

ROSANA JOSÉ BENEVENUTO

**AS PERSONAGENS FEMININAS:
METÁFORA DA REPRESENTAÇÃO DA NAÇÃO
EM *O OUTRO PÉ DA SEREIA*, DE MIA COUTO**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2011

ROSANA JOSÉ BENEVENUTO

AS PERSONAGENS FEMININAS: METÁFORA DA REPRESENTAÇÃO DA
NAÇÃO, EM *O OUTRO PÉ DA SEREIA*, DE MIA COUTO

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em
Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(Cogeae) sob a orientação do (a) Prof. (ª) Diana Navas

SÃO PAULO
2011

Aos meus pais.

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, João e Profíria, minhas raízes, que me dão suporte e força em todos os dias. Obrigada pela compreensão e pelo amor.

À minha irmã, Silvana, por sempre estar disposta a ajudar e por contribuir com inúmeros momentos de conversas, discussões e reflexões, que sempre foram, para mim, instantes valiosos de partilhas.

À minha irmã, Andréa, que mesmo distante, é importante em minha vida. Ao meu amigo, Róger, obrigada pelo carinho e companheirismo.

A minha orientadora, Prof^a Diana Navas, que sempre com muita inteligência, afetividade e sensibilidade, proporcionou em nossos encontros, momentos prazerosos e enriquecedores, essenciais para a concretização desta pesquisa.

Às minhas amigas Claudia e Fábيا, tão presentes e tão importantes em minha vida.

A amiga Thaísa, por seu apoio e incentivo na realização deste trabalho e sobretudo, pelo carinho e amizade.

A todos aqueles que contribuíram de maneira não menos significativa para a elaboração desta pesquisa, seja com gestos, palavras ou olhares. Obrigada.

RESUMO

Nesta pesquisa bibliográfica, almeja-se analisar como as personagens femininas conduzem e constroem a narrativa em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, bem como evidenciar o feminino enquanto representação metafórica da nação.

É no afã de evidenciar como as personagens femininas inseridas na obra representam, metonimicamente, muitas outras africanas, que um breve esboço do papel exercido pela mulher na sociedade africana nos é apresentado. Constata-se que, no espaço narrativo, se por um lado as personagens femininas estão submetidas a situações de silenciamento e opressão, por outro, reforçam a sua relevância, visto que elas são quem garantem a perpetuação de valores da tradição e da continuidade de seus descendentes. Metáfora da própria nação, são elas, na estrutura da narrativa, que realizam travessias, recuperam as memórias, revelam toda a hibridez cultural, buscam ressignificar a sua própria existência e também, metaforicamente, buscam conferir à terra uma possível identidade.

Para esta pesquisa bibliográfica, os principais referenciais teóricos serão: Ana Mafalda Leite, com os seus estudos referentes à Literatura pós-colonial e a escrita Coutiana; Stuart Hall, com as suas reflexões acerca da identidade dos sujeitos pós-modernos; os conceitos de metáfora e metonímia desenvolvidos por Roman Jakobson; os conceitos dos gêneros literários Fantástico e Realismo Maravilhoso concebidos por Tzvetan Todorov e Irlemar Chiampi, respectivamente; além de outros teóricos que aparecerão para dar suporte a outras reflexões.

Palavras-chave: Mia Couto, Identidade, Feminino.

“Primeiro, perdemos a lembrança de termos sido do rio
A seguir, esquecemos a terra que nos pertencera.
Depois da nossa memória ter perdido a geografia,
acabou perdendo a sua própria história.
Agora, não temos sequer ideia de termos
perdido alguma coisa!”
Arcanjo Mistura, *OPS*, Mia Couto

SUMÁRIO

Introdução	08
1. Literatura africana: expressões e identidades	11
1.1 Mia Couto: reinvenção da linguagem e formação identitária	20
2. A mulher moçambicana na literatura: ressoar das vozes silenciadas e inserção	25
3. O feminino e a sua representação metafórica da identidade coletiva	
3.1 O feminino no romance de Mia Couto: submissão, tradição e valorização	35
3.2 Constança, Dia e Mwadia: mulheres da terra	48
Considerações finais	61
Referências bibliográficas	63

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa nasce do desejo de analisarmos a representação do feminino na Literatura Moçambicana e, conseqüentemente, na sociedade em que as mulheres estão inseridas. Sendo assim, *As personagens femininas: metáfora da representação da nação em O outro pé da sereia, de Mia Couto* é um estudo que objetiva evidenciar, primeiramente, o papel do feminino na construção do enredo, uma vez que as mulheres são as responsáveis pela estruturação do plano narrativo, bem como, posteriormente, demonstrar como elas representam, metaforicamente, a busca de uma identidade coletiva.

De indubitável relevância apresenta-se a temática do feminino na literatura contemporânea, visto que, na História, as mulheres foram vítimas – e em muitos casos, infelizmente, ainda são – de situações de opressão e de exclusão. Garantindo voz àquelas que foram silenciadas, assim como o foram seus desejos e anseios durante longos anos, a narrativa de Mia Couto possibilita-nos conhecer o papel da mulher na sociedade africana a partir de sua própria perspectiva. Mais do que nos permitir ouvir esta voz que foi excluída da História, o estudo do romance de Mia Couto, um dos mais notáveis escritores de língua portuguesa da atualidade, possibilita-nos conhecer um pouco mais da Literatura Africana dos países lusófonos, ainda tão pouco explorada em nosso país, mesmo com o grande elo que nos une: a nossa língua, além, é claro, de uma série de pontos comuns e aproximações entre o Brasil e os países do continente africano.

Fruto de um recente processo de descolonização, a sociedade moçambicana compartilha o sentimento de *desidentidade* típico da pós-modernidade: não possuindo uma identidade permanente, mas sim uma identidade que está constantemente *deslocada*, o sujeito necessita reconhecer-se perante a um grupo, a uma cultura, a uma nação. Desse modo, não se encontrar é uma das temáticas passíveis de identificação em *O outro pé da sereia*. Temas como identidade, representação, hibridismo, etnia, feminino, dentre outros, procuram demonstrar a realidade de um país que possui uma cultura híbrida e que necessita compartilhar um sentimento de pertença, devido às grandes sequelas decorrentes do processo de colonização, que resultaram

na extirpação das diferenças, a partir do momento em que impuseram uma língua, costumes e uma cultura sob as demais.

Diante de uma realidade tão opressora, Mia Couto, no entanto, insere as personagens em uma atmosfera do sobrenatural, em que muitos eventos são possíveis, tais como: retratos de pessoas mortas que choram e continuam a envelhecer; mortos que vivem; santa que sangra e fala; pessoas que são visitadas por espíritos; estrelas que caem e são enterradas, entre outros fenômenos. Toda essa dimensão traz para as personagens – e também ao leitor - uma possível saída da opressão em que estão mergulhados, além de contribuir para a valorização dos costumes, das tradições, das crenças, da oralidade, das memórias, enfim, do seu povo.

Para esta pesquisa bibliográfica, os principais referenciais teóricos serão: Ana Mafalda Leite, com os seus estudos referentes à Literatura pós-colonial e a escrita Coutiana; os conceitos de metáfora e metonímia desenvolvidos por Roman Jakobson; Stuart Hall, com as suas reflexões acerca da identidade dos sujeitos pós-modernos; os conceitos dos gêneros Fantástico e Realismo Maravilhoso concebidos por Tzvetan Todorov e Irlemar Chiampi, respectivamente; além de outros teóricos que darão suporte a outras reflexões.

Dessa forma, no primeiro capítulo, intitulado *Literatura Africana: expressões e identidades*, iniciaremos uma breve contextualização da Literatura Africana nos países lusófonos, bem como uma reflexão sobre identidade cultural na pós-modernidade. A seguir, no subitem *Mia Couto: reinvenção da linguagem e formação da identidade*, discorreremos sobre o autor moçambicano, com a finalidade de revelar um pouco sobre sua biografia, suas influências, suas obras, destacando as inovações no plano formal e temático apresentadas em seus livros.

No próximo capítulo, denominado *A Mulher moçambicana na literatura: ressoar das vozes silenciadas e inserção*, realizaremos reflexões com base na representação da mulher moçambicana na literatura e sua inserção na sociedade. Neste capítulo, utilizaremos alguns artigos, de autores diversos, que foram publicados na obra, *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*, organizados por Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha, para que tenhamos suporte em nossas análises, com o intuito de revelar um panorama da mulher africana e da sua representação na literatura

moçambicana. Em seguida, apresentaremos a narrativa em estudo e também as principais personagens femininas presentes na obra: Constança, Dia Kumari e Mwadia Malunga – além da imagem da Santa¹.

Posteriormente, no terceiro e último capítulo, *O feminino e a sua representação metafórica da identidade coletiva*, almejamos analisar como essas personagens femininas representam metaforicamente a nação. Para isso, primeiramente, no subcapítulo *O feminino no romance de Mia Couto: submissão, tradição e valorização*, analisaremos quais são os papéis desempenhados pelas personagens femininas no enredo, com o propósito de observar a importância delas no plano narrativo. Por fim, em *Constança, Dia e Mwadia: Mulheres da terra*, iniciaremos as análises dessas personagens na estruturação do romance, com a finalidade de evidenciar como elas representam metaforicamente a sua nação.

Assim, em sua instigante obra, passível de outras diferentes leituras, Mia Couto permite-nos conhecer um novo universo repleto de símbolos, de crenças, de culturas. Uma narrativa em que encontramos elementos, tanto no plano formal quanto no temático, que contribuem para reflexões acerca de uma sociedade, marcada por sua hibridez cultural e que necessita consolidar-se enquanto nação.

¹ Na obra em estudo há outras personagens femininas, no entanto, para os fins desta pesquisa, selecionamos apenas as personagens: Constança, Dia Kumari e Mwadia.

1. LITERATURA AFRICANA: EXPRESSÕES E IDENTIDADES

A Literatura permite que o ser humano possa expressar seus sentimentos, seus devaneios, seus ideais, suas aspirações, dentre outros propósitos. No processo de criação literária, o indivíduo entra em contato com a sua interioridade, mas também se depara com sentimentos que não são indivisíveis, isto é, sentimentos comuns a outros sujeitos, que compartilham angústias e desejos.

Por meio dos textos literários, o homem pode refletir sobre a sua própria condição e também sobre a condição do seu próximo. Logo, o sujeito conhece um pouco mais sobre si mesmo e também sobre o outro. Perante essas descobertas, há uma sensibilização e, conseqüentemente, uma transformação no ser.

Essa busca pelo desconhecido, essa necessidade de expressão, torna-se ainda mais incessante quando o indivíduo sente-se fragmentado, em busca *de seu verdadeiro eu*. Esses sentimentos são recorrentes nos sujeitos pós-modernos, que buscam encontrar a sua *identidade perdida*.

Devido às muitas transformações ocorridas no final do século XX, o ser humano passou a sentir-se deslocado, multifacetado, sentindo a necessidade de definir-se segundo características culturais, tais como: gênero, etnia, classe social, sexualidade, nacionalidade, dentre outras. Nisso, o indivíduo sente necessidade de definir e sentir-se pertencente a uma determinada nação. Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural da pós-modernidade*, aponta que algumas mudanças ocorridas nos últimos tempos modificaram a concepção de identidade. O autor define três concepções de identidade: sujeito do Iluminismo, sociológico e pós-moderno. Assim, Hall diz que, para o sujeito do Iluminismo, “o centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa” (HALL, 2005, p.11). Já para o sujeito sociológico, a identidade estaria justamente na interação com o outro. E, por fim, para o sujeito pós-moderno, a identidade não é algo estabelecido, nem fixo. Nas palavras de Hall:

(...) O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2005, p.13)

Com base nessas considerações, evidencia-se que nos países africanos, vítimas da colonização, essa busca por uma identidade é ainda mais acentuada. Nos países africanos, ex-colônias de Portugal, o período de colonização contribuiu para uma série de *traumas* decorrentes de uma realidade opressora, que impunha uma língua e uma cultura sobre as demais: “(...) nota-se uma tentativa constante de partilha de um sentido de identidade, perante as rupturas que o colonialismo determinou na psique africana” (LEITE, 2003, p.44).

Os países africanos – Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe – só conquistaram sua independência nas últimas décadas. Em entrevista concedida à Celina Martins, Mia Couto² diz que o seu país é mais novo que a sua própria geração: “Curioso é que eu, tal como as gerações anteriores de escritores, somos mais velhos que o nosso próprio país: nós temos trinta, quarenta, cinquenta anos e o nosso país tem apenas vinte e poucos anos (...)”.

Visto que a independência é um fato recente, os países ainda enfrentam muitas dificuldades econômicas, financeiras, dentre elas a dificuldade de assumir a ideia de nação. Segundo Abdala (2007, p.38), “a independência das nações africanas de língua oficial portuguesa é fato recente, assim como o reconhecimento da própria ideia de nação dentro do conjunto do país (...)”.

Nesse período de colonização, os modelos educacionais, bem como as produções artísticas, estavam vinculados aos padrões europeus. Ou seja, a escola, os estudos literários, o cânone sempre estiveram a favor dos *dominantes*, de modo a incutir os valores desses. Nas palavras de Ana Mafalda Leite:

Sabemos que os estudos literários e a própria categoria de literário, foram e são ainda, segundo alguns teóricos, dominados por noções como a de universalidade, expressa pela crença de que, a despeito da diversidade e multiplicidade do fenômeno literário, é possível construir-se uma poética universal, ou um discurso homogêneo, situando-se a literatura numa espécie de zona incontaminada da ideologia, conferindo-se-lhe um prestígio especial e isolando-a de outras formas de discurso. (LEITE, 2003, p.25).

² Mia Couto em entrevista concedida à Celina Martins. O estorinhador Mia Couto. A poética da diversidade. *Revista Brasil de Literatura*. Madeira: 22 de Abril de 2002. Disponível em <<http://revistabrasil.org/revista/artigos/celina3.html>> Acesso em: 12 set. 2010.

Sendo assim, o discurso produzido, bem como as criações literárias, sempre estavam vinculadas a um cânone imposto pelos grupos que detinham o poder cultural, conseqüentemente, invalidando produções de grupos menores, ou seja, do *diferente*. Logo, a produção literária deste período, isto é, a Literatura Colonial, segundo Ferreira, “(...) define-se essencialmente pelo fato de o centro do universo narrativo ou poético se vincular ao homem europeu e não ao homem africano” (FERREIRA, 1974, p. 14). Além disso, nas criações literárias da época, o homem africano é representado sempre como inferior ao homem europeu:

No contexto da literatura colonial, por décadas exaltada, o homem negro aparece como que por acidente, por vezes visto paternalisticamente e, quando tal acontece, é já um avanço, porque a norma é a sua animalização ou coisificação. O branco é elevado à categoria de herói mítico, o desbravador das terras inóspitas, o portador de uma cultura superior. (FERREIRA, 1974, p.14)

Por outro lado, nesse período começaram a surgir escritores e poetas que propunham uma literatura com uma nova perspectiva. Esses autores começaram a reivindicar uma nova posição para o homem africano na literatura, não mais sob a óptica do europeu. Conforme Ferreira discorre,

(...) cedo se esboça uma linha africana, irrompendo de um sentimento regional e em certos casos de um sentimento racial fundo, mas postulado ainda em formas incipientes que, tenazmente, abre um sulco profundo por entre a literatura colonial. De sentimento regional se transita para sentimento nacional, que vai dar lugar, entretanto, a uma literatura alimentada já por uma verdadeira consciência nacional e daí uma literatura africana, caracterizada pelos pressupostos de intervenção. (FERREIRA, 1977, p.34)

Nomes como Luandino Vieira (Angola), José Craveirinha (Moçambique) e Noémia de Sousa (Moçambique), são dos mais representativos nos países africanos de Língua Portuguesa, que propunham uma expressão literária com uma nova perspectiva, inovando na linguagem e também na valorização do homem africano. De acordo com Ferreira:

(...) José Craveirinha, poeta dos que mais enobreceram a poesia moçambicana e, tal como Noémia de Sousa, dos mais representativos. Autor de alguns livros (*Chigubo*, 1964; *Cântico a um dió catrame*, edição bilíngüe italiana, 1966; *Karingana ua karingana*, 1974), a sua influência e o seu prestígio cedo se exerceram na sua terra. A poesia de Craveirinha, sem concessões, grudada à África, ao homem africano, aos humilhados homens de cor (...). (FERREIRA, 1977, p.82)

Destaque para Luandino Vieira, pois, em suas obras, o escritor se apropria dos falares dos angolanos nos discursos das suas personagens, trazendo à tona a realidade de seu país, da sua cultura:

