

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

ESTRATÉGIAS NARRATIVAS E IDENTIDADES DESLIZANTES
EM *VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO*, DE MIA COUTO

Márcia Souto Ferreira

Belo Horizonte

2011

Márcia Souto Ferreira

**ESTRATÉGIAS NARRATIVAS E IDENTIDADES DESLIZANTES
EM *VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO*, DE MIA COUTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de língua portuguesa.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca

Belo Horizonte

2011

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

F383e Ferreira, Márcia Souto
Estratégias narrativas e identidades deslizantes em *Venenos de Deus, remédios do diabo*, de Mía Couto / Márcia Souto Ferreira. Belo Horizonte, 2011.
92f.

Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Identidade (Psicologia) na literatura. 2 Couto, Mía, 1955- Venenos de Deus, remédios do diabo – Crítica e interpretação. 3. Literatura moçambicana (Português). I. Fonseca, Maria Nazareth Soares. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(679).09

Márcia Souto Ferreira

**Estratégias narrativas e identidades deslizantes em
Venenos de Deus, remédios do Diabo, de Mia Couto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de língua portuguesa.

Maria Nazareth Soares Fonseca (Orientadora) - PUC Minas

Márcia Marques de Moraes – PUC Minas

Elzira Divina Perpétua - UFOP

Belo Horizonte, __ de _____ de 2011.

**Aos meus “mais velhos”: Mainha,
tio Ailton e vovó Alzira (*in memoriam*),
luzes na minha vida.**

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Nazareth Soares Fonseca que, desde o primeiro momento em que apresentei a ideia do projeto, acolheu-o com carinho. Mais do que orientadora, demonstrou-se sempre amiga, generosa, guiando-me pacientemente.

Aos professores do programa de Pós-graduação em letras da PUC Minas, especialmente Ângela Vaz Leão, Lélia Maria Parreira Duarte, Márcia Marques de Moraes, Melânia Silva de Aguiar, Suely Maria de Paula e Silva Lobo e Terezinha Taborda Moreira que me ajudaram a ler o mundo de um modo especial.

Ao professor Hugo Mari, coordenador do curso de Pós-graduação e às meninas da secretaria, Berenice, Rosária e Vera, pelo auxílio que sempre me prestaram.

Aos meus colegas de curso, com quem vivi momentos de alegria e de boas reflexões.

À Anna Mota e Roberta Ferreira, que sempre estiveram pertinho para me acudir quando necessário.

À Leocádia Chaves, que me apresentou Mia Couto e a beleza da literatura africana.

Ao CNPQ, que financiou meus estudos nos dois últimos anos.

A minha mãe, Maria Isabel, meu pai, Claudionor, meu tio José Carlos e minhas irmãs, Cláudia, Patrícia e Regiane, que sempre me incentivaram a continuar os estudos.

Aos meus sobrinhos Gabriel e Isabely, pela alegria contagiante.

Aos meus amigos Adriana, Alexandre, Ariadne e Eduardo, que compreenderam minha ausência em vários momentos.

Ao Filinto, pela paz que me proporciona.

Identidade

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo

Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta

Sou pólen sem insecto

Sou areia sustentando
o sexo das árvores

Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato morro
no mundo por que luto nasço.
(Mia Couto)

RESUMO

A opressão colonial e as contradições do período pós-colonial comumente são representadas e/ou encenadas na literatura produzida em espaços que vivem as tensões pós-coloniais refletidas nos estilhaçamentos e nas reconstruções identitárias. É nesse sentido que neste estudo propomos uma análise do romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, do moçambicano Mia Couto e, para isso, contamos com o auxílio de reflexões teóricas que, mais recentemente, repensam os processos de construções de identidades. Promove-se uma discussão a respeito do modo como os estilhaçamentos de identidades se configuram nesse romance de Mia Couto, que se constrói com enigmas, mentiras e deslizamentos. Essas questões apontam para um constante esforço de reconstrução e de reconhecimento que se manifesta nas ações desenvolvidas pelas personagens e na configuração de uma trama que costura espaços e tempos diversos. O estudo divide-se em três etapas, nas quais se analisam, respectivamente, as estratégias de criação de personagens a partir de configurações deslizantes, deslocadas, da identificação de entre-lugares; os recursos usados na escrita da obra, evidenciando o caráter reterritorializado da língua portuguesa e como a espacialidade na narrativa reflete deslizamentos identitários das personagens.

Palavras-chave: Trânsitos identitários. Interidentidades. Deslocamentos. Literatura. Mia Couto.

ABSTRACT

The colonial repression and the post-colonial period contradictions are commonly represented and/or dramatized in the literature produced in areas that live the post-colonial tensions reflected in the destruction and reconstruction of identity. It is in this sense that in this study we propose: an analysis of the romance “Venenos de Deus, remédios do Diabo” (God’s Poisons, Devil’s medicine), by the Mozambican author, Mia Couto. To that end, we rely on the help of theoretical reflections which, more recently, rethink the processes of identity reconstruction. In this study, we promote a discussion about the way in which the destruction of identities are configured in Mia Couto’s romance, which builds enigmas, lies and inaccuracies. These issues indicate a constant effort of reconstruction and recognition that is evident in the actions developed by the characters in the book, and also the configuration of a plot that encompasses diverse spaces and timing. The study is divided in three phases in which we analyze first, the strategies for the creation of characters/actors based on slipping, displaced configuration of inter-locations identity; second, the resources used in writing the book, with particular evidence to the “re-territorialized” character of the Portuguese language; and third, how space reflects the slipping identity of the characters/actors.

Key words: Transit of identities. Inter identities. Displacements. Literature. Mia Couto.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 PERSONAGENS/IDENTIDADES: CONSTRUÇÕES EM FRONTEIRAS	17
2.1 Híbridismo nas vozes narrativas.....	36
3 MIÚDAS METAMORFOSES, NECESSÁRIAS CORRUPÇÕES	46
3.1 <i>Venenos de Deus, remédios do Diabo</i> é uma literatura menor?	60
4 OS ESPAÇOS NO ROMANCE <i>VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO</i>	66
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS	87

1 INTRODUÇÃO

Várias obras ficcionais produzidas em Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, após o fim do período colonial, motivam-se em discussões acerca de (re)construções identitárias em um ambiente no qual nem sempre foram possíveis negociações e/ou expressões individuais, devido à brutalidade do regime colonial português. O romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008), do escritor Moçambicano Mia Couto, insere-se nessa tradição, pois é constante em sua trama a relação dos indivíduos com o passado em busca de compreensão para o presente. O tempo, ou melhor, o passar do tempo é, pois, uma das questões importantes nessa obra que exhibe personagens/identidades em trânsito, retomando uma estratégia que está presente em outros romances do autor, como *Terra sonâmbula* (2007) e *O outro pé da sereia* (2006). Nesses romances e em *Venenos de Deus, remédios do Diabo* podem ser identificadas personagens deslizantes, deslocadas, habitantes de entre-lugares, de espaços intersticiais que propiciam estratégias de subjetivação. Tais estratégias levam a novos signos de identidade, conforme destaca Homi K. Bhabha (2007, p.20), ao refletir sobre a necessidade de se pensar nos processos produzidos na articulação de diferenças culturais.

No estudo do romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo* discutiremos questões referentes a identidades e alteridades na perspectiva de deslizamentos que dizem da constituição de sujeitos e de espaço-tempo enfocados. A pesquisa apresentar-se-á dividida em três partes, nas quais se estuda o modo deslizante e enviesado em que se dispõem os elementos constitutivos da narrativa, observando-se os enigmas, as mentiras e os deslocamentos como expressões de uma escrita que foge à fixidez.

No capítulo **Personagens/identidades: construções em fronteira**, será discutido o processo de construção das personagens do romance de Mia Couto e o fato de elas não apresentarem identidade fixa e imutável. Para tanto, tomaremos como aporte teórico as reflexões de Stuart Hall (2003) acerca das mudanças estruturais da contemporaneidade que atuam diretamente nos processos de identificação das pessoas, reforçando-lhes as múltiplas identidades. Para o estudo das personagens do romance em análise, em que se nega o estereótipo como reação ao discurso essencialista, partiremos da proposta de Homi K. Bhabha (2007) de considerar a literatura um lugar privilegiado de enunciação das culturas e de seus hibridismos. Ainda nessa perspectiva, discutiremos a ideia de “interidentidades”, proposta por Boaventura de Sousa Santos (2003), como uma das consequências da colonização portuguesa,

que, segundo esse pesquisador, ocorreu em movimentos de aproximação e separação entre o colonizador e o colonizado, fazendo com que nos dois lados se produzissem culturas fronteiriças.

As personagens do romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo* são construídas de modo a exaltar seus hibridismos. Sidónio Rosa e Bartolomeu Sozinho, duas personagens centrais do romance, embora oriundos de culturas diferentes e lugares opostos no período colonial em Moçambique, veem-se em espelhos, ambos manifestando identidades não-essencialistas, ocupantes de entre-lugares. A relação que estabelecem talvez venha a se justificar pelo modo ambíguo como se deu o processo colonizador português. Dessa forma, percebemos na mentira que perpassa os discursos das duas personagens (pseudomédico e pseudodoente) uma desconstrução das narrativas colonial e pós-colonial. Rasuradas, mostram-se ainda mais desfocadas as fronteiras que as separam.

Munda, Suacelência, Deolinda e Esposinha são outras personagens que atuam em VDRD¹ e, semelhante a Sidónio e Bartolomeu, também se configuram como não-essencialistas, portadores de identidades em constantes deslizamentos, transitando entre representações difusas. Negando a estereotipia, vista por Bhabha (2007) como uma estratégia colonial de demonização do outro, as personagens de Mía Couto, nesse romance, são construídas de modo a ressaltar a ambivalência, que rompe com a ideia de essência, de identidade única.

Alfredo Suacelência, administrador da Vila Cacimba, cenário onde se desenvolve a narrativa, é antípoda de Bartolomeu. Entretanto, revela-se amigo do velho mecânico naval ao atender seu último pedido, que é ser sepultado em um barco. Dona Esposinha, cuja função não ultrapassa a maneira como é nomeada, é a submissa esposa de Suacelência. Deslizante, como todos na narrativa de VDRD, ela encontra discretas maneiras de negar-se ao jugo do marido.

Dona Munda, embora também sofra com o lugar destinado à mulher na sociedade patriarcal em que vive, revela-se como personagem ambivalente, ensejando momentos de insubmissão ao esposo, Bartolomeu. Em processo de identificação com a suposta filha, Deolinda, Munda se vê como mulher, não renunciando ao seu desejo sexual.

Deolinda, figura diáfana e central nas pequenas narrativas que as demais personagens criam, é a personificação do mistério que paira em Vila Cacimba. Como representação de um discurso “fora de controle” (BHABHA, 2007, p.34), a imaterialidade de Deolinda é uma

¹ Ao longo do texto, serão utilizados tanto o título do romance, por extenso, quanto sua abreviação, indicada por VDRD.

radicalização do deslocamento, da não-fixidez. Nas narrativas de que é protagonista, ela se apresenta fluando em versões que se opõem, mostrando-se uma personagem cuja substância só existe no discurso contraditório dos outros.

O hibridismo com que se constroem as personagens ocorre também na constituição do narrador desse romance de Mia Couto. Na seção intitulada **Hibridismo nas vozes narrativas**, analisaremos as duas instâncias narrativas que se cruzam em VDRD. Há um grande narrador que orchestra as vozes dos pequenos narradores-personagens, que se fazem presentes no romance. A partir da tipologia de narradores proposto por Oscar Tacca (1983) – onisciente, equisciente e deficiente – demonstraremos como a obra de Mia Couto se vale de um e outro tipo de narrador, mostrando-se mais uma vez em trânsito, em deslocamentos, não se fixando em um único modelo narrativo.

A partir do conceito de Umberto Eco (1994) de “autor-modelo”, veremos como as vozes que se ouvem no romance VDRD se aliam à proposta autoral de permitir que o leitor perceba aquilo que os pequenos narradores contam como verdades provisórias. Na proposição dessas provisoriiedades, a voz autoral parece sugerir uma reflexão sobre as “verdades” aparentes na composição de imagens de nação para demonstrar não serem elas senão verdades individuais, portanto versões, como as criadas sobre Deolinda. O estudo de Theodor Adorno (2003) referente ao desvelamento do romance contemporâneo, que se expõe na sua ficcionalidade, será retomado nas nossas reflexões a respeito do jogo de verdades e mentiras que se tece na obra de Mia Couto.

Como conclusão do que se discute neste capítulo, valer-nos-emos de uma reflexão de Derrida (1997) na qual o teórico recupera o pensamento de Platão, em Fedro, para discutir a escritura como um *phármakon*, veneno e remédio ao mesmo tempo, assumindo-se como mantenedora e corruptora da memória.

A preocupação em privilegiar uma expressão fronteiriça, marca da obra de Couto, se faz perceber também no que tange à língua/linguagem empregada no romance. No capítulo **Miúdas metamorfoses, necessárias corrupções**, discutiremos misturas, deslocamentos e as “miúdas metamorfoses” que se operam no nível linguístico, como proposta de relativização de sentidos e de intenções. As pesquisas das professoras Inocência Mata (1998, 2003, 2006 e 2007) e Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Cury (2008) auxiliar-nos-ão no estudo que propomos acerca da língua/linguagem usada por Mia Couto, na qual se percebem usos criativos. Tais usos tanto legitimam a língua como literária, quanto servem ao propósito de essa língua poder se dizer mesma e também outra em relação ao idioma oficial moçambicano.

Dessa forma, a língua portuguesa é reapropriada pelo escritor, de modo a servir à expressão pretendida.

Procuraremos demonstrar a força da utilização de recursos muito caros ao escritor, que remetem ao mergulho intencional da escrita no universo oral. Neologismos, ditados populares e outras expressões da oralidade convivem com o código escrito em constante tensão, o que resulta em um texto marcado por reflexões acerca da língua e dos valores ideológicos que ela pressupõe. Metalinguisticamente, essa discussão aparece em sua narrativa, principalmente na relação que a personagem Bartolomeu tem com a escrita, que lhe serve como legitimadora de ritos, como o casamento. Ela também é uma estratégia para a comunicação com o mundo externo, o que se faz possível por meio das cartas que o ex-mecânico naval pede a Sidónio para enviar. As correspondências, como se pretende demonstrar, também têm o poder de manter viva Deolinda, pois nas cartas forjadas que Bartolomeu escreve passando-se pela filha, a mulata acaba por tornar-se parte da “realidade” que ele inventa. Embora não seja alfabetizada, Dona Munda vê o código escrito como uma forma de recuperar a filha, buscando, na materialidade das letras impressas no papel, o corpo de Deolinda. Tateando os signos que se expõem nas cartas, Munda acaricia a filha.

Para discutir sobre recursos de que se vale Mia Couto no tocante a oralidades, reportaremos, neste capítulo, às reflexões de Paul Zumthor (1993), assim como à clássica pesquisa de André Jolles (1976), sobre o estudo dos provérbios, que, conforme demonstraremos, aparecem em VDRD muitas vezes de modo enviesado, servindo assim à necessidade expressiva do texto. Mia Couto personaliza os ditados populares, deslocando-os e adaptando-os de modo bastante criativo. Outras vezes, contando com a colaboração do leitor, apropria-se de provérbios conhecidos, propondo-lhes outros sentidos, alcançados com a inversão de termos ou com a expansão de seus significados. Há ainda provérbios que são subvertidos, demonstrando, no uso rasurado que se faz deles, estratégias de crítica e denúncia. No romance, a maneira peculiar de apropriação dos ditados revela um modo de encenar o encontro da modernidade com a tradição, possível nas construções e desconstruções proverbiais.

Salientaremos ainda neste capítulo da dissertação que os neologismos, outra marca da escrita criativa de Mia Couto, funcionam como uma nova possibilidade de expansão de sentidos que obriga o leitor a sair da inércia, colocando-se diante da surpresa do novo e por vezes do inusitado. Criam-se novas palavras por meio de vários artifícios, como a alteração de classes gramáticas, sufixação, prefixação, composição e aglutinação de termos usados a fim de expressarem ideias novas. Estratégia que instiga o leitor à revisitação do lugar-comum.

Outros recursos, o jogo, as brincadeiras, também são explorados na escrita do autor moçambicano, revelando uma feição de seus textos narrativos nos quais o uso lúdico da linguagem remete às performances sempre presentes na ambientação típica da contação de histórias. A vivacidade que as brincadeiras e os neologismos imprimem ao texto coutiano mostra-se coerente com a movimentação diegética proposta em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*.

Escrito em português, o romance segue uma tradição da literatura africana, valendo-se de inserções de línguas próprias, as quais são conclamadas para assumir, no texto, o espaço da língua de poder, registrando marcas da diferença em relação ao luso-idioma deixado pelo colonizador em Moçambique. Entretanto, essa estratégia não ocorre sem conflito no plano da diegese. As personagens Bartolomeu e Sidónio, ao usarem uma e outra línguas, fazem deslizar suas identidades, mostrando ser o idioma, paradoxalmente, um fator de identificação e de fragmentação identitária. Diante dessa tensão, as personagens optam por utilizar a linguagem do riso, que se manifesta como discurso subversivo, aspecto que exploraremos amparados pela reflexão de Gógol, apresentada por Bakhtin (1988). Umberto Eco (1984) nos auxiliará nessa discussão, em que o humorismo se apresenta também como uma estratégia de crítica à crença de que é preciso seriedade para se dizerem coisas importantes.

Na seção, “*Venenos de Deus, remédios do Diabo é uma literatura menor?*”, apresentaremos uma discussão da obra de Mia Couto a partir do conceito formulado pelos filósofos franceses Deleuze e Guattari (1977), o de literatura menor. Referindo-se ao modo criativo, revolucionário e deslizante como a língua é usada em produções literárias de escritores que se veem oprimidos por uma língua de poder, os teóricos observam que, nessa situação, o idioma é posto em constante tensão, fazendo com que seja reconhecido como o mesmo, mas através de intensas alterações que o fazem “ir sempre mais longe na desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 29).

Mia Couto apropria-se da língua europeia, desterritorializada em África, reterritorializada em Moçambique e nos demais espaços em que se tornou língua oficial, assumindo uma situação expressiva própria. Essa atitude do escritor não pode ser vista apenas como literária, pois é também política, já que nesse ato pode-se ler uma posição de independência cultural em relação ao ex-colonizador. A obra de Couto se rebela também contra os desmandos internos, denunciando, com a personagem Suacelência, uma espécie de neocolonização engendrada por alguns que lutaram pela libertação do país do jugo português. Ao marcar na proposta literária um caráter político, a escrita desse autor ganha contornos coletivos. Dessa forma, discutiremos como as estratégias de mobilização propostas no uso da

língua promovem na obra de Mia Couto um projeto de revolução, caracterizando-se, portanto, como uma literatura menor de acordo com o conceito de Deleuze e Guattari (1977).

No capítulo **Os espaços no romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo***, estudaremos a configuração espacial construída no romance de Mia Couto, observando como a espacialidade pode ser vista como uma reiteração das fragmentações identitárias das personagens. A partir de reflexões dos teóricos Doreen Massey (2009) e Milton Santos (1988, 2008), propomos uma análise do espaço, considerando, sobretudo, o fator humano. É intrínseca ao conceito de espaço a junção do elemento geográfico ao humano, de modo que as mobilidades se constituem sua principal característica. Segundo os pesquisadores mencionados, é essencial, na percepção das espacialidades, o reconhecimento das multiplicidades de trajetórias que se cruzam e se relacionam, compondo uma sociedade que se movimenta constantemente, revelando-se em processos sempre renovados. Assim, nessas trajetórias pessoais, evidenciam-se várias estórias e modos de contá-las.

Como se mostrará, Vila Cacimba é espaço privilegiado no romance de Mia Couto, pois, sendo cenário do encontro de trajetórias das personagens, acolhe deslizamentos e (des) construções de identidades que se mantêm sempre em movimento. Já no nome da vila se adianta a indeterminação, característica das relações moventes que se encenam no livro, assim como os trânsitos que assumem a vaguidão das coisas e dos contornos do lugar. O português Sidónio Rosa, ao chegar a Vila Cacimba, com o pretexto de exterminar a epidemia que assolava o lugar, percebe-se, em alguns momentos, distanciado daquela organização espacial; noutros, integra-se a ela, principalmente por meio da aproximação que estabelece com a família Sozinho, pondo-se sempre em relação com o espaço do qual faz parte.

A casa de Munda e Bartolomeu possui uma significação especial na obra, por ser, metaforicamente, o lugar de encontro das culturas do ex-colonizador com o ex-colonizado, evidenciando, na relação que travam as personagens, suas distâncias e proximidades. Ressoando a história recente de seus países, o encontro das culturas se faz de modo ambíguo, o que revela seu caráter deslizante. No encontro, embora se reconheçam as diferenças, acentuam-se as semelhanças, como a angústia e o vazio interior, marca do homem contemporâneo, que se sente sem lugar no mundo.

As reflexões de Bachelard (1998) a respeito da simbologia dos lugares fechados ajudam a construir a discussão da ambiguidade percebida na composição da personagem Bartolomeu. O desejo por mobilidade, visível na trajetória do mecânico aposentado, transforma-se em busca por quietude e imobilidade. Esse movimento funciona no romance como uma reação ao sentimento de não ajustamento ao espaço de Vila Cacimba.

Veremos também, neste capítulo, que o sentimento de exílio perpassa as personagens do romance. O jovem Bartolomeu acreditava realizar-se, empregando-se no Navio Colonial Infante Dom Henrique como uma forma de afastamento de sua terra natal. O mesmo desejo move Sidónio Rosa que, como o pai, deixa seu país, fugindo da angústia existencial. Por outro lado, o sonho aparece na narrativa como escapatória diante da dor que cerca a realidade em que vivem as personagens. Como vida paralela, o sonho funciona para os cacimbenses como fuga ao destino que lhes é imposto. A imaginação, o sonho e a mentira são as alternativas encontradas por eles para manterem-se vivos.

Procuraremos ainda discutir a recorrência ao insólito, uma das características da literatura de Mia Couto. Embora reconheçamos não ser possível uma única abordagem a respeito do inusitado no romance em estudo, propomos uma aproximação com os elementos que caracterizam uma fase da literatura latino-americana produzida a partir de 1940. Nessa literatura, o real-maravilhoso e o realismo mágico se configuram como estéticas de manifestação do insólito e como elemento da identidade cultural do continente. Na discussão proposta nesta parte da dissertação, Franz Roh (1927), Alejo Carpentier (1966), Alexis Márquez Rodríguez (1982) e Seymour Menton (1998) serão o arcabouço teórico de que nos valeremos para a reflexão em torno do inusitado. Procuraremos mostrar que, em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, principalmente no modo como é constituída a mulata Deolinda, presença fugidia em toda a narrativa, o insólito funciona como uma reação ao desconcerto com que se concebe a existência de realidades que não se encaixam numa concepção meramente racionalista. Deolinda – e o insólito que ela representa – aponta para a possibilidade de percebermos fluidas as fronteiras que demarcam o real do irreal, o sonho e a vigília.

