé da sereia*.

Sobre a viagem e suas relações com identidades e travessias, consideramos importante a reflexão do sociólogo brasileiro Octávio Ianni. No ensaio intitulado *A metáfora da viagem* (1996), o estudioso ressalta que toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Conforme Ianni (1996, p. 3), todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs, nações e nacionalidades, colônias e impérios, trabalham e retrabalham a viagem, seja como modo de descobrir o “outro”, ou como modo de descobrir o “eu”.

[...] Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza. Projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades. Nessa travessia, pode reafirmar-se a identidade e a intolerância, simultaneamente à pluralidade e à tolerância. No mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo que recria identidades, proliferam diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades (IANNI, 1996, p. 3).

A viagem identifica e caracteriza a função de narradores e personagens nas narrativas de Mia Couto e Milton Hatoum. O escritor moçambicano declara em uma entrevista concedida à pesquisadora Vera Maquêa (2007, p. 194) que “a viagem [...] é fundamental, eu acho que o que os escritores querem captar é a viagem, no fundo”. Mia Couto entende que no caso de Moçambique, a viagem encontra-se no “propósito de construir uma identidade, pois

está na reinvenção da cultura. Estamos num país que está ainda muito desarrumado, não está completado e que está nessa situação de viagem... de busca” (MACÊDO e MAQUÊA, 2007, p. 194).

Desta maneira, Mia Couto compreende que viajar é também uma forma de descobrir o outro, é desvendar um pouco da *nação* que existe dentro de cada um, mas para isso, afirma o escritor, é preciso empreender a saída de si e usar os instrumentos que são a viagem e a memória.

É preciso desmistificar a ideia de que África tem uma identidade completamente exótica, não é? Mas, por outro lado, eu acho que é saudável conservarmos a ideia de que cada pessoa tem um mistério e, portanto, é preciso empreender a saída de si, usar os instrumentos que são a viagem, a memória, para tu descobrires, pra tu viajares para o outro. Não é tanto a África que está ali. O que está ali é o sentido de uma descoberta dos outros, cada um deles sendo uma espécie de um outro continente, que está rodeado de mistério. Esse fascínio instiga a viagem que dá gosto fazer. Nós sabemos que a identidade moçambicana é algo que ninguém sabe exatamente definir, mas sabemos que todos nós temos que fazer uma viagem para chegarmos lá (MACÊDO e MAQUÊA, 2007, p. 195).

De acordo com Octavio Ianni, a viagem compreende várias significações e conotações, simultâneas, complementares ou mesmo contraditórias. Conforme o sociólogo (1996, p. 3), é como se a viagem, o viajante e a sua narrativa revelassem todo o tempo o que se sabe e o que não se sabe, o conhecido e o desconhecido, o próximo e o remoto, o real e o virtual. Por isso, a viagem pode ser breve ou demorada, instantânea ou de longa duração, delimitada ou interminável, passada, presente e futura. Ou seja, a viagem é um tema que atravessa a história dos povos e principalmente do mundo.

A viagem pode alterar o significado do tempo e do espaço, da história e da memória, do ser e do devir. Leva consigo implicações inesperadas e surpreendentes. O Velho Mundo somente começou a existir quando os navegantes descobriram e conquistaram o Novo Mundo. O Ocidente somente começou a existir quando os viajantes, comerciantes, traficantes, missionários e conquistadores e outros descobriram e conquistaram o Oriente (IANNI, 1996, p. 11).

Sendo assim, a cada tempo e espaço, por intermédio da viagem, a história vai sendo construída, recriada e reinventada ganhando novas significações. Nesse movimento circular, de descobertas e reinvenção da história, das civilizações e do mundo, a literatura e a história

constituem um campo fértil, que tem se ocupado em registrar tanto na “realidade” ou na ficção, as mudanças proporcionadas pelas viagens.

É o mesmo sociólogo que diz que “são muitas as contribuições dos cientistas sociais que se situam na travessia da viagem” (IANNI, 1996, p. 11). Um bom exemplo é a literatura de viagem, que traz relatos deslumbrantes das descobertas dos grandes navegadores e viajantes. Agora, é a viagem na literatura que nos move a refletir como se tornou um tema tão vigoroso que tem alimentado praticamente toda ficção. Nesse cruzamento entre literatura de viagem e viagem na literatura, destacamos o romance *O outro pé da sereia*, que dialoga com relatos de viajantes do século XVI e reconstrói, através da ficção, as viagens de descobertas, ocupações e evangelização no território moçambicano, dialogando com a atualidade.

Na narrativa de Milton Hatoum, o motivo que guia o desenvolvimento literário é o tema da viagem, que se inicia com a narradora inominada do *Relato*: “O que te atrai para continuares aqui?”, me dizia. Quis responder perguntando o que me atraía lá fora, mas preferi dizer que estava pensando numa viagem” (HATOUM, p. 144). Com o seu retorno a Manaus começa um processo de múltiplas viagens, que tem a finalidade de captar nos relatos dos demais narradores na narrativa, os segredos que podem ajudá-la a desvendar as origens do seu passado obscuro e indefinido.

Contudo, o tema da viagem no romance de Milton Hatoum compreende também outros sentidos, como por exemplo, as viagens da memória: “[...] algo latejou em minha memória, algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas” (HATOUM, 2008, p. 8). Todos os narradores, portanto, empreendem uma viagem pelos meandros da memória. São relatos que navegam nas águas turvas do passado e que contribuem para a narradora do *Relato* escrever sua história: “A vida começa verdadeiramente com a memória [...] Em certos momentos da noite, sobretudo nas horas de insônia, arrisquei várias viagens, todas imaginárias: viagens da memória” (HATOUM, 2008, p. 145). Além das viagens imaginárias da memória convém destacar que também existem outras formas de viagens e viajantes. Conforme Octavio Ianni,

Sempre há viajantes, caminhantes, viandantes, negociantes, traficantes, conquistadores, descobridores, turistas, missionários, peregrinos, pesquisadores ou fugitivos atravessando fronteiras, buscando o desconhecido, desvendando o exótico, inventando o outro, recriando o eu (IANNI, 1996, p. 4).

Nos romances *Relato de um certo Oriente* e *O outro pé da sereia*, identificamos algumas figuras de narradores e personagens viajantes entre os que são destacados acima por Octavio Ianni. Na narrativa de Milton Hatoum destaca-se, por exemplo, os *viajantes negociantes*, como os libaneses na arte do comércio. São personagens que vivem da comercialização de produtos diversificados.

No *Relato*, o espaço destinado é a Parisiense, moradia e estabelecimento comercial em que acontecem as negociações e artimanhas feitas pelos negociantes libaneses. Por isso, “[...] incluía mercadorias e objetos pessoais: cadinhos de porcelana, almofadas bordadas com arabescos, pequenos recipientes de cristal contendo cânfora e benjoim, leques de Espanha, tecidos... [...]” (HATOUM, 2008, p. 45). A Parisiense destaca-se como uma importante loja de variedades comercializadas pela família de libaneses: “Na manhã seguinte, ao passar pela loja, antes de sair para a escola, reparei que meu pai guardava duas estátuas de santos no armário de grinaldas para noivas” (HATOUM, 2008, p. 42).

Entre os negociantes libaneses, ganha destaque as artimanhas comerciais do patriarca da família, marido de Emilie: “Morei muitos anos no povoado, conheci os rios mais adustos e logo aprendi que o comércio, além das quatro operações elementares, exige malícia, destemor e o descaso (senão o desrespeito) a certos preceitos do Alcorão” (HATOUM, 2008, p. 68).

Outra personagem que ganha destaque nas artimanhas do comércio é a viajante negociante Samara Délia, filha do patriarca e da matriarca Emilie. Samara é a única entre os quatro filhos do casal de comerciantes, que se empenha na continuidade dos negócios financeiros da família. Ela é a única que consegue manter a economia da família após a morte do patriarca: “Ela ia raramente ao sobrado, e além das atividades na Parisiense, a sua vida era um mistério para todos nós” (HATOUM, 2008, p. 16).

Ao longo da narrativa, a vida da personagem é repleta de mistérios. Foi rejeitada pelos dois irmãos mais novos por causa da gravidez na adolescência e por esse motivo é perseguida como se fosse uma criminosa: “Devia ter quinze ou dezesseis anos quando ficou grávida: era uma menina que brincava de bonecas contigo... Nada disso permaneceu após o nascimento da filha” (HATOUM, 2008, p. 99).

Pensava que meus irmãos haviam me perdoado por ter tido uma filha, mas tudo não passou de encenação para conquistar a simpatia de minha mãe; Emilie pensou que eles tivessem quebrado o gelo comigo, mas só me cumprimentavam na frente dela; bajulavam a coitada e fingiam respeitar meu pai porque precisavam da chave da casa e de uns trocados para farrear [...] (HATOUM, 2008, p. 12).

Dos três irmãos, Hakim é o único que se aproxima da irmã. Apesar de uma adolescência interrompida pela gravidez precoce e de não ter tido a oportunidade de experimentar outras possibilidades, como por exemplo, estudar e ter uma formação universitária, nas artimanhas do comércio Samara supera a todos. É ela quem junto do pai e mesmo depois da morte do patriarca libanês, continua seguindo e mantendo os negócios da família, até o momento em que Emilie, a matriarca, despede-se dos viventes: “- Tens notícias de Samara Délia? – perguntou. – Nenhuma – disse. – Sei apenas o que tio Emílio me informou: que ela abandonou a Parisiense e ninguém sabe por onde anda” (HATOUM, 2008, p. 27).

Ela ainda morava e trabalhava na Parisiense, e era tão destra nas artimanhas do comércio que nosso avô atribuiu-lhe para sempre uma tarefa arriscada e temida até mesmo por ele: sondar o gosto da freguesia e selecionar os pedidos das mercadorias. [...] Ele comentava vagamente que a filha viajava algumas vezes ao ano, sem que ninguém soubesse o destino e a razão dessas viagens. A sua ausência era tão breve e imprevisível que nosso avô apenas notificava durante o almoço:

- Samara já está de volta (HATOUM, 2008, p. 16).

