



A ESTRATÉGIA DO ENCAIXE E A ORALIDADE INCORPORADA PELA ESCRITA EM TRÊS ROMANCES DE MIA COUTO

*THE JOINING STRATEGY AND THE ORALITY
INCORPORATED BY WRITING IN THREE NOVELS BY
MIA COUTO*

Daniela de Brito¹

RESUMO:

O processo de composição de *A varanda do frangipani*, *Um rio apontamento tempo, uma casa chamada terra* e *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, está vinculado à mobilidade da estrutura narrativa e da linguagem. Pensando nisso, este artigo propõe-se a percorrer as sendas da oralidade amalgamada à escrita, transitando pelas formas de contar visualizadas nessas três obras, deslocando-se em torno dos mecanismos de construção dos romances, com ênfase na inserção de uma história na outra, buscando afirmar a ideia de que, nessas obras, tudo prossegue em movimento.

PALAVRAS-CHAVE: Mia Couto; mobilidade; oralidade; escrita

ABSTRACT:

The composition process of A varanda do frangipani, Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra and O outro pé da sereia, by Mia Couto, is linked to the mobility of narrative structure and language. Reflecting on this strategy, this article proposes to analyze the orality amalgamated to writing. We will observe the ways of telling that displaying in the three novels, moving through the construction mechanisms of the narratives; with emphasis on the insertion of a story into another, we will demonstrate that, in these novels, everything is on the move.

KEYWORDS: Mia Couto; mobility; orality; writing process

Em um de seus textos de *Pensatempos* (2005, p. 63), Mia Couto sublinha que “Os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar um outro

1 Doutora em Letras pela UNESP de São José do Rio Preto. Tese defendida em 2014. danidot2015@gmail.com

Moçambique.”. Empenhado na realização desse compromisso, cria romances em que se observa a viagem como um recurso que possibilita diferentes formas de deslocamento, que se manifestam por meio do percurso geográfico, mas, sobretudo, pela via do imaginário, composto por sonhos e lembranças, permitindo às personagens um trânsito interno. A mobilidade se estabelece, ainda, por meio da escrita e da leitura das histórias relatadas pelos narradores e/ou pelas próprias personagens, o que se evidencia na maior parte de seus romances, sobressaindo-se, especialmente, a viagem realizada por meio do contar histórias.

Nesse sentido, afirma que “o território da narração não é um lugar, mas é a própria viagem. O discurso está em constante mutação e os diferentes personagens têm diferentes vozes que dialogam”, referindo-se à influência recebida de Guimarães Rosa, escritor que soube “explorar as potencialidades do idioma, desafiando os processos convencionais da narração, deixando que a escrita fosse penetrada pelo mítico e pela oralidade” (COUTO, 2005, p. 111) para reinventar o sertão. Para elaborar seus romances, Mia Couto sugere utilizar-se daquilo que admira em Rosa, especialmente a potencialidade que a escrita lhe proporciona para transfigurar Moçambique em um espaço que se encontra em contínuo movimento. Movimento que se revela no processo de composição de seus romances, tanto no que diz respeito à mobilidade da estrutura narrativa quanto da linguagem.

Pensando nisso, a proposta deste artigo é percorrer *A varanda de frangipani*, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e *O outro pé da sereia*, em que o narrar caracteriza a viagem como possibilidade de reinvenção, a fim de evidenciar que a oralidade incorporada pela escrita também corrobora a ideia de que tudo nessas obras está em curso. Para tanto, enveredaremos pelos diferentes tipos de textos incorporados aos romances, uma vez que, nas três obras do escritor moçambicano, distingue-se uma estratégia recorrente na confecção das narrativas: por meio de um “sistema de encaixe”², uma história se insere em outra, que, por sua vez, está articulada a uma outra, que pode suscitar ainda outra, e assim por diante, o que possibilita a visualização de um movimento contínuo instaurado na estrutura composicional dos romances.

A estratégia do encaixe, cuja presença se faz notar, significativamente, pela primeira vez em *Terra Sonâmbula* (1992), revela-se, desde então, como um recurso que cria condições para que outras vozes afluam nos romances, bem como diversos deslocamentos, entre eles, o trânsito de vozes do passado para o presente. Consta-se, por exemplo, que, em *A varanda do frangipani* (2007), a voz de Ermelindo manifesta-se a partir do interior de Izidine, bem como a voz de Dito Mariano, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), adentra a narração de Marianinho, e a voz de Xilundo, em *O outro pé da sereia* (2006), comparece no sonho de Mwadia.