Apesar de reconhecermos que muitas das questões propostas para análise do romance de Mia Couto poderiam ser enriquecidas com o auxílio de uma abordagem de teor psicanalítico, evitamos essa discussão para não cairmos no risco da superficialidade. Para evitar esse perigo, optamos por fazer um recorte mais próximo das reflexões efetuadas nos chamados estudos culturais e por conduzir o trabalho literário em diálogo com questões histórico-políticas.

Creemos, portanto, ser o termo “deslocamento” uma importante chave para a leitura do romance que nos propomos a estudar. Deslocando-se se apresentam todos os elementos constitutivos da narrativa de VDRD. Deslocam-se as personagens/identidades, a língua/linguagem e as representações espaciais que compõem a obra. Esperamos que as abordagens com as quais trabalharemos sirvam como um estímulo não só à leitura deste

romance de Mia Couto, mas também à de outras obras do autor e de outros escritores da África de língua portuguesa, que se revela, cada vez mais, como espaço privilegiado de estórias e surpreendentes performances narrativas, convidando-nos a deslocar o olhar em direção a esse continente e à produção literária que ali se realiza.

2 PERSONAGENS/IDENTIDADES: CONSTRUÇÕES EM FRONTEIRAS

Eu sou muitos. Mas, com o ser muitos, sou muitos em fluidez e imprecisão. (Fernando Pessoa)

O crítico Homi K. Bhabha propõe que “o estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de ‘alteridade’.” (BHABHA, 2007, p.33). A consideração do teórico permite-nos acreditar na relevância dos estudos das narrativas ficcionais que transitam por questões relativas à identidade e à alteridade. Tais questões, conforme salienta Inocência Mata (2006, p. 35), fazem com que a opressão colonial e as contradições do período pós-colonial possam ser postas em relação com o anticolonial e com o neocolonial quando são encenadas na literatura produzida em espaços que vivem as tensões pós-coloniais.

Pensamos ser, por isso, pertinente ressaltar aspectos de um dos mais recentes romances do escritor moçambicano Mia Couto, *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008), porque, nele, os aspectos apontados por Inocência Mata estão presentes, permitindo que, em sua leitura, ressaltem-se estratégias utilizadas pelo escritor para retomar os processos de construções de identidades.

A leitura do romance permite que se pense como os estilhaçamentos de identidades nele se configuram, uma vez que, a exemplo de outros romances do escritor moçambicano, o leitor é convidado a lidar com enigmas, mentiras e deslizamentos caracterizados pelo passar do tempo. Essas questões apontam para um constante esforço de reconstrução e de reconhecimento que se manifesta nas ações desenvolvidas pelas personagens e na configuração de uma trama que costura espaços e tempos diversos.

As questões postas pela narrativa instigam-nos a retomar reflexões de Stuart Hall, expostas na obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003). Nesse livro, o teórico analisa as transformações pelas quais passam as sociedades na pós-modernidade e salienta as mudanças estruturais que estão fragmentando conceitos antes sólidos, como classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Atualmente, tais categorias são pensadas em seus sentidos instáveis, indicando mudanças na consideração das identidades pessoais. São comuns questionamentos a respeito “da idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados.” (HALL, 2003, p.9). De acordo com esse teórico, a perda das certezas a respeito de quem

somos marca-se pela desestabilização de quadros de referências que sustentavam a concepção de sujeito pleno e de identidade sólida. Relacionadas com essas transformações, modelam-se mudanças profundas na concepção identitária, uma vez que o sujeito pós-moderno assume-se como não-portador de uma identidade fixa, essencial ou permanente; ao contrário, os processos de identificação transformam-se a todo momento. “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (HALL, 2003, p.12-13). Isso significa dizer que o sujeito encontra-se descentrado ou deslocado em relação ao mundo externo, mas também em relação a si mesmo, uma vez que alterações na conjuntura social provocam mudanças na visão que se tem de si próprio. Estando o mundo fragmentado, o sujeito tem dificuldade de enxergar-se integrado.

Para reforçar suas reflexões, o crítico examina conceitos de identidade a partir de três concepções: o sujeito do Iluminismo, o sociológico e o pós-moderno. No primeiro, o sujeito é concebido como um indivíduo dotado de razão, centrado e unificado. Essa concepção é individualista e apresenta uma fixidez identitária, aceitando-se que, no máximo, a identidade venha a se desenvolver. De acordo com a concepção sociológica, o sujeito tem sua identidade formada no relacionamento com as outras pessoas, ou seja, “O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem.” (HALL, 2003, p.11). Aqui, o sujeito constrói-se na aliança dos valores externos à subjetividade individual. Entretanto, as alterações do mundo externo provocam desestabilização dos/nos processos de identificação. Daí, conclui o teórico, o sujeito pós-moderno só pode ser construído levando-se em conta as transformações do mundo. Vê-se que Hall considera o fato de as identidades construírem-se historicamente:

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, 2003, p.12-13).

A formação das nações é fator importante na construção das identidades, já que dizer de que nacionalidade somos define parcialmente nossa identidade. A filiação à tribo, povo e religião, nos estados modernos, cedeu lugar à nacionalidade. Segundo Hall (p.48), para além de ser uma entidade política, a nação “produz sentidos – *um sistema de representação cultural*”. Dessa forma, os cidadãos participam ativamente da ideia representada pela nação, e legitimam-se como pertencentes a ela por um discurso que atribui sentido ao que somos ou

pretendemos ser. Na narrativa da nação, as origens e a tradição são valores que servem a uma ideia totalizadora, ao mesmo tempo em que revela a atemporalidade dos mitos.

Considere-se, todavia, que a ideia de uma nação, uma cultura unificada, revela-se como uma estrutura de poder, uma vez que, não raro de forma violenta, há a supressão das diferenças culturais. A pretensa união, no afã da identificação nacional, acaba por produzir, contraditoriamente, classes e níveis sociais, haja vista, por exemplo, o lugar secundário que muitas sociedades relegam aos pobres ou à mulher.

Stuart Hall propõe que pensemos as culturas nacionais como “*dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade.” (p.61-62). Essa “unificação” se faz com o exercício do poder cultural. Os termos etnia e raça representam categorias frágeis no conceito de nação, já que, segundo Hall (p.62), todas as nações modernas são híbridos culturais.

Contrariamente aos que acreditavam que a globalização só atingiria o ocidente, evidencia-se que os efeitos da globalização abarcam a periferia do mundo, que cada vez mais se acentua em sua pluralidade. Hall acredita ainda ser improvável que a globalização destrua as identidades nacionais; para ele, o movimento motivará a formação de novas identificações globais e também locais.

Se observarmos o romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, de Mia Couto, percebemos que ele encena deslizamentos de pertença, desmanches de tradições e identificações entre indivíduos de ordens sociais e culturais diferentes, deixando-nos a ideia de que “trânsito de alma [...] é bem mais contagioso que o mais virulento micróbio.” (COUTO, 2008, p.80). Essa obra de Mia Couto pode ser compreendida como um lugar de enunciação da subjetividade deslizante e/ou inquietante do homem no período pós-colonial, em que “a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra.” (HALL, 2003, p.86-87).

Nesse romance, em que se encontram personagens que viveram o período colonial português em Moçambique, discutem-se relações identitárias construídas em dois lados que se aproximam. As personagens centrais do livro são construídas em jogos especulares: o português Sidónio Rosa e o africano Bartolomeu Sozinho, ao buscarem um ao outro, refletem-se como portadores de identidades de fronteiras ou, como sugere Boaventura de Sousa Santos (2003), “interidentidades”. Sidónio e Bartolomeu são sujeitos construídos nos entre-lugares, “nos excedentes da soma das ‘partes’ da diferença” (BHABHA, 2007, p.20). Eles se formam dos excedentes das culturas africana e europeia. Há, também, entre essas personagens, uma relação que deixa aflorar intensas contradições: Sidónio é um

pseudomédico e Bartolomeu um falso doente. No desenrolar do romance essa situação fortalece-se por outras contradições, segredos e enigmas.

Ainda que venham de mundos diferentes, parece haver algo que impulsiona uma atração entre Sidónio e Bartolomeu. Essa atração aparece na narração de diversas formas, inclusive na relação metonimizada dos pertences dos dois: “Retira da sacola o estetoscópio, mas o doente, mal presente a intenção, ergue-se, esquivo. Sidónio deixa escapar o aparelho que tomba entre chaves de fenda, alicates e apetrechos do ex-mecânico.” (COUTO, 2008, p.17). Mesmo as diferenças, as contradições entre ambos parecem convergir para uma complementaridade. Exemplo disso é a relação que têm com as correspondências, enquanto Bartolomeu revela que as cartas “[...] são o único barco que me restou...”, Sidónio assume: “- Olhe que eu aqui, tão longe de Portugal, não espero que ninguém me escreva.” (COUTO, 2008, p.27-28).

O narrador vai construindo/revelando essas duas personagens sempre em relação uma com a outra. No 1º capítulo, o médico adentra a casa de Bartolomeu; no 3º, depois de ter falado do passado de Bartolomeu (2º capítulo), mostra-se o presente vivido do médico com o paciente, que vai ser central na narrativa do romance, que, de alguma forma, enseja uma discussão a respeito da relação do (ex)colonizador com o (ex)colonizado.

É pertinente perguntar em que medida a cultura portuguesa, como afirma Boaventura de Sousa Santos (2003, p.24), “uma cultura de fronteira [...] a zona fronteira” - ao efetivar a colonização de alguns espaços africanos deu lugar a processos de identificações fronteiriços. De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2003), ao contrário do que ocorreu no colonialismo inglês, nos espaços de colonização portuguesa, houve uma relação ambivalente entre colonizado e colonizador. Esse jogo de aproximação e separação provocou profundas interferências identitárias tanto no colonizador como no colonizado.

Boaventura de Sousa Santos inicia seu texto, observando o caráter semiperiférico de Portugal desde o século XVII em relação ao regime mundial capitalista, levantando características históricas do país e como isso teve impacto no seu processo colonizador. Relacionando o colonialismo português ao inglês, o sociólogo percebe a subalternidade do perfil colonial de Portugal: “Tal subalternidade é dupla, porque se manifesta tanto no domínio das práticas como no dos discursos coloniais.” (p.24). No tocante ao domínio da prática, Portugal foi por muito tempo uma espécie de “colônia informal” da Inglaterra, uma vez que esta potência não raro apresentava àquele país crédito e acordos financeiros com condições que deixavam Portugal em situação desconfortável. Quanto ao discurso colonial, vê-se o luso-colonizado com problemas de auto-representação:

[...] em relação ao colonizador que o colonizou e em relação ao colonizador que, não tendo colonizado, escreveu no entanto a história de sua sujeição colonial. Por outro: o problema de auto-representação do colonizador português cria uma disjunção caótica entre o sujeito e o objeto de representação colonial, gerando um campo aparentemente vazio de representações (mas, de fato, cheio de representações subcodificadas) que, do ponto de vista do colonizado, constitui um espaço de manobra adicional para tentar sua auto-representação para além da representação de sua subalternidade. (SANTOS, 2003, p.25).

Essa manobra de representação além da subalternidade pode ser percebida no romance de Mia Couto. Bartolomeu, como agente importante na Companhia de Navegação Portuguesa, não exercia explicitamente sua subalternidade, pois manipula a sua própria característica fronteiriça, já presente, em sua infância, no desejo de viver em trânsito.

Ainda que sejam portadores de identidades fronteiriças, há marcas da origem de Sidónio e Bartolomeu. O médico, com seu saber ocidentalizado, não crê, como os moradores da Vila Cacimba, na maldição que assola a cidade. Para ele, “As doenças possuem causas objectivas.” (COUTO, 2008, p.10). Por outro lado, Bartolomeu não só proíbe a esposa de lavar as roupas dos internos do hospital, “tresandarilhos”, como vê o hospital como um ambiente em que lhe sugam os fluidos: “O hospital é um lugar doente.” (COUTO, 2008, p.12).

A certa altura do romance, Bartolomeu diz que “as famílias são caixas de histórias, segredos e mentiras.” (COUTO, 2008, p.90) e acrescenta, tendo em consonância o narrador de VDRD, que em Vila Cacimba os segredos não são enterrados, “Ficam em buraco aberto como ferida que nunca ganha cicatriz.” (p.104). Nesses trechos podemos perceber o clima de confiança que ganha o lugar. Bartolomeu, partindo da premissa que as famílias são feitas de segredos e mentiras, de antemão defende-se do que poderiam ter contado ao médico a respeito da sua relação com Deolinda: “É que a cabeça dos filhos fabricam fantasmas, coisas imaginadas. E acusam os pais de crimes que nunca chegaram a existir.” (p.90). Nessa defensiva de Bartolomeu adianta-se alguma acusação que está por vir. E essa defesa coincide com o momento em que o velho conhece a fraude que envolve o médico. Parece que se irmanam na mentira, nos enganos que protagonizam: Bartolomeu em relação à Deolinda, e Sidónio, à sua real condição de estudante de medicina, mentindo ao dizer-se médico formado, que é como se apresenta na Vila Cacimba. Dessa forma, o engodo localiza-se em ambas as partes, ressaltando quão complexas e contraditórias são as narrativas tanto do colonizador quanto do colonizado. Na fala de um e na do outro a alteridade se constrói em processos especulares confusos.

Conforme Santos (2003), a condição periférica de Portugal teve impactos nos planos econômico, social, político, jurídico e cultural de sua colonização, mas também nas relações de sujeição e resistência e na própria narrativa da colonização. Conseqüentemente, o pós-colonialismo português deve ser entendido em dois sentidos: como um período histórico posterior à independência das colônias e como “um conjunto de práticas e discursos que desconstruem a narrativa colonial escrita pelo colonizador e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado.” (SANTOS, 2003, p.26). Dessa forma, parece-nos pertinente pensar que a mentira que se percebe na fala das duas personagens pode funcionar como uma estratégia de desconstrução da narrativa colonial, mas também como uma forma rasurada do discurso pós-colonial produzido pelas duas partes, ex-colonizador e ex-colonizado. Como observa Sousa Santos (2003, p. 27), no próprio processo de colonização portuguesa já se percebia uma diferenciação em relação a colonialismos tradicionais, como o inglês, por exemplo. Na construção da identidade do colonizador português, havia uma dupla conjunção: “O outro-outro (o colonizado) e o outro-próprio (o colonizador ele próprio colonizado) disputam, na identidade do colonizador, a demarcação das margens de alteridade, mas nesse caso a alteridade está, por assim dizer, dos dois lados da margem.” (Santos, 2003, p.27). Também no romance de Mia Couto opera uma “dupla conjunção” e dessa forma a união e a identificação das personagens Sidónio e Bartolomeu acabam por desmanchar as demarcações de um discurso localizado em apenas uma das margens. Ao contrário, vem demonstrar a volubilidade das fronteiras. Isso também ocorre com Bartolomeu, que, por não ter lugar marcado, pode bem representar os trânsitos discursivos. Ele não é detentor de uma única narrativa do pós-colonial; ao contrário, propõe muitas estórias, muitas mentiras.

A interidentidade parece ser uma motivação da saída de Sidónio de Portugal. Os versos que Sidónio compõe para Deolinda parecem evidenciar um propósito de autobusca: “Eu sou o viajante do deserto que, no regresso, diz: viajei apenas para procurar as minhas próprias pegadas.” (COUTO, 2008, p.106). Esse trecho parece revelar a verdadeira finalidade da ida a Moçambique: Sidónio foi em busca de si mesmo, de suas próprias pegadas. A busca pela amada é a busca por ele mesmo, daí a relação que se estabelece com Bartolomeu ser tão especular. Sidónio se vê no velho e vê Deolinda em Dona Munda. Ele aceita as versões de Deolinda que os pais fornecem porque procura compor sua própria história e nela quer que Deolinda esteja presente. Por outro lado, Bartolomeu percebe que não é só a busca por Deolinda o motivo do exílio do médico: “– Ninguém sai da sua terra só por causa de uma mulher. Você saiu por outro motivo.” (COUTO, 2008, p.108). O narrador de VDRD compactua com a personagem Bartolomeu sobre essa ideia de exílio: “Saímos para o

estrangeiro quando a nossa terra já saiu de nós. Ele, Bartolomeu Sozinho, sabia disso, calejado que estava de remotos parapeiros.” (p.108). O exílio já marcara a família de Sidónio Rosa. O pai dele saíra de seu país natal buscando escapar do vazio “que está para além dos regimes políticos. Desse mesmo vazio estava fugindo, quarenta anos depois, Sidónio Rosa.” (p.109). Tanto Bartolomeu quanto Sidónio são exilados. Bartolomeu encontrou no quarto um lugar de distâncias, Sidónio personificou esse lugar em Deolinda.

A personagem Bartolomeu, na visão dos ex-colonizados da sua região, é um assimilado. Mesmo que seja uma personagem cuja marca é a relativização, encontra-se representada no imaginário coletivo moçambicano pela ideia de que qualquer um que tenha trabalhado para o regime tenha colaborado com ele. Como afirma Boaventura de Sousa Santos (2003), na empresa colonizadora portuguesa, com ditos objetivos civilizatórios, foram impostas duas dinâmicas identitárias: “a antropologia colonial e o assimilacionismo”. (p.44). A primeira consistia no conhecimento da cultura dos indígenas a fim de melhor exercer controle político e administrativo, como a cobrança de impostos e a escravização. Já o assimilacionismo, de acordo com o sociólogo português, “é uma construção identitária assente num jogo de proximidade do colonizado em relação ao colonizador nos termos do qual o primeiro – mediante procedimentos que têm alguma semelhança com os da naturalização – abandona o estádio selvagem.” (SANTOS, 2003. p.44). Assim, a construção identitária do assimilado é bastante complexa, pois é baseada numa dupla negação. São-lhe negadas as raízes locais africanas e a total acessibilidade ao mundo europeu. A personagem Bartolomeu, que escolhe trabalhar numa companhia colonial, distancia-se do seu povo, mas não tem livre acesso aos benefícios que tem o cidadão português, configurando-se como assimilado, acusação que lhe pesa nos tempos do pós-independência de Moçambique. Ele viveu os últimos dez anos do período colonial no porão do navio, trabalhando como mecânico. O motivo das viagens no navio colonial parece a alguns da Vila, como Suacelência, uma forma de cooperação com o regime colonial português, mas, ao longo da narrativa, Bartolomeu justifica as humilhações passadas no navio pelo fato de ter uma filha, órfã de mãe, em Portugal e, por essa profissão que tinha, ser-lhe possível visitar sempre a menina, Isadora.

Na construção da personagem Bartolomeu, destaca-se seu caráter fronteiriço: “De tanto ir e vir, ele já trocava partida por destino. De tanto viver no mar, ele já perdera pátria em terra. Já não era de nenhum lugar. De uma onda, desfeita em espuma: era essa a sua pertença.” (COUTO, 2008, p.27). Essa característica de Bartolomeu, esse deslocamento que lhe é tão peculiar vai perpassar toda a narrativa. O mecânico naval encerra-se no quarto, lugar onde se sente seguro, de onde só sai raras vezes. É o quarto também o lugar onde recebe o médico, a

quem pede “remédios venenosos” que lhe matem. Uma vez Bartolomeu saiu do seu refúgio em busca de alguém que o matasse, mas, segundo ele, para valorizar a morte tinha que ser morto por um branco (COUTO, 2008, p.54). Sobre esse comentário do velho, “Ao português lhe apeteceu contestar, reclamar do pensamento racista do outro, mas permaneceu calado.” (p.54). Sidónio percebe no que diz Bartolomeu algo de cunho discriminatório, mas se cala. Essa fala apresenta a ambiguidade da personagem, que mesmo tendo sua força de trabalho explorada pelo branco, acha legítimo ser ele quem deve lhe tirar a vida. Assim, Bartolomeu mais uma vez se mostra um homem sem lugar, ainda que visto como assimilado. Não havia espaço para ele no regime colonial como não há no tempo de independência.

Bartolomeu, como personagem de trânsito, também pode ter caminhos ideológicos trilhados de modo deslizando. No casamento com a mulata Munda, para ser aceito pela família dela, o mecânico diz ser “extremamente mulato”. cremos que se pode ler tal fala tanto como uma maneira de negar a cor de sua pele, como possibilidade de se identificarem nela traços de ambiguidade. Sobre a cor da pele do amigo médico, Bartolomeu afirma “As pessoas não têm cores. Ou têm cores que não têm nomes.” (COUTO, 2008, p.66). Essa passagem parece corroborar o pensamento de que Bartolomeu é personagem deslizando ao tratar-se “extremamente mulato” ou ainda quando procura por um branco para tirar-lhe a vida.

O sobrenome de Bartolomeu originalmente era Tsotsi: “Primeiro, foram os outros que lhe mudaram o nome, no batismo. Depois, quando pôde voltar a ser ele mesmo, já tinha aprendido a ter vergonha do seu nome original. Ele se colonizara a si mesmo. E Tsotsi dera origem a Sozinho.” (COUTO, 2008, p.110), deixando claro que a colonização deixa marcas definitivas. Na mudança do nome, Bartolomeu traslada-se a si mesmo e nesse caminho torna-se sozinho. cremos estar nessa estratégia a característica principal da personagem. Ao aceitar os deslocamentos, Bartolomeu caminha para dentro de si mesmo e só encontra a solidão. Ao ir embora do lugar de nascimento, a personagem, de alguma forma, se mostra, “nos excedentes da soma das ‘partes’ da diferença”, conforme acentua Bhabha (2007, p.20).

Vila Cacimba, terra escolhida por Bartolomeu ao retornar das viagens no navio colonial, configura-se como um lugar que, enevado, não deixa perceber bem as delimitações identitárias, haja vista as personagens que se encontram ali: Munda, Suacelência, Deolinda e o médico português. Todas as personagens configuram-se como não-essencialistas, portadoras de identidades deslizando. Construídas nas interações, na convivência, elas transitam entre uma e outra representação.

Em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, o narrador constrói sua narração explicitando o espelhamento entre as personagens. Sidónio Rosa e Bartolomeu Sozinho

vivenciam um jogo na maneira como se relacionam. Cúmplices, eles se projetam na convivência que travam e concluem que “rir junto é melhor que falar a mesma língua.” (COUTO, 2008, 113). De cumplicidade também é a relação que se estabelece entre as ações de Bartolomeu e Sidónio. No episódio da busca de Sidónio por Bartolomeu, que sai à procura de prostitutas, Sidónio, ao ouvir os ruídos da suposta relação sexual do velho, lembra-se do namoro com Deolinda em Lisboa (COUTO, 2008, p.118). A relação de prazer de um faz evocar no outro a saudade da amada por quem procura. As personagens se unem no desejo e no prazer.