Samara é a única entre os filhos da família libanesa a quem o pai confere-lhe a tarefa arriscada de cuidar e controlar as economias da família. Talvez seja pelo fato de Hakim, o filho mais velho, nunca ter demonstrado interesse nos negócios financeiros, inclusive, assim que obteve oportunidade muda-se para longe dos pais. Já os outros dois filhos de Emilie, representados como “indomáveis e rebeldes”, apenas mantêm interesse não na continuidade dos negócios, mas sim, nos lucros obtidos, motivo da guerra familiar e perseguição da irmã que sempre esteve à frente do comércio.

Em *Relato de um certo Oriente*, além do patriarca libanês e da filha Samara Délia, personagens centrais na representação dos *viajantes negociantes e comerciantes*, destaca também outra figura, o *viajante pesquisador*, como o alemão Dorner, que desvenda os mistérios e o exotismo da Amazônia brasileira em suas viagens pelo interior, coletando amostras de plantas, relatos dos nativos e fotografando tudo que lhe fosse importante para compor o registro de sua missão científica.

Dorner tinha o prazer insaciável de revelar todos os documentos que acumulara ao longo da vida. [...] Era um colossal arquivo de imagens, com rotas de viagens e mapas minuciosos traçados com paciência e esmero (HATOUM, 2008, p. 72).

As figuras de *viajantes pesquisadores* nas narrativas de Milton Hatoum, não se encontram somente no *Relato*, mas também em *A natureza ri da cultura*, o conto de *A Cidade Ilhada* que afirmamos dialogar com o *Relato*, como já foi mostrado no primeiro capítulo de nossa pesquisa. No conto, também há uma personagem que representa o *viajante pesquisador*. É o estrangeiro Félix Delatour, um bretão amigo da matriarca Emilie e professor de francês da narradora. Delatour também se apaixona pelo exotismo da Amazônia, como o alemão Dorner, do *Relato*.

Certa vez, um viajante bretão que andou pela Amazônia me deu de presente um mapa dessa região. E os mapas, como tu sabes, fascinam as crianças, são desenhos misteriosos que as convidam a fazer viagens imaginárias (HATOUM, 2009, p. 98).

Percorrendo os vestígios das personagens viajantes nas narrativas, verificamos que em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, destacam-se principalmente as seguintes figuras: *negociantes, traficantes, conquistadores, descobridores e missionários*. O jesuíta português D. Gonçalo da Silveira é a personagem central do romance que representa o *viajante missionário*. O jesuíta português tem como ajudante o padre Manuel Antunes, um jovem iniciante nos serviços missionários: “Manuel Antunes nunca mais dormiu com sossego. Na nau *Nossa Senhora da Ajuda* ele tinha testemunhado crueldades que remoíam a sua alma caridosa” (COUTO, 2006, p. 197).

Os viajantes missionários no romance de Mia Couto têm a seguinte missão: peregrinar pelas terras de domínio português, atravessando de Goa para Moçambique com o objetivo de levar a fé, a moral e a palavra de Deus aos “gentios e cafres”, na Costa Oriental da África. Contudo, a missão é cumprida apenas pelo missionário D. Gonçalo da Silveira: “o provincial dos jesuítas na Índia Portuguesa. Homem santo, dizem” (COUTO, 2006, p. 51). O padre português perde sua própria vida em favor da tão preciosa missão.

Foi lendo as oficiais escrituras e dando conta dos nomes da viagem e do seu destino. Chamavam de Torna-Viagem a este percurso da Índia para Portugal. E chamavam de Contra-Costa ao Oriente de África. Tudo fora nomeado como se o mundo fosse uma lua: de um só lado visível, de uma só face reconhecível. E os habitantes do mundo oculto nem o original nome de “gentios” mantinham. Designavam-se, agora, de “cafres”. A palavra fora roubada aos árabes. Era assim que estes chamavam aos africanos. Os cafres eram os infiéis. Não porque tivessem outra fé. Mas porque se acreditava não terem nenhuma (COUTO, 2006, p. 62).

Por ser um romance que dialoga com relatos da história colonial em Moçambique, particularmente os relatos de viajantes do século XVI, sobressaem em *O outro pé da sereia* as referidas figuras de viajantes: *descobridores, conquistadores, negociantes, traficantes e missionários*. São personagens responsáveis pelas descobertas das terras da Ilha de Moçambique durante o século XVI, como também, pela imposição da prática de exploração das terras e dos nativos. Por isso, empreendem a comercialização de ouro, pedras preciosas, marfim e especiarias trazidas da Índia: “Foi então que Gonçalo da Silveira sentiu os cheiros. Esperava que no ventre do navio se concentrassem os perfumes de canela e das especiarias” (COUTO, 2006, p. 201).

Além da comercialização de produtos naturais, há na narrativa de Mia Couto a comercialização de humanos através do tráfico e venda de escravos, que por incontáveis anos foram retirados do continente africano e enviados principalmente para a Europa e para as Américas, como foi o caso do Brasil: “as plantações de açúcar no Brasil tinham-se convertido num enorme sugadouro de mão-de-obra e Quilimane passou a fornecer homens para o amargo corte do doce cultivo” (COUTO, 2006, p. 241).

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

A escravidão negra é um tema que está presente em *O outro pé da sereia*. A personagem do romance que mais simboliza a representação do tráfico e comercialização de escravos é Nimi Nsundi, um africano capturado e trazido do Reino do Congo para cumprir serviços forçados em Lisboa: “Em Lisboa, ele trabalhou arduamente, mas cedo revelou inaceitável rebeldia. Como medida correctiva enviaram-no para a Índia Portuguesa” (COUTO, 2006, p. 53).

Já em Goa, cumprira serviços domésticos, enquanto apurava os conhecimentos de português para servir de intérprete nas costas de África. [...] Era um escravo particular: em terra, cumprira funções de mainato; no mar, era um estrinqueiro, encarregado de zelar pelas velas e pelos cabos. Cumpria essa função desde há cinco anos. Nesta viagem ele fora promovido: auxiliava o meirinho. [...] e o escravo Nsundi ajudava-o em tarefas mais pesadas como a guarda da pólvora e a gestão dos fogareiros onde se conservava o fogo a bordo. [...] O orgulho vinha de longe: o ajudante de meirinho não era um simples cafre. Tinha sido capturado no Reino do Congo e enviado para Lisboa em troca de mercadorias que o Rei Afonso I, aliás

Mbemba Nzinga, mandara vir de Portugal. Nsundi era um “trocado”, uma moeda de carne. O homem custara uma espingarda, cem espoletas, cinquenta balas de chumbo, um barril de pólvora e uma pipa de cachaça (COUTO, 2006, p. 53).

No romance de Mia Couto, a personagem Nimi Nsundi simboliza todo o processo histórico de exílio, violências e sofrimento através da escravidão negra. Sua história de vida representa todos aqueles africanos capturados/comprados de vários países da África para desempenhar trabalho escravo em lugares distantes. A escravidão, na história da humanidade, constitui uma das maiores causas de exilamentos, já que os escravos, na maioria dos casos, jamais puderam regressar novamente aos seus lugares de origem, foram banidos para sempre dos seus lares e da convivência com seu povo.

O congolês Nimi Nsundi é uma personagem exilada, banida para sempre da sua pátria e da convivência com os seus. Tornou-se um sujeito fragmentado, um ser desenraizado e itinerante. O exilamento vivido pela personagem é uma condição forçada, que ocorre sem o seu consentimento e vontade própria. Após ter sido retirado do seu lugar natal, perpassa outros lugares sem, contudo, fixar-se em nenhum deles.

Nsundi foi retirado do Reino do Congo e enviado para Lisboa, depois, para a Índia Portuguesa cumprir serviços em Goa. De Goa, foi enviado para Moçambique a serviço da coroa portuguesa. Nessa condição, a personagem não suportando o sentimento de perda identitária torna-se um ser itinerante, até que a morte surge como uma saída para todos os males que o consumia desde que foi arrancado abruptamente de sua terra natal.

Em *O outro pé da sereia*, Nimi Nsundi é um escravo que diferencia dos demais. Na nau *Nossa Senhora da Ajuda* ele detinha o poder do fogo: “E o escravo Nsundi ajudava-o em tarefas mais pesadas como a guarda da pólvora e a gestão dos fogareiros onde se conservava o fogo a bordo” (COUTO, 2006, p. 53). Era dotado de conhecimento, aprendeu a língua do colonizador e por este motivo é nomeado para ser intérprete dos portugueses: “Vou-lhe confessar uma coisa: eu não sei falar nenhuma língua destes cafres de Moçambique” (COUTO, 2006, p. 115). No entanto, para o ignorante colonizador, em Moçambique há apenas uma língua, sem saber que encontrariam muitas outras línguas orais e que Nimi Nsundi não saberia traduzir: “Os portugueses não sabem. Para eles, as línguas nossas são todas iguais...” (COUTO, 2006, p. 115).

De madrugada, antes de o convés se encher de movimento, o que mais o fascinava era contemplar os peixes-voadores. De quando em quando, emergiam das ondas como aves líquidas, fabricando nas asas falsas um vôo

de verdade. Esses peixes, afinal, a ele se assemelhavam. Também ele sonhava emigrar do seu mundo. Pudessem ele inventar asas que o levassem para um outro céu. Esse céu era o Reino do Congo, de onde fora arrancado e para onde, em sonhos, sempre regressava (COUTO, 2006, p. 59).

Ao contemplar os peixes voadores no mar, a personagem imagina em sonho o seu regresso à terra natal, ao Reino do Congo. Esta bela imagem de voo da liberdade nos possibilita identificar outra, mas ao invés dos peixes voadores contemplados por Nsundi, visualizamos uma ave, o flamingo, de origem africana, que no romance *O último vôo do flamingo* simboliza o retorno, a esperança e acrescentamos também, a utopia: “*Um dia, disse o escravo, voltarei a lavar-me com as areias brancas do rio Congo*” (COUTO, 2006, p. 59).