Sendo assim, em *A varanda do frangipani* (2007), defrontamo-nos com uma narrativa que contém uma história, em que se conta a investigação de um crime, em que são inseridos, além da carta escrita por Ernestina, cinco depoimentos de moradores do asilo que, de diferentes maneiras, remetem à trama da investigação. A história matriz desdobra-se nas seis histórias menores que a preenchem, lembrando, aqui, que os depoimentos nos remetem às considerações de Leite (1998, p. 90), quando diz que: “a oralidade é o domínio da cultura peculiar à maioria da população [...]. Valorizar esse domínio é uma forma de conhecer e respeitar, reaver, talvez, contributos importantes para a recriação e reformulação de uma cultura nacional.”. E, nesse romance, de certo modo, delinea-se uma tentativa de reconstrução do patrimônio cultural do país, começando-se por valorizar a oralidade que se manifesta, especialmente, nas histórias contadas pelos idosos, histórias que não devem ser esquecidas.

2 O termo “processo de encaixe” é utilizado por Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, no texto “Mia Couto: E a ‘Incurável Doença de Sonhar’” (2006, p. 282), ao se referir ao romance *Terra Sonâmbula* (1992).

Vale salientar também que, no interior dos relatos desses moradores do asilo, há a narração de trechos da trajetória de outra personagem que, em determinado momento, contará a sua própria história, mencionando partes do itinerário de outra personagem, havendo, portanto, a inserção de pequenas histórias dentro desses relatos, cujo propósito, a nosso ver, é a profusão de significados. Dentro da narrativa de Navaia Caetano, conhece-se um pouco da vida de Domingos Mourão que, por sua vez, conta passagens do percurso de Ernestina, cuja carta contém casos de Salufo Tuco. Nhonhoso relata fatos da existência de Domingos Mourão e Nãozinha, sendo que a fala dela se ocupa de acontecimentos que envolvem esses dois velhos.

Em relação a *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), tem-se o relato de Marianinho, no qual são inseridas nove cartas de Dito Mariano. Essas cartas caracterizam-se como uma história dentro da outra, complementando os fatos narrados e ampliando, assim, a narrativa do rapaz. Em termos de estrutura, o modo como as cartas de Dito Mariano se inserem no que é contado por Marianinho chama a atenção, porque, acompanhando-as uma a uma, nota-se que, nas cinco primeiras correspondências, Marianinho é apenas leitor dessas mensagens. No entanto, na sexta e na oitava cartas, diz que subescreve o que o avô relata.

Já em *O outro pé da sereia* (2006), encontra-se uma outra maneira de inserção das histórias, visto que, no romance, composto por dezenove capítulos, há duas narrativas que se intercalam. Ambas contam a história de uma viagem e, a cada dois capítulos da primeira narrativa, interpõe-se um capítulo da segunda. Entretanto, até o décimo terceiro capítulo não ocorre o entrecruzamento das duas narrativas, embora, nos dois capítulos iniciais da primeira narrativa, Mwadia encontre um baú e saiba que o que está contido em seu interior pertence a D. Gonçalo. As duas narrativas entrelaçam-se no décimo quarto e no décimo sexto capítulos, quando Mwadia, em voz alta, recria as histórias sobre a viagem desse jesuíta. Em um primeiro momento dessas recriações, no décimo quarto capítulo, Mwadia simula assumir a voz do escravo Xilundo, cuja história ainda não foi contada pela segunda narrativa. Só se sabe, até aqui, que ele é um negro que viaja para Moçambique no navio liderado por D. Gonçalo.

No décimo quinto capítulo, que é o penúltimo da segunda narrativa, passamos a acompanhar a personagem Xilundo, cuja trajetória termina no décimo oitavo capítulo, o último dessa mesma narrativa. Aliás, é no relato da história de Xilundo que despontam os acontecimentos associados à morte de D. Gonçalo e se revela o conteúdo do baú: “Não havia senão uma Bíblia, um rolo de pergaminhos atado por um cordel, um caderno chamuscado e uns tantos papéis avulsos.” (COUTO, 2006, p. 302). Esses papéis, a que chamamos de manuscritos, constituem o elemento que aproxima as duas narrativas do romance e que, como considera Costa (2010, p. 98), “Claro está que o segundo bloco narrativo se projeta no interior do primeiro por meio do gesto de leitura de Mwadia.”. Convém lembrar que é Xilundo quem enterra os papéis que Mwadia, séculos depois, recupera, retomando e renovando o passado registrado neles.