A relação de Bartolomeu e Sidónio também se faz baseada na troca: Sidónio, de alguma forma, tem de pagar por ter estado com Deolinda. Bartolomeu cobra do médico amizade e um banho em pagamento: “- Uma paga por um certo remédio que o senhor encontrou nesta família [...] Um remédio chamado Deolinda.” (COUTO, p.122-123). No entanto, Bartolomeu também quer apagar a dívida com Sidónio. Depois de fumarem juntos um cigarro de maconha, os dois jogam a TV pela janela, para fora do quarto do velho. “O que o português lhe havia ofertado deixara, naquele momento, de existir. Restavam uns cacos, espalhados na via pública.” (COUTO, 2008, p.163). A dívida pelo presente do português não existia mais, o que, de certa forma, absolvía Bartolomeu da extorsão feita pelas cartas que fingiam ser de Deolinda para Sidónio. A relação, que no início era pautada em vantagens materiais, evolui para uma amizade, cujo maior interesse é o encontro e a troca que dele se obtém.

Outro exemplo do paralelismo entre os dois pode ser observado no capítulo 14, quando, depois de Munda descobrir uma fotografia de uma moça, Bartolomeu assume ter tido um caso fortuito em Portugal que lhe gerou uma filha. Na sequência a essa confissão, Bartolomeu afirma conhecer a fraude de Sidónio, que não era médico formado, portanto exercia ilegalmente a profissão. No momento em que se descobre uma mentira de Bartolomeu, descobre-se outra de Sidónio. O interesse mútuo relativiza a mentira: “-Tudo isto não tem importância: você não é verdadeiramente médico, eu não sou doente.” (COUTO, 2008, p.134). Parece que, ao perdoar o português, Bartolomeu deseja também para si o perdão. Esse espelhamento é confirmado por Munda, mesmo que de modo deslocado, enviesado, pois, segundo ela, Sidónio “é muito médico e ele [Bartolomeu] é ainda mais doente.” (COUTO, 2008, p.138).

O romance de Mia Couto também encena o embate provocado pelo conflito histórico, em que os ex-colonizados cobram pelos anos de submissão a que foram forçados. Na relação que mantêm os dois protagonistas, percebe-se um choque entre eles, quando Bartolomeu

descobre a grande mentira de Sidónio e o vê como inimigo. O mesmo ocorre com o português ao perceber que teve o segredo descoberto pelo velho. Esse conflito leva-os a tempos antigos e Bartolomeu acusa Sidónio de atos que cometeram os portugueses no passado, como o comércio escravo. “-Sonhei que o senhor entrava no meu quarto. Trazia uma seringa na mão. Afinal, junto à luz, percebi que não era uma seringa: era uma pistola.” (COUTO, 2008, p.93). E continua: “-Talvez não seja tão estranho se pensarmos que os seus antepassados traziam pistolas e espingardas para nos matar a nós, africanos.” (p.93). No entanto, como no dizer de Homi K. Bhabha (2007), no livro *O local da cultura*,

O poder da tradução pós-colonial da modernidade reside em sua estrutura *performativa, deformadora*, que não apenas reavalia os conteúdos de uma tradição cultural ou transpõe valores ‘trans-culturalmente’. A herança cultural da escravidão ou do colonialismo é posta *diante* da modernidade *não* para resolver suas diferenças históricas em uma nova totalidade, nem para renunciar a suas tradições. É para introduzir um outro locus de inscrição e intervenção, um outro lugar de enunciação híbrido [...] (BHABHA, 2007, p.333-334).

Bhabha propõe que as diferenças históricas e os seus conflitos não sejam usados em favor de um discurso revanchista, mas que, no encontro, sejam construídos espaços para a manifestação das alteridades e hibridações que ocorrem a partir das marcas próprias de cada um.

Numa espécie de contraponto às acusações históricas de Bartolomeu, Sidónio consegue perceber que o tempo de agora é outro, as condições e as pessoas também são outras e responde ao mecânico: “Tenho tanto a ver com essa gente como você.” (COUTO, 2008, p.94). Sidónio nega que seja uma encarnação/continuação do povo que explorou Moçambique. Ironicamente, Bartolomeu lhe diz: “-Calma, Doutor. Não se enerve, são factos históricos...” (COUTO, 2008, p.94). Parece que Bartolomeu tem, sim, consciência de que nem ele nem o médico representam identidades essencialistas, ocupando espaços fechados, mas, ferido pela mentira de Sidónio, tem nesse comportamento, nessa mágoa histórica, uma forma de machucar e provocar o português. Esse episódio termina com a bandeira da empresa de navegação colonial incendiada por Bartolomeu, que esbraveja: “-Acabou-se a merda da liberdade! Acabou-se a puta da nação!” (p.95). Diante das enigmáticas frases de Bartolomeu, o narrador do romance interpõe-se, propondo uma interpretação para o que foi dito: “Talvez a ofendida nação fosse o pequeno quarto onde ele se havia enclausurado. E a amaldiçoada liberdade fosse a possibilidade de visitar o passado e voltar a viajar em falecidos navios coloniais.” (p.95).

A literatura produzida por Mia Couto, ao encenar conflitos e possibilidades de conciliação, apresenta-se como performativa do encontro das partes que compuseram a cena de um Moçambique colonizado e pós-colonizado. Cremos ser a proposta maior do romance VDRD discutir essa aproximação e revelar a crença de que é possível uma relação afetiva e efetiva entre atores de mundos tão diferentes mas também tão iguais.

Acreditamos também estar reiterada nessa passagem a possibilidade de se ler a personagem Bartolomeu como um signo de identidades em trânsito e que não vê no retorno ao passado colonial uma necessária volta ao seu passado individual. O desespero expresso pelas palavras de Bartolomeu revela a tristeza em perceber que no conflito, na mágoa, pode falar mais alto a diferença existente entre os dois amigos ainda que ambos pertençam às margens e fronteiras. O fato de, no dia seguinte, o médico empunhar bandeira branca, que sugere o abrandamento do conflito entre as personagens e de ser aceito por Bartolomeu em sua casa, é indicador de que, mesmo na diferença, é possível o encontro, ainda que o conflito se mantenha. No romance de Mia Couto, a crise provocada no embate entre as personagens faz com que se reivindique o direito à identidade própria. Ao se defender da acusação de que se apropriou ilicitamente do passaporte de Sidónio, Bartolomeu se expressa em outra língua, assim reafirmando a sua identidade de africano. Tal afirmação, no entanto, desmancha-se pelo uso da língua local fazer-se em diálogo com o português. O processo é mais uma manifestação da hibridez da personagem, característica de identidades em trânsito.

Na construção das personagens do livro VDRD, várias passagens revelam-se como contra-discurso da narrativa colonialista na caracterização híbrida com que todos são criados. Subverte-se o discurso colonial, em que a construção que se faz do outro é rígida, sendo a “fixidez, como signo da diferença cultural/ histórica / racial no discurso do colonialismo [...] um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca.” (BHABHA, 2007, p.105). Bhabha ainda chama atenção para a necessidade que o discurso colonial tem da repetição do estereótipo, que, não provado no discurso, mostra-se ambivalente. Sidónio e Bartolomeu, como temos visto, negam a estereotipia, porque, ao se espelharem, buscam-se um no outro. Outras personagens do romance também se constroem em movimentos que fogem do estereótipo.

Alfredo Suacelência é inimigo de Bartolomeu, uma vez que cada um optou por lados diferentes: enquanto o primeiro tornou-se representante da luta em prol da independência, Bartolomeu “escolheu” transitar/trabalhar no Navio Colonial. No entanto, travestido de herói da liberdade, Suacelência desvia sem pudor recursos públicos em benefício próprio. O comportamento da personagem justifica de certo modo o que Boaventura de Sousa Santos

(2003) observa como sendo peculiaridades da ex-colonização portuguesa, uma espécie de colonização interna por que passam algumas ex-colônias. Vitalício Administrador da Vila, ele carrega consigo as mazelas de um regime político que, no pós-independência, acabou criando um “universo feito de empresário sem empresa e de funcionários públicos que apenas desempenham funções privadas.” (COUTO, 2008, p.45). A corrupção é marca desse regime que tem na personagem sua representação metonímica.

Devido a suores constantes, Suacelência recorre ao médico para exigir um remédio: “- *O suor é um defeito dos pobres. E nós, meu caro Doutor, estamos a combater a pobreza, não é verdade?*” (COUTO, 2008, p.44). A ironia no discurso do administrador revela uma forte crítica ao modelo político corrupto que toma a vila após a saída do colonizador. É nesse modelo que se inscreve a personagem Suacelência, ao encobrir sua fraqueza e impotência com atos extremamente autoritários: exige que sua doença, uma sudorese excessiva, seja curada pelo médico, assim como determina que uma misteriosa epidemia seja estancada ainda que nenhuma medida preventiva seja tomada, como, por exemplo, a interdição do quartel. Entretanto, sem ter autoridade para ordenar a prevenção da epidemia e sabendo-se menos poderoso do que aparenta, não deixa de intimidar o médico, ameaçando-o:

-Sabia que eu posso mandá-lo prender? [...] Fica preso e ninguém sabe de nada. Aqui em Vila Cacimba é muito longe, não há embaixadas consulados, jornalistas [...] Fique sabendo de uma coisa: o senhor é Doutor, com o devido respeito, mas eu mando em si e não vou permitir desobediências. (COUTO, 2008, p.70-71).

Essa marca da personalidade de Alfredo Suacelência, no entanto, contrasta com o que se vê quando ele está embebedado, admitindo fraquezas e capaz de dizer “a verdadeira verdade” (COUTO, 2008, p.72), inclusive as desavenças ideológicas que tem com o seu partido político. Na caracterização dessa personagem, vê-se mais um exemplo de estratégias utilizadas pelo escritor para construir o romance, privilegiando oposições, contrastes e deslizamentos. O mesmo recurso está presente também na surpreendente demissão do administrador, ocasionada por sua não-aceitação do corte descontrolado de madeira na Vila, mesmo mediante a obtenção de vantagens ilícitas, das quais ele tanto usufruía. Percebe-se outro deslizamento de suas características no esforço que Suacelência faz ao alugar um barco para nele ser sepultado Bartolomeu, seu inimigo, atendendo-lhe o último pedido.

A hibridez dessa personagem também se revela na admiração que ela tem pela bandeira do Sporting, time de futebol português. Mesmo sendo, pela sua posição política, representante do poder anti-colonial, paradoxalmente o Administrador não esconde a sua veneração por um dos símbolos da cultura colonial e de certa forma legítima o seu

comportamento autoritário, ainda que, como mostramos, no íntimo ele se sinta inseguro ideologicamente.

A luta pelo poder e a negociação necessária para a convivência se encenam em *Venenos de Deus, remédios do Diabo* em outras relações. Tal tensão perpassa a narrativa no relacionamento de Bartolomeu com sua esposa, explicitando o choque que às vezes ocorre entre a forma de ver a mulher de acordo com a tradição e a exigida pela contemporaneidade. Assim, Dona Munda exige que se negocie a sua atuação, propondo novas narrativas de gênero, pois ela não aceita a posição que lhe relegam. Munda é uma personagem construída também de oposições, ambiguidades. Sobre seu caráter submisso, o narrador informa: “A obediência está escrita na curva das suas costas. Contudo, há na sua voz um travo de impaciência [...]” (COUTO, 2008, p.29). A conjunção adversativa vem opor à aparente obediência da personagem a rebeldia que a voz revela. Munda, como se verá em toda a trama do romance VDRD, é detentora de uma ambivalência que se vai revelando paralelamente à submissão característica das mulheres da Vila.

Dona Munda é uma mulher de 50 anos em quem “Amarelecida a idade, esbateu-se o sonho de ser pétala, simples lembrança de fragrância.” (COUTO, 2008, p.29). Mulata, ao casar-se com Bartolomeu, teve que enfrentar a família que não aceitava o casamento com o negro, pois isso faria “a raça andar para trás”. (COUTO, 2008, p.31). Bartolomeu também teve problemas com os parentes, que consideravam uma traição o casamento de negros com mulatos. No entanto a união aconteceu sob o argumento de que Dona Munda “é quase negra” e Bartolomeu “extremamente mulato” (p.31). Esse trânsito de matizes parece revelar os deslocamentos que se fazem necessários à união dos dois, mas também pode representar uma visão patriarcal, em que a mulher, “quase negra”, tem nesse “quase” uma falta, uma ausência, enquanto ao homem é marcado o excesso: “extremamente mulato”. Dona Munda, a despeito disso, consegue transitar do lugar da subalternidade em direção a um protagonismo. Exemplo disso é o modo como ela lida com os desejos de infidelidade do marido. Munda usa estratégias de sedução, simulando nela mesma outras mulheres, saciando no marido a vontade de estar com outras.

Munda, na narrativa, é apresentada também como uma representante do universo feminino que compõe a Vila:

Parece aceitar o peso do destino. Ao menos, no final de tanta ingloriosa batalha, lhe resta esse único despojo de guerra: a culpa. No resto, Mundinha partilha a condição das demais mulheres da Vila: envergonhada de ter nascido, temente de viver e triste por não saber morrer. (COUTO, 2008, p.34-35).

O narrador ainda se refere à morte de uma mulher da Vila acusada de ser feiticeira e que foi morta por “mãos anónimas, legitimadas por receios milenares [...] um veneno disfarçado de remédio.” (p.59). Observa-se aqui o deslocamento de olhar que se propõe desde o título do romance: mataram a mulher com o argumento de que isso seria um remédio para o mal que ela representava, no entanto, fica patente na voz do narrador a crítica a essa prática que, venenosa, constitui-se crime.

Metonímia das mulheres da Vila, Munda compartilha com elas a sina:

O destino das mulheres é serem culpadas. A idade torna-as ainda mais donas de perigosos saberes. Não é preciso prova. Basta que recaia sobre elas a acusação de feitiçaria. A justiça é sumária, sem juízes, sem júzos. O veredicto está facilitado: as mulheres já foram julgadas antes de haver tribunal.” (COUTO, 2008, p.58-59)

Acusada de feitiçaria, Dona Munda teme que o marido espalhe essa ameaça e por isso, segundo ela, quer ver morto Bartolomeu. Mas com o passar da história esboça-se outro motivo para que Munda queira matar o marido, o fato de Bartolomeu ter abusado sexualmente de Deolinda: “Teria sido essa a única vez que Bartolomeu saíra verdadeiramente de casa. Saíra de casa, saíra dela, saíra do mundo.” (COUTO, 2008, p.124).

Mas Munda desloca-se. Na relação de amor e ódio com o marido, desliza do lugar da culpa. Pode-se observar esse deslocamento no pedido que ela faz ao médico para conseguir um remédio para piorar o estado de saúde do marido.

No livro *A farmácia de Platão*, Derrida (1997) estuda as acepções do termo grego *phármakon*, utilizado nos diálogos de Fedro. *Phármakon*, dependendo do contexto em que é empregado, pode ser traduzido positivamente, como remédio; mas também se pode entendê-lo como um veneno, sendo, portanto, um significante de valor ambivalente. Ainda que traduzido como remédio, a droga, por mais que beneficie quem fizer uso dela, é dolorosa, pois o “*phármakon* contraria a vida natural: não apenas a vida quando nenhum mal a afeta, mas mesmo a vida doente, ou antes a vida da doença.” (DERRIDA, 1997, p.47). Na origem do termo observa-se a ambiguidade que se confirma no uso das palavras remédio e veneno no romance de Mia Couto. Quando Munda pede ao médico remédio para o marido, faz-se explícito o jogo presente no *phármakon*: “Eu quero um remédio para ele ficar pior, um remédio para ele ficar pioríssimo.” (COUTO, 2008, p.35). Diante da negativa do médico, que, pela profissão, tem a função de promover a cura e não o contrário, Dona Munda, arditamente, muda a perspectiva da questão: “Ele está doente mas sou eu quem sofre as dores dele. Sempre fui. Não quero mais.” (p.36). Nesse jogo retórico, ladinamente, Munda

busca a comiseração do médico. Essa dubiedade, marca da personagem, atravessa toda a trajetória dela no romance.

Também ambígua é a relação de Munda com Sidónio. Depois de ele insistir em acompanhar a mulher até a casa, Munda avisa: “Aqui nenhum homem acompanha uma mulher que não queira como sua.” (COUTO, 2008, p.46). Mas o médico reafirma sua diferença: “Eu sou médico, sou estrangeiro.” (p.46). No entanto, mesmo se marcando na diferença, ou seja, desobrigando-se do respeito aos códigos do lugar, Sidónio produz, em sua ação de acompanhar Munda, um despertar para um desejo afetivo: “-*Pode despedir-se como faz com Deolinda.*” (p.47). Nessa reação de Munda parece haver uma fusão dela com a filha, objeto de amor do médico. Ele também parece reconhecer essa intenção da mulher: “[...] o médico acredita ver no seu passo um requebro malandro.” (p.48).

Essa relação de identidade que se constrói entre Munda e Deolinda reforça-se nas fotografias que Munda entrega ao médico, que não consegue diferenciar mãe e filha. Munda ainda afirma que não é a mesma das fotos: “Eu é que já não sou dessas fotos. Tudo isso aí é de um tempo que já morreu, a gente fica menos vivo só de entrar nessas lembranças.” (COUTO, 2008, p.84). Além de reforçar a identificação entre as duas, o que diz a personagem Munda induz a uma percepção da morte como lembrança. Esse recordar, em Deolinda, provoca brasas que “se acendem nos olhos do médico e as palavras de Munda são água onde ele reganha sossego. E ali ficam ambos banhando-se numa doce inexistência” (p.84). Deolinda, essa “doce inexistência”, alimenta as demais personagens e impulsiona a continuação de suas vidas.

Reforçam ainda a identificação entre Munda e Deolinda as narrativas que Munda conta. Primeiro diz ela ter ouvido do marido o nome de Deolinda quando faziam amor; depois, a versão é outra: durante as viagens de Bartolomeu, Munda, para aplacar a solidão, deitava-se com Suacelência até que ouve da boca deste, em pleno ato sexual, o nome de Deolinda. Para além de uma rede de mentiras, parece-nos que Munda, por querer ser Deolinda, acaba por se ver como ela, colocando-se nos braços dos homens. Isso parece ser confirmado no jogo de sedução que a mulher exerce com Sidónio e na revelação na despedida do médico, a quem agradece por ter lhe devolvido Deolinda e o desejo de ser mulher: “Sucedera assim: de tanto fazer de Deolinda, de tanto escrever carta de amor para o futuro genro, Dona Munda acabara ficando cativa de uma envergonhada vertigem.” (COUTO, 2008, p.180). Munda transforma-se em Deolinda e a mentira acaba por ser vivida como se fosse verdade. Assim, mais uma vez, deslizam-se os sentidos de mentira e verdade, que se

justificam no comentário do narrador, quando acentua: “Afiml, tudo começa num erro. E tudo termina de mentira.” (p.181).

Outra personagem feminina que aparece, timidamente, no romance VDRD é Dona Esposinha, que “parece uma miúda, quase sem idade [...] a delicada esposa de Suacelência, acanhada demais para figurar como primeira-dama. [...] Ela é apenas a esposa de alguém.” (COUTO, 2008, p.149-150) Submissa, a esposa de Alfredo Suacelência anula-se diante do marido (p.68); no entanto, como todos na narrativa, desloca-se, mesmo que discretamente, desse lugar, não ouvindo as ordens do marido de levantar-se para servir-lhe whisky (p.70). Assim a ausência de voz em esposinha, marca de sua condição de submissão, também se torna arma de resistência contra os desmandos do marido.

No romance de Mia Couto, a maneira como se constroem as personagens parece negar o discurso da fixidez colonial. Como se tem demonstrado, as personagens são construções móveis. Nessa construção, o corpo também destoa da fixidez, mostrando-se híbrido, em trânsito: Bartolomeu (é e não é doente); Dona Munda, no manifesto desejo pelo médico, reconhece-se como um corpo que demanda prazeres, tendo a atração correspondida por Sidónio (que é e não é médico). Suacelência torna-se dono de si nas bebedeiras e sua Esposinha reage silenciando-se. Assim, encontra-se no domínio do próprio corpo uma reação ao poder exógeno, uma contra-representação da fixidez, do estereótipo, que nega as diferenças, sendo esta uma forma de prisão.

O que se nega ao sujeito colonial, tanto como colonizador quanto colonizado, é aquela forma de negação que dá acesso ao reconhecimento da diferença. [...] Isto porque o estereótipo impede a circulação e a articulação do significante de ‘raça’ a não ser em sua fixidez enquanto racismo. (BHABHA, 2007, p.117).

Em VDRD, tanto a personagem europeia quanto as africanas caminham do estereótipo em direção à não-fixidez, que é possível no encontro que vivem, mediado pela figura diáfana de Deolinda, a qual personifica a ponte onde ocorrem os intercâmbios entre as personagens do romance.

Conforme salienta Bhabha, vivemos em uma época de trânsitos que produzem identidades complexas. Para ele,

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos nas articulações de diferenças culturais. Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade. (BHABHA, 2007, p.20).

Acreditamos que o romance de Mia Couto, por meio da construção das personagens, apresenta-nos essa narrativa na qual se articulam as diferenças, encenando processos de subjetivação que se contestam, mas também que se solidarizam.

Bhabha ainda sugere que a literatura trate não dos temas das tradições, nem das culturas nacionais, nem do “universalismo da cultura humana” (BHABHA, 2007, p.33), mas do deslocamento, das fronteiras, das margens habitadas. O crítico questiona ainda se o mundo fronteiriço pode ser de interesse internacional, uma vez que se busca a “mundialização da literatura” (p.34). Para Bhabha, “Como criaturas literárias e animais políticos, devemos nos preocupar com a compreensão da ação humana e do mundo social como um momento e que *algo está fora de controle, mas não fora da possibilidade de organização.*” (BHABHA, 2007, p.34). O papel da crítica consiste, segundo esse autor, na percepção, no presente, do passado não-dito, mas latente na escrita. Assim, no romance de Mia Couto, apresenta-se o passado em um diálogo necessário com o presente. Lê-se nas entrelinhas, nos entre-lugares de sua narração, o passado traumático da colonização que reaparece no presente. A maneira como Bartolomeu tranca-se no quarto, abrindo-se apenas ao médico, pode revelar um desejo de revisão do passado colonial, vivido por ele de modo ambíguo. Essa ambiguidade repete-se na relação com Sidónio. Estando ambos representando papéis (e ao mesmo tempo fugindo dos estereótipos), o encontro deles no teatro do quarto /nação (doente) pode ser uma maneira de se resolverem questões traumáticas do passado, mas também do presente.