Esperançoso de talvez um dia retornar novamente à sua pátria, algo impede a personagem, que perdeu as suas raízes, tornou-se múltiplo e a sua condição é a itinerância. Desta vez, como um ser fragmentado que não se sente mais seguro em sua própria identidade. Por isso, sem a possibilidade de alçar voos como um peixe voador e, portanto, sem um norte para a sua vida, Nimi Nsundi prefere a morte.

Quando amanheceu, Nimi Nsundi não estava no porão. A aia Dia Kumari procurou-o, em vão, entre os caixotes do convés. Acabou convencendo-se de que ele se havia atirado ao mar e desaparecera nas águas revoltas. Era o que faziam muitos escravos em desespero: suicidavam-se, dissolvidos no infinito [...] Perante o olhar vazio da aia, dois grumetes arrastaram pelos braços o corpo nu de Nsundi. Depositaram-no aos pés do boticário Fernandes. Teclas de mbira estavam cravadas uma em cada pulso, semelhando um Cristo sem cruz (COUTO, 2006, p. 203, 204).

O suicídio figura como uma forma encontrada pela personagem para livrar-se do exílio em que vivia. Mas antes disso, precisa tocar “uma mbira triste no porão da terra”: “A harmonia da mbira semeava uma estranha tranquilidade. À medida que tocava, porém, Nimi Nsundi ia ficando tenso, quase possuído. [...] Primeiro, pareciam gotas de suor. Não eram. Era sangue que lhe escorria dos dedos” (COUTO, 2006, p. 203). Nesse momento, já não é mais o peixe voador, ou talvez o pássaro que lhe inspira liberdade, mas é a música que lhe possibilita alçar voos.

- *Pára de tocar, Nimi Nsundi!*, ordenou D. Gonçalo.

- *Os seus dedos já estão e carne viva*, avisou Antunes.

O homem, em transe, não escutava. Os portugueses pediram aos outros escravos que os ajudassem a imobilizar o mainato. Ninguém lhes deu ouvidos.

- *Não é ele que está a tocar*, disse o escravo Xilundo.

- *Como não é ele?*
 - *Há alguém tocando através do seu corpo.*
 - *Por Nossa Senhora, para de tocar!*, insistiu Silveira.
- Só então ele parou. O suor gotejava-lhe na testa, os dedos pingavam sangue. Ficou olhando aquela goteira enquanto balbuciava uma quase inaudita ladainha. [...] apenas percebiam palavras soltas, vocábulos como “música” e “pássaros”, que eram comuns nas duas línguas.
- *Parece que ele diz que vai voar* (COUTO, 2006, p. 203).

Arrancado de sua terra, escravizado e deslocado, sem ter a possibilidade de retornar à sua pátria, o Reino do Congo, a morte surge para a personagem como uma saída, pois já haviam lhe retirado tudo de sua vida. Com isso, entendemos que o romance de Mia Couto funciona como uma grande metáfora de tudo que foi perdido, principalmente as identidades. E este “outro pé” que está perdido, mas que também nem chegou a existir existe apenas no imaginário das personagens, conforme destaca uma das personagens do romance: “*Contudo, esta viagem não se está fazendo entre a Índia e Moçambique. É sempre assim: a verdadeira viagem é a que fazemos dentro de nós*” (COUTO, 2006, p. 207).

É motivado pela história do tráfico de escravos, que o historiador afro-americano Benjamin Southman viaja para Vila Longe em busca de relatos sobre a escravidão: “*Queríamos que nos dissessem tudo sobre a escravatura, desses tempos de sofrimento...*” (COUTO, 2006, p. 148). O historiador quer saber as origens e descobrir os culpados: “Southman pediu licença antes de carregar no botão do gravador e, depois, lançou a questão: - *Pois gostaria de saber se ainda existem memórias da escravatura neste lugar*” (COUTO, 2006, p. 148).

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

Com a chegada do afro-americano, Benjamin Southman e da brasileira Rosie à Vila Longe, a personagem principal do romance *O outro pé da sereia*, Mwadia Malunga, entende que diversas viagens irão se cruzar no tempo e no espaço.

Já estava delineado: os estrangeiros ficariam hospedados em casa da família Rodrigues. Quando ajudava a transportar as malas pelo corredor, Mwadia Malunga sentiu que a visita dos americanos não era fruto do acaso. Diversas viagens se cruzavam, a um só tempo, na velha casa. Os americanos atravessavam os séculos e os mares onde se esbatera a sua identidade. E ela

viajava no território em que o tempo nega converte-se em memória (COUTO, 2006, p. 144, 145).

Assim, o tema da viagem no romance de Mia Couto cruza tempos e espaços, revelando a cada capítulo da narrativa as relações que existem entre o passado (Antigamente) e o presente de Moçambique (Vila Longe): “– *Este lugar vai ser baptizado de Antigamente! – Antigamente? Gosto, é bonito*, anuiu a esposa. Não era, contudo, nome de terra. Era um nome para uma saudade” (COUTO, 2006, p. 32). Antigamente caracteriza o tempo e Vila Longe o espaço, sugerindo ao mesmo tempo o cruzamento das seguintes temporalidades: o passado, o presente, a história e a memória.

Certificamos que na narrativa de Mia Couto, assim como na narrativa de Milton Hatoum, o motivo ficcional que guia a itinerância das personagens é a viagem. Seja a viagem no tempo, no espaço, na memória ou mesmo a viagem da escrita, como a de Mwadia Malunga, empreendendo a travessia para o mundo da leitura e do conhecimento.

Nesses últimos dias, Mwadia fechava-se no sótão e espreitava a velha documentação colonial. Agora, ela sabia: um livro é uma canoa. Esse era o barco que faltava em Antigamente. Tivesse livros e ela faria a travessia para o outro lado do mundo, para o outro lado de si mesma (COUTO, 2006, p. 238).

Se no romance de Milton Hatoum é a narradora do *Relato* quem motiva o percurso de todas as viagens que se entrecruzam através dos relatos dos demais narradores, no romance de Mia Couto é a partir da viagem empreendida pela personagem Mwadia Malunga, que se torna possível o encontro entre as narrativas do presente e as do passado histórico. Ou seja, é através das ações da personagem que tornam possível o encontro dos dois relatos, o do século XVI e o do XXI, que também se entrecruzam no espaço narrativo do romance. A partir do nome, Mwadia “essa que tinha corpo de rio e nome de canoa” (COUTO, 2006, p. 16), o escritor atribui à personagem a tarefa de viajar e desvendar as ligações da Moçambique contemporânea e do passado colonial. Ao mesmo tempo, a personagem é a ponte que une os diversos mundos de *O outro pé da sereia*.

Foi a partir do encontro com alguns objetos do passado depositados em um bosque: uma Santa, as ossadas de D. Gonçalo da Silveira e um Baú, contendo relatos de viagem do jesuíta português, elementos que resistem por mais de quinhentos anos petrificados no tempo, que a personagem Mwadia Malunga empreende a viagem de travessia e consegue o passaporte para a sua liberdade, antes enclausurada no passado e Antigamente.

Mwadia procurava as roupas que o rio arrastara quando soltou um grito. O pastor acorreu, esbaforido. Seus olhos se petrificaram. Entre os verdes sombrios, figurava a estátua de uma mulher branca. Era uma Nossa Senhora, mãos postas em centenária prece. As cores sobre a madeira tinham-se lavado, a madeira surgia, aqui e ali, espontânea e nua. O mais estranho, porém, é que a Santa tinha apenas um pé. O outro havia sido decepado. [...] Madzero tropeçou nos passos que não deu. Pois ali exibiam as ossadas completas de pessoa humana. [...] O pastor se apressou a impedir que Mwadia tocasse na velha caixa. Era um baú de madeira já meio apodrecido. Rápido o pastor tomou as decisões: o esqueleto ficava; a caixa e a estátua seguiram com eles. [...] – *Nunca ouviu falar do missionário Silveira? - Essa estátua, essa caixa, esses papéis, tudo isso era pertença desse Silveira. Me entende agora, Madzero? Tudo isso é muito quente...* (COUTO, 2006, p. 38, 41).

Após o casal Zero Madzero e Mwadia Malunga encontrarem os objetos do passado, o marido incumbe sua esposa a regressar à Vila Longe para depositar a Santa em uma igreja: “- *Consultemos Lázaro, sim. Mas uma coisa é certa: a Virgem Maria vai para a igreja. E é você que vai levá-la para Vila Longe. – Eu, marido? – Eu é que não posso. Você bem sabe que não posso voltar lá*” (COUTO, 2006, p. 39).

O regresso a Vila Longe possibilita que a personagem comece a desvendar assuntos do passado que encontravam enterrados em uma campá profunda, interdotos para uma jovem moçambicana iletrada, mas não para Mwadia. Diferentemente de sua mãe Constança Malunga, Mwadia havia empreendido a travessia para o mundo da leitura e do conhecimento.

- *Escreva aí!*

- *Escrever o que?*

- *Qualquer coisa, um nome, o seu, o meu, qualquer...*

A moça hesitou. Escrever no chão? A mãe, por fim, se explicou:

- *É que eu só sei ler na areia.*

Tinha sido ali, no pátio da velha casa, que ela havia recebido lições do abecê.

A terra tinha sido o seu quadro-negro, o quintal tinha sido a sua escola.

Mwadia sorriu, fingindo acreditar. A mãe insistiu.

- *Escreva na terra, filha. A terra é a página onde Deus lê* (COUTO, 2006, p. 175).

Quanto à itinerância de personagens e narradores em *Relato de um certo Oriente*, verificamos que inicia-se a partir das viagens que também cruzam tempos e espaços, um percurso viajante que parte do Oriente ao Ocidente, como Hakim desvenda a partir das cartas, “[...] percorrendo zonas desconhecidas do tempo e do espaço: Trípoli, 1898; Ebrin, 1917; Beirute, 1920; Chipre, Trieste, Marselha, Recife e Manaus, 1924” (HATOUM, 2008, p. 48).

Em *O outro pé da sereia*, são itinerários que também cruzam oceanos, como o Índico e o Atlântico, entre Portugal, Índia, Goa, Moçambique, Estados Unidos e o Brasil.