Também é necessário atentar para o modo como a história de Xilundo, na segunda narrativa, atravessa a primeira narrativa, assemelhando-se à história de Mwadia. No décimo oitavo capítulo, Xilundo tem uma visão e um sonho:

Ergueu-se, alvoroçado, ao escutar um borbulhar nas águas. Foi quando reparou que os peixes do rio se agitavam à superfície e faziam saltar os olhos, estourando como rolhas de garrafa. Desorbitavam com a facilidade da flor largando as velhas pétalas. Não tardou que o leito ficasse coberto de pequenos globos, como berlindes brancos flutuando na corrente.

Não era apenas aquela visão que o arrepiava. Mas o facto de ter sido exatamente aquele o pesadelo que o havia assaltado na noite anterior. O que mais o afligia, contudo, era a angústia



dos peixes deambulando no escuro da corrente. Por um instante, ele era cada um desses peixes cegos, aos tropeções entre as raízes imersas das árvores. (COUTO, 2006, p. 304).

No décimo nono capítulo, um sonho de Mwadia aproxima-se do sonho e da visão de Xilundo:

De súbito, o rio começou a ferver como se o leito fosse uma enorme caldeira acesa. Os peixes moribundos se acumulavam à superfície e, dos corpos flutuantes, escapavam-lhes os globos oculares. Num instante, o rio se atapetou de pequenas esferas brancas que cobriram por completo o leito azul.

Este sonho é meu, escutou uma voz, ecoando no sono. *Venho buscar esse sonho que é meu*, repetiu a voz. A visão esbatida de um homem debruçando-se no leito e que lhe beijava a fronte lhe surgiu ao mesmo tempo que escutava longínquas palavras:

- *Se não despertar agora*, minha filha, *você se converterá num peixe cego. Como eu que, há séculos, navego prisioneiro no ventre do rio.*

Estremunhada, Mwadia acordou e os seus olhos arregalados percorreram o recinto a confirmar que não havia mais ninguém no quarto. (COUTO, 2006, p. 319-320).

Ao se fazer presente no sonho de Mwadia, que constitui uma reelaboração do sonho do escravo, Xilundo dirige-se a ela, perpassando a primeira narrativa e, desse modo, entrelaçando as duas narrativas. Além disso, nos termos de Costa (2010, p. 99-100), “a presença de Xilundo ocupa a lacuna no tempo presente, a fresta na história pessoal de Mwadia”. E insinua-se como algo que interfere na trajetória de Mwadia, no sentido que o escravo aconselha a mulher a acordar para não ficar vagando sem rumo, perdida. O verbo “despertar” nos faz pensar também que Xilundo refere-se à necessidade de Mwadia deixar a condição de apatia ou prostração em que permanece, o que se esboça como algo que ela só pode fazer optando por afastar-se daqueles que já morreram, ou seja, Mwadia precisa seguir adiante. E o que realça a ideia de que o escravo influi no percurso da mulher é o que ocorre na sequência: após o sonho, Mwadia parte de Vila Longe, chega em Antigamente, e, então, segue o percurso do rio.

Com referência às inserções de histórias no interior dos relatos dos narradores e das personagens, percebe-se também que a ampliação de sentidos que possibilitam propicia que compareçam histórias que se assemelham ao que diz Manuel Obiechina (*Apud* LEITE, 2003, p. 49, tradução nossa) quando considera o

fenômeno da história dentro-da-história: [...] os romancistas introduzem histórias orais – *mitos, lendas, contos de fadas, fábulas, anedotas, baladas, música-contos e assim por diante* – dentro das matrizes narrativas de seus trabalhos, no desenvolvimento de suas tramas e temas, e a formulação de seus princípios formais e artísticos³.

Nesse sentido, em *A varanda do frangipani* (2007), observa-se, no depoimento de Navaia Caetano, a articulação de uma história que alude ao enigma da Esfinge e, por extensão, ao mito de Édipo:

Tinha sido assim: eu nascera, crescera e envelhecera num só dia. A vida da pessoa se estende por anos [...]. A minha, ao contrário, se despendera toda num único dia. De manhã, eu era criança, me arrastando, gatinhoso. De tarde, era homem feito, capaz de acertar no passo e no falar. Pela noite, já minha pele se enrugava, a voz definhava e me magoava a saudade de não ter vivido. (COUTO, 2007, p. 30).