Bhabha ainda reforça que o papel da crítica é “mostrar como a intervenção histórica se transforma através do processo significante, como o evento histórico é representado em um discurso *de algum modo fora de controle.*” (BHABHA, 2007, p.34). A escrita literária seria esse discurso “fora de controle” de que fala Bhabha, pois é tentativa de resignificação de algum evento. Entende-se que, em VDRD, a personagem Deolinda poderia ser lida como esse discurso “fora de controle”, uma vez que, sem materialidade palpável, ela aparece de modo sempre deslizante, através da visão ou da percepção de outra personagem. Deolinda talvez seja a personagem que mais represente os deslocamentos identitários. Nas construções que fazem dessa mulher, é possível vê-la ocupar diferentes identidades pessoais, sociais, culturais. Assim, ela é construída como o objeto de amor de Sidónio, com a memória afetiva que ele tem dela. Por Dona Munda e Bartolomeu, ela é apresentada de maneira ainda mais flutuante. Radicaliza-se o caráter deslizante dessa personagem com as várias histórias que se constroem sobre a moça. Para atizar ainda mais a ambiguidade com que se mostra Deolinda, o Administrador apresenta versão oposta à construída pelos pais dela. Sendo Deolinda um

discurso “fora de controle”, todo o enredo do romance poderia ser contaminado por essa fluidez.

A primeira referência que se faz à personagem Deolinda é na página 25, numa conversa entre Sidónio e Bartolomeu. Falavam sobre lembrança e esquecimento. Diz Bartolomeu:

É o esquecimento e não a morte que nos faz ficar fora da vida.

- Sua esposa se lembra. E sua filha também...

- Ah, Deolinda. Essa sim, ela se lembra de mim.

Ajeita a colcha para que as margens se ajustem ao chão. Ele sabe: por baixo da cama é que dormem os fantasmas. Os fantasmas e a caixa de ferramentas. (COUTO, 2008, p.25).

Observa-se, nesse trecho, que a personagem Deolinda entra na história de modo muito discreto, pela boca das personagens. Na fala delas, Deolinda é retomada pelas lembranças, que é o que mantém a vida. No entanto, o narrador, também de modo discreto, sugere uma relação fantasmagórica de Deolinda com o pai: “Ajeita a colcha [...] Ele sabe: por baixo da cama é que dormem os fantasmas.” Desse modo, a personagem feminina é encoberta por um véu (colcha) de mistérios e dúvidas, que a narrativa explora mais adiante.

Mais à frente, Bartolomeu fala sobre Deolinda: “-*Sabe, Doutor, eu que sou pai, nem sempre a conheci.*” (COUTO, 2008, p.27). E o narrador acrescenta: “Foi vendo a filha crescer, surpreendendo-se como ela se foi amulherando, de viagem para viagem, menos menina, menos filha, menos sua. Nova estada em casa, novos afectos, novas partidas, novas surpresas. E assim por aí afora.” (COUTO, 2008, p.27). O narrador apresenta Deolinda a partir das percepções do pai. Primeiro, ela se constrói positivamente, realçando o seu crescimento no uso dos verbos “crescer”, “amulherar”. Em seguida, ela é apresentada a partir de uso da negativa: “menos menina, menos filha, menos sua.” A personagem é mostrada pelo narrador, já se adiantando as ausências, que serão marca do conhecimento que o leitor terá dela. E, finalmente, o adjetivo novo/nova que se prepõe aos substantivos estada, afectos, partidas e surpresas, também nos parece adiantar as construções em torno de Deolinda, que serão sempre novas em relação aos olhares das demais personagens.

Na construção que Sidónio faz da personagem Deolinda, vemos a moça como objeto de paixão do português: “Tinham namorado durante um congresso em que Deolinda tinha participado em Portugal.” (COUTO, 2008, p.38). O narrador aqui cede voz ao médico que diz à mãe da mulher amada: “-*Eu preciso ver Deolinda, não consigo ficar mais tempo sem a ver.*” (COUTO, 2008, p.39). A ausência da moça e os sucessivos adiamentos do seu retorno à Vila parecem funcionar como justificativa para a narração do romance. Deolinda seria o fio

condutor, o motivo da ida de Sidónio à Vila, o motivo do relacionamento do médico com Munda e Bartolomeu, o motivo da história que se conta no romance. A narrativa justifica-se na espera da chegada de Deolinda.

Para Bartolomeu, as cartas funcionam como modo de interação com o mundo. Assim, as cartas que ele e a mulher forjam serem da filha funcionam como estratégias não só de se obterem vantagens materiais, mas também uma forma de manter viva Deolinda. Para Dona Munda, as cartas trazem de volta a filha perdida: “A mãe passa os dedos pelo papel como se penteasse as linhas do manuscrito. O indicador decifra, letra por letra, um qualquer código oculto, um mapa desenhado sobre o seu coração.” (COUTO, 2008, p.42). Nessa tentativa de deciframento, D. Munda, no escuro da noite, quando “tudo é caminho” (p.42) buscará pela filha. “Por um desses caminhos Deolinda virá chegando. Chegará pela mão de um deus sem céu, e se sentará na cadeira que ninguém ocupou desde que ela saíra.” (p.42-43). As mãos desse “deus sem céu” podem ser as mãos que escrevem as cartas, que escrevem as narrativas sobre Deolinda. É por meio dessas histórias que se faz existir Deolinda, tanto para as personagens e para o narrador quanto para o leitor.

Para o narrador do romance, permitir que se mantenha o mistério em torno da personagem pode ser uma maneira de prolongamento de sua própria existência enquanto narrador de um romance. Ao dar voz (e vez) às demais personagens que constroem Deolinda, prolonga-se o narrar e o romance se faz presente.

A construção de Deolinda se faz também nas relações que se estabelecem entre ela e elementos da natureza. Havia na casa dos Sozinho uma planta seca, morta, um feto (samambaia), que, segundo Munda, pertencia a Deolinda. É interessante perceber o tipo de planta que se relaciona a Deolinda, um feto morto, significante que assume o sentido de uma presença aguardada por todos, mas que se manifestará pela ausência de vida. Em torno de Deolinda, cria-se uma expectativa de retorno, de volta ou mesmo de nascimento na narrativa, mas essa esperança não se concretiza, ela é um feto morto que a mãe se nega a descartar. Deolinda, metaforicamente, é também uma espécie de feto por ser gestada pelas demais personagens do romance. Todos criam identidades para Deolinda, constroem-na, gestam-na como feto guardado, gerando expectativas em relação a seu aparecimento. Porém ela não “nasce” no romance, senão na fala das demais personagens.

Construída por várias versões, há uma conversão entre elas no tocante ao seu desfecho: a morte. Se sua vida é composta de várias e contraditórias narrativas, todos concordam em assumi-la morta no final. No entanto, o cacimbo, a cerração que encobre a vila e as histórias da personagem permanece no tocante à situação de sua morte, confirmando ser

Deolinda uma personagem que representa um discurso fora de controle, intangível, inacessível na sua totalidade. Deolinda seria esse *locus* da mobilidade, uma espécie de tradução das representações identitárias múltiplas, fragmentadas e híbridas. Ela seria uma radicalização dos deslocamentos que se discutem no romance de Mia Couto, por isso ser Deolinda representação de um discurso “fora de controle”, *locus* de enunciação híbrido, “performance deformadora”.

2.1 Hibridismo nas vozes narrativas

“O mundo do romance é, basicamente, um mundo *in-sólito*. Mundo cheio de vozes, sem que uma só seja real, sem que a única voz real do romance revele uma origem.” (TACCA, 1983, p.61). Essa afirmação de Oscar Tacca, com a qual inicia o terceiro capítulo, “O narrador”, do seu livro *As vozes do romance* (1983) parece ter uma proposição paradoxal, já que fala que o romance é povoado por vozes “sem que uma só seja real”, mas afirma haver uma “única voz real”. No entanto, parece-nos que o teórico quer com essa afirmativa demonstrar o quão extraordinário é o mundo do romance. Segundo ele, a “voz real” é a voz do narrador, que orquestra a polifonia presente no romance. Entretanto, como acentua o autor, o narrador é uma “Figura inacessível e fugidia, a sua identidade, fácil de se confundir ou de perder-se entre os outros planos do romance [...]” (TACCA, 1983, p.63). Seria, portanto, o narrador uma voz sem face, cuja identificação é diáfana, mas é detentor do poder da informação:

A sua função [do narrador] é *informar*. Não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida, nem a interrogação nesta informação. Apenas varia (apenas lhe é concedida) a *quantidade* de informação. Qualquer pergunta, ainda que lhe surja indistinta no fio do relato, não corresponde, em rigor, ao narrador. Bem vistas as coisas, pode sempre atribuir-se ao *autor*, ao *personagem* ou ao *leitor*. (TACCA, 1983, p.64).

Na argumentação de Tacca, o narrador, ainda que no seu discurso apresente questionamentos ou dúvidas, é detentor do relato e da informação de modo que as perguntas não lhe pertencem, pois, ao assumir-se narrador, ele assume a missão de contar e, para isso, munuiu-se de informação.

O romance VDRD parece se construir a partir de duas instâncias narrativas que se cruzam. Haveria um narrador de terceira pessoa que organiza (ou tenta organizar) a história,

mas também há lugar para que as personagens ocupem o espaço do narrador, configurando-se como pequenos narradores na composição da grande narrativa da obra. Essas personagens tomam-se de voz para contar suas narrativas e versões, que são orquestradas pelo grande narrador do romance.

Para Tacca, “a voz do narrador constitui a única realidade do relato. É o eixo do romance.” (TACCA, 1983, p.65). O narrador de VDRD, ao dividir a voz do romance com as personagens, deixando que elas contem também a(s) história(s), constitui uma estratégia para desconstruir-se enquanto a “única realidade do relato” de que fala Tacca. Mesmo sendo a voz magna que organiza (ou tenta organizar) a narrativa do romance, o narrador de VDRD parece mais interessado nas versões do que nas verdades, assumindo enigmas das narrações: “O que sucedeu dentro daquele barracão nunca ninguém saberá. Uma menina de serviços, se é que houvera, tinha, entretanto, saído pelas traseiras.” (COUTO, 2008, p.118). Resta-nos indagar: o narrador nega a sua onisciência, mostrando não saber de tudo o que ocorre ou ele se exclui dos sentidos propostos pelo pronome “ninguém”, referindo-se apenas aos leitores e às personagens do romance? Parece-nos não haver resposta definitiva para tal questionamento, já que, como veremos mais a frente, há deslizamentos na tipologia do narrador com que se constrói o romance VDRD.

Dentre as vozes que compõem o livro em análise, a de Bartolomeu destaca-se. Contador de histórias, sua audiência escolhida é o médico português. Há um episódio em que ele narra a Sidónio a transformação que sofre uma flor que ele deu à Munda. O lírio virou uma mão humana no vaso em que fora depositado, o que constituía, de acordo com ele, prova de que Munda era feiticeira. Em certo ponto da narrativa, Sidónio interfere:

“-E o que aconteceu à mão?” – inquire o médico.

-Que mão?

A mão que virou flor, essa história que me estava a contar.

Suspenso no vácuo, Bartolomeu Sozinho enfrenta o médico nos olhos e murmura:

-Um dia eu conto. Neste momento estou muito cansado. (COUTO, 2008, p.62).

O narrador do romance, diante da interrupção brusca da narrativa de Bartolomeu, sente-se na obrigação de continuar a narração ou, no mínimo, explicá-la:

Arrancar a flor do cemitério é rasgar a terra onde os mortos fazem morada. Tinha sido isso que sucedera: com as pétalas veio areia das campas, a sala tinha sido conspurcada, a casa amaldiçoada. Mas nada disso o mecânico lembrou. Ele estava ausente, arrependido de ter chamado o assunto. (COUTO, 2008, p.62).

Temos aqui, portanto, uma interferência nos níveis da narrativa. O grande narrador do romance acolhe a pequena narrativa de Bartolomeu, indo se encontrar com ela ao perceber

que ficou aberta. Coerentemente ao relato da personagem, a explicação continua no plano do maravilhoso (ou do insólito), característico das crenças locais. Parece que o grande narrador agencia as outras vozes narrativas e revela-se também como uma delas, ora autonomamente, ora inserindo-se no discurso dos outros.

Motivado pela audiência escolhida, que alimenta a solidão e desejo de mais histórias, Bartolomeu aquiesce ao pedido de Sidónio de que lhe conte os sonhos:

[...] o relato dos sonhos de Bartolomeu era uma espécie de *matinée* de cinema. O doente desenrola a voz numa poalha luminosa e o português vai se lembrando da sua cidade, dos rumores confusos provenientes das ruas atafalhadas de carros e gentes. E recorda Deolinda, o encontro fugaz e fabuloso, sob o fundo de luz branca de Lisboa. (COUTO, 2008, p.64).

Desse modo, o narrar de Bartolomeu funciona como um dispositivo que leva Sidónio a um outro tempo, ao tempo da memória. A narrativa do velho evoca no médico as lembranças de suas próprias histórias e dentre elas se encontra a recordação de Deolinda, sobre quem Bartolomeu apresenta ainda sua versão. Segundo ele, a menina fora violada há dez anos e ele é acusado injustamente por esse crime. Dessa forma, a voz que Bartolomeu toma no romance serve-lhe para exercer a habilidade de contar histórias, para provocar uma interlocução com o mundo, mas também para se defender das versões que outras personagens narram.

Outra voz narrativa em VDRD é Alfredo Suacelência. Também Sidónio constitui seu interlocutor preferencial, para quem narra suas versões, numa espécie de contra-narrativa do relato de Bartolomeu. Suacelência conta, via discurso indireto do narrador maior, a sua versão sobre o ocorrido no navio Infante D. Henrique. Segundo ele, Bartolomeu e Suacelência teriam embarcados juntos no navio colonial, mas Alfredo passou mal, enjoou muito e foi deixado em Lourenço Marques. Nesse ponto da narrativa, Suacelência admite que criou uma versão honrosa para o fato de ter sido deixado fora do navio. Nessa história ele era o herói que lutou contra o colonialismo enquanto Bartolomeu defendeu os portugueses.

Interessante observar que o que se tem nos discursos que povoam o romance são versões, e Suacelência assume duas delas a respeito do seu passado: uma que ele diz ser verídica e outra que falseia “consoante as conveniências do relato e a identidade do interlocutor.” (COUTO, 2008, p.73). Suacelência também tem uma narrativa/versão a respeito do desaparecimento de Deolinda. Conforme ele, Deolinda vingara-se da violação que sofrera de Bartolomeu transmitindo-lhe o vírus da AIDS. Bartolomeu, segundo o administrador, sabia “que Deolinda estava doente e de que doença ela sofria. Aquilo, para mim, foi um suicídio – rematou Suacelência.” (p.173). No rol das revelações, Suacelência ainda afirma que Deolinda

não era filha de Bartolomeu e Munda, mas irmã desta. A querela entre Bartolomeu e o administrador não teria razões políticas, mas o afeto que ambos disputavam de Deolinda. Assim, Suacelência, como Bartolomeu, faz uso da voz que lhe concederam com objetivo de impor-se e de defender-se das outras versões.

Munda também se constitui como uma voz importante nesse romance. Ela também apresenta histórias/versões dos acontecimentos em Vila Cacimba. Sobre Deolinda, após acusar, contraditoriamente, o marido e o amante de terem violado a moça, afirma a Sidónio que a filha morrera antes da chegada do médico, quando “fazia um aborto, do outro lado da fronteira [...]” (COUTO, 2008, p.153), pois estava grávida de Suacelência. Por isso o remédio/veneno que pedia ao médico não era para matar o marido, mas vingar-se do administrador da Vila. Munda, portanto, usa do direito que a narrativa lhe concede para, contando histórias, subverter as vozes masculinas, construir uma espécie de narrativa-vingança e reafirmar-se como mulher sedutora. Sidónio, seu principal interlocutor, embaralhado em meio a versões contraditórias, acaba por ver em Dona Munda uma versão de Deolinda, justificando o desejo, correspondido, que percebe sentir por Munda.

Oscar Tacca ainda nos lembra que a “visão do narrador determina, pois, a perspectiva do romance.” (TACCA, 1983, p.67). Essa perspectiva se define na relação do narrador com as personagens. Assim, o narrador poderia ser “*omnisciente* (o narrador possui um conhecimento maior do que o dos personagens); *equisciente* (o narrador possui uma soma de conhecimentos igual à dos demais personagens); *deficiente* (o narrador possui menor informação que outro personagem – ou personagens).” (TACCA, 1983, p.68). No primeiro caso, o do narrador onisciente, temos uma estrutura narrativa em que a visão do narrador é suprema e conhece o visível, mas também o invisível, como os pensamentos e os sentimentos das personagens. Percebem-se no romance VDRD passagens em que o grande narrador posiciona-se como onisciente, sendo capaz até de ler o pensamento das personagens. - “O médico acredita não ter entendido.” (COUTO, 2008, p.9). “Desde que ali chegou, Sidónio Rosa vem estranhando muita coisa.” (p.11). “A cura para a doença dele era contrair mais doença ainda, apeteceu-lhe dizer. Mas Sidónio conteve-se e ajeitou a fala” (p.13). “... e isso lhe trouxe um inesperado desejo de lonjura.” (p. 13).

A crítica realista em torno dessa visão consiste em percebê-la como antinatural, uma vez que escapa ao homem a possibilidade da onisciência, além do fato de ser impossível se “abarcara a vastidão de conhecimento que um drama (que o mais ínfimo segmento de um drama) implica.” (TACCA, 1983, p.70). O narrador que se pretende realista não pode assumir-se conhecedor do que humanamente é impossível. No romance de Mia Couto, há

momentos, como vimos, em que nos deparamos com esse tipo de narrador, mas, deslizante que é, transita, assumindo outras perspectivas narrativas.

Segundo Tacca, quando o narrador abre mão da onisciência em favor da equisciência, temos uma narração com “vibração humana” (TACCA, 1983, p.73), já que se escolhe ver com as personagens, adotando a ótica delas, sua perspectiva. Nessa estratégia narrativa, o narrador pode pôr-se no lugar da personagem e ainda permanecer “dono e senhor do discurso narrativo” (TACCA, 1983, p.75), havendo predomínio dos discursos direto e indireto. Outra modalidade seria o abrir mão da consciência total, aproximando-se das personagens de tal forma que a dicção do narrador mistura-se a delas, configurando-se o discurso indireto livre.

No romance VDRD, por vezes sentimos a aproximação do narrador com as personagens, ora adotando a equisciência, mas dominando o discurso direto e indireto, ora se mesclando nas falas de tal modo, sendo-nos impossível definir com segurança tratar-se de voz do narrador ou da personagem.

Termina-se o primeiro capítulo do romance com uma questão, cuja voz não se pode definir se é da personagem Bartolomeu ou do narrador: “De que vale estar à janela se não é para dizer adeus?” (p.18). A ambiguidade se instala porque, parece, assume-se o fato de os provérbios ou ditos pertencerem ao patrimônio coletivo. A estratégia presente nesse discurso também se faz notar em outro momento da narrativa.

No início do quinto capítulo, ao mencionar a epidemia que atinge Vila Cacimba, propõe-se uma questão: “Quem sabe a enfermidade é de outra ordem que escapa às ciências?” (COUTO, 2008, p.37). Pode-se ler que essa pergunta faz parte da reflexão feita pela personagem Munda, uma vez que se segue a ela a frase: “Para afastar essa nebulosa natureza do surto, Dona Munda sacode o ar com nervoso leque.” (p.37). É certo, portanto, que se trata de um pensamento da personagem, mas cremos ser coerente a possibilidade de a reflexão ser também do narrador, uma vez que não há marcas formais do discurso direto. Dessa forma parece estar na interrogação uma interferência do narrador, que lança hipóteses que justifiquem a estranha enfermidade.

Outro trecho em que o narrador se confunde com uma personagem é na conversa entre Dona Munda e Sidónio Rosa, em que a esposa teme a violência do marido:

– Por que pretende matar o seu marido? Que mal ele lhe fez?

- Não é tanto o mal que fez: é o que ele vai fazer.

Bartolomeu não é suficientemente medroso para ser violento. Por que motivo fermentaria vinagres contra a própria esposa? (COUTO, 2008, p.58).

Pode-se acreditar que a questão é do médico, no entanto o narrador, não usando marcas formais que explicitem ser da personagem tal questionamento, assume-a também para si. Considerando-se, portanto, que se vê aqui mais um exemplo do discurso indireto livre do narrador, temos que repensar se ele é de fato onisciente, uma vez que nessa pergunta há dúvidas sobre o caráter e as intenções de Bartolomeu. Também não se pode deixar de pensar que podemos ter aí um narrador que nos provoca, lançando nas questões uma proposta de leitura do seu relato. Uma leitura que se quer reflexiva.

Em outros trechos da obra observa-se o uso da estratégia das interrogações para construir a interferência do narrador no relatado, como na passagem: “Em que preciso momento a pessoa adormece? Quando perde o mundo, tombada no fundo da alma? Quando apenas lhe sobra uma derradeira fresta de luz, ecos de vozes sopradas de tão longe que parecem rumores de anjos?” (COUTO, 2008, p.50-51). Assim, configura-se o entrelaçamento dos níveis da narrativa. O grande narrador do romance penetra no discurso das personagens, nas suas pequenas narrativas, via discurso indireto livre, ora para questionar, ora para provocar, ou ainda fazer o leitor refletir.

Finalmente, na tipologia de Tacca, há o narrador cuja informação é menor/inferior à das personagens, provocando na narração buracos ou sombras alimentadas pelo desconhecimento do narrador em relação aos seus personagens. No romance VDRD, cremos haver momentos em que o narrador desconhece fatos, sobretudo os relacionados a Deolinda. É como se Munda, Bartolomeu e Suacelência dispusessem de mais informações sobre a moça do que supõe o narrador, daí ser necessária a parcial saída de cena do grande narrador para que as luzes se direcionem para os pequenos narradores e as suas versões.

De acordo com Tacca, a maior riqueza do romance consiste na dosagem dos conhecimentos no relato que o autor exerce, “[...] o romancista prodigaliza ou rateia a uns e outros personagens do seu mundo, criando zonas de luz e de claro-escuro, de transparência e de mistério.” (TACCA, 1983, p.99). Parece-nos que é o que ocorre na maneira como se escolhe narrar o romance VDRD.