Portanto, as viagens e travessias identitárias de narradores e personagens itinerantes em *Relato de um certo Oriente* e *O outro pé da sereia*, partem de mundos misturados, sugerindo-nos encontros e desencontros de múltiplas águas culturais. Ambas as narrativas expõem mundos diversos, vidas, costumes, culturas, ou seja, diversos orientes identitários e culturais. Assim, a itinerância dos seres ficcionais também é resultante de transitoriedades que fazem parte de processos históricos, políticos e sociais, que não permitem mais, na sociedade contemporânea, que os sujeitos permaneçam fixos em seus lugares.

3.2 - Viagens, infinitos retornos: identidades plurais

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

(**O outro pé da sereia** – Mía Couto)

As viagens, identidades e travessias nos romances *Relato de um certo Oriente* e *O outro pé da sereia*, traduzem a multiplicidade das origens e das culturas, ou os conflitos ocorridos entre narradores e personagens na arena dos textos literários. Verificamos que refletir sobre a literatura contemporânea é encontrar-se imerso em representações literárias criadas a partir de mundos ficcionais compostos de personagens deslocadas, sem um espaço/lugar propriamente estável e fixo, expressando a descontinuidade e o fragmentário.

A própria literatura contemporânea é fragmentada, construída a partir de experiências vivenciadas por autores/narradores/personagens que também se sentem fragmentados. São discussões que fazem parte de reflexões amplas e envolvem as preocupações relacionadas ao que Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), define como *modernidade tardia*. De acordo com o estudioso, as identidades não podem mais permanecerem fixas.

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais

amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2006, p. 7).

Além de Stuart Hall, há também outros críticos e teóricos da contemporaneidade que têm se ocupado destas discussões referentes aos *deslocamentos* dos sujeitos, como por exemplo, Edward Said, que temos citado desde o início de nossa pesquisa. Outro pesquisador da atualidade que tem se destacado ao propor reflexões importantes sobre os paradigmas da modernidade é o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2008) que amplia os estudos para uma compreensão do social e político na pós-modernidade.

Stuart Hall parte do pressuposto de que as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas.

Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, 2006, p. 9).

Boaventura Santos propõe que ao invés de falar em identidade como algo fixo e determinado, devemos falar em *identidades* ou *identificações em curso*, já que as identidades são processos em construção e se formam ao longo do tempo e do espaço. Conforme o autor, “as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação” (SANTOS, 2008, p. 135). Assim, “identidades são, pois, identificações em curso”.

A preocupação com a identidade não é algo novo. É uma discussão que de tempos em tempos coloca em xeque novos questionamentos de acordo com as mudanças sociais, políticas, culturais e estruturais da sociedade moderna, principalmente na atualidade, em que há uma gama de autores preocupados em entender as recentes crises vivenciadas pelos sujeitos e pelas sociedades, ou os complexos processos de transição entre modernidade, pós-modernidade ou pós-colonialidade. De acordo com o crítico indo-britânico Homi Bhabha,

Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do “presente”, para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo “pós”: pós-modernismo, pós-colonialismo... (BHABHA, 2007, p. 19).

Conforme Boaventura Santos (2008, p. 136) “a preocupação com a identidade não é, obviamente, nova. Podemos dizer até que a modernidade nasce dela e com ela. O primeiro nome moderno da identidade é subjectividade”. Assim, verificamos que as identidades não são processos prontos e acabados que definem o sujeito no momento do seu nascimento, mas são processos psicológicos, sociais e culturais que inconscientemente se constroem ao longo do tempo e do espaço.

Assim, a *condição itinerante* é o resultado de constantes movimentos de busca de identificação que move os seres fictícios. A itinerância também constitui um tema que pode ser verificado em grande parte da literatura produzida a partir do século XX e que vem motivando o surgimento de uma linhagem nova de textos que vão do testemunho ao intimismo mais minucioso.

A literatura de Mia Couto e Milton Hatoum traduz, na ficção, esse sentimento de perda identitária e de um lugar de referência no mundo social. As narrativas *Relato de um certo Oriente* e *O outro pé da sereia*, são produções literárias que trazem em seu conteúdo ficcional representações de narradores e personagens fora do lugar. Como seres de fronteiras, vivenciam a itinerância, pois são resultados de experiências fragmentadas, como os escritores e intelectuais, que ao modo das suas criaturas de ficção também estão fora do lugar.

Através das palavras de Fantini (2004, p. 174) entendemos que ambas as narrativas figuram como sendo um território itinerante a emergir de espaços de migração e “ex-tradição” oferecendo a imagem de novas formas de relações identitárias – transitórias, fluidas, errantes – que se deixam interpenetrar pela pluralidade de diversos cruzamentos territoriais e culturais. De acordo com a estudiosa, para melhor entender estas novas relações identitárias,

Stuart Hall propõe o conceito de “tradução” enquanto instrumento para melhor compreensão de identidades móveis, as que “atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas de povos que foram dispersados para sempre de sua terra natal” (1999, p. 88). Ainda que possam manter fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, as pessoas que se exilaram perderam, segundo Hall, a ilusão de um retorno ao passado, vendo-se, assim, obrigados a negociar simbolicamente com as novas culturas a que se agregaram (FANTINI, 2004, p. 174).

Nesse sentido, as narrativas de Mia Couto e Milton Hatoum representam os diversos cruzamentos territoriais e culturais. No *Relato*, o romance flutua entre o Oriente e o Ocidente, Líbano e Manaus. Em *O outro pé da sereia*, o romance percorre itinerários diversificados, Portugal, Goa, Moçambique, Estados Unidos e Brasil, rotas literárias e culturais que atravessam a obra de Mia Couto. Assim, a *condição itinerante* constitui-se num modo de estar

fora do lugar, que caracteriza as múltiplas viagens das personagens de origens libanesa, portuguesa, francesa e alemã no *Relato*. Ou, portuguesas, indianas, americanas, congolês, brasileiras e moçambicanas, na narrativa de Mia Couto.

As personagens de ambos os romances são motivadas o tempo todo a negociar entre duas ou mais culturas e empreendem as mais diversas viagens e travessias. Segundo Mia Couto, “a chamada ‘identidade moçambicana’ só existe na sua própria construção. Ela nasce do entrosamento, de trocas e destrocas” (MACÊDO e MAQUÊA, 2007, p. 195).

Os escritores constroem seus textos literários representando na ficção os chamados encontros culturais entre os mais diferentes povos, nações e culturas. E para isso, a viagem é uma forma real ou metafórica em que recorrem. Em *O outro pé da sereia*, a travessia é um dos motivos que guia toda a construção literária das personagens de Mia Couto. A principal travessia que consideramos fundamental na narrativa verifica-se a partir do título do romance, que sugere mais de uma interpretação para a viagem identitária da Santa/Sereia.

– *Esta estátua devia ter vindo na proa de algum navio.*

Segundo ele, 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 do valor simbólico à viagem. Uma nau já não era uma embarcação. Era um altar flutuante (COUTO, 2006, p. 193).

Após embarcar na travessia missionária do oceano Índico rumo às terras de Moçambique, a Santa levada pelo padre D. Gonçalo da Silveira, que para os portugueses é Nossa Senhora, começa então a ganhar nova configuração identitária durante o percurso da viagem. Ao sair como Nossa Senhora, a Santa branca dos portugueses ao longo da viagem torna-se Kianda ou Nzuzu, que para os africanos é a deusa das águas.

Mas a Santa quase ficava em Goa, aprisionada nas lamacentas margens do rio Mandovi. No carregamento do barco, junto à Igreja de Nossa Senhora da Penha de França, a estátua escorregou dos braços do padre Manuel Antunes e tombou no lodo. De imediato, o pântano começou a engolir a imagem. Soaram gritos, ordens e contra-ordens. A voz de D. Gonçalo fez-se ouvir sobre as demais:

- *Salvem Nossa Senhora!*

Um escravo correu, lançando-se nas águas turvas. Com as pernas enterradas na lama, o homem soergueu a Virgem Santíssima, evitando que fosse tragada pelo lodoso chão dos trópicos. O servo negro abraçou a imagem e banhou-a lentamente na água para lhe retirar o lodo. Antunes apressou a operação:

- *Pronto, já está, depois lavamo-la com mais cuidado.*

- *Eu não estou a lavar a Santa. É ao contrário: a Santa é que está lavando a água, lavando o rio inteiro* (COUTO, 2006, p. 51, 52).

É a partir do embarque no cais de Goa que a Santa portuguesa inicia-se um processo de tradução cultural. Não será mais a Nossa Senhora dos portugueses. Agora ela é a Kianda, que após cair nas águas do rio Mandovi lava o rio inteiro banhando-se, desta vez, em sua verdadeira morada: “*É que eu vi como essa Santa queria ficar ali, no pântano. [...] Essa Senhora eu já conheço, na minha terra chamam de Kianda*” (COUTO, 2006, p. 52).

Após ser identificada como uma entidade das águas para a cultura africana, a Santa/Sereia precisa então passar por um processo de tradução cultural, começando pela mutilação dos pés, pois para Nimi Nsundi sereia não tem pés. Entendida desta forma, a personagem se encarrega da missão de devolver à Kianda seu formato original, para que assim, a divindade possa retornar à sua verdadeira moradia nas águas profundas.

- O que fazes maldito?

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 (COUTO, 2006, p. 197).

Com a viagem que cruza o oceano Índico inicia-se um processo de travessias identitárias que configura a hibridização cultural da Santa/Kianda, uma travessia que segue inúmeros mal entendidos entre universos culturais e religiosos distintos. O escravo Nimi Nsundi é a personagem que se encarrega da missão de retornar a Santa/Kianda ao seu lugar nas profundezas do mar: “Nas noites seguintes D. Gonçalo da Silveira não dormiu com todas as pestanas. O escravo Nimi Nsundi tinha sido apanhado a rondar o camarote do missionário” (COUTO, 2006, p. 55).

[...] Mas o que fiz foi apenas libertar a deusa, afeiçoar o corpo dela à sua forma original. O meu pecado, aquele que me fará morrer, foi retirar o pé que desfigurava a Kianda. Só tive tempo de corrigir uma dessas anormais extremidades Só peço que mais alguém, com a mesma coragem que me animou, decida decapitar o outro pé da sereia (COUTO, 2006, p. 208).