Na história do mito, o que a Esfinge propõe a Édipo, obtendo a resposta correta, consiste nas fases de vida do homem. Na história de Navaia, na tentativa de explicar a sua condição de criança-velha, a

3 One major aspect of this enterplay of the oral and literary traditions in the African novel is the phenomenon of the story within-the-story, or the narrative-proverb as we shall more insistently refer to in this discussion. Reflecting a habit of orality in life and literature, the novelists introduce oral stories – *myths, folktales, fairytales, animal fables, anecdotes, ballads, song-tales, and so on* – within the narrative matrices of their works, in the development of their plots and themes, and the formulation of their artistic and formal principles. These embedded stories are referred to as narrative proverbs because they perform organic and structural functions of proverbs in oral speech and in creative literature. (OBIECHINA *apud* LEITE, 2003, p.49).

personagem estabelece, aparentemente, um paralelo com o modo como Édipo resolve o enigma, uma vez que, além de aludir ao percurso de sua existência (infância, juventude e velhice), o velho africano encena a mesma resposta dada pelo herói mítico. Navaia Caetano, ao recorrer ao mito especificamente no momento em que Édipo disputa com a Esfinge o direito de continuar vivendo, em certa medida, assume o lugar desse herói, vencendo a morte, no seu caso, por não parar de contar histórias e, assim, baseando-nos nas palavras de Leite (2003, p. 72), “seguindo a estratégia de Xerazade em *As Mil e Uma Noites*. [...], conjugando o dom da palavra narrativa, da memória, ao dom da existência.”

No depoimento de Nhonhoso ocorre a inserção de uma história que também contém traços do mito, visto que o velho africano, a fim de explicar para o amigo Domingos Mourão a ligação que os negros têm com as árvores, faz um relato em que evidencia a relação simbiótica entre os homens e os outros reinos da natureza, enfatizando a origem comum entre eles:

E lhe contei sobre a origem do antigamente. Primeiro o mundo era feito só de homens. Não havia árvores, nem animais, nem pedras. Só existiam homens. Contudo, nasciam tantos seres humanos que os deuses viram que eram de mais e demasiado iguais. Então decidiram transformar alguns homens em plantas, outros em bichos. E ainda outros em pedras. Resultado? Somos irmãos, árvores e bichos, bichos homens, homens e pedras. Somos todos parentes saídos da mesma matéria. (COUTO, 2007, p. 67).

Segundo Martins (2006, p. 67), Nhonhoso compartilha com Domingos a sua interpretação peculiar do *Gênesis*, apoiada no mito que demonstra como uma cultura, no caso, a africana, louva a harmonia entre o homem e o universo, invertendo a ordem da criação do mundo concebido pelo cristianismo, em que o aparecimento do homem é a última etapa da construção da obra divina.

Domingos Mourão, em seu testemunho, além de mencionar a trajetória de um peixe, o salmão, a fim de compará-la à sua história de vida, intrinsecamente ligada ao mar, conta uma história que se assemelha a uma lenda:

Lhe conto uma história. Me contaram, é coisa antiga, dos tempos de Vasco da Gama. Dizem que havia, nesse tempo, um velho preto que andava pelas praias a apanhar destroços de navios. Recolhia restos de naufrágios e os enterrava. Acontece que uma dessas tábuas que ele espetou no chão ganhou raízes e reviveu em árvore. (COUTO, 2003, p. 46).

Já no início da fala de Domingos, a forma como ele se expressa (“Dizem que”) ressalta um aspecto que caracteriza a tradição cultural: a transmissão do conhecimento de “boca em boca”, a herança do legado oral, assinalando as muitas vozes anônimas que teriam contado essa história, acentuando seu caráter lendário.

Na fala de Nãozinha, as crenças africanas estão presentes na referência, por exemplo, à passagem do “wamulambo”⁴, um fenômeno da natureza relacionado ao universo mítico: “Não conhecia o wamulambo, essa uma cobra gigantíssima que vagueia pelos céus durante as tempestades” (COUTO, 2007, p. 85). Nãozinha reporta-se ao desconhecimento do português Domingos Mourão, o que realça a ideia de que o “wamulambo” faz parte do mundo africano e, ao reaparecer no final do romance, destaca-se como algo que pode interferir no destino das personagens, configurando-se como um aliado dos moradores do asilo, protegendo-os dos malefícios infligidos contra eles.

4 De acordo com Martins (2006, p. 207), “o termo ‘wamulambo’ provém da língua changana, dominante na província de Gaza, no sul do país. Trata-se de uma crença que explica os relâmpagos, segundo a qual o ofídio confunde os telhados de zinco com superfícies de água, acabando, sem querer, por destruí-los”.