O narrador de *Venenos de Deus, remédios do Diabo* desliza entre a onisciência e a não onisciência, mesclando-se muitas vezes às visões das personagens, completando-lhes os pensamentos e as falas, justificando-lhes os atos. Coerente à exegese, o narrador se hibridiza, multiplicando-se em pequenos narradores-personagens, configurando-se como um ser de fronteira, transitando dentro e fora das personagens e nas contradições que elas apresentam. Parece que o narrador, ao expor tantas mentiras, contradições, nunca se revelando como um ser único e claramente contornado, se apresentasse como as personagens da Vila, envolvidos

no cacimbo, na névoa que nos impede de ver claramente as coisas, as definições, os limites. O narrador se solidariza com Munda e Bartolomeu, justificando-lhes as mentiras, já que são seres criados num tempo que não existe mais, sendo a mentira o que lhes resta, pois não pertencem a nenhuma cultura do presente, a não ser as misturas do tempo de agora: “A cultura que os criou está longe, noutro tempo, noutro universo. A mentira é o único remédio que lhes resta contra essa solitária lonjura. Como diz Munda: apenas um mortal pecado pode curar a doença de viver.” (COUTO, 2008, p.147-148). E ainda continua sua argumentação em favor dos da Vila: “Talvez seja a espessura desse céu que faz os cacimbeiros sonharem tanto. Sonhar é um modo de mentir à vida, uma vingança contra um destino que é sempre tardio e pouco.” (p.155). Como se pode narrar uma história dessas, de deslizamentos, de verdades provisórias, sem se hibridizar? A maior solidariedade do narrador com as personagens, a nosso ver, dá-se na forma da narrativa, na composição fronteiriça, interidentitária, do narrador do romance.

Na obra de Mia Couto cremos também se ouvir, além da voz do narrador e das personagens, uma outra voz que, segundo Umberto Eco (1994), faz parte das estratégias narrativas e que ele denomina como do autor-modelo: uma voz anônima que

[...] nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (ECO, 1994, p.21).

O autor-modelo, que tem como interlocutor o leitor-modelo, provoca no leitor empírico, aquele que lê o texto, um olhar atento às versões das personagens em relação a Deolinda, ao mesmo tempo em que, como o narrador e as personagens, deve assumir o trânsito e aceitar tudo com verdades provisórias. Acreditamos que se consegue isso por meio não só da construção da história/enredo, mas também pelo discurso híbrido do narrador e pelas marcas de leitura impostas pelo autor-modelo.

Theodor W. Adorno (2003), no ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”, afirma que, desde Dom Quixote que o romance pretende “dominar artisticamente a mera existência [...]” (ADORNO, 2003, p.55), no entanto, com o advento da indústria cultural, o romance perdeu funções tradicionais de modo que, na contemporaneidade, o “romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato.” (p.56). Entretanto, continua Adorno, “a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato [...]” (p.56).

Adorno referia-se explicitamente à postura romântica do desvelamento da ficção na narrativa. A obra VDRD não faz isso de forma explícita, mas nos parece coerente a leitura que propomos uma vez que a mentira, os enigmas, os enganos são frequentes na trama do romance.

Segundo esse crítico (p.58), o conflito é o verdadeiro objeto do romance e a alienação dos homens entre si compõe o enigma que encerra a relação entre as pessoas. Diante disso, o

[...] impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. (ADORNO, 2003, p.58).

Dessa forma, ao contrário da concepção de Oscar Tacca (1983) de que o narrador é o detentor da informação, para Adorno, o narrador do romance moderno mostra-se perplexo diante da matéria narrativa, sendo-lhe necessária uma transcendência estética que reflita o “desencantamento do mundo” (ADORNO, 2003, p. 58).

Nesse sentido, o romance de Mia Couto se apropria dos enigmas de sua narrativa para tentar entender as contradições com as quais vivem as personagens na sociedade/cenário do livro. Os enigmas que se constroem em volta da personagem Deolinda vêm evidenciar os estranhamentos que compõem essa sociedade moçambicana no período pós-independência.

A distância estética (ADORNO, 2003, p.61), que consiste na relação do narrador com o leitor, era fixa no romance tradicional. No contemporâneo, essa distância é variável, o narrador pode aproximar ou distanciar o leitor da narrativa. Segundo Adorno, no romance contemporâneo, há uma reflexão que “rompe a pura imanência da forma”, significando uma “tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva.” (ADORNO, 2003, p.60).

Parece-nos que o narrador de VDRD, como contemporâneo² que é, provoca no leitor variadas percepções. Ora parece permitir que compreendamos as estratégias de composição de Deolinda, ora somos atirados ao abismo da não-compreensão da personagem. É como se, ao autorizar na grande narrativa, outras instâncias (Deolinda como personagem das narrativas das demais personagens), o narrador do romance VDRD variasse o distanciamento entre a matéria do narrado e o leitor. Ao mesmo tempo em que, ao deixar claro ser Deolinda

² Embora o artigo de Adorno tenha sido publicado pela primeira vez em 1958, usamos aqui o termo “contemporâneo” atrelado ao conceito do filósofo alemão, que o utiliza também em contraposição ao romance tradicional.

personagem das personagens, o narrador provoca uma reflexão sobre o caráter ficcional que assume sua narrativa, desvelando-se também como parte de uma representação em que tudo faz parte de um jogo ficcional.

Ao propor várias estórias (às vezes contraditórias) na composição de Deolinda, parece estar a voz autoral propondo uma reflexão acerca das possíveis verdades construídas sobre a personagem, assumindo com elas os contornos da nação. Por serem as narrativas, mesmo contraditórias, verdades individuais, funcionam como pedaços de uma história em que houvesse “demasiado enredo para pouca personagem.” (COUTO, 2008, p.147). Depois de conhecer as mentiras de Bartolomeu e Munda sobre as cartas de Deolinda, Sidónio acusa-os de mentirosos, mas Bartolomeu reage, ressaltando a mentira do pseudomédico: “-[...] Você mentiu muito e sempre, senhor Doutor Sidónio. Aliás você não mentiu, você é uma mentira.” (COUTO, 2008, p.159). Mas também se reconhecem mentirosos: “Estamos mentindo para nós mesmos, desde que Deolinda partiu.” (p.166). Nesse jogo de trapanças, o romance desfralda-se como ficção, afinal, como “seres de papel”, todos no romance são mentiras, seres irreais, mesmo que sejam representações de realidades vividas.

A narrativa, a um determinado momento, parece caminhar para um esclarecimento de parte dos enigmas que pairam sobre Deolinda: “Agora o médico entende a razão da eterna penumbra [...] Era essa a função dos pesados cortinados: impedir que a casa albergasse as moventes sombras: uma dessas sombras seria Deolinda” (COUTO, 2008, p.157). No entanto, ainda surgem versões sobre Deolinda vindas de Bartolomeu, Suacelência, Munda. A penumbra que o narrador parece insinuar que se dissipa mantém-se no romance, afinal as mentiras e as verdades são todas provisórias, sendo o romance a realização dessa provisoriedade.

Platão, no Fedro, discute a escritura como sendo uma espécie de *phármakon*, pois ela opera como veneno ou remédio. (DERRIDA, 1997, p.18). A escrita é *phármakon*, pois se revela como uma estratégia de manutenção de memória e, por ser artifício, diz de algo que desconhece.

[...] Platão nos convida a isso, do momento em que a escritura é proposta como *phármakon*. Contrária à vida, a escritura – ou, se preferimos, o *phármakon* – apenas *desloca* e até mesmo *irrita* o mal. Tal será, no seu esquema lógico, a objeção do rei à escritura: sob pretexto de suprir a memória, a escritura faz esquecer ainda mais; longe de ampliar o saber, ela o reduz. Ela não responde à necessidade de memória, aponta para outro lado, não consolida a *mnéme*, somente a *hupomnésis*. Ela age, pois, como todo *phármakon*. (DERRIDA, 1997, p.47).

Para Platão, por ser um artifício, afasta-se a escrita da verdade e pode vir a ser prejudicial à memória. Entretanto, ao “fixar no papel” um acontecimento, a escrita também funciona como preservadora da memória. Desse modo, a escrita contém em si o movimento evocado pelo termo *phármakon*, sendo e não sendo, simultaneamente, detentora de remédios e venenos.

Acreditamos que o romance VDRD assume tal deslizamento na sua escritura. Ao desfilarem-se várias verdades, várias enganos, várias memórias, o romance assume-se como um *phármakon*, considerando-se a ambivalência do termo. Parece que as várias mentiras (ou várias versões) apresentadas no livro de Mia Couto querem chamar a atenção para o aspecto de simulacro da memória que caracteriza a escrita narrativa, uma vez que, nas histórias/versões, tenta-se fixar/criar uma memória que, manifesta em versões irreconciliáveis, revela-se como simulacro de memória.

O romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo* encena os deslizamentos característicos de um tempo/espaço marcado pelas hibridações culturais. Nele as personagens são compostas de interidentidades e o narrador toma para si vozes e perspectivas diferentes de narrar. No próximo capítulo, tentaremos mostrar que, no nível da língua/linguagem, o romance de Mia Couto também apresenta deslocamentos e fusões, apresentando-se em expressão fronteiriça.

3 MIÚDAS METAMORFOSES, NECESSÁRIAS CORRUPÇÕES

*Não há uma língua portuguesa,
há línguas em português.* (SARAMAGO, José)

O crítico brasileiro Silviano Santiago, no texto “O entre-lugar do discurso latino-americano”, ao refletir sobre estratégias de dominação colonial, afirma que “Evitar bilingüismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista. Na álgebra do conquistador, a unidade é medida que conta.” (SANTIAGO, 1978, p.16). Com relação ao contexto latino-americano, Silviano Santiago observa que, mesmo com o uso da força a fim de extermínio das tribos, emerge um

[...] infatigável movimento de oposição, de mancha racial, de sabotagem dos valores culturais e sociais impostos pelos conquistadores, uma transformação maior se opera na superfície, mas que afeta definitivamente a correção dos dois sistemas principais que contribuíram à propagação da cultura ocidental entre nós: o código lingüístico e o código religioso. (SANTIAGO, 1978, p.18).

Tais códigos acabam, portanto, hibridizando-se, deixando de lado a ideia de “pureza” imaginada como constituinte de sua forma de ser e enriquecendo-se “por novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções, que transformam a integridade do Livro Santo e do Dicionário e da Gramática europeus. O elemento híbrido reina.” (SANTIAGO, 1978, p.18).

Essas considerações iniciais indicam os objetivos deste capítulo, em que se pretende estudar as “miúdas metamorfoses” operadas no romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, no nível lingüístico, assim como o posicionamento político que se evidencia na utilização, por parte do escritor, de uma língua reterritorializada e revitalizada em solo moçambicano. No romance de Mia Couto discute-se também a unidade lingüística como fator de (des) identificação. Essa questão mostra-se, por exemplo, em uma passagem do romance em que a personagem Bartolomeu, ao usar a língua portuguesa em detrimento da chisena (falada no centro de Moçambique), percebe-se branco. É de se perguntar, ao se analisar o trecho, se a personagem perde a identidade africana ou assume mais uma identidade.

A estudiosa santomense, professora em Lisboa, Inocência Mata, em reflexão sobre questões lingüísticas nos países africanos de língua oficial portuguesa, afirma ser essa língua, devido a sua imposição na época da colonização, um idioma que “tem um funcionamento glotofágico porque hegemônico dada a sua posição de língua de poder [...]” (MATA, 2006,

p.40). Isso significa dizer que o português soterra as línguas próprias do país em nome de uma hegemonia político-cultural. Entretanto, a língua institucionalizada como oficial nos cinco países africanos que sofreram a luso-colonização acabou por ser “nacionalizada, melhor, *naturalizada* ou *nativizada*, como factor cultural (que é qualquer língua), adoptada, reapropriada e ressemantizada [...]” (MATA, 2006, p.40). Essa reapropriação, que não ocorre sem conflito, percebe-se na literatura produzida por Mia Couto, que é pródiga em neologismos, ditados populares e outras expressões de oralidade. O escritor propõe, em sua literatura, uma discussão acerca de questões linguísticas (ou de linguagem), tanto no plano da escrita do texto quanto no nível diegético, criando, em VDRD, uma espécie de texto metalinguístico, conforme salientam Fonseca e Cury (2008):

A tematização da escrita [...] está sempre presente na ficção de Mia Couto: metalinguisticamente encenando o ato de escrever e de ler, simbolizando o mundo do colonizador, apropriado a seu modo pelo colonizado, distendendo, alargando os espaços da própria literatura, inscrevendo-se na terra, na água, no fogo. (FONSECA & CURY, 2008, p.36).

Para o assimilado Bartolomeu Sozinho, a escrita pauta-lhe a vida: “[...] a vida se caligrafara, linha após linha.” (COUTO, 2008, p.28). A certidão de casamento com Munda, as cartas de amor e até mesmo as prescrições médicas que recebe apresentam valor para Bartolomeu por registrarem no código escrito momentos de sua vida. Assim, Bartolomeu reconhece a escrita como um legitimador dos acontecimentos e um instrumento de mobilização. Ao pedir a Sidónio que envie as cartas que escreveu, o ex-mecânico justifica-se: “-As cartas, as cartas são o único barco que me restou...” (COUTO, 2008, p.27). A escrita é, portanto, um elo que une o velho ao mundo externo, distendendo as paredes do seu quarto para o mundo.

Entretanto, a escrita também serve para inventar realidades, como nos parece acontecer com as cartas que Bartolomeu escreve para o médico, fazendo-se de Deolinda. O engodo das cartas parece apontar para o caráter artificioso da escrita, capaz de fazer existirem seres reais nos planos da ficção. Desse modo, uma vez que o mecânico aposentado vê nas cartas a possibilidade de contato com o mundo, as missivas forjadas tornam-se uma forma de fazer Deolinda viver.

Talvez, porque perceba que seu fim estava se aproximando, Bartolomeu busque manter-se vivo com a existência referida na escrita: “-Antes eu recebia cartas; agora, escrevem-me receitas médicas. O que agora tenho, ao lado da cama, não é uma mesinha-de-cabeceira. É uma mezinha de cabeceira.” (COUTO, 2008, p. 76). “E até a receita médica em

cima da cabeceira lhe surgiu como mais uma carta de amor.” (COUTO, 2008, p.28). Assim, paradoxalmente, ficar doente e conseqüentemente receber os cuidados do médico são formas de Bartolomeu continuar vivo.

Mesmo Dona Munda, que não aprendeu a decifrar as letras, vê que há no código escrito uma possibilidade de recuperar Deolinda. A escrita, para ela, seria um recurso de aproximação com a filha: “-Se me der esta carta, eu irei sonhar com a minha filha...” (COUTO, 2008, p.42). A materialidade das palavras impressas no papel parece convidar Munda a uma leitura que se faz com o corpo, com a exploração do sensorial: “A mãe passa os dedos pelo papel como se penteasse as linhas do manuscrito. O indicador decifra, letra por letra, um qualquer código oculto, um mapa desenhado sobre o seu coração.” (COUTO, 2008, p.42).

A concepção de leitura expande-se, portanto, sendo, mais que uma habilidade cognitiva de decodificação, uma disposição de perceber o mundo e a comunicação que por meio dele se faz. Atente-se que Sidónio Rosa, embora letrado, mostra-se incapaz de ler outros códigos, como os da natureza: “Sidónio olha para cima, incompetente para tanto céu. Aquelas nuvens não são as suas, e mesmo que fossem as de Lisboa, ele não saberia ler nelas nenhuma previsão meteorológica.” (COUTO, 2008, p.57). Assim o romance toca na questão da língua e das linguagens, as quais atravessam o texto em diferentes situações.

Encenam-se também no romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo* questões ligadas à relação entre a tradição e a modernidade. Embora Mia Couto faça uma reflexão sobre a cultura moçambicana, é na língua portuguesa que o escritor exerce o trabalho de recriação. O português é o território de expressão criativa do autor. Ele escreve em português com uma escrita fundamentada na cultura de seu país, em que a oralidade é essencial na transmissão de valores e conhecimentos tradicionais. Desse modo, como salienta Inocência Mata (1998), Mia Couto “revela conhecer o papel e o lugar da língua portuguesa na expressão dos sentimentos de um povo ex-colonizado, ao reinventar suas formas de expressão e adaptar sua gramática a diferentes sentimentos, estruturas mentais e consciência social.” (MATA, 1998, p.262).

Para compreendermos um pouco mais o universo de falas e gostos conclamado pela escrita do escritor moçambicano, é pertinente retomar as considerações de Paul Zumthor sobre a oralidade. O estudioso distingue três tipos de oralidade, relacionando-os a três situações de cultura: “Uma, primária e imediata, não comporta nenhum contato com a escritura.” (ZUMTHOR, 1993, p.18). Este tipo de oralidade, conforme Zumthor, é encontrado apenas em sociedades isoladas e não alfabetizadas. Os outros tipos de oralidade coexistem

com a escritura e são denominados de oralidade mista e oralidade segunda. A oralidade mista caracteriza-se por ser “externa, parcial” a influência que nela exerce a escrita. Já a oralidade segunda é recomposta “com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário.” (ZUMTHOR, 1993, p.18).

Parece-nos que o trabalho com a linguagem que se mostra nas narrativas de Mia Couto tende a se aproximar do que Zumthor nomeou de oralidade segunda, já que, conforme salienta Guimarães (2000, p. 440), “a escritura sempre vai se interpor entre a *voz viva* e a *palavra escrita* os seus filtros, impostos principalmente pela ortografia e pontuação.”

O artesanato linguístico do escritor moçambicano constrói-se a partir de estratégias com as quais a voz cultivada pelo povo em diferentes línguas locais passa ao texto escrito. Para fortalecer esse diálogo, o escritor lança mão de provérbios, brincadeiras e expressões de humor, que inscrevem no texto escrito “uma letra da cultura oral moçambicana, a qual se traduz na inscrição, na escrita, de formas rituais [...]” (MOREIRA, 2005, p.96).

A pesquisadora Ana Mafalda Leite, no seu estudo intitulado *Oralidades e escritas*, analisa alguns contos de Mia Couto e percebe que há nos textos desse escritor “dois níveis de trabalho da e na língua, cuja lógica se fundamenta quase sempre no recurso à oralidade, e que o autor trabalha simultaneamente.” (LEITE, 1998, p.44). De acordo com Leite, um dos trabalhos ocorre “no plano sintagmático, e implica transformações fonológicas, morfológicas e lexicais. Podemos designá-lo por nível coloquial, mais visível nos diálogos, e em que há uma proximidade maior com a captação das ‘vozes’ do português oral moçambicano.” (LEITE, 1998, p.44). Ao segundo nível de trabalho, Ana Mafalda Leite chama de associativo ou paradigmático, que se refere à construção de um vocabulário criativo, com “mot-valise”, neologismos, repetições. Tais recursos enriquecem outros advindos da recuperação da oralidade através do uso de provérbios e frases feitas.

É possível observar que, no romance VDRD, evidencia-se o segundo nível mencionado por Leite, o associativo ou paradigmático. O processo será considerado mais adiante quando se analisarem alguns provérbios, expressões do uso oral, neologismos e brincadeiras tão características da escrita de Couto. Devemos ainda associar ao segundo nível de que fala a crítica portuguesa a retomada do desejo de contar, de narrar, tão perceptível nos textos orais. As várias histórias que as personagens de *Venenos de Deus, remédios do Diabo* contam parecem transparecer a voz da cultura oral, em que o ato de contar/narrar é um desejo/necessidade comum nas pessoas.

Na inserção de elementos da oralidade no seu romance, o autor valoriza a tradição ao mesmo tempo em que produz um texto com raízes no cotidiano da sua gente. Ou seja, Mia

Couto utiliza o idioma português, insistindo na territorialização própria a Moçambique, marcada pelo fato de a cultura oral africana estar alocada no código herdado do colonizador.

De acordo com as pesquisadoras Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury (2008), percebe-se na obra de Mia Couto um agenciamento da oratura no seu processo de escrita literária:

O termo oratura aponta para o diálogo, nem sempre harmônico, entre formas expressivas ligadas à tradição oral e à escrita. Engloba oratura (no francês *oraliture*) a simultaneidade: oralidade e escrita, vazada em duplo movimento. A literatura transita entre estes códigos, tensionando-os. (FONSECA & CURY, 2008, p.63).

A oratura está, portanto, na dicção literária do texto de Mia Couto. São várias as histórias que compõem o romance VDRD. Todos querem contar histórias, criar Deolinda em versões. Valendo-se de estratégias próprias a rituais de contação, o romance assume o universo da oratura, ou seja, o acervo de histórias orais.

Uma das estratégias utilizadas por Mia Couto para agenciar a tradição da oralidade no seu texto é a recorrência a máximas e provérbios, recursos que, conforme observa Inocência Mata, marcam-se “não apenas pelas suas matrizes estilísticas, mas estreitamente conjugadas com as matrizes socioeconômicas e políticas e as das culturas tradicionais.” (MATA, 1998, p.267).

André Jolles (1976) conceitua provérbio ou ditado como a forma atualizada de uma locução que, de acordo com esse estudioso, é a “forma literária que encerra uma experiência sem que deixe de ser, por isso, o elemento de pormenor no universo do distinto.” (JOLLES, 1976, p.133). O provérbio, portanto, é uma forma cuja referência é a experiência individual, mas também coletiva, universal. Assim, o “provérbio vivo” é retomado para criar uma espécie de rememoração de uma experiência e “quando outros enunciam um provérbio, sentimos igualmente que eles nos poupam o trabalho de elaborar vivências e percepções.” (JOLLES, 1976, p.143). Ainda conforme Jolles, o provérbio existe em todas as esferas sociais, em todas as classes e meios, “nos mais altos, nos mais baixos, nas camadas intermediárias, entre os camponeses, artesãos, letrados e sábios.” (p.131). Por outro lado, como acentua Moreira (2005, p.113), a inserção de provérbios e ditos populares é comum em textos literários moçambicanos e eles são geralmente empregados com o objetivo de legitimação do que se escreve com base no saber da tradição.

A maior parte dos provérbios que aparece na literatura coutiana apresenta-se rasurada, deslocada, ou seja, o autor apropria-se desse gênero da tradição de modo criativo, adaptando-

o à necessidade expressiva do texto. Personalizando os ditados populares, o escritor aproveita-se da sua estrutura e dá a eles um uso individual, ímpar.

A partir do ditado “Cão que ladra não morde”, que serve para indicar situação em que se propagandeia uma ameaça que não se cumpre, Mia Couto recria: “*Homem que baba não morde.*” (COUTO, 2008, p.32). Na nova roupagem, o provérbio rasurado que o escritor reinventa apropria-se do ensinamento do ditado amplamente conhecido, mas retrabalhando-o para que assumam sentidos mais próximos do contexto romanesco. A personagem Bartolomeu “baba” por jovens belas, mas não realiza o desejo que tem por elas. O autor mantém idêntica a estrutura final do ditado (“não morde”), mas dá o tom subjetivo ao seu início (“homem que baba”), referindo-se explicitamente à personagem do romance.