A Santa portuguesa que segue viagem a bordo da nau *Nossa Senhora da Ajuda* com o missionário D. Gonçalo da Silveira é destinada à catequização dos moçambicanos na Ilha de Moçambique. Para a cultura cristã ela é Nossa Senhora. Contudo, a partir da travessia oceânica ela não será mais a Santa portuguesa e passa a adquirir novas identidades em terras africanas.

A viagem pelas águas do Índico proporcionou a tradução cultural de travessia identitária da imagem, torna-se, desta vez, em terras africanas não mais a Nossa Senhora portuguesa. Agora, já traduzida culturalmente ela é conhecida como Kianda, Nzuzu ou Mama Wati, “the Mother of Water”, ou seja, a mãe das águas.

O afro-americano pediu um momento, afastou-se com passo decidido e regressou pouco depois com um pesado livro que abriu para mostrar uma estampa colorida.

- *Sabe quem é esta?*

- *Parece Nossa Senhora.*

- *Essa é Mama Wati, the Mother of Water. É assim que lhe chamamos os negros da costa atlântica.*

Southman falava dessa sereia que os africanos fantasiaram a partir da imagem de Nossa Senhora. Essa sereia viajava com os escravos e ajudara-os a sonhar e a suportar as sevícias da servidão. Essa sereia deixara de ter chão, depois de não mais ter mar. O canto que embriagara os navegantes já havia muito emudecido (COUTO, 2006, p. 193).

Durante o percurso da viagem da personagem Mwadia Malunga entre Antigamente e Vila Longe, o vilarejo moçambicano em que haveria de ser depositada a Virgem em uma igreja, a Santa que era branca torna-se mulata, pois já havia sido afeiçoada ao sol de África: “Na ida, ela se preocupara em sombrear a Virgem. No regresso, ela já ganhara a certeza: ali estava a Santa mulata, dispensando o sombreiro, afeiçoada ao sol de África” (COUTO, 2006, p. 329).

Após traduzir-se de Santa a Sereia, a virgem que sai de Portugal como Nossa Senhora não poderá mais ser depositada em uma igreja, até mesmo porque em Vila Longe não há mais igrejas, tudo foi destruído. Agora, ela será depositada no seu lugar sagrado, os pés de um largo embondeiro, árvore mítica e ancestral para a cultura africana.

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 da avó escravagista. Junto ao único pé da Santa ela deixou a caixa do rapé da avó escrava.

Voltou ao barco, retomando a viagem para as áridas paragens de Antigamente. Por certo, Zero Madzero não a estaria esperando. O verdadeiro homem não espera por mulher, é assim o código do lugar (COUTO, 2006, p. 329).

Junto da imagem, Mwadia deposita também dois objetos que simbolizam a história do seu passado e a de seu povo. Em um braço, a Kianda recebe o lenço da avó escravagista: “amarrou no braço da estátua o lenço que recebera da avó escravagista” e no pé “ao único pé da Santa ela deixou a caixa do rapé da avó escrava”. Assim, a partir do título dado ao romance, Mia Couto propõe ao leitor vários sentidos, principalmente mostrando que não existe apenas uma versão concreta e definitiva dos fatos ou da história. Há sempre um “outro pé” que precisa ser compreendido, mostrado. E esse “outro pé”, que está perdido ou que foi ocultado também constitui o outro lado da moeda.

Além da travessia cultural e identitária da Santa/Kianda durante a viagem de Goa para Moçambique, verificamos que a travessia acontece também com outras personagens do romance. Com o jovem sacerdote Manuel Antunes as travessias iniciam a partir do embarque: “- *Acho que estou ficando negro, padre. – Negro? – Sim, um cafre. – Agora, começo a achar que você deveria falar com o médico. – Falo sério, Vossa Reverência, sinto que estou mudando de raça*” (COUTO, 2006, p. 163). É a partir do embarque no cais de Goa que a personagem inicia a sua viagem de travessias.

Até o dia 4 de Janeiro, data do embarque em Goa, ele era branco, filho e neto de portugueses. No dia 5 de Janeiro, começara a ficar negro. Depois de apagar um pequeno incêndio no seu camarote, contemplou as suas mãos obscurecendo. Mas agora era a pele inteira que lhe escurecia, os seus cabelos se encrespavam. Não lhe restava dúvida: ele se convertia num negro (COUTO, 2006, p. 164).

A partir da viagem Manuel Antunes passa por um processo de descobertas que o possibilita transitar entre as diversas culturas e com isso, enxergar outros horizontes além daquele que é o seu próprio mundo, reconhecendo que também existem outros modos de vida, pensamentos e culturas. Ao sair muito jovem de Portugal e ser enviado para cumprir serviços missionários em Goa, depois, para as terras moçambicanas, Manuel Antunes ainda era um iniciante ao sacerdócio. Contudo, a viagem proporciona à personagem enxergar a verdade dos fatos e ao longo do percurso empreende diversas travessias. Em terras africanas, a personagem traduz-se em Manu Antu, atribuindo a si novas identidades ao converter-se num nyanga branco, denominação de feiticeiro, lançador de búzios e rezador da Bíblia.

- *Manu Antu!*

O padre Manuel Antunes emergiu, então, da palhota e veio receber o escravo. O português estava descalço e trajava apenas uma capulana, enrolada à cintura. Do pescoço, pendia-lhe um colar de sementes e búzios.

- *Não sou Manu Antu!*, disse ele. *Sou Nimi Nsundi.*

O escravo Xilundo permitiu-se sorrir. O nome “Nimi Nsundi” só existia na cabeça do sacerdote. Na verdade, as pessoas da aldeia chamavam-no de Muzungo Manu Antu e estavam lidando com ele como um nyanga branco. Manuel Antunes, ou seja, Manu Antu, aceitara tacitamente ser considerado feiticeiro, rezador de Bíblia e visitador de almas. Aprendera a lançar búzios e ler os desígnios dos antepassados. No terreiro, frente à casa, o português misturava rituais pagãos e cristãos (COUTO, 2006, p. 313).

Outra travessia importante que acontece na narrativa de Mia Couto é a de Mwadia Malunga, personagem responsável pela ligação entre os mundos da oralidade e da escrita, do presente com o passado ou da história com a ficção: “A própria Mwadia parecia ter ganhado gosto nesta representação teatral. Ela cumpria a vocação do seu nome: como canoa ela estava ligando os mundos” (COUTO, 2006, p. 236).

Nas noites seguintes, Mwadia Malunga voltou a ser possuída pelos espíritos. De sessão para sessão, ela ia aperfeiçoando a exibição, focando as lembranças. O que era intrigante era que as suas revelações sobre o passado se mostravam mais e mais acertadas. Os familiares se interrogavam: como é que Mwadia podia saber tanto de tudo? Será que ela tinha realmente poderes?

As lembranças fabricadas por Mwadia iam apurando tal veracidade, que os velhos choravam ao se confirmarem nelas, as mães acenavam afirmativamente, os americanos enchiam de anotações os seus cadernos.

Benjamin Southman era categórico: tudo aquilo que, em êxtase, Mwadia ia recordando correspondia, de facto, à realidade histórica. Não havia dúvida: Mwadia estava realmente entrelaçando os tempos com as memórias, restituindo as cascas ao estilhaçado ovo (COUTO, 2006, p. 236, 237).

A travessia de Mwadia Malunga intriga as demais personagens da narrativa. A dúvida é se realmente ela estaria encenando o passado ou sendo visitada pelos Muzimos: os espíritos dos antepassados familiares. Mas, para o padrasto, o indiano Jesustino Rodrigues, não restava dúvida, Mwadia estava apenas representando uma encenação do passado, porque havia lido a documentação colonial: “- *Não se esqueçam*, disse o padrasto, *que ela estudou na cidade. Mais que na cidade: ela frequentou o Zimbabwe. – Mas isso não explica. Ela fala de coisas que estão para além da sabedoria*” (COUTO, 2006, p. 237).

- *Minha filha, me responda: você está mesmo sendo visitada?*
- *Por quem?*
- *Ora por quem? Pelos que dormem, pelos espíritos.*
- *Claro que estou, mãe. Não foi isso que combinámos, que eu era visitada pelos muzimos?*
- *Não brinque com coisas sérias. Eu quero a verdade verdadeira.*
- *Não se aflija, que estou a ser visitada de outra maneira.*
- *Que outra maneira?* (COUTO, 2006, p. 237).

Desta vez, a travessia da personagem é sim para um outro lado do mundo, o mundo da escrita, que é possível através da leitura de documentos e relatos de viagens e principalmente a partir dos manuscritos encontrados no Baú do missionário D. Gonçalo da Silveira. Assim, estando de volta à Vila Longe, Mwadia empreende a viagem da leitura, já que em Antigamente ela não tinha o direito de sonhar, cantar, nem de viver, porque Zero Madzero, o marido, a anulava de sua própria existência: “Zero se aproximava do próprio nome: ele se anulava, em ocaso de si mesmo” (COUTO, 2006, p. 14).

O casal moçambicano vive isolado em Antigamente, um lugar de miragens e ausências: “Podia-se dizer que Madzero que era tonto mas, ao menos, ele escolhera viver nesse lugar de que se esqueceram os caminhos. A única pessoa de seu convívio era Mwadia, essa que tinha o corpo de rio e nome de canoa” (COUTO, 2006, p. 15, 16). Assim, verificamos que a travessia permite que Mwadia saia do isolamento, volte a sonhar, já que são as leituras que possibilitam as encenações feitas aos americanos em Vila Longe. As seções de visitação e transe espirituais feitas pela personagem fazem com que os americanos fiquem deslumbrados, pois realmente conseguem presenciar a África exótica, essa que existe no imaginário dos turistas.