Como se nota, os idosos, enquanto prestam seus depoimentos, ocupam-se em contar histórias em que predomina o imaginário, por isso as personagens desse romance, como avalia Leite (2003, p.70-72), existem “mediante sua capacidade de fabular, o seu testemunho; mais que um ser, com psicologia, é potencialmente lugar narrativo de encaixe. As muitas narrativas encaixadas, das diversas personagens, servem de *argumentos* à narrativa englobante”⁵.

É possível perceber, então, que o romance *A varanda do frangipani* (2007) não renuncia, utilizando-nos do que diz Padilha (2002, p. 125), à qualidade ancestral de ser um meio usado para difundir “a palavra consagrada pela voz”. Difusão que ocorre pela inserção de histórias orais no texto literário ou, em outros termos, de aspectos da oralidade na escrita. Entre as inserções, além do mito e da lenda, ocorre, ainda, a adivinha, que se poderia chamar de forma simples⁶, destacando-se:

há um homem que interroga outro homem e de modo tal que a pergunta obriga o outro a um saber. Um dos dois possui o saber, é a pessoa que sabe, o sábio; um interlocutor o enfrenta e é levado, pela pergunta, a pôr em jogo suas forças, seus recursos e sua vida, para chegar a possuir também o saber e apresentar-se ao outro como sábio. (JOLLES, 1976, p.111).

Nãozinha é a idosa responsável pela adivinha lançada a Izidine que “constatava estar em pleno ritual de adivinhação” (COUTO, 2007, p. 133). Nota-se, aqui, que o romance faz referência ao próprio procedimento utilizado em sua composição, revelando a forma adotada para se colocar à prova o conhecimento de Izidine: “Há aquela adivinha que reza assim: ‘em que podes bater sem nunca magoar?’ O senhor sabe a resposta? Eu lhe respondo: na água se pode bater sem causar ferida” (COUTO, 2007, p. 81). Nãozinha, nos termos de Martins (2006, p. 263),

Em vez de explicar o motivo do assassinio, [...] convida-o [Izidine] a penetrar no seu mundo por meio de devaneios. A feiticeira inverte os papéis: será ela quem agora inquire, recorrendo a uma adivinha. [...] Atribui a Izidine a função de adivinhador, aquele que tenta aceder ao saber.

Saber que, para ser adquirido, exige que Izidine galgue um caminho sinuoso, uma vez que Nãozinha não lhe facilita as coisas. A feiticeira indicia que, se seguirmos com o que diz Jolles (1976, p. 115), “O fato de se propor uma adivinha é, pois, em primeiro lugar, um ato pelo qual se põe à prova o adivinhador, um exame dessa igualdade”. Durante toda a sua estadia no asilo, Izidine obteve, indiretamente, informações que poderiam ajudá-lo a solucionar a adivinha; entretanto, a detentora do saber continua sendo a feiticeira, porque a resposta da adivinha é dada por ela.

Ainda quanto às narrativas encaixadas, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), as referências associadas à destruição da Ilha são ampliadas pela história contada no capítulo intitulado “Um burro enigmático”, em que se delinea uma fábula⁷. O episódio da chegada do burro na igreja de Luar-do-Chão interliga-se à tragédia do naufrágio que matou todos os passageiros. Sendo o único sobrevivente do acidente, o burro se estabelece definitivamente no interior da igreja, recebendo cuidados especiais, o que

5 Ana Mafalda Leite trata a narrativa da investigação policial como narrativa englobante.

6 Segundo Jolles (1976, p. 46), “Sempre que uma disposição mental leva a multiplicidade e a diversidade do ser e dos acontecimentos a cristalizarem para assumir uma certa configuração; sempre que tal diversidade, apreendida pela linguagem em seus elementos primordiais e indivisíveis e convertida em produção linguística, possa ao mesmo tempo *querer dizer* e *significar* o ser e o acontecimento, diremos que se deu o nascimento de uma *Forma Simples*”.

7 Sobre as fábulas, Calvino (2006, p. 16) diz: “São, tomadas em conjunto, em sua sempre repetida e variada casuística de vivências humanas, uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias; são o catálogo do destino que pode caber a um homem e a uma mulher, sobretudo pela parte de vida que justamente é o perfazer-se de um destino: a juventude, do nascimento – que tantas vezes carrega consigo um auspício ou uma condenação – ao afastamento da casa, às provas para se tornar adulto e depois maduro, para confirmar-se como ser humano.”

por si só já explicaria o termo “enigmático” presente no título do capítulo. Esse termo associa-se à função desempenhada pelo burro na narrativa: exemplo de resistência ao excesso de ganância, com sua resignada humildade, distingue-se como ícone da falta de moderação dos homens, lembrando, com sua presença inusitada e constante, as consequências dessa falta, suscitando a ideia de que está ali como um indício de que para salvar o que ainda não está perdido é necessário não esquecer o que se perdeu.