Processo semelhante ocorre com o uso da expressão “Quando as coisas derem para o torto”, que Bartolomeu apropria-se ao seu modo, afirmando ter uma confissão a fazer ao amigo Sidónio só “*quando as coisas estiverem a dar para o morto.*” (COUTO, 2008, p.141). A utilização modificada da expressão é corrigida pelo português: “*-Torto. Dar para o torto.*” (COUTO, 2008, p.141), revelando que Sidónio não percebe que não se trata de um engano ou erro, mas de uma atualização do ditado, uma vez que Bartolomeu afirma que só confessaria determinada coisa ao médico nas proximidades de sua morte.

Também se veem no romance de Mia Couto provérbios reescritos, reconhecíveis pela ideia implícita neles. Dona Munda, temendo que ouvissem o que tinha a dizer secretamente a Sidónio, justifica que saíssem do hospital onde se encontravam porque “Havia ali muita gente, demasiada parede.” (COUTO, 2008, p.39). Aqui, faz-se indiretamente referência ao provérbio “As paredes têm ouvido”. O significante “parede” remete ao conhecido ditado, mas também demonstra que o escritor conta com a colaboração do leitor para produzir novos sentidos.

Observa-se também a recuperação de provérbio tradicional em “*Quem quer vestir-se de lobo fica sem a pele.*” (COUTO, 2008, p.159). À retomada que se faz do provérbio conhecido, é acrescentada uma condenação: “ficar sem a pele”, indicando que a mentira de Sidónio pode ter uma consequência muito negativa. Nessa reconstrução do ditado, Bartolomeu insere um tom de ameaça ao pseudomédico, revelando-se mais uma vez que a reedição do provérbio faz-se para apropriação à situação específica em que é utilizado.

Ainda se percebe uma rasura maior em um outro provérbio tradicional, chegando-se ao ponto de contestá-lo por meio de inversão. É o que se observa na crítica que Bartolomeu dirige a Suacelência: “*-O primeiro milho é para os donos dos pardais [...]*” (COUTO, 2008, p.77). A inserção do termo “dono dos” no ditado canônico evidencia uma alteração radical no

seu sentido, ao mesmo tempo em que se apresenta uma crítica ferrenha à corrupção efetuada pelo administrador de Vila Cacimba. O milho, metáfora dos bens de primeira necessidade como os alimentos, que deveria prioritariamente alimentar os pardais, metáfora utilizada para referir-se aos mais fracos e necessitados, acaba por ser desviado para o consumo da autoridade. O deslocamento que se faz no provérbio serve como estratégia para acentuar os sentidos da denúncia pretendida por Bartolomeu.

Como se vem demonstrando, ao serem modificados, os provérbios deslocam-se do sentido esperado e “adquirem novas significações, desalojando o leitor de uma decodificação convencional, chamando sua atenção para a linguagem e suas possibilidades desafiadoras de contestação.” (FONSECA & CURY, 2008, p.67). A atualização dos provérbios revitaliza-os, revelando mais uma estratégia do autor para fazer de sua literatura um campo de encontro da tradição com a modernidade. O ditado é alterado para assumir-se em nova possibilidade de expressão. Mia Couto, ao atualizar o provérbio tradicional, ao contrário do que afirma Jolles (1976, p.143), não nos poupa; instiga-nos a perceber os efeitos de sentido provocados pelo deslizamento produzido. O escritor, assim, propõe ao leitor a observação de outras experiências que, não raro, vivem na contramão da ordem convencional da escrita.

Outro recurso característico da escrita de Mia Couto são os neologismos, estratégia de desalojamento das expectativas do leitor, que se depara com uma nova possibilidade de expressão. Para Silviano Santiago (1978, p.18), esse recurso transforma a integridade do dicionário.

No romance, ao perceber a aproximação da morte do ex-mecânico naval, Munda observa que “o marido não tardaria a definitivar-se.” (COUTO, 2008, p.30). A transformação do adjetivo “definitivo” em verbo reforça a ideia de que Bartolomeu, com a morte, definitivamente não iria mais se alterar. “Definitivar-se”, tornar-se definitivo, é bem aplicado ao ato de morrer, já que o morto não pode mais se maleabilizar com os eventos da vida; paralisam-se as transformações que, enquanto vivos, os seres manifestam. Corrobora essa ideia a última metamorfose pela qual Bartolomeu acreditava estar passando: “[...] que era maleita de família, também ele estava a caminho de se lagartear.” (COUTO, p.11).

A respeito do modo como caminha Sidónio, o narrador afirma: “[...] Sidónio vai, pela calada do dia, canguruando pelas ruas.” (COUTO, 2008, p.57). Na tentativa de não se molhar nas poças de água deixadas pela chuva, o português assemelha-se a um canguru, caminhando aos saltos. No entanto, destaca-se, nesse neologismo criado por Mia Couto, a visão que os habitantes da Vila têm do médico: um animal exótico, muito diferente das pessoas do lugar. Na passagem mencionada acima, o escritor também nos tira do lugar-comum ao usar a

expressão “pela calada do dia”, em que se subverte a conhecida expressão “pela calada da noite”.

Outra técnica expressiva utilizada por Mia Couto na criação de palavras consiste na composição de vocábulos a partir de termos conhecidos. Para caracterizar o recepcionista do hotel, que se nega a informar Sidónio a respeito de um misterioso quarto, o autor cria o adjetivo “subterfugitivo”: “O recepcionista, subterfugitivo, vagueia [...]” (COUTO, 2008, p.56). A partir das palavras “subterfúgio” e “fugitivo”, compõe-se uma nova: “subterfugitivo”, que revela a intenção da personagem de, por meios de subterfúgios, escapar, fugir das perguntas que o português fazia.

Sobre o sentimento dúbio que tem pela esposa, Bartolomeu afirma: “*-Isto, caro Sidónio, não é amar: é amardiçoar.*” (COUTO, 2008, p.97). No neologismo “amardiçoar”, em que se unem os sentidos de “amar” e “amaldiçoar”, promove-se um movimento de aproximação de sentimentos opostos. A nova palavra ainda sugere que o amor que Munda e Bartolomeu sentem um pelo outro é fruto de alguma maldição que recaiu sobre o casal.

Noutro episódio, reconhecendo a qualidade do ar em Vila Cacimba, Bartolomeu diz: “*Isto aqui, caro Doutor, é artmosfera.*” (COUTO, 2008, 107). Esclarece-se no próprio enunciado do velho mecânico o sentido do neologismo: “-É uma coisa boa desta nossa Vila: o ar aqui é muito abundante. Isto não é atmosfera. Isto aqui, caro Doutor, é artmosfera.” (COUTO, 2008, p.107).

Ainda em referência a Bartolomeu, lê-se no romance VDRD: “O médico recebe o alerta: o velho Bartolomeu tinha saído de casa, cirandarilho pelas ruas, ninguém sabia dele.” (COUTO, 2008, p.115). Da junção das palavras “ciranda” e “andarilho” resulta a ideia de que a personagem saía, andando sem destino (andarilho), com a intenção de cirandar, de brincar de roda (ciranda). Ou seja, Bartolomeu, desacostumado que estava de sair do quarto, andava pelas ruas da Vila como se estivesse a brincar, cirandando. Como no termo criado pelo autor, Bartolomeu mescla em seu passeio pela vila a andança com a brincadeira.

Outro tipo de neologismo encontrado no romance em análise é constituído com o acréscimo do prefixo des-, dando ao termo um sentido negativo. Ao explicar a Dona Munda o que viera fazer em Vila Cacimba, Sidónio conta que namorara Deolinda em Portugal e que, no princípio, “Parecia uma coisa passageira. Que o amor acontece para a gente desacontecer. Mas depois se viu que era mais que uma lembrança teimosa.” (COUTO, 2008, p.38). No significante “desacontecer”, nega-se a existência do ser diante do amor. Assim, enfatiza-se o esforço de Sidónio na busca da existência de Deolinda que não se realiza senão nas histórias/versões criadas pelos habitantes da Vila.

Diante do desejo do administrador de parar de suar, sinal, segundo ele, de pobreza, o narrador afirma: “Ele queria-se desglandular.” (COUTO, 2008, p.44). Mais uma vez o prefixo serviu à situação expressiva desejada. Isso ocorre também no uso da palavra “despedaço”, que funciona como um substantivo criado a partir do verbo “despedaçar”: “Que surpresa lhe reservaria o amaldiçoado aposento? Sangue espalhado nas paredes, o cheiro nauseabundo de cadáver, um despedaço de corpo?” (COUTO, 2008, p.55). Na incursão pelo quarto misterioso do hotel, Sidónio espera deparar-se com um cenário de horrores, onde um corpo tenha sido despedaçado, exibindo-se em “despedaços”.

Também tiram o leitor do lugar-comum jogos de palavras e brincadeiras, que abundam na escrita de Mia Couto. Em entrevista com o médico, Bartolomeu, falando sobre como estava passando, afirma: “-*Eu não sinto, Doutor. Só sento.*” (COUTO, 2008, p.15). Ao aproximar, por oposição, os verbos “sentir” e “sentar”, parece que se quer destacar que pior que as dores é a espera passiva diante da vida. O sonho e o amor seriam uma possibilidade de cura para esse mal: “-Estou sonhando em justa causa, Doutor. Porque eu, se não fosse o amor, ou melhor, se não fosse a espera do amor...” (COUTO, 2008, p.16). A espera, portanto, por mais que doa, ainda representa a crença num futuro, uma esperança.

Semelhante processo de aproximação de palavras ocorre na indagação de Bartolomeu ao médico a respeito do pagamento das consultas: “-A propósito, Doutor, afinal eu pago ou me apago?” (COUTO, 2008, p.28). “Pago” e “apago” são utilizados como significantes em oposição, devido à possibilidade do “a” na palavra “apago” funcionar como morfema de negação. O escritor brinca com essa possibilidade léxico-semântica, criando as alternativas de se pagar ou não pela visita médica. Simultaneamente a esse sentido, o verbo apagar, entendido não mais em oposição a pagar, vem manifestar a crença de Bartolomeu de que está muito doente, próximo do fim, do seu “apagamento”. “Apago”, relacionando-se com o verbo apagar, também pode se referir ao esquecimento, ao apagamento de qualquer dívida que Bartolomeu tenha tido com Sidónio. Dessa forma, no jogo que o escritor construiu, a expressão “eu pago ou me apago” propicia novos sentidos, mais do que simplesmente uma dúvida da personagem (pagar ou apagar?), sendo importante observar o tom de brincadeira que o velho mecânico revela em seu discurso. É como se ele convidasse Sidónio a participar do jogo que consiste em usar as palavras como instrumento lúdico.

Noutra passagem, Bartolomeu resiste à ideia da morte: “- Não gosto de respirar nesse seu aparelho. Eu só vou dar o último suspiro depois de morrer.” (COUTO, 2008, p.25). Inverte-se o sentido, uma vez que o último suspiro, que antecede a morte, leva Bartolomeu a

acreditar que só dará depois de ele morrer. Parece que, nessa brincadeira da personagem, demonstra-se o desejo de vencer a própria morte.

Ainda sobre a iminente morte do ex-mecânico, impaciente e descrente da cura do desafeto, Alfredo Suacelência diz: “-Esse Bartolomeu já está com os pés para além da cova.” (COUTO, 2008, p.49). Desconstrói-se a expressão “estar com os pés na cova”, que indica que uma pessoa está prestes a morrer, para dar maior valor expressivo à fala do administrador da Vila, para quem Bartolomeu já passou da hora de falecer.

Após ser descoberto por Sidónio que forjava as cartas de Deolinda e é acusado de extorquir o médico, lê-se na fala de Bartolomeu mais um deslocamento expressivo: “ - Para todos os defeitos, você era nosso genro.” (COUTO, 2008, p.167). Ao trocar “efeitos” por “defeitos”, evidencia-se uma motivação do signo linguístico, a partir do valor semântico do termo “defeito”, que indica erro, engano. Assim, as cartas, que representaram algum mal a Sidónio, têm nesse defeito seu efeito.

Como se viu, no discurso de Bartolomeu encontram-se expressões alteradas por seu desejo de comunicação. Com vivacidade, a língua, no romance, se faz alegre e brincalhona, criativamente expressiva. Talvez por isso a personagem tenha “estranhado”, em uma passagem, as escolhas feitas por Sidónio no uso da língua:

- *Então por que não se deita? Vai ver que não tarda a dormir com os anjos.*
- *Com quem?*
- *Com os anjos, é uma forma de expressão.*
- *Eu precisava era de uns comprimidos para me ajudar a dormir.*
- *Vai ver que, esta noite, dorme como um santo.*
- *Como quem?*
- *É uma outra forma de expressão.* (COUTO, 2008, p.62).

Nesse “estranhamento”, fingindo-se desconhecer as expressões “dormir com os anjos” e “dormir como um santo”, o texto provoca uma reflexão no campo da linguagem, promovendo uma brincadeira em relação aos sentidos próprio e figurado. Nesse jogo com a língua, Bartolomeu, ao “estranhar” as formas de expressão usadas por Sidónio, pode estar, em tom jocosos, recusando-se ao que as expressões indicariam, acentuando-lhes o sentido denotativo. Nem anjo nem santo são companhias que o velho mecânico deseja para o seu sono. Além de o perfil da personagem estar bem distante da santidade, é “inadequada” a comparação do seu dormir com o de um santo. Bartolomeu tira partido do sentido concreto a partir do sentido abstrato, isto é, privilegia-se o sentido literal, apesar de se usar uma expressão figurada, obtendo-se assim um desfecho engraçado, espirituoso. Mais uma vez, portanto, revela-se o humor como estratégia de rejuvenescimento das expressões e de

desconstrução do sentido comumente usado. Tal como afirma Silviano Santiago, percebe-se nesse episódio uma corrupção dos termos canônicos por meio da não aceitação da forma fixa. Também cremos ser possível ler aqui uma rejeição ao código religioso cristão, evidenciado nos significantes “anjos” e “santo”. Dessa forma, operam-se “estranhas corrupções, que transformam a integridade do Livro Santo e do Dicionário e da Gramática europeus.” (SANTIAGO, 1978, p.18).

Como vimos nos exemplos acima, Mia Couto cria e altera expressões, dando ao seu texto vitalidade, uma vez que o leitor, ao se deparar com elas, move-se, incomoda-se e percebe algo novo respirando no romance. Tal movimentação é necessária para expressar os deslocamentos das personagens. A linguagem empregada no texto precisa ser ágil para acompanhar o fluxo da narrativa.

Segundo Inocência Mata (1998), Mia Couto, com seu trabalho artesanal de linguagem, funda uma nova “geografia linguística, uma nova ideologia para pensar e dizer o país.” (MATA, 1998, p.264). O escritor insere, na língua portuguesa, a cultura da oralidade africana, no entanto, essa oralidade recriada não é uma mimese da fala africana, mas se constrói, sobretudo, no interior da língua portuguesa, pela exploração de estratégias sintáticas, semânticas e rítmicas mais afeitas à fala. Para Inocência Mata (1998), essa “oralidade recriada” é uma “pseudo-oralidade”, capaz de “captar novas sensibilidades de olhar e dizer, diferentes formas de estar e ser Homem moçambicano, hoje – enfim, injetando nele novos sabores e novos saberes moçambicanos.” (MATA, 1998, p.264).

Assim, a reterritorialização da linguagem, com rasuras nos provérbios e em expressões, e criação de novos termos, presta-se à efetivação do projeto literário de Mia Couto, no qual fica patente, por meio do seu jogo estético, “uma postura ideológica, de afirmação de uma diferença linguística e literária no interior da língua de poder [...]” (MATA, 1998, p. 266).

Em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, escrito predominantemente em um português criativo, leem-se inserções na língua chisena e tsonga, algumas das línguas próprias de Moçambique. Notas de rodapé, no romance, apresentam esclarecimentos a respeito do significado de tais expressões.

Em diálogo de Dona Munda com Sidónio Rosa, ela diz: “-Barto nunca mais voltará à rua. Só tchovado no caixão.” (COUTO, 2008, p.85). Mistura-se à língua portuguesa uma palavra de origem moçambicana: “*Tchovado*: ‘empurrado’.” (COUTO, 2008, p.85). Conforme nos explica uma nota do romance, o verbo “*tchovar* já faz parte do português moçambicano.” (COUTO, 2008, p.85). O uso dessa palavra, de origem tsonga (ou changana),

uma das línguas nacionais do país, parece-nos apontar para o fato de que a língua portuguesa não só se reterritorializa na literatura de Mia Couto por meio das brincadeiras e neologismos, mas que também foi enriquecida com palavras e expressões das línguas nacionais orais, contribuindo assim para o potencial expressivo do moçambicano.

No mesmo capítulo, trava-se explicitamente uma batalha em que a língua é usada como arma. Em clima de tensão entre Bartolomeu e Sidónio, aquele diz: “-*Mezungu wa matudzi.*” (COUTO, 2008, p.93). Diante da incompreensão de Sidónio em relação ao falado pelo ex-mecânico, Bartolomeu justifica-se: “-Falei na minha língua.” (COUTO, 2008, p.93). Ao ter a revelação de que o velho usa uma língua que não é a do ex-colonizador, Sidónio reage: “-A sua língua é o português.” (COUTO, 2008, p.93). Nesse conflito, percebe-se a tensão que se dá devido à escolha linguística das personagens. Bartolomeu sente, no embate, a necessidade de marcar-se na diferença em relação ao médico. Nessa batalha de línguas, evidencia-se o valor do idioma. O uso da língua local se faz necessário porque Bartolomeu quer se fortalecer na sua singularidade, negando sua identificação com Sidónio. Dessa forma, a língua própria torna-se língua de poder, ou melhor, instrumento de poder. Na enunciação do romance de Mia Couto, reforça-se o lócus do poder das línguas próprias também por colocar o leitor diante de tais expressões, relegando para as margens do texto (pé da página) a tradução em português. Assim, a posição de destaque é ocupada pelas línguas nacionais, rasurando o discurso opressivo do colonizador.

Ao expressar-se em língua chisena (mais uma nota de pé de página esclarece o sentido ao leitor), Bartolomeu também deixa Sidónio em uma posição desfavorável por desconhecer a língua em que o amigo lhe responde. No entanto, dias depois dessa discussão, Sidónio, ao visitar o doente, usa uma expressão em chiseno:

- *Ini nkabe dziua.*
- *Ah, o Doutor já anda a aprender a língua deles?*
- *Deles? Afinal, já não é a sua língua?*
- *Não sei, eu já nem sei...* (COUTO, 2008, p.110).

Sidónio, ao expressar-se usando tal termo, demonstra reconhecer o poder que exerce a língua local, desejando inserir-se nesse espaço expressivo. A dúvida de Sozinho a respeito da língua que lhe é própria reflete o espaço fronteiriço habitado por ele, que está dentro e fora, simultaneamente, de dois sistemas culturais distintos. A maneira especular como se constroem as personagens Sidónio e Bartolomeu, conforme se analisa no capítulo anterior desta dissertação, apresenta-se também no trânsito dos idiomas em que eles se expressam.

Mais à frente, no romance, Sidónio confessa que sentia inveja de Bartolomeu por não ter duas línguas e “poder usar uma delas para perder o passado. E outra para ludibriar o presente.” (COUTO, 2008, p.110). Nessa concepção da personagem portuguesa, a língua serve tanto para narrar acontecimentos quanto para enganar esquecimentos. Ou seja, o idioma, ao contrário do que prega o senso comum, não é apenas um mecanismo de fixação da memória, funciona também como desencadeador do esquecimento, servindo, portanto, para produzir dúvidas, incertezas e deslizamentos identitários. Sidónio, que se busca outro na incursão que realiza na África, vê a língua como essa possibilidade de ser o mesmo e o outro simultaneamente, como ocorre com a língua portuguesa em solo moçambicano, que é, ao mesmo tempo, mesma e outra em relação a Portugal.

Bartolomeu, arrematando a reflexão do médico, diz: “–A propósito de língua, sabe uma coisa, Doutor Sidonho? Eu já me estou a desmulatar [...] Eu estou é a ficar branco de língua, deve ser porque só falo português...” (COUTO, 2008, p.110-111). Nessa fala da personagem, parece se ouvir uma reflexão acerca do problema da predominância de uma língua, de sua legitimação como superior a outra. Nessa escolha (ou imposição), é inegável, entre outros fatores, o apagamento identitário que subjaz à preterição das línguas nacionais. O fungo, que deixa branca a língua de Bartolomeu, infecta-lhe a alma e a identidade. Assim, o desejo de Sidónio de poder usar mais de uma língua ocorre também com Bartolomeu, que transita tão poucas vezes pela sua língua própria que se vê esbranquiçado pelo uso contínuo da língua portuguesa. Vendo o idioma como elemento de desidentificação, a solução encontrada pelas personagens para efetivar a aproximação entre elas é o riso: “Riem-se. Rir junto é melhor que falar a mesma língua. Ou talvez o riso seja uma língua anterior que fomos perdendo à medida que o mundo foi deixando de ser nosso.” (COUTO, 2008, p.113).

Gógol, em reflexão sobre o riso, diz que ele

[...] é mais importante e mais profundo do que se pensa [...]. Não se trata daquele riso que se engendra por uma irritação passageira, biliosa, doentia [...] mas trata-se daquele riso que se desprende inteiramente da natureza ridícula do homem, desprende-se dela porque é o fundo da mesma que encerra um manancial que jorra sem cessar. (GÓGOL *apud* BAKHTIN, 1988, p.435).

Bartolomeu e Sidónio, a partir dos conflitos que se interpõem na relação deles, percebem o elemento risível que os compõem. No campo extradiegético, Mia Couto parece concordar com Gógol, quando este afirma que “Muitas coisas revoltariam o homem se fossem apresentadas na sua nudez; porém, aclaradas pela força do riso, elas trazem conciliação para a alma [...]” (GÓGOL *apud* BAKHTIN, 1988, p.435). O humor e o riso permeiam as histórias que Couto nos conta. Mesmo se tratando de questões sérias, as personagens desse escritor

apresentam traços de humor, como se vê em Bartolomeu, que, invertendo ditados e expressões, inverte também seu olhar e se faz uma personagem que ri e que provoca o riso, opondo-se à ideia expressa pela máxima: “Muito riso, pouco siso.”

O riso, como discurso subversivo, vem romper a crença de que coisas importantes só poderiam ser ditas em tom de seriedade. O riso em Mia Couto se apresenta como mais uma estratégia de brincadeira, é um elemento na narrativa que, juntamente com o uso lúdico das palavras, vem reforçar a semântica bem humorada que é afluída no romance VDRD.