Os seus textos trazem à ficção angolana uma surpreendente configuração de ruptura e construção de uma língua nova que culmina *No antigamente na vida* (1974), a partir do português falado nos musseques (ghettos da cidade de Luanda) e da influência do quimbundo. A sua obra, nos fundamentos de inovação estilística só tendo paralelo em Guimarães Rosa, ganha uma altura que pode ser colocada ao lado da dos melhores prosadores da língua portuguesa. (FERREIRA, 1977, p.57)

Nesses países africanos de Língua Portuguesa, bem como também no Brasil, começaram a surgir autores engajados, com uma nova postura crítica, ideológica, que fizeram de suas obras uma forma de expressar a realidade vivenciada, por meio de críticas contundentes, a fim de uma literatura libertária. Nos versos de Craveirinha, por exemplo, há uma espécie de grito, de um homem negro inserido numa situação de opressão:

Eu sou carvão/E tu arrancas-me brutalmente do chão/E fazes-me tua mina/Patrão/ Eu sou carvão!/E tu acendes-me, patrão/Para te servir eternamente como força motriz/mas eternamente não/ Patrão (...)
(CRAVEIRINHA, 1980, apud ABDALA, 2007, p.100)

Dentro dessa perspectiva, segundo Abdala:

Esses “gritos” nos países de língua portuguesa já se mostravam formas de consciência nacional, ultrapassando barreiras étnicas. Os escritores engajados produziam dentro de um campo intelectual descolonizado. Não se dirigiam a um público colonial, mas (miticamente) a seu povo, representado pelo intelectual politicamente participante. Surgem assim as literaturas das nações africanas de língua portuguesa ainda sob o domínio colonial (...). (ABDALA, 2007, p.101)

Dessa maneira, intelectuais, artistas, autores no geral, sentiam a necessidade de expressar a realidade, de transformá-la. Pretendiam representar o homem africano, bem como a sua pátria. Nas palavras de Mia Couto, nascia em seu país:

(...) uma corrente de intelectuais ocupados em procurar a moçambicanidade. Já era, então, clara a necessidade de rupturas com Portugal e os modelos europeus. Escritores como Rui de Noronha, Noémia de Souza, Orlando Mendes, Rui Nogar, ensaiavam uma escrita que fosse mais ligada à terra e à gente moçambicana. (COUTO, 2005, p. 104)

Esses escritores procuraram reapropriar-se da língua em suas produções, transformando-a, conforme as suas necessidades de expressão: “(...) Uma língua estranha de que tentam reapropriar-se afeiçoando-a, cabo-verdianizando-a, angolanizando-a, moçambicanizando-a (...)” (FERREIRA, 1977, p.112). A partir dessa reapropriação, a língua, que antes era símbolo da colonização, passa a simbolizar agora a libertação do colonizado. Nas palavras de Abdala: “(...) Dominam em seu favor, e em sua função, como propriedade sua, a língua do antigo colonizador. E aquilo que era alienação passa a ser instrumento de libertação (...)” (ABDALA, 2007, p. 127).

Segundo Fátima Mendonça, “o elemento determinante do conceito de moçambicanidade em literatura é o movimento de libertação nacional” (1952, apud NOA, 1997, p.96). Ou seja, era necessário libertar-se, representar o homem africano, seus costumes, sua cultura, sua língua. Esse momento de ruptura, tal qual ocorrera também no Brasil, desencadeou numa expressão dos *falares nacional*, falares que prestigiassem a fala dos africanos, em seu cotidiano. Como discorre Abdala:

No Brasil, como depois em Angola, Cabo Verde e Moçambique, a ruptura, ao contrário, teve dominância sociolingüística. O Modernismo, ao chegar à África de língua portuguesa, esteve ligado a uma situação de conscientização político-social. Tratava-se nesses países, como ocorrera no Brasil, de prestigiar *um nível de fala de identificação social*. Os registros múltiplos desses níveis apontavam para situações socioculturais diversas, tanto no plano de cada cidade (com as divisões sociais internas) como no plano das várias regiões de cada país. (ABDALA, 2007, p.114; grifo nossos).

Após as produções da literatura colonial, a literatura pós-colonial procurou retratar o homem africano, as suas origens, a oralidade de seu povo e o *seu modo de ser*, ou seja, a sua moçambicanidade, sua angolanidade, cabo-verdinidade. Ana Mafalda Leite aponta em sua obra, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*, uma série de características comuns às obras produzidas nos países africanos lusófonos após a colonização. Nessas produções, no geral, ressoa uma voz crítica sobre esse período, que frustra justamente a visão colonial. Assim, os estudos teóricos procuram enquadrar as produções, o contexto em que se desenvolvem as criações literárias. Ademais, Leite salienta que o termo Literatura pós-colonial é abrangente, não estando apenas ligado ao campo literário:

(...) o termo *post-colonial studies* abrange questões tão complexas, variadas e interdisciplinares, como representação, sentido, valor, cânone, universalidade, diferença, hibridação, etnicidade, identidade, diáspora, nacionalismo, zona de contacto, pós-modernismo, feminismo, educação, história, lugar, edição, ensino, etc., abarcando aquilo pode designar como uma *poética da cultura* e criando alguma instabilidade no domínio dos estudos literários tradicionais. (LEITE, 2003, p.13)

Portanto, essa *poética da cultura* que caracteriza a Literatura pós-colonial contribui para a formação e a consolidação dos cânones da textualidade africana. Isto é, a literatura não deve ter mais como temática o europeu e a sua cultura; agora as discussões giram em torno de questões tais como, hibridismo, gênero, identidade, memória, representação, diferença, nacionalismo, História, dentre outras.

Toda essa diversidade temática e de estrutura decorre do fato do continente africano ser um híbrido cultural. Hall observa que todas as nações modernas são híbridos culturais. O autor salienta que

(...) muitas nações africanas que emergiram depois da descolonização, o que precedeu à colonização não foi “uma única nação, um único povo”, mas muitas culturas. (HALL, 2005, p.55)

Ana Mafalda Leite também reforça essa ideia: “(...) o pós-colonialismo salienta, actualmente, como resultantes, práticas onde predomina a ambivalência e a hibridez (...)” (LEITE, 2003, p. 19). Essa hibridez não deve ser considerada como uma característica negativa; pelo contrário, a mestiçagem, a diversidade é o fator determinante e enriquecedor do continente africano. Em seu artigo, *A fronteira da Cultura*, Mia Couto discorre sobre essa complexidade em seu continente:

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

É relevante mencionar que o processo de aculturação ao qual o homem africano foi submetido modificou o colonizado, mas também o colonizador. Esse *choque de culturas*, entre o europeu e o africano, resultou na hibridez que

não transformou apenas a língua, mas também a cultura dos povos. Nas palavras de Leite:

(...) Campo de intermediação das práticas identitárias nas literaturas africanas de língua portuguesa, tendo em conta essa especificidade de colonização, que favoreceu a indigenização do colono e a aculturação do colonizado, em graus mais ou menos extremados e, substancialmente, diferentes das outras colonizações, a relação com o corpo lingüístico começa a manifestar-se pelas diferentes “falas” com que os escritores africanos se assenhorearam da “língua” (...). (LEITE, 2003, p. 19)

Também é importante salientar que nos países africanos nos quais a Língua Portuguesa é a língua oficial, coexistem várias outras línguas; sendo que muitos dos habitantes, muitas vezes, não são falantes do Português, como, por exemplo, em Moçambique, onde nem a metade da população do país tem como língua materna a Língua Portuguesa³. Muitos textos literários valorizam justamente as hibridizações, a riqueza da cultura oral, tão prestigiada no continente africano. Esse hibridismo lingüístico, como reforça Ana Mafalda Leite, “(...) é uma das constantes mais significativas da textualidade africana em língua portuguesa” (LEITE, 2003, p.19), por meio da qual os autores buscam justamente apropriarem-se de sua língua.

Desse modo, as produções literárias pós-coloniais encontram formas de dialogar com o passado, com as tradições para, então, entender o presente. Assim, os textos literários criam novos campos literários, nos quais coexistem a escrita e a oralidade, tendo como base para suas criações os gêneros orais / escritos. Muitos dos autores contemporâneos desses países africanos prestigiam as memórias, as tradições, as suas lendas, as crenças, os seus

³ De acordo com o artigo 5.º da Constituição (revisão de 1990) "Na República de Moçambique, a língua portuguesa é a língua oficial". No entanto, de acordo com o Recenseamento Geral da População e Habitação, realizado em 1997, o português é língua materna de apenas seis por cento da população - número que, na cidade de Maputo, chega aos 25 por cento -, apesar de cerca de 40 por cento dos moçambicanos ter declarado que a sabiam falar.

O mesmo artigo 5.º da Constituição diz ainda: "O Estado valoriza as línguas nacionais e promove o seu desenvolvimento e uso crescente como línguas veiculares e na educação dos cidadãos". Em Moçambique foram identificadas diversas línguas nacionais, todas de origem bantu, sendo que as principais são: cicopi, cinyanja, cinyungwe, cisena, cisenga, cishona, ciyao, echuwabo, ekoti, elomwe, gitonga, maconde (ou *shimakonde*), kimwani, macua (ou *emakhuwa*), memane, suaíli (ou *kiswahili*), suazi (ou *swazi*), xichangana, xironga, xitswa e zulu. Devido à considerável comunidade asiática radicada em Moçambique, são também falados o urdu e o gujarati.

Fonte: <http://www.lusoafrika.net/v2/index.php?option=com_content&view=article&id=114&Itemid=138> Acesso em: 12 set. 2010.

cantos, seus provérbios, as adivinhações, enfim, valorizam a oralidade de seu povo. Essa nova perspectiva retoma a tradição, as origens da Literatura, como evidencia Cecília Meireles:

A literatura precede o alfabeto. Os iletrados possuem a sua Literatura. Os povos primitivos, ou quaisquer agrupamentos humanos alheios ainda às disciplinas de ler e escrever, nem por isso deixam de compor seus cânticos, suas lendas, suas histórias; e exemplificam sua experiência e sua moral com provérbios, adivinhações, representações dramáticas – vasta herança literária transmitida dos tempos mais remotos, de memória em memória e de boca em boca. (MEIRELES, 1979, p.19)

Valorizar a tradição é uma das alternativas para representar o homem africano e a sua pátria, dada a necessidade de assumir uma identidade e compartilhar um sentimento de pertença a uma determinada nação. Por isso, alguns escritores procuram, em suas obras, valorizar as memórias de seu povo, os provérbios, as adivinhações, as lendas, a história, os confrontos ocorridos. Nas palavras de Stuart Hall:

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a *nação*, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2005, p.51)

Destarte, na textualidade africana, não importa somente o que é dito, mas como é dito, donde é dito, como afirma Leite:

(...) os diferentes lugares de onde se fala obrigam a alguma reflexão, mais séria, sobre a questão do conceito de literatura e de cânone, de valor e de sentido, reflexão justamente desenvolvida pela teoria pós-colonial (...). (LEITE, 2003, p.24)

Sendo assim, a literatura pós-colonial, ao incluir tais valores e sentidos, desenvolve uma discussão transcultural sobre estruturas, de modo que as histórias literárias desses países ainda estão por se fazer, tendo em vista as poucas décadas da descolonização. Nessas produções, escritor e leitor constroem um novo conhecimento no acontecimento do discurso, ambos participam desse processo de reconhecimento e identificação com uma nação. Nas palavras de Leite:

Embora na mesma língua, e essa é talvez uma das armadilhas do conceito de lusofonia, a textualidade é culturalmente outra, translíngua e transcultural; por isso, ler, ao mesmo tempo que é traduzir, é também recriar, o que nos obriga à deslocação do lugar do

mesmo, movendo-nos para o espaço do(s) outro (s); obriga-nos ao esforço de movimentação dialéctica de lugares, em interacção dinâmica e, obriga-nos, a encarar a língua como geologia de formas e uma complexa tessitura cultural. (LEITE, 2003, p.38)

Nessa construção transcultural de sentidos, autor e leitor participam de um mesmo processo, ora deslocam-se de um espaço para outro, de forma a construir significados para a sua híbrida realidade e reconhecer as identidades díspares.

Um dos expoentes da literatura africana em língua portuguesa da atualidade é o escritor moçambicano Mia Couto. Em sua obra, destacam-se suas reinvenções linguísticas, bem como a sua linguagem poética, recriando um novo modelo de literatura africana. Muitos estudiosos apontam semelhanças entre o escritor moçambicano e o escritor brasileiro Guimarães Rosa, por ambos reinventarem a linguagem, aproximando a escrita da oralidade. Como destaca Ana Mafalda Leite sobre as inovações do escritor na literatura africana de língua portuguesa:

Outra tendência é a da invenção linguística, e tem por expoente o prosador Mia Couto, que imprime à linguagem do quotidiano uma dimensão poética, através de múltiplas recriações e de combinações linguísticas. Mia Couto consegue manter a simplicidade dos diálogos das suas personagens, reinventando-lhes a dimensão literária da oralidade. (LEITE, 2003, p. 91)

Em suas obras, a temática da tradição e da modernidade também está presente. O autor demonstra valorizar a tradição, a oralidade, nos discursos das suas personagens, por meio da linguagem *reinventada*, com alto teor poético. Seus livros, sejam de contos, sejam romances, configuram a presença da tradição oral, com a presença de cânticos, lendas, provérbios, dentre outros gêneros orais que caracterizam a obra do escritor moçambicano. Nas palavras de Ana Mafalda Leite:

Deste modo, a escolha dos gêneros, no caso do escritor moçambicano Mia Couto, funciona como um filtro, como um modelo interpretativo da realidade da sua sociedade, quer no plano temático, quer no formal, sugerindo-lhe a adopção de certas macro estruturas da forma da expressão, bem como de certos temas ou personagens. Tais escolhas têm como material plástico uma língua que, convém mais uma vez lembrar, foi anteriormente de opressão, mas agora é uma língua liberta e potencialmente híbrida. (LEITE, 2003, p. 57)

Tendo em vista essas considerações, nota-se que alguns escritores, como é o caso do moçambicano Mia Couto, também de Paulina Chiziane (Moçambique), Uanhenga Xitu (Angola), entre outros dos países africanos de

língua portuguesa, buscam em suas obras o fortalecimento de uma identidade nacional e cultural. Assim, escritor e leitor entram em contato com o passado, com o reconhecimento das raízes de sua terra e também das identidades díspares. Segundo Inocência Mata:

As literaturas africanas de língua portuguesa participam da tendência - quase um projecto - de investigar a apreensão e a tematização do espaço colonial e pós-colonial e regenerar-se a partir dessa originária e contínua representação. Os significadores desse processo, que constituem a singularidade da *nossa* pós-colonialidade literária, são potencialmente produtivos: sinteticamente dizem respeito a uma identidade nacional como uma construção a partir de negociações de sentidos de identidades regionais e segmentais e de compromisso de alteridades. O que as literaturas africanas intentam propor nestes tempos pós-coloniais é que as identidades (nacionais, regionais, culturais, ideológicas, sócio-econômicas, estéticas) gerar-se-ão da capacidade de aceitar as diferenças.⁴ (MATA, 2000)

Portanto, esses escritores promovem novos campos literários, novos cânones dessas produções pós-coloniais. Temas como identidade, gênero, memória, dentre outros, ganham destaque nas obras recentes. Essa busca por uma formação identitária e a valorização da memória são recorrentes na textualidade africana lusófona, tendo em vista o passado opressor e as sequelas decorrentes do período colonial. Assim, a literatura pode ser um meio para fazer reflexões, trazer à tona essas memórias, a fim de modificar o cenário atual, no qual exista uma nação mais justa e igualitária, que respeite e conviva com as diferenças, de homens africanos que reconheçam o seu passado e seu presente.

1.1 Mia Couto: reinvenção da linguagem e formação da identidade

Nesse panorama da literatura africana de língua portuguesa, surge um dos mais notáveis escritores da língua portuguesa na atualidade: Mia Couto.

Mia Couto nasceu em Beira, no dia 5 de Julho de 1955, filho de portugueses que emigraram para Moçambique. É considerado como um dos escritores de língua portuguesa mais importantes da atualidade. Suas obras

⁴ MATA, Inocencia. O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: *X Congresso Internacional da ALADAA (Associação Latino-Americana de Estados de Ásia e África)*. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf> Acesso em: 12 set. 2010.

foram publicadas em mais de 22 países, sendo o escritor mais traduzido de seu país.