Ainda em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), ocorre a introdução de uma outra história que apresenta traços de conto de fadas:

Meu pai conhece a história da moça do cemitério. É um caso antigo, a menina se divergira do seu destino desde que nascera. [...] Seu corpo escapou-se das mãos da parteira, tombando em plena areia. Foi quando do inesperado capim surgiu a cobra sombradeira. [...] Aquilo fora como um sopro, o beijo em sono de princesa. (COUTO, 2003, p. 206).

Na história de Fulano, “o beijo em sono de princesa” recebido por Nyembeti remete-nos ao beijo do príncipe que restituiu a vida à princesa adormecida, com a diferença de que o beijo de Nyembeti é proveniente de uma criatura repugnante. A picada da cobra, que normalmente seria fatal, faz a personagem despertar, o que indicaria o seu enlace com o mundo subterrâneo, levando Fulano a tentar prevenir Marianinho quanto ao perigo que ronda Nyembeti.

Nesse mesmo romance insere-se uma história no interior de uma carta de Dito Mariano que lembra também um conto de fadas: Admirança desponta com aspectos semelhantes aos de uma ninfa do rio, envolta em neblina, despida, conduzindo uma canoa durante a noite. A bruma que encobre o ambiente e que também instaura a imprecisão contribui para compor um cenário em que prevalece o desejo, a atração e, ao mesmo tempo, a dúvida e o suspense. Miserinha, por sua vez, surge como a vilã, uma bruxa, dotada de poderes ocultos, guiando um monstro cruel pelas águas, a fim de matar a rival. O crocodilo espreita a presa, camuflando-se na água, é violento e perigoso, mas a feiticeira tem domínio sobre ele. Mariano, herói de sua própria história, salva a amada da maldosa mulher enciumada, agredindo-a e fazendo-a perder a capacidade de enxergar. Dito Mariano, ao relatar o encontro com Admirança, marcado por dificuldades e por uma atmosfera de encanto, dá a entender que prepara o rapaz para a revelação que fará no final.

Embora a nossa condução, até aqui, venha assinalando a presença de histórias encaixadas que se articulam à tradição e à oralidade, encontram-se também, nos romances, outros tipos de histórias dentro da história, como é o caso dos comunicados e das cartas. Sob essa perspectiva, na primeira narrativa de *O outro pé da sereia* (2006), incluem-se quatro comunicados no relato da viagem de Mwadia. Os dois primeiros, intitulados, respectivamente, *Comunicação interna, urgente* e *Segunda comunicação urgente e confidencial*, surgem no primeiro capítulo, são anônimos e não trazem destinatário. É uma incógnita que se precipita na narrativa tal como a estrela que cai em Antígona, no início desse mesmo capítulo. No décimo primeiro capítulo, um novo comunicado (*Comunicado Secreto*) é lido por Zeca Matambira, promovendo mal-estar entre os ouvintes, pois, ao realizar a leitura da mensagem, faz com que os colegas se sintam em perigo. Porém, logo são convencidos a desconsiderar o teor do documento, já que Casuariano afirma reconhecer a letra de Arcanjo Mistura. Entretanto, não se trata de um registro manuscrito. O leitor do romance continua sem informações a respeito da procedência desses textos. O quarto comunicado desponta no último capítulo e, denominado *Último comunicado dos serviços secretos (tradução para português)*, é lido por Mwadia ao chegar à barbearia de Arcanjo Mistura. Esse comunicado, somado aos anteriores, versa sobre as ameaças militares que rondam o país, contendo informações sobre os riscos de extermínio próximo, motivado por



interesses internacionais.

Na segunda narrativa de *O outro pé da sereia* (2006), a introdução de uma história dentro da outra se dá por meio da leitura das cartas escritas por Nimi Nsundi no relato da viagem de D. Gonçalo. São duas cartas destinadas a Dia Kumari: na primeira, Nimi conta uma história sobre diferentes crenças e sobre o que o colonialismo acarretou à fé dos colonizados; a segunda correspondência vem à tona após a morte do autor da carta, que explicita, entre outras coisas, os motivos que o levaram a cortar um dos pés da imagem de Nossa Senhora. Em *A varanda do frangipani* (2007), insere-se a carta de Ernestina, que remete ao crime também relatado por todos os moradores do asilo, ampliando a história da investigação de Izidine. É importante destacar, aqui, que essa carta, apesar de conter aspectos que caracterizam a modalidade escrita, é permeada por elementos da oralidade que promovem a impressão de que Izidine, bem como o leitor, ouve o depoimento de Ernestina. E, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), as várias cartas de Dito Mariano, contador de histórias que, juntamente com Marianinho, dotado da capacidade de escrever, compõem textos que poderiam ser equiparados ao leito do rio, onde uma margem simularia a oralidade e a outra, a escrita, e, juntas, possibilitariam a propagação das histórias.