Mwadia respondeu vagamente: os livros e os manuscritos eram as únicas visitasões. De dia, ela abria a caixa de D. Gonçalo da Silveira e perdia-se na leitura dos velhos documentos. De noite, Mwadia ia ao quarto dos americanos e espreitava os papéis do casal. E lia tudo, em inglês, em português. E havia ainda a biblioteca que Jesustino tinha herdado. Nesses últimos dias, Mwadia fechava-se no sótão e espreitava a velha documentação colonial. Agora, ela sabia: um livro é uma canoa. Esse era o barco que lhe faltava em Antigamente. Tivesse livros e ela faria a travessia para o outro lado do mundo, para o outro lado de si mesma (COUTO, 2006, p. 238).

Com a travessia para o mundo da escrita e do conhecimento que é feita por Mwadia Malunga, desperta na mãe, Constança Malunga, o desejo de embarcar também nessas viagens. Mas, para a mãe, a viagem é restrita, não é possível de ser realizada sem que haja a mediação da filha. As leituras feitas pela filha proporcionam à mãe descobrir outro mundo através do acesso ao conhecimento letrado. Assim, como em Antigamente, era esse também o barco que lhe faltava em Vila Longe: “- *Agora, leia para mim. Eu também quero ir nessa viagem... [...] Ora, mãe, se não fosse a senhora, eu seria como as outras de Vila Longe que vivem de costas para os papéis*” (COUTO, 2006, p. 238, 239).

Em voz alta, Mwadia lia trechos inteiros sobre a história de Vila Longe, lia relatórios de contas da administração colonial, lia cópias de despachos dos governantes, correspondência oficial e anotações de viagens. A mãe, por vezes, adormecia. Se a filha, contudo, interrompesse a leitura, ela despertava e, com voz arrastada, encorajava:

- *Prossiga. Por que é que parou?*

O interesse de Constança cresceu a tal ponto que começou a aprontar-se de propósito para a ocasião. Benzia-se à entrada das sessões de leitura. E, de cada vez, escolhia um novo e cerimonioso vestido que retirava da velha arca das donas. [...] De visita em visita ao sótão, Dona Constança se tornava mais ligeira. A felicidade a estava emagrecendo. [...] Nesse outro tempo, o seu livro era o chão imenso, por aí fora (COUTO, 2006, p. 239).

Para os narradores e personagens do romance *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, as travessias são feitas principalmente através do uso da língua. Algumas têm que empreender a tradução cultural, que flutua entre a cultura de origem e transitando entre as demais línguas: árabe, francês, alemão e português, ou, deslocando-se entre múltiplas culturas. As personagens libanesas do *Relato*, como é o caso da matriarca Emilie, navegam pelas águas culturais do Oriente e Ocidente.

Antes de meia-noite, a vitrola tocava canções portuguesas e orientais ritmadas com palmas, e os vizinhos estrangeiros, vestidos à caráter, vinham cumprimentar Emilie e assistir as filhas de Mentaha dançarem após a ceia (HATOUM, 2008, p. 34).

Preso ao passado e ilhado em sua tradição oriental, o marido de Emilie, patriarca libanês do *Relato*, resiste à travessia cultural. A personagem insiste em permanecer apenas em seu mundo ancestral. A única maneira de sentir-se em casa é carregando consigo elementos e símbolos culturais que remetem ao seu local de origem, ou que permitem pelo menos acessar o outro lado do Mediterrâneo.

Levava o narguilé com incrustações de madrepérola, um pote de vidro com sementes secas de jerimum, um embrulho com pão e zatar, e o rádio Philco holandês, oito faixas, que captava as ondas do ocidente e oriente, sintonizando estações do Cairo e de Beirute que o colocavam a par das últimas notícias, transmitiam programas musicais e a voz possante de um muezim que eu ouvi, anos depois, na gravação que ele me dera de presente (HATOUM, 2008, p. 34, 35).

No romance de Milton Hatoum, verificamos que a constante referência à (s) outra (s) língua (s) simbolizam as travessias que são feitas pela matriarca libanesa do *Relato*. Emilie tem que negociar a todo o momento entre o árabe, sua língua-mãe, o francês e a língua

portuguesa, línguas adotadas: “Para comentar a aprendizagem da língua-mãe, me contou sucintamente como falecera Salma, minha bisavó, aos cento e cinco anos de idade” (HATOUM, 2008, p. 44).

Diferente da matriarca, Hakim, primogênito de Emilie, realiza o percurso oposto da mãe. Ele empreende a travessia linguística entre o português e o árabe: “Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas” (HATOUM, 2008, p. 46). Assim, verificamos que através do uso da língua é uma forma de possibilidade de tradução cultural e para realizar essa travessia entre universos culturais distintos, Hakim precisa navegar em águas turvas para conseguir decifrar o código linguístico do árabe.

Mesmo não sendo um libanês, mas filho de libaneses, ele é a personagem central do *Relato* que consegue realizar a travessia para o lado de lá da língua árabe e da cultura libanesa. Em um dos relatos feitos à narradora oficial do *Relato*, Hakim afirma: “Sabia que tinha sido eleito o interlocutor número um entre os filhos de Emilie” (HATOUM, 2008, p. 46).

A interlocução entre ele e a mãe aproxima-se quando Hakim aprende a língua materna da matriarca. A partir disso, mãe e filho passam a trocar confidências em árabe, tornando-se mais íntimos através da língua: “[...] por encontrar-me ainda muito próximo às suas lembranças, ao seu mundo ancestral onde tudo ou quase tudo girava ao redor de Trípoli [...]” (HATOUM, 2008, p. 46). A aprendizagem do árabe é uma forma encontrada pela personagem para efetuar a travessia entre as duas culturas que traduz a sua origem, a libanesa e a brasileira.

Eu me deixava arrastar por essa torrente indômita, pensando também no desenho da caligrafia que lembrava as marcas das asas de um pássaro que rola num espelho de areia, na voz austera do meu pai, mais lúdica do que lúgubre, voz polida e plácida que tentei imitar assim que aprendi o alfabeto e antes mesmo de pronunciar uma única palavra na língua que, embora familiar, soava mais como a mais estrangeira das línguas (HATOUM, 2008, p. 44, 45).

Conforme a leitura feita pela pesquisadora Marli Fantini (2004, p. 175), as personagens do romance *Relato de um certo Oriente*, ao preservarem alguns traços fundamentais de suas identidades, como as tradições, as linguagens, as histórias particulares pelas quais foram marcadas, buscam proteger-se da assimilação unificadora e homogeneizante da sua nova “casa”.

As primeiras lições foram passeios para desvendar os recantos desabitados da Parisiense, os quartos e cubículos iluminados parcialmente por claraboias: o corpo morto da arquitetura. Sentia medo ao entrar naqueles lugares, e não entendia porque o contato inicial com um idioma inaugurava-se com a visita a espaços recônditos. Depois de abrir as portas e acender a luz de cada quarto, ela apontava para um objeto e soletrava uma palavra que parecia estalar no fundo de sua garganta; as sílabas, de início embaralhadas, logo eram lapidadas para que eu as repetisse várias vezes. Nenhum objeto escapava dessa perquirição nominativa que incluía mercadorias e objetos pessoais... [...] No fim da peregrinação aos quartos a às vitrinas da loja, sentávamos à mesa da sala, e ela escrevia cada palavra, indicando as letras iniciais, centrais e finais do alfabeto (HATOUM, 2008, p. 45).

Os constantes processos de migrações e itinerâncias representados nas narrativas dos escritores Milton Hatoum e Mia Couto, podem também ser compreendidas como resultantes de sucessivas diásporas. Estas, que são “[...] intensificadas, sobretudo a partir da modernidade tardia, essas identidades em curso resultariam da interface de várias histórias e culturas” (FANTINI, 2004, p. 175). De acordo com a pesquisadora, “O mapa errante da diáspora, a confluência de mundos geográfica e culturalmente separados podem ser reconhecidos na Manaus de Milton Hatoum” (FANTINI, 2004, p. 176).

Seu primeiro romance *Relato de um certo Oriente*, é um porto de palavras que se ancora na cidade de Manaus, mas que também se desloca por muitos outros lugares, fala em diversas línguas, entrecruza culturas, sabores, odores, nomes, temporalidades, estranhezas, deslizando entre várias águas, o interior e o exterior, a realidade e o sonho, as tradições orais dos narradores manauaras e as dos narradores orientais (FANTINI, 2004, p. 177).

Assim, a ideia que temos desenvolvido em nosso estudo, a de que há uma condição itinerante nas narrativas *Relato de um certo Oriente* e *O outro pé da sereia*, refere-se também a certas condições sociais e políticas, que na ficção, simbolizam as transformações mundiais decorrentes das migrações e deslocamentos em massa de um determinado lugar de origem a outro. Por isso, as personagens perdem seus lugares de referência, como temos apontado.

De encontro com o pensamento de Edward Said e Stuart Hall, são inúmeros os fatores que contribuíram para os deslocamentos dos sujeitos na sociedade contemporânea. Entre os principais motivos destacam as mais variadas guerras, conflitos sociais, políticos e religiosos ocorridos no mundo, acontecimentos que contribuíram para o fenômeno da descentralização dos sujeitos, seja de um determinado lugar de origem a outro ou então, de si mesmos.

Conforme Benjamin Abdala Junior (2002), as migrações geram uma mobilidade constante, o que faz do mundo um lugar com fronteiras móveis e múltiplas, um mundo de

identidades plurais, tornando-se híbrido. Nesse sentido, salienta o crítico literário que “toda matéria cultural é híbrida de partida, com justaposições e tensões de elementos de natureza contraditória. [...] A cultura é uma construção histórica que se fez na dinâmica dos contatos entre povos e culturas diferenciadas” (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 20, 21).

Portanto, nas narrativas *Relato de um certo Oriente* e *O outro pé da sereia*, as identidades são problematizadas, pois tanto os narradores quanto as personagens não se sentem mais tranquilos em suas identidades. No *Relato*, a narrativa constitui um complexo jogo de memórias, um emaranhado de teias narrativas, de maneira que narradores e personagens estão em busca da construção e reconhecimento de si próprios e dos outros. Assim, em ambos os romances predominam múltiplos símbolos culturais que identificam a pluralidade cultural e identitária representadas nas obras dos dois escritores.