Escritor premiado, Mia Couto, publicou o seu primeiro romance, *Terra Sonâmbula* (1992), que lhe deu o prêmio Nacional da Ficção dos Escritores Moçambicanos e também foi considerado com um dos doze melhores livros africanos do século XX. Além de outras premiações, o escritor moçambicano é também sócio correspondente, eleito em 1998, da Academia Brasileira de Letras.

Mia Couto foi jornalista, ex-militante político, estudou medicina. Hoje, além de escritor, atua como biólogo e é um dos intelectuais de seu país. O escritor sempre buscou refletir e participar dos problemas enfrentados pela sua pátria. No período colonial, muitos homens africanos estavam incomodados com a situação opressora na qual estavam inseridos. Assim, começaram a surgir movimentos de libertação, como a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) que tinham como propósito a independência de Moçambique, movimento do qual Mia Couto participou em grupos clandestinos que apoiava a essa Frente de Libertação. Em 1975, depois de dez anos da guerra da libertação, Moçambique torna-se independente; porém, inicia-se um período de guerras civis. Durante dezesseis anos, o moçambicano passou a sofrer e a ser *colonizado* por seus próprios *irmãos*. Mia Couto, em *A fronteira da cultura* (2005) destaca a importância de perceber a História de seu país, sem falsificações, sendo que muitos africanos também se beneficiaram com a situação vivenciada pelo seu país:

Creio que a História oficial do nosso continente foi sujeita a várias falsificações. A primeira e mais grosseira destinou-se a justificar a exploração que fez enriquecer a Europa. Mas outras falsificações se seguiram e parte delas destinaram-se a ocultar responsabilidades internas, a lavar a má consciência de grupos sociais africanos que participaram desde sempre na opressão dos povos e nações de África. (COUTO, 2005, p.14)

Mia Couto tem um olhar atento sobre a realidade em que está inserido. Após a colonização e as guerras civis, Moçambique enfrentou - e ainda enfrenta - muitos problemas sociais e econômicos, decorrentes da realidade vivida e de outros processos atuais, como a globalização. Em suas obras, o autor procura retratar a história de seu país, a realidade, todavia, não de um

modo panfletário, mas sim com uma linguagem poética. Como, por exemplo, no livro *Vinte e Zinco* (1999), no qual o autor relata a reação do povo na data da Revolução dos Cravos e também na independência de Moçambique, um ano depois:

De qualquer forma, escrevi o romance e chamei-o de *Vinte e Zinco*. Infelizmente é difícil que traduções para outras línguas guardem a reinvenção lexical operada em português. O jogo de palavras em português marca, porém, o distanciamento de dois universos que olham de forma diversa uma mesma efeméride. Os que viviam nos bairros de zinco (os subúrbios pobres) fizeram festa total no dia 25 de Junho de 1975, data da independência nacional. Sorriam no 25 de Abril de 1974 mas cantaram e dançaram no 25 de Junho de 1975. Mesmo que, na altura, lhes pesasse a leve suspeita de que a libertação da miséria é um processo que demora ainda várias gerações. (COUTO, 2005, p.58)

Outros livros do autor abordam a realidade de seu país durante a colonização, as guerras civis e o período após esses acontecimentos e as suas consequências. Destaca-se a linguagem poética utilizada pelo autor, que demonstra uma escritura coberta por uma poeticidade, mesmo quando os assuntos abordados são de uma realidade difícil. O autor reforça esses seus laços com a poesia e, para ele, é difícil entender essas fronteiras entre os gêneros. Para o autor, a sua escritura é uma *prosa poética*:

Eu venho da poesia. O meu primeiro livro, *Raiz de Orvalho*, era um conjunto de poemas. Comecei, portanto, por escrever poesia e depois penso que nunca deixei de ser poeta no sentido de traduzir o sentido mágico da palavra e, ainda hoje, considero que estou escrevendo histórias de forma poética. Também creio que a poesia pode ajudar no trabalho de transgressão que eu quero fazer. Porque a realidade que eu quero revelar é uma realidade que só pode ser contada através de certo sentido mágico e de certa transgressão de fronteiras, entre o verso e a prosa, a escrita e a oralidade.⁵

O autor revela que desde pequeno teve contato com a poesia, influência de seu pai, igualmente poeta.

Sou moçambicano, filho de portugueses, nasci em pleno sistema colonial, combati pela Independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil. Vim à luz 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. A cidade é um cordão umbilical que criamos depois de nascermos.

⁵ Mia Couto em entrevista concedida à Celina Martins. O estorinhador Mia Couto. A poética da diversidade. *Revista Brasil de Literatura*. Madeira: 22 de Abril de 2002. Disponível em <<http://revistabrasil.org/revista/artigos/celina3.html>> Acesso em: 20 set. 2010.

Cresci nesse ambiente de mestiçagem, escutando os velhos contadores de histórias. Eles me traziam o encantamento de um momento sagrado. Filho de um poeta ateu, aquela era a minha missa, aquele era o recado do divino. (COUTO, 2005, p. 150)

Além disso, o autor reconhece a influência de poetas e de romancistas brasileiros em sua produção literária, bem como sobre a Literatura Africana de língua portuguesa, em geral:

O meu percurso é um percurso marcado pela poesia e tenho que prestar homenagem a poetas como João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, e sobretudo, Adélia Prado. Mas o meu encontro é essencialmente com João Guimarães Rosa. (COUTO, 2005, p.106)

Como o escritor afirma que a linguagem empregada facilita a descrição da dura realidade de seu país, o poeta também produz suas obras com base em elementos do maravilhoso e do fantástico. Assim, esses elementos criam uma nova realidade, novas explicações para os eventos vivenciados pelas personagens. Nas palavras de Mia Couto:

(...) E depois, o maravilhoso é uma coisa que está completamente presente na realidade moçambicana, a fronteira entre aquilo que nós podemos dizer que é o fantástico e a realidade está toda reformulada por lá. Portanto, eu acho que mesmo que um escritor moçambicano não tenha nenhuma relação com qualquer autor, e não do Guimarães Rosa, mas qualquer autor latino-americano da escola do realismo mágico... ele só pode fazer isso, ele não pode escrever de outra maneira porque ali, aquilo que é percepção do mundo, aquela racionalidade é outra racionalidade. Os meus colegas que são bons cientistas, que são geneticistas, são gente da ciência, da linha de ponta da ciência, se lhe dissessem que de noite tu conversas com o mar eles acreditam que é possível.⁶

Sendo assim, o autor insere em suas obras as crenças, as tradições de seu povo e confronta-a também com a atualidade, a modernidade. Em sua textualidade, há presença de temas que tratam da identidade do homem africano, as suas memórias - de um povo que sofreu muito e que muitas vezes deseja esquecê-las - a história de seu país, enfim, uma vasta temática que aborda assuntos referentes à formação identitária de Moçambique. É relevante ressaltar que o escritor não escreve um simples relato dos acontecimentos

⁶ Mia Couto em entrevista concedida à Eliza Andrade Buzzo. Mia Couto revisitado. *Digestivo Cultural*. São Paulo, 14 de set. 2006. Disponível em <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2047&titulo=Mia_Couto_revisitado> Acesso em: 25 set. 2010.

históricos vividos pelo seu país, ele entrelaça essa realidade na própria estrutura da sua narrativa, valorizando os gêneros orais, os discursos, os provérbios, a sabedoria do seu povo, de modo a representar o homem africano, a sua história e a sua nação. Segundo Ana Mafalda Leite:

(...) em qualquer um dos livros do autor moçambicano se problematizam e configuram os enquadramentos e ajustamentos culturais das minorias do país, os indianos, os mestiços, os brancos, ou, ainda, os camponeses, os velhos, os que vivem “muito oralmente”, esses que representam outro tempo, os sem tempo e fora dele e, talvez, por isso, sem espaço maior do que uma ilha. (LEITE, 2003, p. 65)

Portanto, Mia Couto cria e recria mundos, conta histórias das suas personagens, que revelam muito da cultura, da tradição, da religião, das origens do povo africano e das raízes de sua terra. Sendo assim, suas personagens estão inseridas num plano mítico, do sobrenatural e da fantasia. Muitas vezes, o autor traz por meio das memórias, das tradições, o passado histórico para que se tenha uma percepção aprofundada do presente, da atualidade. O autor recria vidas conflitantes, suas personagens abarcam múltiplas vozes e são repletas de significações, situadas no presente, mas que abarcam o passado, de um povo que vivenciou sofridos acontecimentos e que esperam um futuro mais justo.

2. A MULHER MOÇAMBICANA NA LITERATURA: RESSOAR DAS VOZES SILENCIADAS E INSERÇÃO

Ah, essa sou eu:
[...]
corpo tatuado de feridas visíveis e invisíveis pelos chicotes da
escravatura...
África da cabeça aos pés ah, essa sou eu!

Noémia de Sousa
(1962, apud PADILHA, 2002, p. 174)

Na epígrafe mencionada, o eu - lírico feminino representa um povo – que apesar dos sofrimentos, das feridas – se reconhece pertencente a uma nação. Sendo assim, no poema de Noémia de Sousa revela-se uma necessidade de compartilhar uma identidade coletiva; por isso a voz feminina representa um *grito* de muitas outras vozes que ressoam no continente africano.

Como já abordado anteriormente, a literatura pós-colonial tem como uma das suas pretensões justamente *traçar um plano* para que suas obras contribuam para a formação identitária de uma nação. A literatura em questão pretende *dar voz* para aqueles que permaneceram emudecidos na história. Dentro dessa perspectiva, a figura feminina sofre dupla marginalização por conta das questões de etnia e de gênero (ADÃO, 2007, p.200). Isto é, sofre a opressão por conta da colonização, mas também da marginalização por ser mulher.

Essa busca por uma identidade coletiva é uma das temáticas desenvolvidas na obra de Mia Couto. Em *O outro pé da sereia*⁷ esse intuito fica ainda mais evidente – sobretudo pela figura feminina – que na narrativa parte, segue viagem em uma busca. O livro *OPS* é o primeiro do escritor moçambicano a inserir uma mulher como protagonista. E por que não dizer que há no romance protagonistas? Pois são as mulheres – humanas ou não – que possuem a responsabilidade de conduzir as ações e tecer o plano narrativo.

Numa entrevista, Mia Couto afirma que um dos núcleos organizadores de sua obra foi:

[...] a leitura de um documento histórico que relata o encontro do missionário D. Gonçalo da Silveira e o Imperador do Monomotapa. O

⁷ A partir da próxima referência ao livro, colocaremos apenas a sigla *OPS*, quando necessário, acompanhada da página.

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.⁸

A partir desse *encontro* de povos diferentes, o autor se pauta dessa hibridez de seu povo para criar em seu livro personagens – baseadas ou não em figuras históricas – de modo a ilustrar essa miscelânea cultural. Assim, em *OPS* as personagens possuem diversas origens, diferentes tradições, que convivem e que abarcam novos saberes, de modo a denotar o hibridismo cultural presente em seu país.

Quando se pensa em África, muitas vezes, se remete às condições sociais, econômicas e históricas do continente, dos países vítimas da exploração, da colonização, nos quais a miséria e a fome ainda são uma triste realidade. Ademais, também se reporta às questões relativas ao gênero, seja para retratar as situações opressoras pelas quais muitas mulheres estão sujeitas, seja para ilustrar o papel desempenhado pelas mulheres africanas.

Uma das imagens mais recorrentes da mulher africana é a figura da mãe, vista como aquela que gera a vida, assim como a terra, que dá seus frutos. Essa imagem da mulher-mãe associada à terra é difundida também na literatura realizada por mulheres na revista *Mensagem*. Segundo Padilha:

A participação do boletim é eminentemente masculina, dentro do previsível, mas as mulheres igualmente dele tomam parte. Como meio de construir, pela trilha da escrita, a nação entressenhada, com auxílio de argamassa da ancestralidade cultural, duas imagens tomam vulto e se fazem recorrentes nas páginas mensageiras: a da *mulher* e a de seu duplo, a *terra*, significando esta o lugar do nascimento, a pátria (Hobsbawn, 1990). A recorrência a imagens de mulheres se torna, pois, uma constante [...] ela se faz metáfora genesíaca, pois a mulher é sempre vista em África como fonte primeira da vida individual e clânica. (PADILHA, 2002, p. 173)

Essa associação reforça a relevância da mulher no continente africano, pois é ela que gera a vida e que dá continuidade às gerações, que garante o elo com os antepassados, que transmite os valores culturais, logo garante a organização de um determinado clã. Certamente, a imagem da África relacionada à figura materna não é novidade, tendo em vista que o continente é

⁸ Mia Couto em entrevista concedida à Henrique Monteiro. Folheando com Mia Couto. *Portal da literatura*. 26 de Setembro de 2006. Disponível em <<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=6>> Acesso em: 22 out. 2010.

considerado o berço da humanidade e que muitos se referem à *mãe África* ao citarem o continente. Como se pode notar nos seguintes versos do poema *Negra* da moçambicana Noémia de Sousa:

[...] E ainda bem/Ainda bem que nos deixaram a nós,/do mesmo sangue, mesmos nervos, carne, alma/ sofrimento,/ a glória única e sentida de te cantar/ com emoção verdadeira e radical,/a glória comovida de te cantar, toda/ amassada,/moldada, vazada nesta sílaba imensa e / luminosa: MÃE. (SOUZA apud MATTA, 2007, p.427)

No artigo *Silêncios rompidos*, Laura Cavalcante Padilha destaca a visão que o continente africano tem do sexo feminino, em relação ao ocidente:

Se a mulher no ocidente branco-europeu se viu excluída da história (Perrot, 1988) ou se fez apenas uma sombra (Cunningham, 19--), o mesmo não se pode dizer das africanas, em especial quando se pensa na etnia *bantu*. A este propósito há, em um dos números da *Mensagem*, um pequeno ensaio paradigmático de Henrique Abranches, cujo título é “*O conflito entre o clã e a família*”. Nele se deixa claro o valor simbólico da mulher na formação das comunidades de origem: “todos os membros do grupo eram parentes por descenderem de uma mulher comum” que “dá nome ao grupo”, o que explica o fato de que este reúna as “condições essenciais para que possa ser chamado de clã uterino” (n, 11, ano XV, 1963, p.48). (PADILHA, 2002, p.176)

Desse modo, a mulher tem o papel central na continuidade de clã; todos são descendentes de uma mulher: é a mulher que dá a vida, que cuida, que educa e que permite a perpetuação dos valores da tradição e de seus antepassados. Logo, são elas que por meio da oralidade transmitem os conhecimentos e preservam os valores de seus ancestrais. Inclusive uma das formas de conhecer sobre o universo feminino, os papéis sociais dos quais elas assumem, seus costumes, é justamente por meio dos relatos orais, tendo em vista a força da oralidade no continente africano. Em muitas aldeias elas participam das atividades relativas às colheitas, das atividades comerciais, como, por exemplo, na cultura Yoruba, na qual “além de ser progenitoras dos filhos, também desenvolvem um papel crucial na articulação das economias locais como boas feirantes” (AKINRULI, 2010, p. 5).