Há ainda uma outra perspectiva de se pensar as histórias encaixadas nos romances de Mia Couto que diz respeito à presença de subgêneros no interior do gênero romanesco, que, por sua amplitude, comporta outras manifestações possíveis. Essa particularidade do romance lembra-nos as considerações de Dällenbah (1979, p. 70) sobre a “mise en abyme”: “não procura evidenciar por contraste o gênero romanesco da narrativa-moldura; o que lhe interessa, acima de tudo, é orquestrar esses subgêneros e tirar daí um proveito estrutural; moldando-se sobre eles”. O proveito, aqui, é a mobilidade ainda maior que o romance adquire, viajando em companhia dos diferentes subgêneros que incorpora.

Em *O outro pé da sereia*, por exemplo, o subgênero insertado, especialmente na segunda narrativa, é o romance histórico, visto que, conforme assinala Costa (2010, p. 114), “a história é tomada como intertexto pela ficção, o que leva à produção de uma narrativa ambientada no cenário do século XVI [...]. Em tal cenário transitam personagens históricos e outros ficcionais”. Entre as personagens históricas, distingue-se D. Gonçalo da Silveira, referido na obra *Dos trabalhos dos portugueses no Monomotapa*, de Antonio Pereira de Paiva e Pona, utilizada por Mia Couto em uma das epígrafes do romance (COUTO, 2007, p. 301). Segundo Costa (2010, p. 115), citando o referido livro, “um dos primeiros portugueses a pisar o solo do Monomotapa foi o jesuíta Silveira, que, em 1560, partiu de Chaul, em Goa, acompanhado dos padres André Fernandes e André da Costa, rumo a Inhambane. Em solo africano, os viajantes prosseguiram até o reino de Gamba”.

Estabelece-se, portanto, um diálogo entre o romance e os fatos históricos, o que se acentua, ainda, pela introdução de trechos retirados dos registros históricos no relato ficcional. Xilundo lê no manuscrito do padre D. Gonçalo: “Em verdade vos digo que mais aparelhado estou para receber a morte do que meus inimigos estão para ma dar’”. (COUTO, 2007, p. 304). E, na carta de Froes⁸, há um trecho em que se mostra clara a citação: “Antonio Caiado por certo melhor aparelhado estou eu para morrer que os inimigos que ham de matar”. Convém também ressaltar que o processo de ficcionalização da história observado em *Um outro pé da sereia* já se faz presente, de certo modo, no próprio documento histórico, pois, segundo Luana Costa:

a historiografia portuguesa, sempre a serviço dos mandos da coroa e das deliberações da Igreja, nos séculos XVI e XVII, forjou a narrativa e a imagem de D. Gonçalo, revestindo-o com uma

8 Carta escrita por Luiz Froes do Collegio de Goa de 15 de dezembro de 1561 para o irmão Bento Toscano, de Portugal, recebida em agosto de 1562. Esta carta integra a obra *Dos trabalhos dos portugueses no Monomotapa*, de Antonio Pereira de Paiva e Pona.

aura messiânica, a fim de incentivar outros portugueses a se embrenharem pelo interior de Moçambique e conquistarem escravos e terras para a coroa. O produtor de *OPS*, por sua vez, forja, [...] uma outra história, em que várias possibilidades de ‘verdade’ são tecidas umas sobre as outras. (COSTA, 2010, p. 121)

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), por sua vez, é possível realçar a presença do subgênero epistolar, tendo em vista as várias cartas que compõem o enredo, consolidando a construção de uma comunicação entre remetente e destinatário, como a que se dá entre Dito Mariano e Marianinho. E um outro subgênero faz-se presente ainda em *A varanda do frangipani* (2007), uma vez que o romance apresenta traços da narrativa policial: um investigador que se depara com um crime misterioso e, por meio dos interrogatórios aos velhos do asilo, busca solucioná-lo. Em conformidade com as considerações de Secco (2008, p. 64), esse romance de Mia Couto afasta-se da narrativa policial clássica, cujos elementos específicos são o suspense, as elucubrações, o enigma e sua decifração por meio de condutas sistemáticas e racionais, ao escolher a via dos sonhos, estabelecendo, assim, uma lógica outra e inaugurando um gênero híbrido.