Em *Relato de um certo Oriente*, é um “certo oriente” que guia narradores e personagens em seus itinerários da vida. Na verdade, um oriente incerto, pois só existe transfigurado no imaginário de uma família fragmentada e desenraizada. Em *O outro pé da sereia*, o insólito guia o romance a partir do próprio título, pois sereia não tem pé e mesmo se tivesse o “outro pé” está perdido. Com esses títulos, entendemos que ambos os romances apontam para uma falta, uma carência, uma ausência, e é na interface com essa ausência que os narradores vão articular suas lembranças, preenchendo com situações difusas que algumas vezes dificultam o edifício da memória.

Além disso, a escrita é um elemento fundamental, considerando que é através da escrita, desse gesto de tentativa de fixar as experiências, que os narradores e personagens vão tentar fugir, escapar da matéria arredia da memória. Assim como as experiências itinerantes são as personagens, com suas “vidas” errantes, suas buscas e contradições do que já foi perdido, pairando entre mundos inconciliáveis que as tornam na maior parte das vezes vítimas da falta de sentido para suas vidas.

Ambas as narrativas se revelam, então, na sua metáfora mais viva, a do tecido da memória, com suas viagens na busca incessante por identidades perdidas, mas que necessitam empreender certas travessias, mesmo metafórica. A memória constitui-se o único lugar onde as personagens podem se salvar de sua condição nômade, itinerante e migratória, se sentirem seguros, pois ela guarda as lembranças que as fazem sentir-se em casa. Mas este lugar também não existe, é finalmente um conforto, um repouso, para que em seguida, cada um continue seu caminho, vivendo sua inalienável condição num mundo que não para, que se fragmenta e que devora todos aqueles que eventualmente queiram insistir em ficar parados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa em estudos literários comparados compreende a análise dos romances *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum e *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, através das temáticas *viagens, identidades e travessias* e de acordo com a ideia de uma *condição itinerante*. Estabelecemos também comparações e diálogos com outras narrativas de ambos os autores.

De acordo com nossos estudos, verificamos que as três temáticas escolhidas para análise são, na verdade, uma soma de sentidos que estão ligados um no outro, pois as viagens de personagens e narradores de ambas as narrativas proporcionam realizarem as mais diversas travessias nas obras literárias. E as travessias procuram por identidades, um percurso necessário para que possam então compreender a si mesmas como sujeitos sócio-históricos e culturais inseridos na sociedade contemporânea.

No *Relato*, as travessias acontecem principalmente com as personagens Emilie e Hakim. Com a matriarca Emilie, é a travessia cultural entre a sua cultura de origem, a libanesa, e as demais culturas que se misturam para formar o Amazonas. Com Hakim, é a travessia linguística, quando decide navegar nas águas turvas da língua materna de sua mãe. Ao aprender o árabe, a personagem realiza uma travessia cultural e linguística que possibilita fazer a ligação entre o seu mundo e o mundo ancestral da matriarca libanesa.

Quando se propõe a desvendar os segredos de Emilie, Hakim também realiza uma travessia ao passado longínquo, buscando através das cartas deixadas no baú, reconstituir parte da vida misteriosa da matriarca: “Ela nunca me perdoaria se me enxergasse pertinho dela, vigiando seus passos, cuidando para que ela não tropeçasse e tombasse com o seu mundo guardado no baú” (HATOUM, 2008, p. 47). É ele quem se encarrega de revelar os misteriosos segredos de Emilie e o único a descobrir o baú e a chave do móvel, invadindo o espaço da intimidade: “Ao entrar na casa nova, fiquei matutando: onde minha mãe teria enfiado o volume pesado, repleto de pertences inacessíveis, de antigos segredos?” (HATOUM, 2008, p. 47).

A travessia feita por Hakim só se realiza porque aprendeu a ler em árabe. Ao ter aprendido a língua materna de Emilie, abre-se a possibilidade de comunicar-se com a matriarca em árabe, a observá-la e descobrir vestígios do seu passado. Desta forma, ele “[...] brincava, talvez sem saber, com esse jogo delicado e insensato que consiste em desvendar o passado de alguém, percorrendo zonas desconhecidas do tempo e do espaço” (HATOUM, 2008, p. 48).

Em *O outro pé da sereia*, a travessia é um tema que se encontra presente em toda a construção narrativa de Mia Couto. Há a travessia da Santa/Kianda, que após cruzar o Índico torna-se uma sereia/Nzuzu, as do padre Manuel Antunes que se converte em Manu Antu, um nyanga branco rezador de Bíblia e lançador de búzios, ou as travessias da brasileira Rosie, que descobre em Moçambique as suas verdadeiras origens e regrassa ao Brasil. Há também as travessias da personagem Constança Malunga, que desvenda os prazeres da leitura através da mediação da filha e as travessias do afro-americano Benjamin Southman, que transita para Dere Makanderi.

Há também as travessias feitas pela personagem Mwadia Malunga, a canoa que faz a ligação entre os rios do passado com o presente e da literatura com a história. A travessia da personagem também acontece através do acesso ao mundo da escrita e do conhecimento, um passaporte para a liberdade e sua saída de Antigamente: “A mulher olhou a noite, inspirou fundo, como se o que estivesse à sua frente fosse um nascer de novo [...] Apoiou a porta para suavizar o ruído do trinco ao fechar-se. [...] Só depois tomou o caminho do rio” (COUTO, 2006, p. 331).

Verificamos que a viagem é o motivo ficcional que impulsiona as atitudes e ações de personagens e narradores das narrativas de Milton Hatoum e Mia Couto. Em *Relato de um certo Oriente*, a viagem transcorre na memória dos narradores que ao lembrar vão narrando para a narradora do *Relato*, ou para os próprios narradores no *Relato*, acontecimentos que remetem ao passado. A viagem também transcorre no espaço, que compreende os cruzamentos de um lugar a outro, pelas margens das águas oceânicas e amazônicas e através dos portos flutuantes de Manaus. As viagens no romance de Milton Hatoum perpassam principalmente a memória, que se desloca do Oriente ao Ocidente, misturando línguas, lugares e culturas diversificadas.

Em *O outro pé da sereia*, as viagens transcorrem no tempo, em um diálogo entre literatura e história, aos primeiros períodos da colonização portuguesa no século XVI, entre 1560 a 1561, em uma viagem que permite adentrar ao passado remoto de Moçambique, articulando-a com a atualidade. É a partir da viagem que as personagens de Mia Couto mergulham no passado para compreender o presente. Na narrativa do escritor moçambicano, as viagens também transcorrem no espaço, compreendendo Goa, na travessia do Oceano Índico, Moçambique, da Europa para a África, América e Brasil. Ou as viagens da memória feitas pela personagem moçambicana Mwadia Malunga em suas encenações do passado.

Em *Relato de um certo Oriente*, a viagem motiva a narradora do romance a retornar ao seu local de origem, numa tentativa de compreender as suas identidades. No *Relato*, há

também as viagens do olhar feitas pelo viajante alemão Dorner, em suas descobertas pelo interior do Amazonas, as viagens dos libaneses, ou as viagens da matriarca Emilie, que migra constantemente de um texto a outro na produção literária de Milton Hatoum, demonstrando a força central que esta personagem adquire no conjunto das obras do escritor. Assim, verificamos que as viagens possibilitam que narradores e personagens negociem entre duas ou mais culturas, pois são construídas a partir dos cruzamentos entre um espaço e outro.

Desta forma, os escritores Milton Hatoum e Mia Couto problematizam as identidades ao demonstrar através de suas narrativas que não há uma identidade sólida e fixa, mas sim, múltiplas identidades. Em ambos os romances, há um jogo entre as identidades em trânsito, identidades culturais que tornam os seres plurais.

Verificamos que a busca de uma possível identidade ou identificações em curso motivam narradores e personagens a viajar, a empreender travessias. Por isso, as constantes viagens em ambos os romances contribuem para que narradores e personagens vivenciem a condição itinerante, como seres desenraizados e descentrados, de maneira que não é mais possível sentir-se em harmonia, seja na casa, na cultura, na família, consigo mesmas ou, em suas pátrias. Assim, a itinerância das personagens do *Relato* e das personagens de *O outro pé da sereia* configura uma maneira de estar em desacordo.

Portanto, nos dois romances estudados, a viagem constitui-se uma grande metáfora de tudo aquilo que foi perdido. As narrativas de Milton Hatoum e Mia Couto são representações literárias, universos fictícios que além do encantamento da arte questionam aspectos ligados à vida do homem e do mundo, promovendo através da literatura a liberdade humana e o conhecimento. Assim, diante da literatura e seus diversos mundos, na condição de críticos leitores, esperamos também ter conseguido com a pesquisa realizar nossa travessia: a da interpretação literária.

NOTAS

1 – APRESENTAÇÃO

1- O poema *Você Brasil*, de Jorge Barbosa, pode ser acessado no site http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_africana/cabo_verde/jorge_barbosa.html, site visitado em 14/09/2012.

2- *Introdução: Cooperação e Solidariedade nos Estudos de Literatura Comparada* (p. 9, 16). In: ABDALA JUNIOR, **Literatura Comparada & Relações Comunitárias, Hoje**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

*Tive acesso a esse material (quando o livro ainda não havia sido lançado) em Março de 2012, durante as aulas ministradas pelo próprio professor Benjamin, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, FFLCH/USP.

3- *Introdução: Cooperação e Solidariedade nos Estudos de Literatura Comparada* (2012).

2– CAPÍTULO I

*SAID, E. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Trad. HATOUM. M. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

4- Pela dificuldade de acesso à obra, que não se encontra publicada no Brasil, tivemos conhecimento da mesma e fragmentos da pesquisa de Maria Fernanda Afonso *O Conto Moçambicano: escritas pós-coloniais*, Lisboa: Editorial Caminho, 2004, a partir de uma Resenha do livro, que foi acessada no site http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/17/25/17_25_21.pdf. Acesso em 04/09/2012.

5- Entrevista concedida a Allan da Rosa, colaborador da Casa das Áfricas (SP). Esta entrevista encontra-se publicada em <http://www.youtube.com/watch?v=X9K6H5qRXzo>. Acesso em 11/10/2012.