Considerando a tradição e o panorama atual em Moçambique, observa-se que há diferenças culturais dentre as diversas regiões do país. Assim, como há *várias Áfricas*, há também um mosaico de culturas e formas de inserção da mulher na sociedade moçambicana. Notam-se características distintas entre as

regiões do Sul e Norte do país, sendo que o Sul sofreu mais influência colonialista, aderindo mais a costumes europeus; enquanto nas regiões do Norte as figuras femininas mantêm mais as suas tradições. Como reforça a escritora moçambicana, Paulina Chiziane:

Eu ouvi várias vezes me perguntarem sobre excisão clitoriana, pois acreditam que essa é uma prática geral na África. Mas em Moçambique não temos extirpação, nos temos o alongamento genital. Portanto, em minha terra, em algumas regiões, os genitais são alongados para aumentar o prazer da mulher. (CHIZIANE, apud SANTOS, 2008, p.161)

Se há no país tradições que buscam satisfazer mais o sexo feminino, por outro lado, também há práticas tradicionais que as submetem a situações de repressão e de *coisificação*, tais como a prática do lobolo e da poligamia:

(...) à condição da mulher em Moçambique, situação que gera uma dupla ambigüidade: de um lado, a rejeição da modernidade colonial (aqui incluídas as igrejas) e de outro, a representação negativa de formas de organização tradicional, como o lobolo e a poligamia. (VICTORINO, 2007, p.355)

Tais práticas geram discussões, pois para muitos se tratam de situações opressoras, como cita a autora em questão; contudo, para outros, essas são as tradições de um determinado povo, devido às suas crenças e aos seus mitos. Assim, é importante destacar que

O lobolo tinha suas raízes na forma de organização das sociedades *tradicionais*, a partir das quais a família desempenhava um importante papel nas relações sociais e na produção econômica do coletivo, tendo como eixo principal a produção familiar. Assim, o casamento constituía uma instituição significativa porque era por ele que se garantia a produção agrícola e a geração da descendência. Nesse sentido, as mulheres cumpriam um papel central nessas sociedades. [...] o casamento não tinha um caráter individual, e por isso se constituía em uma aliança assumida entre as duas famílias, que, para reparar a perda de um dos seus membros, recebia uma compensação. (SANTANA, 2009, p.5)

Dentro dessa perspectiva, Chiziane destaca a força da tradição, que não se rompeu mesmo após o processo de colonização:

Lobolo no sul, ritos de iniciação no norte. Instituições fortes, incorruptíveis. Resistiram ao colonialismo. Ao cristianismo e ao islamismo. Resistiram à tirania revolucionária. Resistirão sempre. Porque são a essência do povo, a alma do povo. Através delas há um povo que se afirma perante o mundo e mostra que quer viver do seu jeito. (CHIZIANE, apud SANTOS, 2008, p. 27)

No que diz respeito ao acesso à cultura letrada, é relevante ressaltar que esta é de domínio dos homens, pois são poucas as mulheres letradas, devido aos motivos históricos, sociais e econômicos de seu país. Por conseguinte, há uma parcela reduzida de número de escritoras em Moçambique, assim como em outras partes do mundo. Nas palavras de Padilha:

[...] Evidencia-se a força castradora do sistema colonial que abre as portas da educação formal ao branco, que se faz, assim, o senhor *absoluto da letra, enquanto o negro dela é excluído. Também a “mestiçagem” se mostra como uma possibilidade de emergência social. No calabouço do silenciamento, a mulher negra se representa como um absoluto não-lugar no mundo letrado.* É trata-se da África onde a mulher se destaca como principal elemento de sustentação da estrutura social, força aglutinadora por excelência de uma construção simbólica marcada pela matrilinearidade, e não só. (PADILHA, 2002, p.166 - grifos nossos)

Além de um número reduzido de autoras, a figura feminina representada na literatura no período de colonização, muitas vezes, seguia o cânone europeu, representando a mulher em seu papel social, de mãe, de esposa, ficando sempre em segundo plano, revelando traços do papel feminino na sociedade:

[...] sobretudo para a mulher urbana, uma formação “profissional”, “técnica”, que tinha como centro o seu papel, essencialmente feminino, de mãe em casa (era a chamada educação feminina, onde a costura e a culinária, bem como preceitos de higiene eram ministrados). (IGLESIAS, 2007, p.139)

Em contrapartida, há também escritores e escritoras que buscam expressar a moçambicanidade, tendo um objetivo comum em suas produções literárias: valorizar o hibridismo cultural, bem como as questões de gênero e o cânone em formação. Ana Mafalda Leite aponta para o fato de surgirem escritoras que realizam a:

[...] indagação do papel da mulher, numa sociedade eminentemente falocrática e prepotente, em que o feminino, passivo e subserviente, está sujeito a todas as formas de exploração, sem consciência de direitos ou vontade. (LEITE, 2003, p.76)

Diante desse quadro, surgem escritoras e poetisas nos países lusófonos que começam a apropriar-se da escrita como instrumento para a sua libertação, bem como para a sua expressão, como forma de rompimento do silêncio. Além das já citadas escritoras moçambicanas, Noémia de Sousa e

Paulina Chiziane, destacam-se também as angolanas Alda Lara e Paula Tavares, a moçambicana Lília Momplé e a são-tomense Alda do Espírito Santo, entre outras. Como um dos emergentes da literatura atual, a escritora Paulina Chiziane, em 1990, publica seu primeiro romance intitulado *Balada de Amor ao Vento*, tornando-se a primeira mulher a publicar um romance em seu país. A autora em questão traz em sua escrita, o ressoar das vozes das mulheres que permaneceram silenciadas:

(...) A solidão e o silêncio, afirma a autora em diversas entrevistas, a levaram à escrita como forma de preenchimento do vazio e da incompreensão que se erguem à sua volta e das demais mulheres que desafiam os cânones sociais. A projeção de aspirações femininas no campo afetivo, profissional e artístico, engendrou, desse modo, romances como *Niketche, uma história de poligamia*, em que as questões relativas à mulher tornam-se, além de um crescente exercício literário, via de acesso à reflexão sobre Moçambique e, por conseguinte, pontos convergentes nas diversas Áfricas que integram o continente.” (DUTRA, 2007, p.314)

Dessa forma, na literatura pós-colonial começa-se a evidenciar aqueles que tinham sido excluídos, assim como as mulheres que antes permaneciam silenciadas. Nas palavras de Ana Mafalda Leite:

Assim sendo, é fundamental interrogar o cânone para tentar ouvir a voz dos que foram compulsivamente nele silenciados pelos aparatos de dominação. No caso presente: o negro e a mulher. Quem sabe seja esta a única forma de se chegar à terceira margem, lá mesmo onde é possível ouvir-se o grito da diferença e, através dele, a fala dos excluídos dos rituais canônicos. (LEITE, 2003, p.169)

Autoras como Chiziane pretendem tratar da questão de gênero, tornar as mulheres sujeitos de sua própria história, não mais da óptica do homem e nem do ocidental, mas sim da visão da mulher, *daquela que está dentro*, ou seja, com base nas tradições e costumes de seu povo. Como afirma Leite:

O tratamento dos temas sobre a “mulher”, realizado por escritoras pressupõe um ponto de vista alternativo e crítico, também, ao da escrita feita por escritores-homens; a narrativa de “gênero” é uma das estratégias pós-coloniais que pressupõe implícita e explicitamente um diálogo crítico com a narrativa, maioritariamente, centrada numa tradição masculina. Por outro lado, permite um alargamento temático, tratado a partir de dentro, criando uma abertura no cânone literário africano, em formação. (LEITE, 2003, p. 77)

A partir dessas considerações, observa-se que o escritor Mia Couto, assim como outros escritores da literatura pós-colonial, procura em suas obras

tratar das temáticas vigentes dessa literatura, inclusive sobre a questão de gênero. Assim, o autor moçambicano, muitas vezes, faz uma espécie de denúncia da situação de repressão em que vivem muitas mulheres em seu país. Como se pode notar nesses trechos de obras de Couto:

[...] Nasci para cozinha, pano e pranto. Ensinaram-me tanta vergonha em sentir prazer, que acabei sentindo prazer em ter vergonha. (COUTO, 2009, p. 29)

[...] A exclusão conduziu-a, depois, à escravatura. Nem notou demasiada diferença. No mundo a que pertencia, ser esposa é um outro modo de ser escrava. As viúvas apenas acrescentam solidão à servidão. (COUTO, 2006, p.108)

Em *OPS* a personagem central do romance é Mwadia Malunga que tem como papel entrelaçar os planos narrativos. Essa personagem é destinada a transportar a Nossa Senhora para um lugar seguro. Aliás, são as figuras femininas que conduzem a narrativa e como o próprio Mia Couto explica, o episódio desencadeador do romance é o aparecimento da imagem:

O que as liga é uma estátua de Nossa Senhora, legada por um missionário no século XVI – D. Gonçalo da Silveira – com o objectivo de converter o imperador local (em África). O imperador tenta, primeiro, agradar o missionário oferecendo-lhe ouro – o que ele recusa afirmando não aceitar bens terrenos. Então, o imperador decide enviar-lhe algumas belas jovens. Uma oferta que é, mais uma vez, recusada pelo missionário com a justificação de que já tem “a quem devotar o coração”, indicando, simultaneamente, a estátua de Nossa Senhora. O imperador apaixonou-se pela estátua, que julga tratar-se de uma mulher terrena. No fim, ocorre uma tragédia e o missionário é assassinado e enterrado num local escondido, junto à estátua.⁹

Dessa maneira, o enredo é desenrolado em dois planos ficcionais: o primeiro no ano de 2002, em Moçambique; e o outro em 1560, numa embarcação que sai de Goa com destino ao reino Monomotapa. Os capítulos são intercalados; ora revelam as cenas da atualidade em Moçambique, ora recontam a história do jesuíta português, D. Gonçalo da Silveira, figura histórica que agora está inserido num mundo ficcional.

⁹ COUTO, Mia. Duas entrevistas e dois livros de Mia Couto, num hiato de seis meses. In: *Encontro Internacional de Escritores de Expressão Literária Ibérica Correntes d' Escritas*. Póvoa de Varzim, 2008. Disponível em: < <http://rendez-vous-arabie.blogspot.com/2008/07/duas-entrevistas-e-dois-livros-de-mia.html> > Acesso em: 01 nov. 2010.

O romance começa com um episódio fantástico: o achamento de uma estrela. Esse episódio decorre em 2002, em Moçambique, num vilarejo cujo nome é Antigamente. Zero Madzero pega naquilo que julga ser uma estrela-cadente e decide enterrá-la no seu quintal. Mwadia Malunga vê o marido ameaçado e considera melhor transportar o objeto para o bosque sagrado, depois de consultarem o feiticeiro, Lázaro Vivo. Enterrada a estrela em lugar apropriado, junto ao rio Muzenguezi, Mwadia encontra próximo ao rio uma estátua de madeira de Nossa Senhora sem um dos pés, um esqueleto (que é no caso de Gonçalo da Silveira) e um baú apodrecido contendo documentos. Madzero julga que a santa deveria seguir para um lugar sagrado, que segundo ele seria a igreja de Vila Longe, terra natal de Mwadia, lugar que Madzero não voltaria. A mulher parte na tentativa de salvá-lo, já que ambos acreditavam que tal descoberta constituía uma ameaça. Destinada a ligar os retalhos do tempo e da história, Mwadia, “essa que tinha corpo de rio e nome de canoa” (COUTO, 2006, p.16), é quem conduz essa travessia.

Já no outro plano, a narrativa desenrola-se no século XVI, no ano de 1560, quando parte de Goa, a nau Nossa Senhora da Ajuda com o destino ao reino de Monomotapa, na África. Essa expedição seria a primeira incursão católica ao reino, liderada pelo jesuíta D. Gonçalo da Silveira - considerado por muitos como um homem santo - que tinha como objetivo levar a fé cristã ao reino. O símbolo dessa embarcação é a imagem da Nossa Senhora, benzida pelo papa. Antes mesmo de sair das terras indianas, a estátua cai nas águas lodosas do rio Mandovi; quem salva a imagem é o mainato Nimi Nsundi.

Nesse plano, as figuras femininas inseridas são Dia Kumari e D. Filipa. Dia Kumari, a escrava indiana, considera-se feita de chamas. No seu próprio nome traz a claridade do dia. Já o sobrenome Kumari significa literalmente virgem em nepalês. Esse título, no Nepal, se deve a uma menina de quatro anos que é escolhida como uma *kumari*, ou seja, uma deusa que representa a pureza, a inocência e a feminilidade do povo, sendo assim venerada por todos. Porém, uma kumari perde seu trono a partir do momento em que começa o período menstrual. Assim como uma kumari perde seu posto, a indiana, depois de viúva, torna-se uma escrava por acreditarem que ela era um *espírito*, devido ao seu poder de atravessar o fogo. Na sua condição de escrava, acompanha

D. Filipa na embarcação e depois acaba por envolver-se com o escravo Nimi Nsundi.

Por outro lado, a personagem da D. Filipa representa a mulher europeia, que possui um *status* por conta de seu casamento, todavia vive na solidão. A portuguesa havia ido tratar da sua saúde em Goa, porém ao ir de encontro com o seu marido no reino Monomotapa sente-se toda sua tristeza e sua solidão por saber da infidelidade de Antônio Caiado, que já havia *conquistado* muitas mulheres no continente africano.

As figuras femininas no romance inseridas em Moçambique, na atualidade, são da mesma família, parentas de Mwadia: a mãe, Constança e a tia, Luzmina. Com exceção da brasileira Rosie, que fica hospedada na casa de Dona Constança. Essa morada abarca toda a força da tradição, inclusive Constança, a mãe, coloca em sua parede o retrato dos *ausentes*, revelando toda a valorização por seus antepassados. A matriarca estava em seu segundo casamento, agora era casada com um goês, Jesustino. Quando Mwadia retorna à sua casa, encontra sua mãe bem envelhecida e muito gorda. Constança afirma que engordara por conta dos desgostos devido à ausência da filha.

Já a irmã de Jesustino, Luzmina, só é conhecida pelo leitor pelas memórias das personagens, pois, quando Mwadia retorna à Vila Longe sua tia já havia morrido. Luzmina era beata, muito religiosa, inclusive havia influenciado sua sobrinha a seguir sua vocação no seminário. No entanto, Luzmina escondia um segredo: era apaixonada por seu irmão Jesustino. Luzmina vive a agonia de um amor proibido, segundo os preceitos cristãos. Todavia, a personagem transforma-se e acaba por declarar-se e praticar incesto. Antes de morrer, em um ato de insanidade para a sua família, confessa ser agora *santa das prostitutas*.

Além dessas personagens, a brasileira Rosie, embora sem nenhum parentesco com as outras mulheres, fica hospedada na casa de Constança, e acaba por criar vínculos entre ambas, partilhando experiências e dores. Rosie, na verdade, era mineira, contudo morava nos Estados Unidos. Ela acompanha o seu marido, Benjamin Southman, na incursão de encontrar suas raízes africanas em Moçambique. Ambos eram integrantes ONG *Save Africa Fund*, que consistia em combater o afro-pessimismo no continente. No final do livro é

revelado que, na verdade, a brasileira não era casada com Benjamin, que tudo não passara de um plano para obterem lucros com a ONG.

Com a vinda dos estrangeiros, Mwadia, segundo o plano de seu tio Casuarino, fica incumbida de receber *visitações* dos seus antepassados, para mostrar aos afro-americanos as raízes míticas que eles procuravam. A protagonista lê os manuscritos encontrados no baú, o diário de bordo da tripulação da Nossa Senhora e passa a encenar situações vividas pelos portugueses e pelos escravos. Os episódios passam de encenações até parecerem de fato reais. Para muitos, Mwadia tinha poderes de curandeira, era uma divindade das águas. Após sua travessia, Mwadia decide ir embora de Vila Longe, considera que o lugar seguro para a santa era o rio. E depois volta para o vilarejo de Antigamente, novamente reencontra o seu marido e resolve seguir o seu próprio percurso “como se escolhesse entre que ausentes ela deveria viver. Só depois tomou o caminho do rio” (COUTO, 2006, p. 331).

Outro elo entre os dois planos narrativos é, sem dúvida, a imagem da Nossa Senhora – Kianda – ou Nzuzu, respectivamente, a Virgem, a rainha do mar e a rainha das águas doces. Em muitos trechos da obra a imagem aparece personificada, de modo a provocar ações e reações nas personagens. Todos os episódios que envolvem a figura dela são ricos de significação: a santa parece, aos olhos do escravo, ter se jogado nas águas do rio; depois de ter o pé decepado, a imagem parece sangrar; segundo o rei do Monomotapa, ao dormir com a imagem, a santa falara; provocava instantes de tonturas nos homens, quando eles seguravam-na; entre outros episódios. Assim, a imagem enlaça momentos e tempos distintos, sendo interpretada conforme a crença de cada um; por isso ela representa muitas visões de mundo.

Portanto, são os papéis femininos que revelam as suas múltiplas origens, crenças, cultura de seu povo, logo, de seu país. Desse modo, as figuras femininas realizam travessias, unindo tempos, espaços e culturas diferenciadas, de forma a representar a hibridez, destacando o papel das mulheres na formação da identidade de sua terra.

3. O FEMININO E A SUA REPRESENTAÇÃO METAFÓRICA DA IDENTIDADE COLETIVA

3.1. O feminino no romance de Mia Couto: submissão, tradição e valorização

Cada mulher sente o sofrimento de todas as mulheres.

Mia Couto, OPS, p. 99

A epígrafe citada revela a partilha de experiências e sentimentos entre as mulheres, de forma que cada uma abarca experiências alheias, de outros tempos, de outras gerações e também da atualidade. Contudo, não é apenas esse excerto escolhido da própria obra em estudo que traz essa ideia: as personagens femininas, em *OPS*, são espécies de *espelhos*, pois refletem a *imagem da mulher* perante a sociedade, bem como a sua condição. Muitas vezes, a realidade na qual a mulher está inserida é castradora de suas vontades, da sua autonomia, o que faz com que essa situação comum desenvolva um compartilhamento de sentimentos e dores.