A composição dos romances mediante a técnica do encaixe distingue-se, servindo-nos das palavras de Dällenbach (1979, p. 54), pela “aptidão de dotar a obra duma estrutura forte, de lhe assegurar melhor a significância, de a fazer dialogar consigo mesma e de a prover dum aparelho de auto-interpretação.” Em *A varanda do frangipani* (2007), os depoimentos dos velhos e a carta de Ernestina acentuam o enigma que se instaura em torno da morte de Vasto Excelêncio. No interior dos relatos, aparecem outras histórias menores que também realçam o mistério, dificultando ainda mais a solução do crime. Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), as cartas de Dito Mariano ampliam o alerta feito a Marianinho de que a Ilha corre sério risco de desaparecimento, e que por isso é preciso salvá-la. O alerta é ainda avivado pela história do burro e a de Nyembeti, que sinalizam os perigos que cercam Luar-do-Chão, enquanto a história de amor no interior de uma das cartas de Dito Mariano acentua o laço que Marianinho tem com aquele lugar, frisando, desse modo, a importância do rapaz para evitar a morte daquela terra.

As histórias encaixadas que preenchem as histórias matrizes, conforme registrado acima, aproximam-se das narrativas que se auxiliam do recurso da “mise en abyme”, que podem ser vistas, ainda segundo Dällenbach (1979, p. 58), como “micro-cosmos da ficção, [que] impõem-se, semanticamente, ao macrocosmo que as contém, ultrapassam-no e, duma certa maneira, acabam por englobá-lo”. Parece-nos que em *O outro pé da sereia* esse processo é ainda mais intenso, uma vez que há duas narrativas matrizes que, juntas, compõem o romance. Na primeira delas, situada no século XXI, são introduzidos os manuscritos, que se referem ao passado, e os comunicados, que mencionam um acontecimento futuro, enquanto na segunda narrativa, localizada no século XVI, inserem-se as cartas da personagem Nimi. A intensificação propiciada pelas histórias encaixadas acentua a presença do passado colonial ainda no presente pós-colonial, indiciando que, apesar de Moçambique não estar mais sob o domínio português, outras formas de ameaça persistem.

Desse modo, em função de uma história maior incluir histórias menores, ou ainda, de um gênero mais amplo, o romance, abranger outras formas narrativas, a que se acrescentam o tom de oralidade, típico do contador de histórias, e a escrita, que registra esse contar, desponta uma feição oralizante da escrita, que contribui para que o texto de Mia Couto permaneça em fluxo constante. E caminhe, ainda, entre o universo cultural de matriz oral e o universo da escrita literária, delineando-se como um elemento híbrido de mediação, que, ao mesmo tempo que permite uma crítica à visão unilateral, homogênea, parcial ou centralizadora da história, revela os múltiplos encontros propiciados pelos trânsitos de toda ordem que ocorrem em Moçambique, sugerindo também a possibilidade de recontar essa história por diferentes vias, diferentes vozes.



REFERÊNCIAS:

CALVINO, I. *Fábulas italianas: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA, Luana Antunes. *Pelas águas mestiças da história: uma leitura de “O outro pé da sereia”, de Mia Couto*. Rio de Janeiro: Eduff, 2010.

COUTO, Mia. *Pensatempos: textos de opinião*. 3 ed. Maputo: Ndjira, 2005.

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

_____. *A varanda de frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

DÄLLENBACH, L. “Intertexto e autotexto”. *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias*. Intertextualidades. Coimbra, Almedina, n. 26, p. 51-67, 1979.

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, advinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

_____. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

MARTINS, Celina. *O entrelaçar das vozes mestiças – análise das poéticas da alteridade em Édouard Glissant e Mia Couto*. Portugal: Principia, 2006.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções*. Porto Alegre: PUC-RS, 2002.

PAIVA E PONA, Antônio Pereira de. *Dos primeiros trabalhos dos portugueses no Monomotapa: o padre D. Gonçalo da Silveira, 1560*. Memória apresentada à 10ª. Sessão do Congresso Internacional dos Orientalistas. Lisboa: Imprensa Nacional, 1892.

SECCO, Carmen Lucia T. R.. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

_____. “Mia Couto e a “incurável doença de sonhar””. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (Org.). *África e Brasil: letras e laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006, p. 267-298.

Texto submetido em 31 de agosto de 2016 e aceito em 8 de novembro de 2016.