6- “Não será pois por acaso, que o fenómeno literário da obra de Luandino Vieira surgiu no contexto angolano, na literatura pós-colonial, o de Mia Couto no contexto moçambicano. Modelação da língua, instrumento privilegiado da contaminação, mestiçagem e entrosamento das culturas, orais e escritas” (LEITE, 1998, p. 32).

7- “Todo dia a língua portuguesa renasce em bocas brasileiras, moçambicanas, goesas, angolanas, japonesas, cabo-verdianas, portuguesas, guineenses. Novas línguas mestiças, temperadas por melodias de todos os continentes, habitadas por deuses muito mais antigos e que ela acolhe como filhos”. Filme: *Língua: vida em Português* (2004) é um filme/documentário dirigido por Victor Lopes, produção cinematográfica que envolveu os países Brasil e Portugal com a finalidade de apresentar a comunidade cultural que fala a Língua Portuguesa.

8- Transcrição feita a partir de uma entrevista do escritor Milton Hatoum, concedida no dia 08/08/2011, para o programa de TV Jô Soares. Esta entrevista completa encontra-se disponível no site http://www.youtube.com/watch?v=ENr_E9H6mZs, visitado em 01/12/2011. É nesta entrevista que Milton Hatoum fala da itinerância que faz parte de sua vida intelectual tornando-se um expatriado e também sobre a origem do seu primeiro romance *Relato de um certo Oriente*.

9- Transcrição feita a partir de uma entrevista concedida pelo autor em 20/02/2009, à editora Companhia das Letras, para o lançamento do seu primeiro livro de Contos, *A Cidade Ilhada* (2009). Esta entrevista do escritor Milton Hatoum encontra-se disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=q7DYuF-UMRE>. Site visitado em 01/12/2011.

10- NOA, F. **Império, Mito e Miopia: Moçambique como invenção literária**. Editorial Caminho, Lisboa, 2002.

2- CAPÍTULO II

*GAGNEBIN, J. M. Prefácio. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 7.

In: KHOSA, U. B. K. **Ualalapi. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

11- Convém apontar que Luana Antunes Costa discute o romance *O outro pé da sereia*, de Mia Couto a partir da conceitualização “narrativa de extração histórica” pensada por Trouche em *América: história e ficção* (2006). Na perspectiva da pesquisadora, tal conceitualização abrange um maior número de obras literárias que buscam, na matéria histórica, uma de suas fontes e, ao mesmo tempo, tentam eliminar o problema gerado pela ideia de “pós-moderno” (COSTA, 2010, p. 25, 26). Apesar de não considerar a conceitualização *metaficção historiográfica*, de Linda Hutcheon, como pressuposto teórico para sua pesquisa, a autora afirma que servirá de base para aprofundar as suas análises do romance de Mia Couto.

12- A Entrevista completa concedida por Mia Couto ao site Portal da Literatura que se refere ao romance *O outro pé da sereia* encontra-se disponível no site <http://www.ueangola.com/index.php/entrevistas/item/435-entrevista-à-mia-couto.html>. Tivemos acesso ao conteúdo em 31/07/2012.

13- Em uma conversa que tive com a pesquisadora Ana Mafalda Leite, em Setembro de 2011, quando de sua visita na Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat, para o evento do curso de Letras, IX Encontro de Estudos Linguísticos e Literários – EELL, em Pontes e Lacerda, ao comentar com a pesquisadora sobre a minha pesquisa do romance de Mia Couto, *O outro pé da sereia*, a estudiosa afirmou ser “uma obra fabulosa” por Mia Couto ficcionalizar no romance acontecimentos da História.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR., B. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

_____. **Literatura Comparada & Relações Comunitárias, Hoje.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

_____. **Fluxos comunitários: jangadas, margens e travessias.** Via Atlântica. N. 08 Dez/2005 (p. 12, 42).

_____. (org.) **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas.** São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX.** 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I.** Trad. ALMEIDA, J. M. B. de. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003 (p. 55, 63).

ARRIGUCCI JR., D. Orelhas reunidas. In: **Outros achados e perdidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

BHABHA, H. K. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, W. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Obras escolhidas, V. I. Trad. ROUANET, S. P. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (P. 197, 232).

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CABAÇO, J. L. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação.** São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade.** 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. A personagem do Romance. In: **A Personagem de Ficção.** 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880.** 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARVALHAL, T. F. (org.) **Literatura comparada no mundo**: questões e métodos – Literatura comparada em el mundo: cuestiones y métodos. Porto Alegre: LP&M/VITAE/AILC, 1997.

_____ **Literatura Comparada**. 5ª ed. São Paulo: Ática, 2010.

COUTINHO, E. F. & CARVALHAL, T. F. (Orgs.). **Literatura Comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

_____ **O outro pé da seria**. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

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

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

_____ **Vinte e Zinco**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

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

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

_____ **Venenos de Deus, remédios do Diabo**: as incuráveis vidas de Vila Cacimba. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

_____ **A confissão da Leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____ **E se Obama fosse africano?** : e outras interinvenções – Ensaaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____ **Estórias abensonhadas**. Contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____ **O fio das missangas**. Contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COSTA, L. A. **Pelas águas mestiças da história**: uma leitura de *O outro pé da sereia* de Mia Couto. Niterói: EdUFF, 2010.

CURY, M. Z. F.; FONSECA, M. N. S. **Mia Couto**: espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

CHAVES, R. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

_____ (Org.) **Contos africanos dos países de língua portuguesa**. 1. Ed. São Paulo: Ática, 2009.

CHAVES, R. e MACÊDO, T. Literaturas de Língua Portuguesa: Coleção Marcos e Marcas. **Angola**. Ed. Arte & Ciência: São Paulo, 2007.

EAGLETON, T. **Marxismo e crítica literária**. Trad. CORRÊA, M. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EL GEBALY, M. T. M. A. **Mobilidades culturais e alteridades em *Relato de um certo oriente* e sua pré-tradução árabe**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2012.

FANTINI, M. Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas (p. 159, 180). In: ABDALA JUNIR, B. (Org.). **Margens da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2004.

FILHO, J. P.; BATTISTA, E.; SILVA, A. R. (org.). **Metodologia do Trabalho Científico: Manual Acadêmico**. Cáceres: UNEMAT Editora, 2012.

FONSECA, M. N. S. **Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos**. 1. ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

GAGNEBIN, J. M. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, V. I. Tradução. ROUANET, Sérgio Paulo. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (p. 7, 19).

GUILLÉN, C. Prólogo: La Literatura comparada y la crisis de las humanidades. In: **Entre lo Uno y lo Diverso: Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)**. Barcelona: Tusquets Editores, 2005 (p. 11, 24).

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Trad. SILVA, T. T. e LOURO, G. L. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____ **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____ **Cinzas do norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____ **Órfão do eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____ **A cidade Ihada**. Contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____ Quando todos estão sós: Memória. In: Outros Exílios - **Revista Centro da Cultura Judaica**. Casa da Cultura de Israel. Ano IX, nº 31, SP: Dezembro de 2011 (p. 42, 43).

HUTCHEON, L. Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. In: **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. CRUZ, R. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991 (p. 141, 162).

_____ A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: **Poética do pós-**

modernismo: história, teoria, ficção. Trad. CRUZ, R. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991 (p. 163, 182).

IANNI, O. **A metáfora da viagem**. Cultura Vozes. Nº 2, Março-Abril/1996.

KHOSA, U. B. K. **Ualalapi**. Editorial Caminho. Lisboa, 1990.

KUNDERA, M. **A arte do romance**. Trad. FONSECA, T. B. C. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEITE, A. M. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

_____. **Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais**. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. MACEDO, J. M. M. de. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACÊDO, T. e MAQUÊA, V. **Moçambique**. Literaturas de língua portuguesa. Coleção Marcos e Marcas. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

MAQUÊA, Vera. **A escrita nômade do presente: literaturas de língua portuguesa**. São Paulo: Arte e Ciência, 2010.

MEMMI, A. **Retrato do colonizado, precedido pelo retrato do colonizador**. Trad. CORBISIER, R. e COELHO, M. P. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

_____. **Retrato do descolonizado árabe-muçulmano e de alguns outros**. Trad. MORAES, M. J. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NITRINI, S. (Org. et al.). **Literaturas, artes, saberes**. Encontro Regional da ABRALIC. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: ABRALIC, 2008.

_____. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2010.

PIZARRO, A. Áreas culturais na modernidade tardia. In: ABDALA JUNIOR, B. (Org.). **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

PONA, A. P. de P. e. **Dos primeiros trabalhos dos portugueses no Monomotapa**: o padre D. Gonçalo da Silveira, 1560. Lisboa: Imprensa Nacional, 1892.

ROSA, J. G. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SAID, E. W. Reflexões sobre o exílio. In: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. SOARES, P. M. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Trad. HATOUM, M. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____ **Cultura e Imperialismo**. Trad. BOTTMANN, D. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____ **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. EICHENBERG, R. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____ O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTILLI, M. A. **Estórias Africanas**: história e antologia. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, B. S. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. In: **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 12 ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SARLO, B. Tempo passado. In: **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SECCO, C. L. T. **A magia das letras africanas**: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

_____ **Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos**. Revista Via Atlântica. Publicação da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH- USP. N. 09, Junho de 2006 (p. 71, 84).

TODOROV, T. **O homem desenraizado**. Trad. CABO, C. Rio de Janeiro: Record, 1999.

TOLEDO, M. P. M. e F. de. **Milton Hatoum**: itinerário para um certo relato. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

VIEIRA, J. L. **Luuanda**: estórias. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. FEIST, H. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEBGRAFIA

UNIÃO DOS ESCRITORES ANGOLANOS. **Entrevista com Mia Couto**. Disponível em: <http://www.ueangola.com/index.php/entrevistas/item/435-entrevista-%C3%A0-mia-couto.html>. Acesso em: 18/09/2011.

OPEN LIBRARY. Antonio Pereira de Paiva e Pona. **Dos primeiros trabalhos dos portugueses no Monomotapa**. Disponível em: http://openlibrary.org/authors/OL2510354A/Antonio_Pereira_de_Paiva_e_Pona. Acesso em: 19/08/2011.