Destarte, as personagens aqui escolhidas – Constança, Dia Kumari e Mwadia Malunga – respectivamente, representam os diferentes papéis assumidos pela mulher inserida na sociedade, em tempos distintos. Constança, embora seja a personagem dentre as outras que possui comportamento mais submisso, no decorrer da narrativa faz descobertas e, juntamente com sua filha, tem uma tomada de consciência. Já Dia Kumari apresenta-se como uma mulher que se vê submetida a uma nova realidade a partir do momento em que perde o seu homem, ou seja, torna-se viúva. Ela apresenta-se como uma mulher forte, que assume suas vontades, enfrenta situações, luta pela sua vida. Em relação à Mwadia Malunga, esta, no início, mostra-se como uma mulher que necessita de um homem para constituir-se enquanto ser, porém durante a narrativa, faz uma série de descobertas que resultam na escolha de seu próprio caminho.

Sendo assim, em *OPS* as figuras femininas são complexas, abrangem múltiplas culturas, tradições, crenças, destacando-se o seu próprio inacabamento, a sua inconclusão, e o seu “(...) ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, enquanto posição racional e valorativa do homem

em relação a si mesmo e à realidade circundante (...)” (BAKHTIN, 2008, p.52). Além disso, não se apresentam *concluídas*, pelo contrário, revelam o seu próprio inacabamento, sendo constituídas na tessitura da narrativa. Conforme o termo utilizado por Bakhtin (2008), elas são dialógicas e, a partir de suas travessias, transformam-se, revelam-se, tomam consciência de sua existência, modificando, assim, percursos.

Essas personagens revelam a valorização da mulher no continente africano, já que é a figura feminina que tem a responsabilidade de tecer a narrativa; também revelam o quanto essas mulheres são desvalorizadas, a partir do instante em que são silenciadas, sem sequer trazer à tona seus pensamentos e anseios.

Logo, o enredo é desenrolado por um narrador em terceira pessoa, todavia essa voz conhece bem o íntimo das personagens, bem como suas aflições, participando das situações e compartilhando experiências. Em toda obra, um recurso muito utilizado é o discurso indireto livre, pois permite uma aproximação entre narrador e personagem, como, por exemplo, nesse seguinte trecho, num diálogo entre Constança, sua filha e Rosie: “Os homens não gostam que as mulheres pensem em silêncio. Nascem-lhes nervosas suspeitas” (COUTO, 2006, p.79). Nesse trecho, o pensamento de Constança mistura-se com a fala do narrador, que revela a situação opressiva a qual muitas mulheres estão sujeitas.

Por outro lado, em *OPS*, as personagens masculinas são pouco expressivas, sendo em sua maioria insignificantes, sem força e sem autonomia. Como, por exemplo, o marido de Mwadia. Zero Madzero traz em seu próprio a sua personalidade, ou seja, ele é um ser que mal vive, se anula, até mesmo porque muitos questionam se ele efetivamente existe: “- Meu marido, me confesse: você já morreu?” (COUTO, 2006, p. 11). Embora não tenha expressividade na narrativa, reproduz uma visão de mundo na qual anula a posição das mulheres. Para ele, a mulher era um ser insignificante: “- Isso não pode ser. Desculpe, mas não pode. Eu durmo sozinho. Mais do que sozinho, eu durmo com minha esposa” (COUTO, 2006, p. 25).

Assim como Zero Madzero traz em seu nome a sua própria maneira de viver, o nome de Constança também traz em si a sua visão e forma de agir no

mundo. Essa é uma das características das obras coutianas, nas quais, conforme aponta Ana Mafalda Leite:

Os nomes próprios das personagens são, em muitos casos, mas nem sempre, complexificadores, acrescentando aos actos da personagem, uma mais valia de sentidos, que ela preenche através do Nome, ao carregar em si a narração implícita e, por vezes, elíptica, que este proporciona. O Nome, por outro lado, pode designar uma parte do papel a preencher na acção narrativa (...). (LEITE, 2003, p 70)

Assim, Constança revela o seu comportamento *constante*, isto é, aquela que evita embates e procura não romper com certos padrões, dando constância, continuidade às tradições. De todas as figuras femininas de destaque na obra, ela é a que mais representa a mulher subserviente à figura masculina. Por outro lado, a mãe tem um papel tão importante quanto o da sua filha no romance, pois ela é a matriarca, a que dá continuidade ao clã. A progenitora, mesmo reproduzindo os costumes e as tradições que não visam à satisfação da mulher, demonstra seu descontentamento e sente-se entristecida mesmo tendo cumprido o seu principal papel na sociedade: de ser mãe. Ela demonstra todo o cansaço e a dor de parir: “- Você nasceu-me muito tarde, Muadita. Estou cansada, eu já não tenho forças para mais um rasgão dentro de mim” (COUTO, 2006, p. 40).

A progenitora casara duas vezes. No seu primeiro casamento, tivera suas filhas; casara com Edmundo Capitani, que servira ao exército colonial. Já no seu primeiro casamento, ela sentia-se descontente por conta da solidão e de sempre esperar por seu marido:

Primeiro, durante a guerra colonial, aguardando que seu homem chegasse vivo dos campos de batalha. Depois, já com ele em casa, esperando que o marido se desembrulhasse do nevoeiro em que se perdera. (COUTO, 2006, p. 97)

Devido a essa situação, ao enviuar-se, ao invés de sentir tristeza, sentiu-se aliviada: “Dona Constança quis sentir essa carga infinita de tristeza. Mas não foi capaz. O que ela sentiu, em vez disso, foi um fundo alívio” (COUTO, 2006, p. 99). Assim, a mulher cuida do enterro do seu esposo, conforme a tradição. Nesse mesmo dia, ela resolvera envelhecer, para que não houvesse mais homem nenhum em sua vida:

Ao regressar do funeral, porém, Constança tomou a inesperada decisão. Ela decidira ficar instantaneamente velha. Com força de um desejo vital, a recém-viúva convocou a imediata ruga, o pronto branquear do cabelo. Não há nada como a velhice para espantar o rodopio dos pretendentes. E ela queria um ponto mais que final no capítulo de homens partilhando o seu leito. (COUTO, 2006, p. 101)

Tempos depois, ela começa a se relacionar com o seu vizinho, o goês Jesustino. Seu segundo casamento é uma forma de *escape*, pois ela busca ter uma vida melhor, menos opressora:

(...) O casamento era, para ela, um passaporte para outra vida. Essa outra vida seria mais leve, menos controlada. Jesustino era uma mistura de português, africano e asiático. O homem aprendera respeitos que tanto apreciava. Uns usam o casamento para fazer família. Ela usara o matrimônio para desfazer a família anterior. (COUTO, 2006, p. 176)

Outrossim, agora casada com Jesustino, também permanecia na condição de servil, submissa ao homem. Desse modo, Constança representa a mulher que precisa de um homem, como se ele fosse *preencher os seus vazios*. Ela é, dentre as outras, a personagem que menos cuida de si mesma, que mais se abdica para cuidar do lar, do marido e de suas filhas: “A única coisa que lamento: é que me tornei demasiado esposa para ser mulher” (COUTO, 2006, p. 178). Assim, ela sente a falta de um companheiro: “(...) o marido Jesustino Rodrigues transitara de companheiro para companhia” (COUTO, 2006, p. 73).

Mesmo descontente, permanecia calada para não se confrontar com seu marido. Muitas vezes, ela fingia costurar para pensar, a fim de ter momentos em silêncio: “- Enquanto ia costurando, o seu pai não imaginava que eu estava pensando. Minha cabeça viajava por todo lado” (COUTO, 2006, p. 79). Esses momentos de *meditação* eram, para ela, instantes escassos de prazer: “Nesses escassos momentos Constança era mulher sem ter que pedir licença, existindo sem ter que pedir perdão” (COUTO, 2006, p. 79).

Ademais, a progenitora afirma sentir falta de um comportamento mais autoritário do esposo. Embora ela valorizasse o fato de Jesustino sofrer influências de várias etnias e ser mais respeitoso; à medida que o tempo passava, ela diz necessitar justamente de um homem, que estivesse mais preso às tradições, que delegasse ordens, comandos:

- Durante todos estes anos o meu Jesustino nunca me proibiu de coisa alguma, queixou-se Constança.
- O seu marido lhe deu liberdade e a mãe ainda chora?
- Liberdade, liberdade... Você acha que isso dá felicidade a alguma mulher? (COUTO, 2006, p. 176)

Também revela ser uma mulher que pouco tivera prazer sexual com o seu marido, suas relações visavam à satisfação dele, inclusive para aliviar as tristezas que ele sentia: “Enquanto faziam amor ele lhe foi contando a novidade da morte de Luzmina, desfiando a tristeza que a mulher ia a golpes de ternura; corpo diluindo-se em outro corpo” (COUTO, 2006, p. 77). Ademais, Constança faz confissões para Rosie e Mwadia, revelando práticas ainda existentes, em algumas regiões de seu país, as quais consistem na eliminação dos *maus fluídos* que as mulheres possuem em suas partes íntimas:

- Espere, espere. Me responda só a mais o seguinte: você sabe o que é o mugugudu?
- A areia com urina era misturada com a casca da árvore mugugudu e aquela mistela servia para encher uma peúga que era introduzida na vagina. Durante anos, Constança sujeitou-se a essa prática para secar a vagina e eliminar os fluídos que os homens dali acham poluídos. (COUTO, 2006, p. 179)

Além disso, a matriarca ainda confessa que os momentos nos quais tivera mais prazer sexual haviam sido com mulheres: “- Agora, que estou no fim da minha vida, posso confessar: as vezes que fiz amor com mais paixão foi com mulheres” (COUTO, 2006, p. 178).

Todas essas passagens ilustram que Constança era mulher que vivia oprimida e se sentia só. Desde a saída da sua filha, a progenitora engordara, envelhecera: “Disforme e envelhecida, Dona Constança estava irreconhecível. Desde que a sua última filha se retirara, ela duplicara de volume. É sabido: a tristeza engorda mais que canil de mandioca (...)” (COUTO, 2006, p. 72). Tal fato é atribuído à ausência das filhas. Contudo, posteriormente, é revelado que a matriarca engordara como uma forma de evitar o sofrimento do marido, já que Jesustino agredia-a e, para isso, era preciso ter mais *carne* para o soco doer menos em quem bate: “O soco dói mais a quem bate do que a quem é batido. Sobretudo, se o agredido não é bem enchido” (COUTO, 2006, p. 323).

Todavia, no decorrer da narrativa, com as descobertas, já com o convívio com a filha Mwadia, fruto de uma nova geração, Constança começa a romper com certas regras e atender aos seus anseios. Quando ela e a filha

iniciam as leituras no sótão, ou seja, quando elas começam a ter uma tomada de consciência, o marido, percebendo a alegria das mulheres e o envolvimento com outras atividades senão as domésticas, resolve proibi-las de realizar as leituras: “- Eu proíbo! Ouviu bem, Dona Constança? Eu proíbo!” (COUTO, 2006, p. 240). Atitude essa autoritária do marido que causara um contentamento em Constança:

- Estou tão feliz!
- Feliz?
- Finalmente, Jesustino me proibiu de alguma coisa. (COUTO, 2006, p.240)

Entretanto, com a tomada de consciência da progenitora, ela não atende aos imperativos do marido:

Era, contudo, tarde de mais para que Jesustino Rodrigues se exercesse como um proibidor competente. Porque as duas mulheres deram, de imediato, a volta à interdição. Mwadia subia e trazia uma carrada de livros. Na cozinha, enquanto fingia ocupar-se de afazeres culinários, Constança continuou escutando e inventando fantasias (...). (COUTO, 2006, p. 240)

Não satisfeito, Jesustino delegou que na casa dele não teriam mais livros. Mais uma vez, as mulheres afrontam a interdição e continuam a seguir com seus momentos de leitura, agora levam os livros para serem lidos no cemitério da Vila:

Nos restantes dias, assim que soprasse a brisa da tarde, mãe e filha continuariam rumando, de cesto bojudado, para as sombras do cemitério. Quem passasse ao largo, escutava trechos de prosa, por vezes poemas rimados, lidos na voz pausada de uma jovem mulher. E acreditaria que as duas mulheres estivessem rezando. E, no fundo, não estaria longe da verdade. (COUTO, 2006, p. 243)

A partir das leituras, com o contato com o outro, com as leituras, com as suas memórias, conseqüentemente, com esses momentos de aprendizados, Constança começa a perceber e respeitar mais seus desejos, cuidar-se mais e transformar-se. Um dos apontamentos realizados pelo escritor Mia Couto é justamente mostrar que a Literatura é uma das formas na qual o indivíduo pode entrar em contato com outros mundos e, por conseguinte, permite conhecer a si próprio, como fica evidente nesta seguinte passagem:

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)

Se a figura da matriarca apresenta-se como aquela que adere aos costumes e tradições, perpetuando os conhecimentos de seus antepassados, Dia Kumari, embora inserida em tempos remotos, apresenta traços de uma mulher que enfrenta situações para romper com certos valores e respeitar seus anseios. Ela não se intimida perante a figura de homem, enfrenta e tenta defender seu ponto de vista:

- Pois eu lhe digo: o meu marido foi assassinado pelos portugueses. Quem o matou benzeu-se e ajoelhou-se perante a Virgem. Quando terminou a revelação, Dia tinha a garganta afogada de tristeza. Sobrou-lhe fôlego para vociferar:
- Você não passa de um firngi!
- Não entendi?!
- Da próxima vez, não aprenda só a língua dos brancos. (COUTO, 2006, p. 112)

Além de perceber a questão da extirpação dos falares locais pela imposição de outra língua, no caso, a língua dos portugueses, ela afronta Nimi sobre a sua postura de adoração diante da Virgem: “- É isso que não posso aceitar em si: você se ajoelha como um cachorro perante aos deuses dos brancos” (COUTO, 2006, p. 111).

Ademais, a personagem apresenta-se como uma mulher corajosa, além de ser caracterizada como muito sedutora: “(...) na leveza do seu gesto, no ondear gracioso do seu passo. A mulher podia não ser feita de fogo, mas movia-se como uma labareda por entre o breu” (COUTO, 2006, p. 108). Após a morte de Nimi Nsundi, ela decide calçar o morto: “(...) Aquele homem, agora falecido, percorrera a vida descalço. Mas pisaria a morte calçado (...)” (COUTO, 2006, p.204). Depois, resolve enfrentar toda a tripulação para que realizassem o ritual *pagão* para sepultar o morto. Então, ela ameaça atirar-se nua às chamas. Novamente, é uma mulher que intervém na situação – agora D. Filipa defende a sua escrava e delega a realização do ritual segundo as crenças africanas.

Assim como Constança, Dia Kumari também teve um casamento e depois um novo envolvimento, no caso com o escravo Nimi Nsundi. Essa mulher traz em sua história a marca da dor diante de sua exclusão na sua

terra, pois ela tornou-se uma escrava por apresentar *poderes*, uma vez que era capaz de atravessar o fogo, sem se queimar:

Dia Kumari revelou: há dois anos atrás ela enviudara. Como de todas as viúvas na Índia esperava-se dela um luto breve: atirada às chamas, como recurso último para se purificar. Ao contrário das outras condenadas, Dia não contrariou a sentença: voluntariosa, ela acendeu a fogueira por sua própria mão e se ofereceu ao abraço das chamas. O que a seguir ocorreu não apenas a salvou da morte como lhe abriu uma vida nova: as labaredas não a consumiram e, incólume, ela atravessou o fogo. Familiares e vizinhos acreditaram que estivesse tomada pelos espíritos e afastaram-na de casa e do convívio da aldeia. A exclusão conduziu-a, depois, à escravatura (...). (COUTO, 2006, p. 108)

É relevante ressaltar que essa atmosfera do maravilhoso é uma constante na narrativa, já que se cria uma nova dimensão para explicar os fatos narrados.

Nesse caso, não restam dúvidas: a indiana tinha poderes, ela era realmente feita de chamas. Dia Kumari em sua nova condição, de viúva e escrava, procura vencer as dificuldades, mesmo tendo sido rejeitada e ojerizada por seu povo. Embora haja dúvida e até a incompreensão do escravo pelo fato da indiana ser feita de chamas, eles praticam o ato amoroso nas águas do mar, o que, conseqüentemente, gera um filho. Inclusive o seu próprio destino é revelado por vias sobrenaturais, já que é Mwadia, no outro plano, em 2002, quem recebe as *visitações* e traz para o leitor, bem como às personagens, o desfecho da história da escrava. Assim, a sua própria existência é um *mistério*, pois o fato dela *queimar* as pessoas nas quais ela tocava, é um fenômeno sobrenatural, podendo só ser explicado por uma outra dimensão da realidade. Aliás, um dos possíveis símbolos do fogo é a representação do processo de purificação “Assim como o Sol, pelos seus raios, o fogo simboliza por suas chamas a ação fecundante, purificadora e iluminadora” (CHEVALIER, 2007, p.443). Sendo assim, Dia Kumari tem o seu instante de purificação a partir do momento em que ficara viúva, renascendo para uma nova vida.