No artigo “O cômico e a regra”, Umberto Eco (1984) afirma que as situações cômicas surgem a partir de uma regra pressuposta e que, ao ser violada, causa o riso. “O cômico parece popular, liberatório, subversivo porque dá licença de violar a regra. Mas ele a dá justamente a quem introjetou de tal forma essa regra que passou a presumi-la como inviolável.” (ECO, 1984, p.349). Eco parte da oposição que Pirandello faz entre os termos comicidade e humorismo. O humorismo dá-se na instância da enunciação, enquanto o cômico é produto de uma leitura mecânica, portanto o “humorismo não seria, como o cômico, a vítima da regra que pressupõe, mas dela representaria a crítica consciente e explícita.” (ECO, 1984, p. 352).

A maneira jocosa como se expressa a personagem Bartolomeu parece caminhar da comicidade ao humorismo. Exemplo disso é o que diz o velho quando alguém lhe bate à porta do quarto: “Porquê?”. Da regra violada, que é não usar uma fala convencional (quando se bate à porta, geralmente se pergunta “Quem é?”), surge o humorismo no texto, que sugere uma reflexão sobre a fixidez de uma única maneira de dizer em relação a quem quer adentrar no quarto. É como se a fala de Bartolomeu provocasse uma reflexão acerca dos motivos que levam alguém a querer visitá-lo. Frustra-se ou desvia-se a expectativa do leitor do romance e também dos “leitores” intratextuais de Bartolomeu, mostrando como o riso pode, sim, nos levar a uma instância reflexiva.

A linguagem literária de Mia Couto, ao brincar com o código português, também tem como resultado humorístico a reflexão sobre a regra linguística do idioma implantado pelo colonizador, mostrando que, por via da crítica consciente implantada pelo uso do humor, da comicidade e, principalmente, de jogos de linguagem, a língua pode deixar de ser vítima de uma regra que ela mesma pressupõe. Dentro do código da língua portuguesa, Mia Couto insere o humor, fazendo com que a língua torne-se brinquedo, havendo mesmo dentro da norma mecanismos para subvertê-la.

3.1 *Venenos de Deus, remédios do Diabo é uma literatura menor?*

Os teóricos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977), no texto “O que é uma literatura menor?” referem-se à literatura produzida por Kafka, promovendo uma discussão sobre a situação dos judeus de Praga diante da escrita. Para esse povo, metonimizado em Kafka, é complexo o acesso à escritura, que se cerca de impossibilidades: “[...] impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura.” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p.25). A impossibilidade de escrever em outra língua e não em alemão representa para os judeus, conforme os teóricos,

[...] o sentimento de uma distância irredutível em relação a uma territorialidade primitiva, a tcheca. E a impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que fala uma língua afastada das massas, como “uma linguagem de papel” ou artificial [...]. Em resumo, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores. (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p.25-26).

Os pilares de análise utilizados pelos teóricos parecem-nos coerentes para o que se propõe afirmar acerca da obra de Mia Couto. *Mutatis mutandis*, o uso que os judeus de Praga fazem do alemão pode ser análogo ao modo criativo, revolucionário, deslizante que muitos escritores legitimam quando usam a língua portuguesa na produção literária das ex-colônias de Portugal. O português usado pelos escritores é próprio de contextos que fazem um mesmo idioma mostrar-se diferente sendo o mesmo. O propósito dos deslocamentos que se imprimem na língua europeia, em muitos casos, é quebrar a dureza ideológica que, no processo de colonização, valia-se de muitos recursos de opressão, sendo a obrigatoriedade da língua do colonizador talvez um dos mais produtivos. Conforme ressalta Fonseca (2006, p.63), a língua portuguesa “teve de assumir transformação que a literatura procurou legitimar para manter-se próxima das tradições culturais de diferentes partes de África.”

Como vimos, em *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008), encenam-se diferentes vozes e portadores de identidades deslizantes e esse deslizamento representa-se também na linguagem da narrativa. É empregada a língua portuguesa, que se mostra ressemantizada, reterritorializada. Desse modo, a língua de origem europeia é reconfigurada noutras feições, mostrando-se ao mesmo tempo mesma e diferente. Pode-se dizer que o romance acerca-se, nesse sentido, do conceito de literatura menor proposto por Deleuze e Guattari (1977) quando

refletem sobre o uso que o escritor tcheco, Franz Kafka, faz do alemão. Nasce, dessa constatação, o conceito de literatura menor: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização.” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p.25).

As brincadeiras, as rasuras, os neologismos, as intervenções produzidas na sintaxe, o tom jocoso que se reconhece na narrativa de VDRD são estratégias que, na literatura de Mia Couto, produzem uma distensão na língua de origem europeia para produzir sua reterritorialização em territórios africanos. A partir da imbricação ao jeito de dizer e de contar dos moçambicanos, a língua portuguesa ganha outros contornos. Em entrevista publicada no livro *Mia Couto – o desejo de contar e de inventar*, o escritor reflete sobre a língua portuguesa no território de Moçambique:

A grande maioria das pessoas está perante o português como uma língua com a qual não têm familiaridade, portanto elas manuseiam essa língua de maneira criativa, muitas vezes resultando daí coisas que são surpreendentes e que são poéticas, com efeito literário, que resulta. (CAVACAS; CHAVES; MACÊDO [org.], 2010, p.35).

O autor então se apropria da língua portuguesa, que é o seu idioma, e o transforma, fazendo com que ele se adapte a sua situação/necessidade de expressão. Afirmar essa necessidade de expressão parece-nos uma atitude não só literária, mas também política, pois escrever literatura, em espaços culturais de independência tardia, é estar em relação direta com as motivações culturais que impulsionaram a independência. E como acentuam Deleuze e Guattari (1977, p.25), “a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura”, daí a primeira impossibilidade elencada pelos filósofos franceses: a impossibilidade de não escrever.

Mia Couto, que conhecidamente militou pela independência de Moçambique, faz de sua literatura também um espaço de encenação de diferentes formas de opressão, não somente a praticada pelo colonizador, mas também a que continua a ser legitimada pelos órgãos nacionais que acabaram por ocupar outras modalidades de jugo. Uma visão crítica contra os desmandos fica aparente em VDRD, quando a personagem Alfredo Suacelência, administrador da Vila Cacimba, age em favor de um projeto de absorção das riquezas da terra à custa do bem estar das pessoas, compondo um cenário político-econômico dominado pela corrupção. Ou ainda quando o corrupto Suacelência é, paradoxalmente, demitido do cargo de administrador da Vila porque ele “se tinha oposto ao descontrolado abate de madeira, sem

saber que o negócio era desenvolvido por uma empresa de um político poderoso.” (COUTO, 2008, p.171). A atitude aparentemente consciente da personagem indica o apelo à ironia se se considerar a justificativa dada por ela, afirmando que “- *Não seremos nada enquanto governarmos o país como se fosse um quintal e dirigirmos a economia como se fosse um bazar.*” (COUTO, 2008, p.171).

A segunda impossibilidade discutida pelos teóricos Deleuze e Guattari refere-se ao ato de escrever utilizando a língua do poder. Tal impossibilidade justifica-se pelo próprio caráter “superior” que se quer imprimir ao idioma do opressor. Por ser imposição, a língua de poder não se adequa à produção de uma literatura revolucionária, que questiona os valores, se não se afastar da matriz linguística da expressão desse poder. Paradoxalmente, o escritor se vê diante da terceira impossibilidade, a de não escrever na língua do poder.

O caso de Mia Couto é, nesse sentido, emblemático. Mesmo tendo nascido e criado em solo moçambicano, o português foi sempre a sua língua materna. É filho de portugueses e viveu em ambiente em que o português era a língua de uso. Por isso, a sua escrita se faz na sua língua de domínio e o contato com as diferentes línguas nacionais do seu país permite-lhe explorar recursos permitidos pelo sistema da língua que bem conhece, a língua oficial do seu país. Assim, a língua portuguesa é o território linguístico por onde transitam as suas personagens, mesmo aquelas que, paradoxalmente, não falam o português. Em sua escritura convivem oposições que só se fazem compreensíveis na operação simultânea que o escritor efetua na aceitação e subversão do código português. Ou seja, Mia Couto escreve em língua portuguesa, mas sua linguagem afasta-se do caráter opressivo que se marca na história da introdução do idioma nos espaços moçambicanos.

O processo de brinciação efetuado pelo escritor, inserindo na língua portuguesa aproximações surpreendentes com as línguas nacionais e instaurando o riso como reação à dureza e à solenidade da língua oficial, acaba por rasurar o código, numa espécie de desrespeitoso respeito, uma vez que se reconhece como escritor de língua portuguesa, embora sua escrita desterritorialize constantemente a língua que legitima a sua literatura. Assim, o autor demonstra possuir o domínio da língua a ponto de maleabilizá-la para que ela possa atender a sua necessidade expressiva. Ao subverter certas estruturas linguísticas e rir do/com o idioma, o escritor moçambicano localiza sua expressão entre a obediência e a desobediência à língua lusa, criando, dessa forma, uma linguagem desterritorializada que se reterritorializa na seara da literatura.

Gilles Deleuze e Félix Guattari percebem outras propriedades das literaturas menores, quando afirmam que “nelas tudo é político.” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p.26).

Segundo os críticos, enquanto nas “grandes” literaturas se priorizam questões individuais, as “literaturas menores” não se servem de conflitos no plano individual, mas utilizam-nos para a simbolização político-coletiva. Dessa forma, “não há sujeito, *há apenas agenciamentos coletivos de enunciação* – e a literatura exprime esses agenciamentos [...]” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p.28).

O romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, parte do projeto literário de Mia Couto, encaixa-se numa expressão política do autor, não só pela história que nos narra, mas sobretudo pela maneira como a conta. Ao assumir a língua portuguesa desterritorializando-a, reterritorializando-a, hibridizando-a com as línguas nacionais, o escritor revela, nesse processo, uma postura politizada em favor de uma autonomia expressiva da nação moçambicana. O autor demonstra ser a literatura espaço também de se assumir a diferença. No romance em estudo, a língua, que é portuguesa – uma vez que se reconhecem estruturas semântico-sintáticas da língua originalmente europeia – e moçambicana – pelos constantes processos de reterritorialização e rasuras que se efetuam no luso-idioma –, vem também mostrar que essa relação nem sempre é fácil, mas que pode ser, embora conflitante, espaço de negociação, como o relacionamento de Bartolomeu Sozinho e Sidónio Rosa encenado na narrativa.

Como projeto literário e político, a obra de Mia Couto possui uma representação coletiva, configurando-se como literatura menor também a partir de outra característica percebida pelos estudiosos franceses. Com relação à literatura menor:

A terceira característica é que tudo adquire um valor coletivo. [...] é a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo [...] (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p.27).

Expressam-se, por meio da literatura, realidades que se pautam na vida das pessoas, nos seus problemas e realizações. Num país-nação jovem, repleto ainda de dificuldades, não se avolumam os escritores e os legitimados acabam por, sem perder a individualidade, ser representação de uma coletividade e, nesse sentido, a literatura revela-se como “máquina coletiva de expressão.” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p.29).

“Menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida).” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p.28). Menor, no conceito proposto por Deleuze e Guattari, não quer qualificar a literatura como inferior ou de qualidade duvidosa, mas apontar o caráter subversivo do texto e o engenho do escritor, que necessita escrever “como um cão que faz seu

buraco, um rato que faz sua toca.” (p.28). Ou seja, no trabalho árduo com a linguagem, produzir uma literatura rugosa, que busca os seus extremos ou limites. Dessa forma, percebe-se que a maneira como se agenciam língua e linguagem é o que caracteriza a literatura como um modo de expressão revolucionário, perceptível na escrita de Mia Couto e nas estratégias que ele usa para promover na escritura o seu projeto de revolução.

A ressemantização, as subversões linguísticas, a criação de neologismos e o tom lúdico, efetuados na escrita de Couto deslocam o signo linguístico do seu lugar comum, provocando uma reterritorialização da língua em uma nova expressividade, compensando criativamente “sua desterritorialização por uma reterritorialização no sentido.” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p.31). O escritor tensiona o sistema operacional da língua, fazendo-a dialogar com línguas locais, inventando novos arranjos expressivos, produzindo uma outra roupagem para o idioma que se instaurou no território moçambicano, tornando-se ali veículo de transmissão de ordens, mas também a língua de afetos. Com criatividade, na literatura de Mia Couto, o português veste-se com trajes moçambicanos, assume o ritmo das falas. Assim, o escritor, por meio de sua escrita, realiza constantes movimentos de deslocamentos de identidades, línguas e sentidos e humaniza essa língua originalmente opressora.

Os escritores moçambicanos, conforme afirma a professora Terezinha Taborda Moreira (2005, p.84), “minoram a língua portuguesa criando combinações dinâmicas que a colocam em perpétuo desequilíbrio.” Devido à movimentação e à rasura que instaura no idioma, através de construções e desconstruções semântico-sintáticas, brincadeiras e humor, a escrita de Mia Couto mostra-se criativamente rebelde.

Parafraseando Silviano Santiago (1978), cremos que entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, – ali, nesse não-lugar aparente – constrói-se a linguagem criativa de Mia Couto, em que transformações na língua portuguesa se fazem necessárias para o desejado deslocamento de qualquer carga opressora que a língua possa apresentar. Dessa forma, a perda da suposta “pureza” do idioma português cede lugar a novas aquisições languageiras. As inserções que instauram no texto as vozes da cultura moçambicana, a hibridação cultural revelada, no romance, em passagens em que os diálogos entre as línguas nacionais e o português se efetivam com intensa criatividade, afastam a sisudez com que a língua portuguesa serviu aos propósitos colonizadores. Pode-se dizer, então, que a literatura de Mia Couto legitima-se artisticamente “por novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções” conforme observou Silviano Santiago (1978, p.18) com relação à literatura latino-americana.

Parece-nos, pois, coerente afirmar que, no campo da ficção, o autor de Venenos de Deus, remédios do Diabo torna-se agenciador dos muitos papéis identitários que se configuram nos sujeitos. A opção por assumir no romance VDRD uma representação espacial que se reflete nos deslizamentos das personagens e da escrita indica os agenciamentos aludidos por Deleuze e Guattari como característicos da literatura menor.

No próximo capítulo desta dissertação será proposta uma análise dos espaços ficcionalizados no romance em estudo, com a intenção de observar como a narrativa desloca e transpõe os lugares, além de pressupor organizações espaciais diversas e até mesmo insólitas.

4 OS ESPAÇOS NO ROMANCE VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO

No fundo, não estás a viajar por lugares,
mas sim por pessoas. (COUTO, Mia)

No texto “Mais além da ‘cultura’: espaço, identidade e política da diferença”, Gupta e Ferguson (2000) apresentam a seguinte indagação: o encontro colonial cria uma nova cultura ou desestabiliza a ideia de que nação e cultura são isomórficas? Com essa questão, os autores propõem que sejam pensadas, nos estudos relativos ao espaço, as culturas híbridas tal como as pensa o pós-colonialismo, a partir da percepção de que o embaçamento de fronteiras mexe tanto com as antigas metrópoles colonizadoras, quanto com os espaços colonizados.

Na obra *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, Mia Couto (2008) cria uma narrativa em que as configurações espaciais podem despertar reflexões acerca de formações e fragmentações identitárias. Os eventos narrados se passam em Vila Cacimba, na África, e é nesse lugar que se dá o encontro entre o médico português, Sidónio Rosa, e a família de sua amada Deolinda, Bartolomeu e Dona Munda Sozinho. Interessa-nos, neste capítulo, estudar a composição desse espaço singular assim como observar como a espacialidade na narrativa reflete os deslizamentos identitários das personagens.

No livro *Pelo espaço*, a premiada professora da Open University, Doreen Massey (2009) apresenta uma abordagem alternativa do espaço, considerando-o na sua dimensão social. A estudiosa defende a ideia de que é na multiplicidade e nas constantes relações que se constrói o espaço social, que é “aberto”, pois não é possível mais o concebemos como um simples “recipiente para identidades sempre-já constituídas nem um holismo completamente fechado.” (MASSEY, 2009, p.32). Diante dessa premissa, Massey defende três proposições relativas à concepção do espaço.

A primeira proposição da professora inglesa é de que o espaço seja reconhecido “como o produto de inter-relações, como sendo constituído através de interações, desde a imensidão do global até o intimamente pequeno.” (MASSEY, 2009, p.29). Nessa abordagem do espaço, consideram-se fundamentalmente as relações, que são “práticas encaixadas” (p.30), ou seja, as identidades não são concebidas como fixas e já constituídas, mas constroem-se relacionalmente. Desse modo, não se pode crer na existência do espaço anterior às relações identitárias. No campo das políticas engajadas com as questões dos espaços e das identidades,

[...] entender o espaço como um produto de inter-relações combina bem com a emergência, nos anos recentes, de uma política que tenta comprometer-se com o antiessencialismo. [...] essa política considera a constituição dessas próprias identidades e as relações através das quais elas são construídas como sendo um dos fundamentos do jogo político. (MASSEY, 2009, p.30).

Perceber o espaço como esfera da multiplicidade é a segunda proposição de Doreen Massey, que defende o reconhecimento da multiplicidade e da heterogeneidade como imprescindível na análise de qualquer espacialidade, pois sempre coexistem trajetórias que carregam consigo suas próprias histórias e modos de contá-las. Sendo o espaço, segundo Massey, produto de inter-relações, deve, portanto, ser baseado na pluralidade.

Como o espaço é “aberto”, a terceira proposição de Doreen Massey indica que ele seja reconhecido como estando em construção permanente. O espaço é concebido como

[...] produto de relações-entre, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de histórias-até-agora. (MASSEY, 2009, p.29).

A professora inglesa percebe, portanto, o espaço no dinamismo das relações sociais, como objeto sempre em construção pelos atores que interagem na sua multiplicidade. Essa concepção aberta e plural valoriza as interconexões que se estabelecem continuamente no espaço.

Vila Cacimba, cenário onde se passa a narrativa de VDRD, pode ser pensada como produto de inter-relações, uma vez que é lugar onde se encenam as discussões acerca das (des)construções identitárias das personagens do romance. Vila Cacimba é escolhida por Bartolomeu para morar, pois “lhe lembrava a visão enevoada da costa quando espreitava do convés.” (COUTO, 2008, p.22). O cacimbo ou nevoeiro, segundo Chevalier e Gheerbrant (2005, p.634), representa uma indeterminação, “quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas.” Vila Cacimba, portanto, configura-se como um espaço de incertezas, de deslizamentos. Lugar que, como a visão que se teve do barco, favorece a inversão, os deslocamentos, uma vez que envolto em névoa e indeterminação, não possibilita definir exatamente as fronteiras, os contornos que caracterizam as constantes movimentações. E são justamente as relações que se dão nesse espaço movente que o romance de Mia Couto privilegia.

Sidónio Rosa encontra-se em Vila Cacimba sob o pretexto de controlar a epidemia que acometia os soldados do exército, mas o interesse de fato está em, por meio de Munda e

Bartolomeu, encontrar Deolinda. No entanto, ele se vê imbricado em uma teia de histórias e obrigado a interagir naquele espaço. Como chegar “a um novo lugar quer dizer associar-se, de alguma forma ligar-se à coleção de estórias entrelaçadas das quais aquele lugar é feito” (MASSEY, 2009, p.176), Sidónio Rosa acaba por compor o espaço onde se desenvolve o romance VDRD, carregando consigo sua trajetória que também se constrói no entrelaçamento das estórias das personagens com quem contracenam. E assim é composta a narrativa da chegada de Sidónio em Vila Cacimba e a inserção dele naquele lugar. Ele se liga ao cotidiano da Vila, buscando compreender o que se passa ali, como é construída a organização daquele espaço. Sidónio se percebe em alguns momentos distanciado; noutros, integrado, mas nunca fora daquele sistema espacial marcado por versões e estórias várias. As ruas e praças que compõem o trajeto que o médico percorre – hospital, pensão, casa dos Sozinho – representam o espaço das suas relações, isto é, os lugares por onde Sidónio transita configuram o espaço na concepção proposta por Massey: produto em constante construção, de inter-relações, em que se manifesta a multiplicidade. Os espaços se vão construindo na medida em que as personagens interagem entre si e com os lugares. Dessa forma, o hospital vai-se fazendo a partir da relação que as personagens tecem com a edificação. Enquanto para o médico é lugar de cura, para Bartolomeu é um lugar doente. O hospital, portanto, como qualquer outro espaço, se constrói na representação que as personagens lhe designam. O mesmo se dá com a pensão. De morada provisória, a pensão se transforma em um espaço de segredos e dúvidas a respeito do misterioso quarto cujas chaves são guardadas pelo recepcionista com demasiado zelo. A casa da família Sozinho possui representação especial. É o lugar do encontro do jovem médico português com Bartolomeu e Dona Munda, espaço onde Sidónio e o ex-mecânico naval relacionam-se, evidenciando suas diferenças e suas semelhanças.

O trajeto usual de Sidónio passa pelas ruas e praças que levam ao seu lugar de trabalho (hospital), descanso (pensão) e vida social (casa dos Sozinho). Entretanto, à medida que se afasta do pequeno território que conhece em Vila Cacimba, Sidónio se distancia de sua “pequena África” e “sobre ele recaem os mitos de um continente pleno de imprevisíveis perigos.” (COUTO, 2008, p.143). Imbuído desse imaginário, “Nem o médico suspeita o quanto ele esteja pisando em territórios sagrados, devassando intimidades familiares.” (COUTO, 2008, p.116). Nessa incursão pelas profundezas do lugar, vê-se que “as pessoas deixam de falar português. O médico afunda-se num mundo desconhecido, fora da geografia, longe do idioma. O lugar perdeu toda a geometria, mais habitado pelo chão que por cidadãos.” (COUTO, 2008, p. 116).

Os recônditos de Vila Cacimba mostram-se mais ancestrais, no sentido da preservação dos costumes tradicionais, distantes da influência e das interferências que marcaram o período colonial. Nesse espaço da diferença, Sidónio “se compenetra de quanto deslocada surgia a sua pessoa [...] Ele era uma raça que caminhava, solitária, nos atalhos de uma vila africana.” (COUTO, 2008, p.116-117). Sidónio percebe como há espaços em que ainda são preservadas as tradições, os costumes que não chega a conhecer porque se ajusta à companhia dos assimilados Sozinho. Esse episódio revela a pluralidade existente dentro do mesmo espaço e rejeita a impressão de que conhecer uma parte seria conhecer as demais. Assim, Vila Cacimba pode ser considerada um espaço de “multiplicidade de trajetórias” (MASSEY, 2009, p.176), em que as histórias em processo marcam dinamicamente sua pulsação. Desse modo, Vila Cacimba se constrói na medida em que diversas trajetórias são realizadas ao se cruzarem, no desconforto que a diferença pode provocar. O choque cultural que Sidónio Rosa tem quando vai a uma África que se mostra resistente à decodificação superficial é ainda maior quando reconhece outros sinais de sua diferença. Sidónio “nunca na vida semeou uma planta [...]. Essa distinção o marcava mais do que uma raça.” (COUTO, 2008, p.144). Não ter nunca semeado coloca Sidónio numa posição distante dos homens desta África que ele acaba de conhecer, para quem o contato com a terra é parte integrante da cultura. A atividade agrícola é marca da trajetória dessas pessoas e do seu sistema cultural. No entanto, Dona Munda percebe de modo alargado o valor semântico do verbo semear e assegura a Sidónio que ele é um semeador, “afinal, nós somos todos plantadores de ossos. Urbanos, rurais, brancos, pretos: todos semeamos os mesmos mortos no mesmo chão.” (COUTO, 2008, p.144). Sabiamente, Munda reconhece no ato de semear algo profundamente humano, que transcende qualquer diferença social ou racial. Dessa forma, ainda que se diferenciem pela cultura, há outras características que aproximam os homens.