Em *OPS*, os acontecimentos nem sempre estão de acordo com a realidade tal qual se conhece, havendo muitos episódios que se configuram pela óptica do Fantástico e/ ou Maravilhoso. Embora esses termos sejam abordados na Literatura da América Latina, há traços comuns entre os países

latinos e os países do continente africano que permitem essa aproximação, tendo em vista que ambos continentes foram vítimas da colonização e sofreram as sequelas de uma realidade opressora, por isso encontram novas formas de encarar e produzir realidades. Dessa forma, nessa obra, conforme o narrador diz “(...) só o impossível é natural, só o sobrenatural é credível (...)” (COUTO, 2006, p. 94).

Mwadia, a protagonista, também está inserida no plano do incerto, da fantasia, dos sonhos. O seu próprio nascimento revela essa atmosfera. Segundo contam, no dia do seu nascimento, o rio começou a inchar. Sua mãe sonhara que a sua filha sumira, sendo sugada pelo rio e depois de dias, emergira viva na superfície das águas. Para Constança, estava predestinado: “(...) a sua filha recebera o sinal da sua verdadeira vocação. Ela estava sendo convocada para lidar com os espíritos que moram no rio” (COUTO, 2006, p. 85). Assim, ela passa a ser considerada uma *divindade das águas*, pois possui poderes, que podem inclusive *exorcizar espíritos* e receber *visitações*. Mwadia fica incumbida, conforme o plano do seu tio Casuarino, de mostrar a *verdadeira África* aos estrangeiros. Assim, ela deveria receber tais *visitações*, que, se no início não passam de encenações, posteriormente, suscitam interpretações ambíguas, de forma a deixar para as personagens, bem como ao leitor, uma dúvida:

- É ele, é ele que se aproxima, murmurou a vidente.
- Ele quem? - indagou Benjamin Southman.
- Estou a ver esse seu último parente de África, disse Mwadia. (COUTO, 2006, p. 267)

Essa ambiguidade é uma das características do gênero Fantástico. Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*, discorre sobre as características e particularidades desse gênero. Segundo Todorov:

(...) o fantástico se fundamenta essencialmente numa excitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza do acontecimento estranho. (TODOROV, 2008, p. 166)

Em *OPS*, a narrativa é ambígua, permeada de múltiplas significações. O leitor participa dos acontecimentos sem saber, por exemplo, se Madzero está vivo ou morto. Ou até mesmo se tudo aquilo que lê, todas aquelas personagens realmente existem no espaço ficcional, ou se estão mortas, ou

fazem parte de uma realidade histórica ou até mesmo de sonho, como questiona o adivinho Lázaro: “- Cuidado, minha filha, muita cautela: quem não vê os seus sonhos é porque está sonhando aquilo que está vendo” (COUTO, 2006, p. 25).

Por outro lado, o Realismo Maravilhoso, conforme discorre Irlemar Chiampi (2008), aceita uma nova explicação, uma nova realidade para explicar os fenômenos. Isto é, o maravilhoso ocorre, sem gerar dúvidas: as personagens e o leitor compartilham o efeito do encantamento produzido pelo episódio. Como compara Todorov:

O fantástico dura apenas o tempo de hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso. (TODOROV, 2008, p. 166)

Por conseguinte, nesta obra, concomitantemente há os dois elementos, já que há situações que geram dúvidas, que há ambiguidade; mas também, em grande parte, a realidade é explicada a partir de uma nova ótica, por uma atmosfera do sobrenatural. Citemos alguns exemplos: Dia Kumari não questiona ser *feita de chamas*; Constança não dúvida que Mwadia é *filha das águas*; e Mwadia Malunga crê na existência de seu marido, que pode pertencer ao mundo dos mortos, na percepção dos personagens, bem como do leitor.

Tendo em vista essas considerações, é relevante notar que o mais importante não é saber se tal acontecimento é real ou não, ou se Madzero está vivo ou morto, o importante é entender o porquê essas distintas dimensões são criadas na narrativa. Dessa maneira, criam-se novas percepções, porque a realidade por si só não dá conta dos eventos e dos sentimentos gerados a partir de situações opressoras e dolorosas. Desse modo, Mwadia *cria* ou mantém a presença do seu marido, de forma a encontrar um sentido para sua existência. Essa situação revela que muitos homens são, para suas mulheres, seres ausentes, por isso pouco importa para Mwadia se ele está vivo ou não, para ela o importante é ter um homem em sua vida:

- É o que eu digo, filha, você está casada com um fantasma.

- E a mãe? Por acaso, o seu homem é menos fantasma que o meu Zero?
[...]
- Mãe, pense o seguinte: Zero trata de mim como nunca ninguém cuidou. Que importa se ele está vivo ou morto?(COUTO, 2006, p. 93)

Isto é, a protagonista vive nessa atmosfera do sobrenatural, com o propósito de suprir suas carências, suas vontades, para não se sentir tão solitária. Assim, ela busca também em seus sonhos, em suas *fantasias*, sentir-se amada, para suprir suas necessidades afetivas:

Mwadia fechou os olhos e a si mesma se acariciou. E sonhou que as mãos que percorriam o seu corpo eram as do burriqueiro, ante o olhar atento do asno Mbongolo. Então, cumpriu-se o destino daquela terra de miragens: o pastor a teve toda ela um gemido na tempestade das suas mãos. No final, o homem beijou-a como se faz nas cidades, nos filmes, nos livros (...). (COUTO, 2006, p. 36)

Essa passagem revela que a protagonista – assim como outras tantas mulheres – projetam e esperam o homem dos seus sonhos, para sentir-se amada e desejada como nos filmes ou nos livros.

Portanto, Mwadia apresenta-se na narrativa como uma mulher que necessita da figura do homem para fazer valer a sua própria existência: “(...) apenas o seguira, em silenciosa fidelidade” (COUTO, 2006, p. 32). Mesmo que esse homem não supra suas necessidades, suas carências e tampouco troque palavras com ela:

As lágrimas de Mwadia, ao escutar o relato de seu marido, não resultavam do que ele ia dizendo. Comovia-a, sim, o simples facto de Zero Madzero falar. Desde há anos que a sua voz se tornara tão episódica como se ele estivesse existindo por conta de um outro que já vivera (...). (COUTO, 2006, p. 14)

Dessa forma, para ter o seu marido, ela segue as tradições, cuida das intimidades dele, a fim de mantê-lo:

Saiu para o pátio, o marido seguindo-a em passos sonâmbulos. Em redor do tambor de água, ela juntou umas tantas latas enquanto o homem se ia despindo. Tinha sido sempre assim: o pastor recusava banhar-se sozinho. Um homem fica menos macho se passeia as mãos pelo seu próprio corpo. Era essa a crença de Zero Madzero. A esposa fazia de conta que acreditava. (COUTO, 2006, p. 12)

Assim, Mwadia dava continuidade aos costumes, às tradições de seu povo, conforme fica evidente neste trecho:

A vida são golpes, costuras e pontes. Afinal, quando Mwadia dava banho a Zero ela apenas estava costurando os tempos, dando seguimento a uma tradição antiga. (COUTO, 2006, p. 74)

Destarte, a protagonista não é apenas revelada por seu comportamento, mas também pela ótica de outras personagens, como, por exemplo, o adivinho Lázaro Vivo, que define a protagonista como uma “árvore que vive enterrada” (COUTO, 2006, p. 25). Já nas palavras do narrador:

Mwadia não era nem a árvore nem a raiz de que falara Lázaro. Ela era um arbusto definhado e seco. Toda a morte tem o seu quê de suicídio. Mwadia, porém, já não se considerava vivente. Por isso, para deixar de viver, já nem carecia morrer. (COUTO, 2006, p. 26)

A situação da protagonista é de uma mulher que está *seca, murcha, sem vida*, que precisa tomar as rédeas de sua própria condição. No início do romance, ela apenas vive, prossegue, sem refletir sobre a sua existência. Por isso, ela vive apenas com seu marido, distante dos seus familiares, conseqüentemente, sente-se só. “Para afastar a solidão, Mwadia pendurava os lençóis e ficava olhando-os a agitarem-se ao sabor do vento, enfunados como se fossem criaturas de alma (...)” (COUTO, 2006, p. 32).

Por outro lado, Mwadia já apresenta indícios de mudanças da inserção da mulher na sociedade. Inclusive a protagonista recebia um tratamento diferenciado em relação às outras mulheres, como demonstra o seguinte trecho: “O adivinho fez o que não fazia com mulher alguma: acompanhou Mwadia à porta e ficou a vê-la desaparecer por entre os atalhos de areia (...)” (COUTO, 2006, p. 47).

Ademais, ela dialoga de *igual para igual* com um homem, no caso o adivinho Lázaro, porém, logo percebe a sua *posição* de uma mulher e que não deveria ir adiante:

- É preciso não esquecer quem somos...
- E quem somos, compadre Lázaro? Quem somos?
- Você não sabe?
Mwadia baixou o rosto, sentindo que tinha ido longe de mais. Uma mulher não se confronta daquela maneira, olhos nos olhos, voz na voz. Pediu desculpa, o curandeiro parece nem ter escutado, ocupado em fazer render a despedida. (COUTO, 2006, p. 46)

Ou ainda, como se pode observar neste seguinte trecho, quando pede autorização ao seu marido para que ela pudesse cantar:

- Posso cantar, marido?
- Já sabe que não.
- Cantarei baixinho, você nem vai notar.
- Nada, aqui não se canta. Você já sabe, por que é que insiste?
- É que me estava a dar uma vontade tão grande (...). (COUTO, 2006, p. 33)

Considerando que a arte é uma forma de transgressão, nessa passagem fica evidente que a mulher é impedida de ter contato com a arte, isto é, com o canto, com a música, com a dança, e posteriormente - dada a interdição de Jesustino - com a leitura. Apesar de a protagonista pedir permissão para cantar, ela já apresenta, de certa forma, indícios de mudança, haja vista que deseja ter suas vontades respeitadas. Em outro episódio, Mwadia e Madzero entram no bosque sagrado; mesmo sendo proibida a entrada de mulheres nesse local, a protagonista rompe com essa interdição, ademais, atira-se ao rio, banhando-se e depois encobrendo-se com a própria terra:

- Vá, Madzero, se atire. Venha para a água!
- A mulher enlouquecera? Ali, na floresta dos antepassados, onde as mulheres eram proibidas, ela se estava fazendo maior que o seu tamanho? Mwadia ainda esperou, mas depois acabou saindo da água. Não emergiu de corpo inteiro. Foi progredindo de gatas, como se o pudor a impedisse de se exhibir toda despida. O que ela fez, de seguida, foi rolar-se na areia branca da margem.
- Você está maluca, Mwadia?! Vista-se, mulher!
- Estou vestida, marido. Estou vestida com a própria terra. (COUTO, 2006, p. 35)

Todas essas passagens revelam que a protagonista continua, de certa forma, as conquistas realizadas pela personagem Dia Kumari. Desse modo, a indiana, em tempos remotos, revela toda a marca de uma história opressora, na qual ela fora escravizada. Mesmo vivendo numa posição inferiorizada, de escrava, luta por sua vida, defende sua origem e questiona os valores europeus, de modo a enfrentar as situações impostas e buscar fortificar as suas raízes. Dia Kumari, assim como o dia, começa a trazer a *claridade*, para um tempo e um espaço nos quais a escuridão era uma constante. Por outro lado, com o passar dos tempos, Mwadia encarna não apenas a indiana em suas *visitações*, mas também as suas mudanças comportamentais. Então, a protagonista realiza o seu próprio caminho, impõe-se perante uma sociedade, valorizando-se, logo, valorizando o gênero feminino.

Mesmo diante de tantas exemplificações que revelam a desvalorização das mulheres, em *OPS*, são elas que assumem e que enredam a história.

Nessa obra não há um herói, mas sim uma *heroína* que faz o percurso da narrativa, que conduz a santa e que decide o seu próprio rumo. Aliás, uma heroína típica da contemporaneidade, tendo em vista que ela não parte em busca de terras ou espaços exteriores, mas sim em busca do desvendar de seu próprio interior.

3.2. Constança, Dia e Mwadia: Mulheres da terra

Só nós filhos mulatos salvaríamos o homem que se perdeu em cada um de nós. (...) O mulato regressa à mãe, porque a mãe é da sua terra, do seu povo. A mãe é a África. (...) As raízes pertencem à terra.

Fernando Soromenho
(1970, apud Padilha, 2002, p. 103)

A epígrafe escolhida reforça a ideia da terra associada à imagem da mãe, ou seja, da fertilidade. Um dos símbolos recorrentes do vocábulo terra é justamente a imagem da mulher, pois “(...) todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe (...)” (CHEVALIER, 2007, p. 878). Além disso, a epígrafe revela o retorno do filho à pátria, à sua mãe, a partir da expressiva imagem que os filhos voltam, porque as *raízes pertencem à terra*. Logo, não é apenas ter a pátria como *berço*, mas também pertencer à sua nação. Assim, todos são filhos de uma mesma mãe, da qual devem zelar e unir laços de pertencimento.

Pertencer a uma nação significa assumir uma identidade coletiva. Esse é um dos propósitos traçados pelo autor Mia Couto em sua obra *OPS*. Basta perceber como o autor desenvolve em sua narrativa - sobretudo por meio das figuras femininas - um *projeto* que visa instituir a identidade de sua nação. Esse desejo de *pertencer* é uma das necessidades do indivíduo pós-moderno, conforme salienta Hall ao tratar do conceito de identidade na atualidade: “a identidade cultural moderna é formada por um sentimento de ‘pertença’ a uma determinada cultura nacional” (HALL, 2005, p.22).

Como já abordado, nota-se que as personagens – Constança, Dia e Mwadia – ora são valorizadas pelos homens, que salientam os valores e a relevância da mulher em África; ora são desvalorizadas por serem tratadas de forma submissa e por serem silenciadas. Essa situação cambiante revela e

representa – metonimicamente e metaforicamente – outras tantas mulheres e a realidade de seu país.

Para diferenciar essas duas figuras de linguagem, metáfora e metonímia, Roman Jakobson define que

(...) A metáfora (ou a metonímia) é a vinculação de um significante a um significado secundário, associado por semelhança (ou por contigüidade) com o significado primário. (JAKOBSON, 1999, p. 113)

Assim, a metonímia consiste na substituição de um nome por outro, por meio de relação semântica existente entre ambos. Esse deslocamento de referência faz-se, como aponta Jakobson por uma relação de contigüidade, isto é, por proximidade no sentido. Em *OPS*, as figuras femininas são representações do feminino, sobretudo, da mulher moçambicana inserida em seu país, em tempos distintos. Metonimicamente – Constança, Dia Kumari e Mwadia – representam, respectivamente, mulheres que vivem arraigadas às tradições, outras que começam a romper com tais heranças culturais, até aquelas que buscam seguir as suas vontades, a partir de uma tomada de decisão. Logo, a narrativa revela toda uma situação de opressão imposta por uma sociedade que valoriza e prioriza a figura masculina e que concede às mulheres uma vida de solidão, servidão e espera. Para exemplificar, quando Mwadia retira-se perante a figura do homem, no caso, do adivinho Lázaro, o narrador já aponta que a protagonista reproduzia uma condição que não era apenas sua, mas de muitas outras mulheres: “A mulher regressava à sua condição de esposa: retirou-se, convertendo-se em ausência. Lá fora, ela se dedicaria a sua mais antiga vocação: esperar (...)” (COUTO, 2006, p. 22). A própria Constança, que vivia na mesma situação, demonstra revelar todo esse cenário de solidão e servidão, que não era apenas o seu mundo, mas a realidade de outras tantas:

Os homens de Vila Longe, disse ela, não queriam saber do prazer das suas companheiras. Serviam-se delas. E elas não esperavam da Vida mais do que isso. Por isso, não se queixavam. As mulheres de Longe são sempre as últimas a falar, as últimas a comer, as últimas a adormecer (...). (COUTO, 2006, p.179)

Destarte, a matriarca, mesmo tendo essa consciência, permanece grande parte de sua vida reproduzindo o comportamento a que muitas mulheres estão submetidas. Revela que são poucas as mulheres que, de fato,

possuem uma companhia, que não sentem solidão e que se acostumam a viver com a ausência de seus homens, ou porque não dizem, com a *presença dos ausentes*:

Vila Longe era uma terra de homens ausentes. Saíam dali adolescentes, sem idade para serem homens. Regressavam doentes, demasiado tarde para serem maridos. Por fim, tornavam-se pais quando as esposas ficavam viúvas. (COUTO, 2006, p. 178)

Se, por um lado, elas representam *muitas* que vivem numa situação equivalente; por outro, a mulher na obra também representa a imagem metafórica da própria terra. Conforme esclarece Jakobson (2008), a metáfora consiste num sentido novo a uma palavra, por uma relação de similaridade. Essa transposição de sentidos faz-se por um vínculo de semelhança. Logo, em *OPS*, a metáfora é construída a partir da imagem da figura feminina, que se assemelha a própria imagem da nação, percorrendo um trajeto com o intuito de formar a sua identidade cultural.

Tal qual a terra, a mulher na obra necessita reconstituir-se, isto é, as personagens precisam assumir a sua identidade, assim como o próprio país precisa reconstruir-se e assumir a sua ideia de nação. Nação essa que sofreu as consequências da colonização, da imposição de uma língua sob as demais, da escravidão, dos anos de guerras civis, e que agora possui uma nova configuração de um país *liberto*, que continua a sofrer as sucessões de problemas devido ao longo período de violência e opressão e *caminha sem norte*, necessitando reconhecer-se, a fim de alcançar novos rumos. Uma das sequelas da colonização é justamente a tentativa da unificação de culturas, por meio da supressão das diferenças. Como destaca Hall:

A maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural. (...) Cada conquista subjogou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições, e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada. (HALL, 2005, p. 60)

Esse quadro traz uma série de problemáticas, principalmente no que concerne a temática da identidade do indivíduo, por conseguinte, a identidade coletiva. É preciso reconhecer que a pátria não é unificada, que há uma pluralidade de crenças, tradições e origens.

Diante dessa constatação, em *OPS*, Dia Kumari, nas épocas mais remotas, já revela todo o hibridismo existente. Dia era indiana, envolveu-se com o escravo do Congo, conviveu com Dona Filipa, portuguesa, foi escravizada também nos Estados Unidos, tem um filho que é norte-americano, ou seja, revela – metaforicamente – *que todos somos muitos*, abarcamos múltiplas influências em nossas origens. Nas obras do escritor moçambicano, há vários *tipos*, termo utilizado por Ana Mafalda Leite para revelar que nas obras de Mia Couto, as personagens encarnam *tipos* a fim de mostrar a hibridez de um povo, para criar um espaço no qual as diferenças convivem:

Outro grupo tipificado é o das personagens étnicas, também personagens tipo, que configuram a nação moçambicana na sua diversidade, nomeadamente, o negro (aqui conviria diferenciar o urbano e o rural), o mestiço, o indiano, o branco e o chinês. Esta escolha tende a criar um espaço de convivência da diferença, e a projectar uma harmonização fraterna entre os vários grupos. (LEITE, 2003, p. 69)

Dessa forma, a personagem Dia Kumari aparece bem caracterizada pelo seu sexo feminino e por sua origem indiana. Assim, na obra, os *tipos* são os mais diversos: o goês Jesustino, a brasileira Rosie, o escravo do Congo Nimi Nsundi, o afro-americano Benjamin Southman, o jesuíta português D. Gonçalo, entre outras personagens. Esses *tipos* revelam a necessidade de constituição de uma identidade, para assumir-se enquanto nação, conforme discorre Hall:

(...) não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional (...). (HALL, 2005, p. 59)

Além da indiana, Mwadia também revela todo o hibridismo cultural, já que ela traz consigo um misto de crenças africanas e europeias. A protagonista sempre era visitada pelas almas dos mortos: “(...) Ironia do destino: pediam-lhe que se fingisse visitada por espíritos, a ela que, todas as noites, era realmente transitada por almas desencarnadas” (COUTO, 2006, p. 134). Desde o seu nascimento ela é considerada uma *divindade das águas*, por isso ela possui o poder de cura. Todavia, ela não se reconhecia como curandeira e, por muito tempo, frequentou o seminário, entrando em contato com os preceitos cristãos. Esse *deslocamento* é mal visto pelo adivinho Lázaro, que diz:

- Há muito tempo que lhe queria dizer isto, Mwadia Malunga: você ficou muito tempo lá no seminário, perdeu o espírito das nossas coisas, nem parece uma africana. (COUTO, 2006, p. 35)

Por outro lado, ela confronta com o adivinho justamente o que é *ser africana*, demonstrando entender que cada ser abarca múltiplas culturas: “Há muitas maneiras de ser africana” (COUTO, 2006, p. 46). Além disso, ela demonstra revelar que não há uma definição rígida sobre a identidade dos homens: “- E quem somos, compadre Lázaro? Quem somos?” (COUTO, 2006, p. 46).

Essa necessidade de definição do que é *ser moçambicano, brasileiro*, enfim, é uma das necessidades do sujeito pós-moderno, que precisa identificar-se com uma pátria. Nas palavras de Hall:

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial. (HALL, 2005, p.47)

Nessa tentativa de definição, em *OPS*, a temática da identidade cultural é central, e não são apenas as figuras femininas que buscam reconstituir-se, mas também as figuras do sexo oposto, tais como o afro-americano, Benjamin Southman, que dentre outros propósitos desembarca no continente africano a fim de encontrar as suas raízes:

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

Já o padrasto de Mwadia, Jesustino, a cada aniversário trocava de nome com o propósito de obter uma nova identidade e também como uma forma de renegar as suas origens e o seu passado:

- Jesustino! Agora, chamo-me Jesustino.
No ano passado, ele tinha sido Ildfonso. Já fora Agnelo, Ambrósio, Epifânio, Cesaltino, Ascolino, Salvador. E muitos, muitos outros. Desde que casara, mudava de nome em cada aniversário. O argumento era que, assim, em trânsito nominal, acabaria vivendo mais tempo. (COUTO, 2006, p. 71)

Embora essas figuras masculinas também apontem para a temática da identidade, não há traços de mudanças e nem de tomada de consciência dessas personagens em relação a uma identidade coletiva. Como, por exemplo, a brasileira Rosie, que depois da incursão ao continente africano e com as vivências com Constança e Mwadia, retoma as suas verdadeiras origens: ”- Não. Regresso ao Brasil. Esta viagem me fez entender quem sou, de onde eu sou...” (COUTO, 2006, p. 323). Ou seja, não são os homens que fazem um trajeto de reconstrução de uma identidade cultural, entre a tradição e a atualidade, mas sim as mulheres – sobretudo pela figura de Mwadia e da Santa - que se deslocam e realizam suas descobertas de *dentro para fora*, ou seja, entende-se a própria existência e a existência do outro, da alteridade.

Tendo em vista a imagem metafórica da mulher, que é terra na obra, não é por acaso que a protagonista nasce após o período de colonização. Assim, Mwadia nasce depois de um fator divisor de águas em Moçambique: “(...) o colonialismo morrera pouco tempo depois de nascer a sua filha Mwadia” (COUTO, 2006, p. 98). Ela é fruto dos *novos tempos*, fator esse que justifica a postura distinta da filha, se comparada à figura de sua mãe.

Diferentemente de Constança - que nascera nos tempos de colonização e que se mantém mais arraigada aos valores da tradição - Mwadia traz consigo novas atitudes, ou seja, as mudanças de um novo tempo. Por outro lado, seu pai, que defendera o colonialismo, desconhecia a própria filha, isto é, o próprio fruto de sua terra: “Aquela filha era, para ele, um ser estranho. Nascera e crescera enquanto ele estava na guerra. Depois de regressar, era demasiado tarde para se parentear” (COUTO, 2006, p. 98). Essa imagem é metáfora de uma pátria, que como um pai não conhece seu filho, revela que não é apenas Edmundo, mas sim todos os seus compatriotas que desconhecem a sua própria pátria, diante de uma *vida nova* num país *livre*.

Nesse novo cenário, Mwadia vive em um exílio, no vilarejo chamado Antigamente. Lá ela vive apagada, como a estrela que o seu marido enterrara no início do romance. Esse episódio sobrenatural do enterramento de uma estrela traz a imagem metafórica do próprio sepultamento dos habitantes do vilarejo, que vivem apagados, numa vida sem luz: “Vocês enterraram a estrela. Aqui, no chão de Vila Longe, essa estrela foi sepultada. E vocês morreram nesse enterro” (COUTO, 2006, p. 236).

Nessa situação, Mwadia também apaga em si o seu passado, as suas memórias, as suas origens, assim como muitos de seus compatriotas que insistem em esquecer um passado tão doloroso, diante uma história de sangue e de dor, como diz o adivinho Lázaro:

- Quando você sair daqui, meu irmão Benjamin, eu hei-de-querer esquecer.
- E por quê?
- O senhor me está acordando passados muito pesados. Há mãos que estão saindo da terra e que me agarram os pés, me atrapalham os passos. Senti agora mesmo enquanto caminhava. (COUTO, 2006, p. 277)

Para a protagonista fazer o seu percurso de descobertas, inevitavelmente, é preciso *recordar-se*, ou seja, reconhecer o seu passado, a sua herança cultural, para entender a sua atualidade. Sendo assim, por uma imposição e para proteger seu marido, ela se sente obrigada a conduzir a santa até Vila Longe; em outras palavras, realizar uma viagem, retomar suas origens. Como na obra a mulher é a terra, logo, o homem também pode representar a figura do colonizador, que depois que *liberta* a nação, obriga-lhe a seguir outros rumos, conforme a imposição de Madzero à sua esposa: “- Consultemos Lázaro, sim. Mas uma coisa é certa: a Virgem Maria vai para a igreja. E é você que vai levá-la pra Vila Longe” (COUTO, 2006, p. 39). Essa imagem da partida da protagonista é uma metáfora da nação, que agora é independente e também necessita efetivar uma transformação, iniciar um novo percurso.

Assim, Mwadia parte na busca de reconhecer o seu íntimo, sobretudo retomar o sentimento de pertença:

À medida que se aproximava da sua vila, Mwadia ansiava recuperar o sentido de pertença a um lugar. Ela estava, a um tempo, receosa e ansiosa. As vozes e os olhares lhe iriam certamente devolver a perdida familiaridade (...). (COUTO, 2006, p. 68)

Logo, ela precisa resgatar o sentido de pertença à sua pátria. Aos poucos, Mwadia começa a entender a si mesma, conseqüentemente, a entender as suas raízes. Com a sua chegada em Vila Longe, a protagonista percebe o quanto sua cidade Natal estava destruída, inclusive a igreja na qual ela levaria a santa. A cidade toda em ruínas, conseqüências dos tempos de guerras e da falta de ações para modificar esse quadro, conforme salienta sabiamente Arcanjo Mistura: “- Estas casas não foram destruídas. Estas casas

morreram... Uma casa morre se não é habitada com amor (COUTO, 2006, p.143).

Além de perceber a destruição de sua terra natal, em seu retorno, Mwadia retoma os importantes laços com a sua mãe e ambas participam de momentos mútuos de trocas afetivas e vivências:

Mãe e filha entreolharam-se por um instante para, depois, desabarem num desamparado riso. As duas gargalharam até se cansarem. Mwadia encostou-se à mesa para recuperar fôlego: tinha descoberto uma semelhança com a sua progenitora: ambas se riam da mesma maneira, as mesmas compassadas, quase tristes, gargalhadas. (COUTO, 2006, p. 89)

Ao perceber as semelhanças com a sua mãe, ela reconhece a sua herança genética, a perpetuação de seus descendentes. Além disso, Constança, com suas experiências sofridas, com a sabedoria dos mais velhos – que são muito valorizados no continente africano – partilha ensinamentos, saberes, com a sua filha e a brasileira Rosie.

Reuniram-se as três mulheres em redor do almofariz, cada uma delas munida de um pau de pilão. Foi Mwadia quem começou a socar o milho. Depois, foi a vez de Constança levantar o msundi e deixá-lo tombar provocando um som cavo no ventre da madeira. A brasileira esperou seu turno, como num jogo de infância. Demoraram a acertar até descobrirem o compasso e a alternância das batidas. A vida é assim: à vez, ora Deus, ora o Homem. (COUTO, 2006, p. 173)

Nessa dança as mulheres entraram em contato com o passado ancestral, com as tradições de seu povo, ou seja, voltaram às suas origens: “(...) pela dança voltamos ao ventre materno” (COUTO, 2006, p.173). Além disso, as danças também - enquanto transgressora - “buscam uma libertação no êxtase, quer ela se limite ao corpo, quer seja mais sublimada” (CHEVALIER, 2007, p. 319). Isto é, Mwadia, Constança e Rosie, que antes desabafavam e compartilhavam vivências em situações de opressão e de dor, logo, em seguida, encontram na dança uma forma de extravasar emoções, como observa-se na sequência:

Quando deu por si, Rosie estava deitada sob o telheiro do luande, exausta de felicidade, as pernas e os seios descobertos como que em flagrante acto de amor. (COUTO, 2006, p.173)

Esses momentos de êxtase são resultados do contato das mulheres com a arte. Principalmente, pelo contato com a leitura de livros, nos quais Mwadia

começa a desvendar os mistérios, entrar em contato o seu passado histórico e com outros mundos. Assim, pelas leituras e encenações, entrelaça passado e presente, mundo dos vivos e dos mortos, ficção e realidade: “(...) Ela cumpria a vocação do seu nome: como canoa ela estava ligando os mundos. (...)” (COUTO, 2006, p. 236). As leituras que Mwadia realiza do diário de bordo da expedição de D. Gonçalo, a leitura dos documentos que carregava Benjamin, dos livros, proporciona momentos de conhecimentos e também de aproximação entre mãe e filha:

E foi assim que, mãe e filha, passaram a ocultar-se no bafiento sôtão por tempos tão comprido que só seriam suportáveis se, naquele obscuro nicho, elas estivessem criando um outro tempo, só delas duas (...) (COUTO, 2006, p. 239)

Todas essas passagens nas quais mãe e filha aproximam-se e se reconhecem, além de serem passagens carregadas de lirismo e beleza, as mesmas revelam outro ponto para ser destacado em relação à metáfora da terra: a fertilidade. Diga-se de passagem, esses momentos de trocas entre mãe e filha não serão perpetuados, pois Mwadia não é mãe.

Sendo assim, a mulher tem como principal papel - tal qual a terra – a capacidade de gerar vidas. Esse é indubitavelmente o papel da mulher mais valorizado na sociedade. Consequentemente, as três figuras femininas analisadas, novamente, revelam facetas e representações do feminino em tempos distintos. Constança *cumpre* com seu papel de mulher: tem filhas. Contudo, essa condição lhe traz sofrimentos: “- Nunca vos tive. Vocês é que me tiveram a mim, me sugaram não só nos peitos, mas chuparam-me o alento de viver” (COUTO, 2006, p. 171). Por outro lado, depois confessa à sua filha que ser mãe era o único sentido para a sua existência: “- Vocês, minhas filhas, me deram a única vida que tive” (COUTO, 2006, p. 172). Ou seja, a matriarca revela uma imposição da sociedade, pois se a mulher não procria, não encontra sentido para a sua existência, como diz o provérbio: “Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz”.

Por outro lado, a matriarca é assaltada por um sonho, revelador de suas vontades, em que comemorava o início da menopausa, pois a partir do encerramento do ciclo menstrual ela era agora uma *mulher a céu aberto*, isto é, liberta: “- Esta festa é para dar Graça a Deus. Porque, a partir de hoje, eu

sequei” (COUTO, 2006, p. 170). Ademais, cessar o período menstrual, significa não ter mais descendentes, que pode revelar, metaforicamente, não gerar mais seres *desprovidos* de uma nação – imagem reforçada pelo fato da progenitora só ter gerado também filhas. Embora Constança cumpra com os muitos papéis destinados à figura feminina - mulher, mãe, esposa - ela revela que essa situação não lhe garante a felicidade, que mesmo garantindo a continuidade dos seus descendentes, ela vive na solidão, sente a ausência das filhas que tomaram rumos diferentes e sente a ausência do marido, que não se faz de fato presente.

Outrossim, a indiana Dia Kumari também desempenha o seu papel de mãe. Porém, mesmo inserida no século XVI ela já possui uma diferente visão para a questão da maternidade. Logo depois da morte do escravo Nimi, pai de seu filho, e já em território africano, a escrava tenta interromper a sua gravidez, ingerindo ervas com propriedades abortivas. Ela tenta um aborto porque entende as limitações e as consequências que uma gravidez poderia lhe trazer:

Kumari sentiu-se perdida. Quando descobrissem a sua condição, ela seria, certamente, dispensada como criada. O que sucederia a uma mulher, indiana e jovem, num lugar como a Ilha de Moçambique, abarrotando de brancos selvagens e negros sem escrúpulos? (COUTO, 2006, p. 250)

Ou seja, metaforicamente, ela tenta evitar essa *mistura de etnias*, sabia que um filho numa terra que não era a sua, habitado pelos portugueses e os africanos, poderia sofrer uma série de consequências. Mesmo tentando abortar, a escrava tem um menino, que nomeia com o mesmo nome do pai, Nimi Nsundi. Isto é, acontecem as misturas de etnias e ambos são conduzidos posteriormente para uma fazenda na Virgínia, nos Estados Unidos, que mais tarde é revelado nas *visitações* de Mwadia que essa era a diáspora familiar do afro-americano Benjamin Southman. O afro-americano não aceita tal origem, fato esse que deixa-o desconcertado em busca de suas verdadeiras origens.

Contrapondo as duas personagens, Mwadia, fruto da nova geração, pós-colonização, é mulher que não tem filhos, que não dá continuidade à sua descendência familiar. Logicamente, esse fato, ainda mais em África, é considerado como negativo: “(...) Segundo certas crenças, tanto na África quanto na Ásia, as mulheres estéreis podem tornar infértil a terra familiar e seus maridos têm o direito de repudiá-las por isso (...)” (CHEVALIER, 2007, p.

879). Sua mãe, Constança, adverte à filha sobre a importância da maternidade na vida de uma mulher: “- Sem roupa, teu corpo está nu. Sem filhos, tua vida está despida” (COUTO, 2006, p. 88). Isto é, a vida de Mwadia não tem sentido, é vazia, seca, por ela não cumprir e não dar continuidade às futuras gerações:

(...) a vida de Mwadia fez-se de contra-sensos: ela era do mato e nascera em casa de cimento; era preta e tinha um padrasto indiano; era bela e casara com um marido tonto; era mulher e secava sem descendência.” (COUTO, 2006, p. 69)

Uma vez, a protagonista chegara a anunciar sua gravidez. No entanto, esse fato não passara de um engano, ela nunca ficara grávida. Consequentemente, esse engano transformou-se em condenação:

Afinal, Mwadia se enganara. Ela não chegara a engravidar. Nem daquela vez nem nunca mais. O que começou por ser um engano se converteu numa condenação (...). (COUTO, 2006, p. 88)

Essa imagem da mulher que diz estar grávida, mas engana-se é, certamente, uma imagem metafórica. Um dos possíveis sentidos é que Mwadia, tal qual a sua nação pós-colonização, acreditaram que os tempos eram de fecundidade, de germinação, ou seja, novos tempos de prosperidade para a nação. Todavia, devido à gravidade e continuidade dos problemas sofridos pela população – de ordens sociais, políticas e econômicas – a não gravidez da protagonista revela que o país segue sem gerar novos frutos. Assim, a filha representa uma nova geração que não procria, que não tem perspectiva, que não tem herdeiros, sementes que não germinam. Tanto Mwadia, quanto a nação, frustra-se diante de uma expectativa fracassada de melhorias, de uma vida nova.

Se para Mwadia a *chave* para a abertura do seu caminho é a Santa, essa imagem participa das transformações realizadas ao longo da narrativa. Considerando a hibridez cultural, as várias visões e crenças do povo, a imagem da Santa adquire diferentes sentidos dependendo das crenças do indivíduo. Dessa forma, para D. Gonçalo e a sua expedição a Santa é a Nossa Senhora; nos sonhos do padre Manuel, a Santa é uma sereia; para o rei do Monomotapa, a Santa era uma mulher; para Mwadia, a Santa era a Virgem branca; para Nimi Nsundi, a Santa era Kianda, a rainha das águas. Portanto, a imagem representa também o próprio país com o seu sincretismo religioso,

com as diferentes crenças e as diferentes percepções diante de um mesmo fato.

Não obstante, a santa por representar metaforicamente as crenças dos habitantes, representa também uma nação *manca*, pois lhe falta um dos seus pés. Dentre as diversas simbologias o pé é definido:

Sendo um ponto de apoio do corpo na caminhada (...) é antes de tudo um símbolo de consolidação, uma expressão de noção de poder, de chefia, de realeza. Mas ele implica também a ideia de origem; diz-se, entre os bambaras, que o pé é a primeira germinação do corpo do embrião (...). (CHEVALIER, 2007, p. 694)

Sendo o pé símbolo de poder e também da ideia de origem, isto aponta-nos para o fato de que a ausência desse membro revela um desconhecimento da sua própria origem, logo, do seu próprio poder. Nimi Nsundi decepa o pé da Santa, com a justificativa de libertar a Kianda, que se encontrava presa na estátua: “(...) A minha Kianda, essa é que não pode ficar assim, amarrada aos próprios pés, tão fora do seu mundo, tão longe de sua gente.” (COUTO, 2006, p. 208). Inclusive, a intenção do escravo era decepar não só um pé, mas sim os dois. Essa imagem metafórica, bem como a explicação dada pelo escravo na carta, revela uma nação que não se reconhece, que não reconhece sua identidade cultural, por isso está sem base, sem uma estrutura, *faltam os pés*.

Dessa forma, a Santa, juntamente com Mwadia, realiza uma viagem através dos tempos, dos espaços diferentes, para ambas participarem das descobertas. Em sua busca por um lugar seguro para a Santa, Mwadia questiona se a morada da Santa não era o rio: “- Ai, santinha, triste ideia essa de Zero a tirar do rio (...)” (COUTO, 2006, p. 194). Ela também questiona o motivo pelo qual a imagem provocava tonturas nos homens e nela não:

Abraçou a imagem e apertou-a de encontro ao perto. Por que é que ela era a única que pegava na Santa sem lhe virem tonturas? E demorou aquele abraço como se não soubesse de chão para pousar a estátua. Como se a única morada para a Santa fosse em coração de mulher. (COUTO, 2006, p. 194)

Com a tomada de consciência da protagonista, no final do seu percurso, ela entende que a Santa não precisava mais ser protegida do sol, como fizera antes: “(...) No regresso, ela já ganhara a certeza: ali estava a Santa mulata, dispensando o sombreiro, afeiçoada ao sol de África” (COUTO, 2006, p. 329).

Logo, Mwadia passa a entender acerca da formação cultural de seu país, mudando a sua percepção dos fatos: “- Você já foi Santa. Agora, é sereia. Agora, é Nzuzu” (COUTO, 2006, p.329). Assim, a santa também passa a assumir a sua própria identidade nas terras africanas, não é mais a Virgem dos europeus, mas agora é a Rainha das Águas.

A partir do momento no qual Mwadia passa a conhecer as suas *próprias fronteiras*, a descobrir o que a imagem significava para o seu povo, do que é ser uma africana, a relevância das tradições, das memórias, bem como o entendimento do período de colonização, da escravatura, do cenário atual de seu país; a protagonista entende que é um fruto de sua terra. Diante de tantas problemáticas de um país, que ainda precisa configurar a sua própria identidade coletiva, encontrar *o seu outro pé*. Enfim, Mwadia liberta-se, despede-se de Vila Longe e também de Antigamente, segue o seu rumo, tal qual a sua terra *liberta* que busca novos horizontes. Essa imagem metafórica revela uma nação de *falsos libertos*, de uma nação que continua destituída de um chão sólido, que não assume uma identidade coletiva, para então, germinar novos frutos. Sendo assim, Mwadia é a própria terra que não fecunda, que não gera novas vidas, mas que começa a entender suas origens, a sua identidade e seguir sua direção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores". Mia Couto, OPS, p. 65

Concluir esse estudo remete-nos concluir um percurso, uma travessia. Nessa incursão pelo universo Coutiano, podemos compartilhar das descobertas vivenciadas pelas personagens femininas na obra. Assim, iniciamos com Mwadia Malunga nessa busca do reconhecer-se. A *heroína* - típica da modernidade - não necessita descobrir uma terra nova, mas sim reconhecer a sua verdadeira terra, a sua verdadeira origem, por isso ela realiza uma viagem.

Com a análise das personagens Constança, Dia Kumari e Mwadia, podemos observar os diferentes papéis assumidos pelo feminino no romance. Dessa maneira, constatou-se que, se por um lado as mulheres são valorizadas, uma vez que constituem a tessitura da narrativa, que realizam as travessias, que geram as ações narradas; por outro, infelizmente, ainda revelam mulheres que vivem em situações de submissão, tal como Constança, que vive em silêncio, Dia Kumari que está numa condição de escrava e Mwadia que mora em refúgio, no qual ela cria ou mantém um marido para constituir-se enquanto mulher. Essa situação cambiante, ora de valorização, ora de desvalorização, revela mulheres que não se reconhecem, que, além de representarem, metonimicamente, as demais mulheres africanas, constituem uma metáfora do próprio país, o qual também necessita reconhecer-se enquanto nação.

Aliás, a representação metafórica das mulheres da terra é constituída não somente nas relações que estabelecem, mas também na forma com que elas constroem-se na narrativa. Assim, Dia Kumari revela a hibridez de suas origens e os contatos com as diferentes culturas; já Constança revela ser a *raiz de sua terra*, ou seja, a mulher que vive arraigada às tradições de seu povo; Mwadia é fruto da nova geração, a filha de um país, após a colonização, que se vê obrigada a buscar um novo caminho, assim como a sua terra, que busca a configuração de uma identidade. O mesmo ocorre com a imagem da santa, a qual também revela múltiplas crenças e que sofre também, metaforicamente, uma transformação, pois é Santa, é Sereia, é a rainha das águas.

Diante desse quadro, são as mulheres que realizam as viagens. Para isso, primeiramente, Mwadia retoma suas origens, a memória de sua família, para poder ressignificar a própria sua existência. Após as experiências compartilhadas com a sua mãe e com o contato com o mundo da leitura, há uma transformação nas personagens, que passaram a entender mais de si mesmas, do outro, e, por conseguinte, do mundo.

Depois de todas as descobertas, a protagonista segue o seu próprio caminho, sem deixar descendentes, tal qual a sua terra, que necessita de novos rumos, para poder gerar novos frutos. Assim sendo, o final do romance fica em aberto, inclusive essa é uma das características das escritas pós-coloniais, como aponta Hamilton: “(...) Assim como outros estudiosos, acreditamos que o que caracteriza muitas obras pós-coloniais é a sua conclusão aberta (...)” (2007, p.324). Essa conclusão aberta revela-nos um final que reflete as incertezas em relação ao futuro da pátria.

Com base nessas considerações, podemos observar que o próprio título do livro nos traz essa imagem de um país que precisa configurar uma identidade coletiva, isto é, necessita buscar esse *outro pé*, reconhecer a si mesmo, mas também ao outro, para então fixar a identidade de sua nação. Por outro lado, a figura da sereia presente também no título, refere-se a uma entidade das águas. Considerando que a simbologia da água, dentre outros significados, refere-se a ideia do renascimento: “As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER, 1990, p. 15), isso nos permite concluir que é necessário um outro renascer da terra, a fim de que a realidade do país seja modificada.

Enfim, em nossa caminhada também não pretendemos chegar apenas a uma conclusão, mas sim iniciar um percurso na obra de um escritor notável, que, com maestria, funde tempos, espaços e culturas distintas para denotar o hibridismo existente em seu país. Certamente, nessa viagem não foram apenas as personagens femininas que se transformaram. Nós, que realizamos esse trajeto de *mãos dadas* com as personagens, realizamos também descobertas, não só no plano da narrativa, mas também na revelação de outros costumes, de outras culturas e de outras realidades. Partilhamos, assim, também conhecimentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamim. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. Cotia: Atelie Editorial, 2007.

ADÃO, Deolinda. Novos espaços do feminino: Uma leitura de *Ventos do Apocalipse* de Paulina Chiziane. In: MATA, I.; PADILHA, L. C.(org). *A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p. 200-207.

BAKHTIN, Mikhail. A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski. In: _____. *Problemas na poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense Universitária, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2007.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COUTO, Mia. A fronteira da cultura. In: _____ *Pensamentos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.

COUTO, Mia. Rir num Abril; Dançar em outro Abril. In: _____ *Pensamentos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.

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

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

DUTRA, Robson. Niketche e os vários passos de uma dança. DUTRA, Robson. Niketche e os vários passos de uma dança. In: MATA, I.; PADILHA, L. C. (org). *A mulher em África - Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p. 309-315.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa: M.E.I.C. – Ministério da Educação e Investigação Científica: Secretaria de Estado da Investigação Científica, 1977.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

IGLESIAS, Olga. Na entrada do novo milênio em África, que perspectivas para a mulher moçambicana? In: MATA, I.; PADILHA, L. C.(org). *A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p.136-154.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Colônias*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

PADILHA, Laura Cavalcante. Olhares do exílio (a expatriação de negros e brancos na cena colonial africana).. In: _____. *Novos pactos, outras ficções: Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p.95-103.

_____. Silêncios rompidos. In: _____. *Novos pactos, outras ficções: Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p.171-186.

_____. A diferença interroga o cânone. In: _____. *Novos pactos, outras ficções: Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p.163-169.

MATA, INOCÊNCIA. Mulheres de África no espaço da escrita: A inscrição da mulher na sua diferença. In: MATA, I.; PADILHA, L. C. *A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p.421-440.

MEIRELES, Cecília. Literatura Geral e Infantil. In: _____. *Problemas de literatura infantil*. São Paulo: Summus, 1979. p. 19– 29.

NOA, Francisco. *Literatura moçambicana: memória e conflito - itinerário poético de Rui Knopfli*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, Livraria Universitária, 1997.

SANTOS, Waltecy Alves. *A voz feminina na literatura de ascendência africana: hibridismo de mitos e ritos nos romances Niketche de Paulina Chiziane e A cor púrpura de Alice Walker*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VICTORINO, Shirlei Campo. A geografia da guerra em *Ventos do Apocalipse* de Paulina Chiziane. In: MATA, I.; PADILHA, L. C.(org). *A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p. 351-364.

Artigos eletrônicos

AKINRULI, Olúségun Michael. Gèlèdè – o poder feminino na cultura africana-yorubá, *Associação Portuguesa de Cultura Afro-Brasileira*. Benavente, n. 2, 2010. Disponível em <<http://www.apcab.net/igba-abidi/gelede-o-poder-feminino-na-cultura-africana-yoruba/>> Acesso em: 09 nov. 2010.

BUZZO, Eliza Andrade. Mia Couto revistado. *Digestivo Cultural*. São Paulo, 14 de set. 2006. Disponível em <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2047&titulo=Mia_Couto_revisitado> Acesso em: 25 set. 2010.

COUTO, Mia. Duas entrevistas e dois livros de Mia Couto, num hiato de seis meses. In: *Encontro Internacional de Escritores de Expressão Literária Ibérica Correntes d' Escritas*. Póvoa de Varzim, 2008. Disponível em: <<http://rendez-vous-arabie.blogspot.com/2008/07/duas-entrevistas-e-dois-livros-de-mia.html>> Acesso em: 01 nov. 2010.

LUSOAFRICA. Línguas de Moçambique. <http://www.lusoafrika.net/v2/index.php?option=com_content&view=article&id=114&Itemid=138> Acesso em: 12 set. 2010.

MARTINS, Celina. O estorinhador Mia Couto: A poética da diversidade. *Revista Brasil de Literatura*. Portugal, 22 de abr. 2002. Disponível em <<http://revistabrasil.org/revista/artigos/celina3.html>> Acesso em: 12 set. 2010.

MATA, Inocência. O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: *X Congresso Internacional da ALADAA (Associação Latino-Americana de Estados de Ásia e África)*, Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaaa/mata.rtf> Acesso em: 12 set. 2010.

MONTEIRO, Henrique. Folheando com Mia Couto. Portal da Literatura. 26 de set. 2006. Disponível em <<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=6>> Acesso em: 22 out. 2010.

SANTANA, Jacimara Souza. Mulheres em Moçambique na revista *Tempo*: o debate sobre o *lobolo* (casamento). *Revista de História*. UFBA, 2009. Disponível em <http://www.revistahistoria.ufba.br/2009_2/a06.pdf> Acesso em: 09 nov. 2010.