Essa incursão de Sidónio aos lugares que compõem Vila Cacimba evidencia o caráter constitutivo do espaço onde se dão os encontros de trajetórias, os sucessivos encontros, mas também os não-encontros, as desconexões, as exclusões que contribuem para a especificidade dos lugares. (MASSEY, 2009, p.190).

O cruzamento das trajetórias de Sidónio e Bartolomeu configura os processos que se instauram nos espaços. Como homens históricos que são (e todos somos), os dois, com suas trajetórias pregressas, fazem ressoar a história recente de seus países, “Afinal, os homens também são lentos países. E onde se pensa haver carne e sangue há raiz e pedra.” (COUTO, 2008, p.166). Desse modo, no encontro de Sidónio e Bartolomeu também se pode encenar o encontro do ex-colonizador com o ex-colonizado; o encontro da antiga metrópole com o país

que dela se tornou independente, sendo as personagens metonímias de suas pátrias. Mas é preciso perceber, como ressalta o narrador do romance, que “Outras vezes, porém, os homens são nuvens. Basta o soprar de um vento e eles se desfazem sem vestígios.” (COUTO, 2008, p.166), revelando a ambivalência de cada uma das pessoas, perceptível no nível das relações entre os homens. Bartolomeu e Sidónio são, portanto, representações geográficas espaciais e humanas, transitando no decorrer da narrativa de um a outro sistema representativo e, no encontro de suas trajetórias, os espaços se configuram processualmente.

Essa percepção do espaço como conjunção do fator humano com o geográfico é cara ao geógrafo brasileiro Milton Santos, para quem o espaço é “um conjunto de formas contendo cada qual frações da sociedade em movimento.” (SANTOS, 1997, p.27). O espaço é a união da forma com o conteúdo. A forma são os objetos geográficos, enquanto o conteúdo é a sociedade. Assim, “conteúdo corporificado, o ser já transformado em existência, é a sociedade já embutida nas formas geográficas, a sociedade transformada em espaço.” (SANTOS, 1997, p.27). Milton Santos ainda afirma que no estudo do espaço se faz necessária a consideração dos movimentos históricos e as relações sociais, “apreender objetos e relações como um todo, e só assim estaremos perto de ser holistas, isto é, gente preocupada com a totalidade.” (SANTOS, 1997, p.57). Entretanto, essa totalidade não é fixa, ao contrário, está em constante movimento. Por ser produto da união da sociedade com a paisagem, o espaço é necessariamente um elemento móvel, uma vez que surge a partir das pessoas, de sua mobilização nos lugares por onde anda e da sua relação com a paisagem. (SANTOS, 1997, p.71). Ainda que a configuração territorial e a paisagem mantenham-se as mesmas, é inerente à sociedade a mobilidade, assim “a mesma paisagem, a mesma configuração territorial, nos oferecem, no transcurso histórico, espaços diferentes.” (SANTOS, 1997, p.77).

Em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, Vila Cacimba, cenário onde se encena a trama do romance, é espaço em que se percebem as mudanças constantes que operam as personagens e, ainda que não se altere a configuração territorial, são promovidas mudanças espaciais. Observa-se isso, por exemplo, na transformação que sofre a personagem Alfredo Suacelência. Do inescrupuloso administrador da Vila, assistimos a uma genuína preocupação ecológica. Munda também está em constante movimento. Na narrativa, vemos sua relação conflituosa com Bartolomeu, sempre transitando entre o amor e o ódio.

No livro *A natureza do espaço: técnica, tempo, razão e emoção*, Milton Santos (2008) concebe o espaço como teatro onde uma nova consciência busca descobertas. “Ele é o teatro dessa novação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao

mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado.” (SANTOS, 2008, p.330).

Na tentativa de saber o paradeiro de Deolinda, Sidónio conjuga a memória que tem da amada (passado imediato) ao desejo de unir-se a ela (futuro mediato), mas o romance em estudo acaba por encenar o presente desse não-encontro que se configura ora como presente concluído, ou seja, a morte de Deolinda e a negativa do reencontro, ora como presente inconcluído, nas dúvidas e incertezas que avultam em torno da mulata. Nessa renovação constante, o espaço no romance promove descobertas de outra ordem, como o encontro de culturas representadas por Sidónio e a família Sozinho, que se percebem ligados pelo vazio, pela angústia existencial. De acordo com Milton Santos (2008, p.330), “Quanto mais instável e surpreendedor for o espaço, tanto mais surpreendido será o indivíduo, e tanto mais eficaz a operação da descoberta.” Portanto, ainda que Deolinda permaneça encoberta, Vila Cacimba é surpreendente e propicia outras descobertas.

Em convergência com Doreen Massey e Milton Santos, Michel de Certeau (1999) também percebe o espaço pelo enfoque humanista. Entretanto este autor privilegia, no seu estudo, o modo como os relatos organizam e atravessam os lugares, selecionando-os e reunindo-os num conjunto. Segundo o historiador francês, os “percursos de espaços” fazem-se perceptíveis nas narrativas que, ao modo dos relatos de viagem, apresentam o espaço praticado. Ou seja, para Certeau, toda narrativa é uma narrativa de espaço, que se constitui como “um cruzamento de móveis” e que é “de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram.” (CERTEAU, 1999, p.202). Vendo a narrativa como um elemento transgressor, Certeau assim sintetiza a importância do relato no tocante ao espaço: “Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia.” (CERTEAU, 1999, p.215). A narrativa cria múltiplos espaços, permite trânsitos, rompe fronteiras. No gesto da escrita, que parece fixar, insinua-se uma mobilidade, por isso, de acordo com Michel de Certeau, o relato é delinquente, pois só existe deslocando-se e vive “não à margem mas nos interstícios dos códigos que desmancha e desloca, se ele se caracteriza pelo privilégio do *percurso* sobre o *estado*, o relato é delinquente.” (CERTEAU, 1999, p.216).

Parece-nos que o romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo* revela de modo radical o caráter “delinquente” da narrativa. Ao apresentar as personagens sempre em percursos ambivalentes, negando a fixidez, o livro de Mia Couto tem seu relato atravessando os espaços, as fronteiras. Também os lugares estão em movimento, alterando constantemente os significados que produzem. A casa de Bartolomeu e Dona Munda, nesse sentido, destaca-

se ora como espelho do casal que lá mora, ora como representação do mundo e ainda como cenário de incursões insólitas e mágicas.

Bartolomeu e a casa onde mora identificam-se. Ele distende para a casa em que vive características que são dele: “Eu e a casa sofremos de uma mesma doença: saudades”, disse.” (COUTO, 2008, p.12). “[...] *esta casa sou eu mesmo.*” (p.157). Negando-se ao convite do amigo para um passeio, Bartolomeu diz:

- *Só saio daqui se esta casa sair junto comigo.*

Depois de tantos anos, deixamos de viver na casa e passamos a ser a casa onde vivemos.

- *É como se a paredes nos vestissem a alma (...)* (COUTO, 2008, p.23).

A casa, como lugar de refúgio, pode ser aqui entendida como metonímia dos estados de alma da personagem, como uma espécie de casca ou como uma carapaça de Bartolomeu. A casa, sempre escura, de cortinas fechadas, assemelha-se a uma morada da morte. É o que assinala o narrador quando ressalta o aspecto degradado e soturno da casa: “A casa está abafada, os tapetes cheiram, os espelhos dormem cobertos com panos, como se faz ao rosto dos falecidos. As janelas cerradas lembram asas decepadas. Nunca mais haverá céu para aqueles pássaros.” (COUTO, 2008, p. 77). Acreditando estar moribundo, Bartolomeu transfere para a casa essa sensação. Mas a casa também é o lugar onde o mecânico aposentado pode marcar-se na diferença com Alfredo Suacelência. Como uma espécie de símbolo de resistência às limitações que o poder local impõe, Bartolomeu levanta a bandeira da Companhia Colonial de Navegação: “Aquele casa era a sua nação. As dimensões dessa nação não cabiam em mapa métrico. Todos sabem: a casa só é nossa quando é maior que o mundo. Mas, agora, à sombra daquela bandeira, a soberania de Bartolomeu cobria a casa e o mundo.” (COUTO, 2008, p.50). A casa, que quase sempre aparece como uma representação subjetiva, assume uma significação ideológica, acentuando a contraposição de Bartolomeu ao administrador da Vila. Sendo a casa uma nação pessoal, ela se põe como um espaço habitado, onde os desejos, os segredos e as mentiras da família compõem a relação espacial que ali se encena.

Como quase tudo na narrativa de Mia Couto, o signo casa também é móvel, ou seja, apresenta-se com significações diversas. Além da representação espacial da subjetividade (“a casa sou eu”), ele também assume sentidos que o tornam metonímia de nação. Ao comentarem o fato de o espaço da nação se apresentar metaforizado em vários textos de Mia Couto, Fonseca e Cury (2008) afirmam que, nos romances do autor moçambicano,

[...] o espaço da nação é amplamente metaforizado. São vários os movimentos textuais nesta construção metafórica: de afirmação da terra, de seus costumes e mitos, de certa maneira marcando sua diferença; ao mesmo tempo, imagens que vão na contramão desse projeto mostram a impossibilidade de harmonização, em uma idéia única, do discurso sobre a nação. (FONSECA & CURY, 2008, p.83).

Considerando a ambiguidade com que o espaço da nação se mostra em diferentes figurações no texto coutiano, pode-se dizer que a escuridão da casa de Bartolomeu também pode assumir a representação de meandros da cena nacional que se encontram apartados do discurso do poder. Ou seja, há “cantos” da nação em que a luz é vetada, onde se tenta sepultar, esconder algo que, se fosse apresentado, se “expunha como uma obscenidade”. Esse apagamento certamente se faz como uma tentativa de homogeneização, de apagamento das diferenças, condição presente na construção de projetos de nação. Entretanto, como se vê em passagem do romance em que o narrador observa a semelhança entre as habitações dos administradores da região, há na verdade uma “urgência de demarcação desses outros, os ordinários cacimbenses [...]” (COUTO, 2008, p.68). Como reação a essa falsa tentativa de homogeneização, a escrita de Mia Couto vem lançar luz na diversidade, dar visibilidade às diferenças, expor os espaços não iluminados, logo descosturando a pretensa harmonia da nação. A casa dos Sozinho, embora sempre escura, na enunciação do romance se deixa atravessar pela luz para que as sombras sejam expostas.

As dúvidas e incertezas que se instauram ao redor dessa casa são percebidas pela áurea lúgubre com que se cobre o lugar: “O escuro era uma espécie de vestimenta para a casa e de mortalhas para os espelhos. Atravessada pela luz, a morada dos Sozinho se expunha como uma obscenidade.” (COUTO, 2008, p.126).

Entretanto, com algum esforço, Sidónio consegue entender o motivo da escuridão da casa: “Não é a luz que ali está interdita. São as sombras. Era essa a função dos pesados cortinados: impedir que a casa albergasse as moventes sombras: uma dessas sombras seria Deolinda.” (COUTO, 2008, p.157).

O final do romance destaca as transformações da casa que certamente ligam-na à imagem de uma nação doente. Essa imagem faz-se pertinente quando se atenta para os sentidos que se produzem a partir da intenção do escritor de tornar fluidas as fronteiras entre realidade e imaginação. Não é por acaso que, nesse final, a casa ganha contornos de um corpo doente que aos poucos vai-se despedindo da vida. O inusitado, simbolicamente anunciado pelo intenso nevoeiro, “um etéreo floco suspenso”, é reiterado pelo aspecto febril da casa, “prestes a sofrer de convulsões” (COUTO, 2008, p. 184) e torna-se elemento importante para se compreenderem os sintomas de uma doença que contamina a casa dos Sozinho e se estende

pelo espaço de Vila Cacimba. Tornada corpo doente, a casa é auscultada pelo médico que “acariciou o aro da porta de entrada como se tomasse o pulso da construção”, mas não consegue evitar que as paredes estremeçam “a ponto de se dissolverem.” (p.184). No estado do entorpecimento em que estava, Sidónio concluiu que era “a casa que tinha adoecido” (p.184). Como se vê, figurativamente, a casa, ao assumir-se como o corpo doente da nação, é pulsante, acometida de sentimentos. Ela se configura como um lugar atravessado por constantes transformações. Seus sentidos deslizam do universo particular - a habitação dos Sozinho - ao coletivo, o espaço em que as tradições se mantêm, perdem-se e se transformam. Na configuração dessa casa inusitada, percebem-se os traços de vivências, recuperam-se lembranças em constante ressignificação.

Nesse sentido, é importante remeter a Gaston Bachelard (1998, p.145-152), para quem os cantos da casa são os espaços reduzidos em que o ser se imobiliza para viver num “mundo gasto”. O canto é onde se nega ao convívio, onde o silêncio predomina, “é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o lugar próximo de minha imobilidade.” (BACHELARD, 1998, p.146). Dessa forma, estar recolhido e encolhido em um canto é estar propositalmente fora de trânsito. A reflexão de Bachelard nos permite afirmar que o quarto em que se fecha Bartolomeu funciona como uma tentativa de captura do mundo/tempo que já se gastou. Desse modo, o quarto, “fortaleza onde o velho se encerrou” (COUTO, 2008, p.10), associa-se ao navio colonial e, metaforicamente, mostra-se como uma extensão do tempo em que Bartolomeu era mecânico a serviço de Portugal.

Observa-se que aqui a noção de espaço metamorfoseia-se. Enquanto espaço habitado, onde se efetuam as relações e se nega à fixidez, conforme pensam Massey (2009), Santos (1997 e 2008) e Certeau (1999), os cantos da casa, o quarto de Bartolomeu reduzem-se ao mais íntimo e ínfimo espaço, em que o que se preza é a imobilidade. Também outras configurações espaciais no romance de Mia Couto mostram-se ambivalentes e em deslocamento de significados, não se podendo fixá-las em um único sentido. Cremos que Bartolomeu talvez seja personagem de valor capital nessa mobilidade-imobilidade espacial. Servindo à enunciação do romance VDRD, o ex-mecânico naval assume seu caráter mutante ao se pôr em imobilidade, surpreendendo o leitor que já se acostumara aos deslocamentos espaço-identitários da personagem.

Na primeira vez que vê um navio, o jovem Bartolomeu fica encantado, seduzido com a possibilidade de viver naquilo que “era uma criatura híbrida entre água e terra, entre peixe e ave, entre casa e ilha.” (COUTO, 2008, p.19). Na ocasião do seu primeiro contato com o interior da embarcação, ao olhar a cidade a partir do navio, o espaço parece se inverter: “E lhe

pareceu, de repente, que a Vila ficara submersa em água e que a geografia do mundo se invertera entre oceano e continente.” (p.21). Em sonho, Bartolomeu vê “que sua aldeia natal se convertia num barco e se lançava no altíssimo mar.” E que ele “clamava, no alto da proa: ‘Vejam! Terra de preto virou navio, estamos navegando nos infinitos oceanos!’” (COUTO, 2008, p.21).

Os trechos acima citados revelam uma importante característica da composição da personagem central do romance. Há em Bartolomeu tanto um desejo de mobilidade, de deslocamentos de lugares, logo, aversão à fixidez, quanto uma necessidade de imobilidade, de se aquietar em um canto. O desejo de mobilidade marca os dez anos que serviu ao regime colonial e constrói em Bartolomeu um distanciamento das suas raízes, de sua gente, assim como um alheamento em relação a si próprio: “-*Essa vida de barco fez de mim uma ave de migrações trocadas. Já não sabia se estava indo, se estava vindo.*” (COUTO, 2008, p.27). O mesmo desejo se manifesta em relação a si mesmo: “o jovem ajudante de mecânico embarcou e, até ao fim do regime colonial, continuou embarcando. De cada vez que embarcava mais ele se alongava de si mesmo.” (COUTO, 2008, p.22). Nesse período, Bartolomeu não se reconhecia como parte de algum lugar: “De tanto ir e vir, ele já trocara partida por destino. De tanto viver no mar, ele já perdera pátria em terra. Já não era de nenhum lugar. De uma onda, desfeita em espuma: era essa a sua pertença.” (COUTO, 2008, p.27).

Com o passar do tempo, o navio em que trabalhara por longo tempo também se altera em sua significação: de espaço fluido, de possibilidade de mobilidade com que sonhava o jovem Bartolomeu, o barco colonial transforma-se em lugar de profundas marcas ideológicas, condenável pelos colonizados. Bartolomeu, mal-visto pelos nacionalistas que o tinham como um colaborador do regime colonial, um “preto decorativo”, é tratado com hostilidade pelos que lutaram pela independência do país, motivando um desejo de quietude, de ficar num canto, como reação ao não-reconhecimento das mudanças de valores e de percepções que configuram a nova ordem. O quarto em que se isola reflete essa transformação. Escuro, evoca as lembranças do confinamento no porão do paquete Infante Dom Henrique em que Bartolomeu servira durante anos “como mecânico na casa de máquinas do transatlântico, atravessando mares no fundo de um porão tão escuro como seu actual quarto” (COUTO, 2008, p.14). O lugar se rende à fixidez e, eleito como canto, transforma-se em espaço de imobilidade, de desejada quietude.

Muitas vezes Bartolomeu sente o quarto balançar e tem os mesmos enjoos que o atormentavam no fundo do navio. O quarto torna-se a extensão daquele tempo de isolamento e afastamento das questões da terra firme, transformando-se em “armário de lembranças”

(BACHELARD, 1998, p.151), mas é também o espaço da rememoração crítica, onde Bartolomeu, numa espécie de exílio, passa em revista seu passado, revivendo noutro tempo o período em que se deslocava no navio colonial.

A rua, uma “nação estranha”, também se configura como um espaço de não pertencimento para Bartolomeu. Entretanto, como via de trânsito, identifica-se também com o mar: “–*Olho para a rua e, tantas vezes, vejo o mar.*” (COUTO, 2008, p.23). Assim, a rua ora assume significados de nação, ora de mar, representação dos trânsitos históricos, dos deslocamentos externos ao homem e que marcam profundamente sua vida, sendo, portanto, impossível negar-se completamente ao contato com o mundo “lá fora”. A janela, símbolo de abertura e receptividade (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p.512), representa no romance VDRD uma brecha, ou antes, uma ponte entre o quarto de Bartolomeu e o mundo externo. Aos domingos, o ex-mecânico naval se permite ir à janela do quarto e, nesse espaço intervalar, acena às pessoas, embora quase não veja nem seja visto: “Apesar de tudo, vai acenando. De que vale estar à janela se não é para dizer adeus?” (COUTO, 2008, p.18). Desse modo, a tímida interação possibilitada pela janela faz-se um contato sempre pouco e provisório.

O auto-exílio a que se impõe Bartolomeu também se mostra na personagem Sidónio, que segue o exemplo do pai: “O pai de Sidónio tinha-se exilado pouco tempo depois de ele ter nascido [...] Escapava do vazio que está para além dos regimes políticos. Desse mesmo vazio estava fugindo, quarenta anos depois, Sidónio Rosa.” (COUTO, 2008, p.109). O exílio torna-se, então, uma tentativa de fuga de um vazio interior, de uma angústia. Esse sentimento caracteriza quase todos os personagens do romance em análise, mas é forte em Bartolomeu quando se auto-exila, encerrando-se em casa:

Passara-se assim: ele deixara de sair. Primeiro, de casa. Depois, do quarto. Condenara-se a ele mesmo à prisão do quarto. A rua se foi convertendo numa nação estranha, longínqua, inatingível. Não tardaria que a fala humana lhe surgisse estranha, ininteligível. (COUTO, 2008, p.15).

O exílio é uma constante na vida dessa personagem, que se vê confinada nos espaços pelos quais passa. Sidónio, que aparentemente parte em busca de Deolinda, também foge do mesmo vazio que sofria o pai, afinal, como acentua o narrador: “Saímos para o estrangeiro quando a nossa terra já saiu de nós.” (COUTO, 2008, p.108). Se o sentimento de pertencimento não mais existe, é preciso simbolizar essa terra perdida de alguma outra forma. Assim, Sidónio busca-se procurando Deolinda, mas o fato de ela não ser nunca encontrada

aumenta-lhe o vazio. Dona Munda também sofre dessa angústia, que ela tenta gerir, organizando a casa: “Abre os armários, arruma no vazio das prateleiras o vazio que está dentro dela.” (p. 98).

Em VDRD, a convivência com o vazio, com a angústia da existência é característica das personagens e funciona como metonímia de uma dor que se espalha pelos lugares. Conforme diz Bartolomeu, “Como podia descobrir o que doía se todo ele era uma dor, a aflição de ser pessoa, num mundo sem lugar para pessoas?” (COUTO, 2008, p.135). Dessa forma, cuidar do homem implica curar o mundo, uma vez que os dois elementos são sempre postos em relação: “O médico que fosse curar o mundo e, assim, ele melhoraria por benéfico arrasto.” (p.78).

Como curar o mundo é tarefa impossível, o sonho é visto como possibilidade de vida. Dona Munda tem consciência disso quando diz: “-O senhor me deu o maior remédio. Eu voltei a sonhar.” (COUTO, 2008, p.180). Voltar a sonhar para Munda é direcionar o seu olhar para si mesma, para as vaidades femininas. Ela torna a se olhar no espelho, reconhecendo-se mulher e desejada.

Para o velho Bartolomeu, o sonho, saída encontrada para se afastar da realidade, é algo que o cansa, daí ele pedir ao amigo médico que lhe consiga um remédio para acabar com o sonho: “-Sonhar me deixa muito cansado. Dá um trabalhão danado, sonhar.” (COUTO, 2008, p.16). Para aliviar o cansaço do sonho, Bartolomeu assiste à televisão, a máquina de sonho, “esse ecrã para onde ele transfere os trabalhosos sonhos. – Esta máquina é porreira, Doutor, ela sonha por mim, me alivia dessa canseira de sonhar.” (p.24). Contradizendo o amigo, Sidónio apresenta outra concepção sobre o sonho, para quem “Sonhar é uma cura.” (p.17). O pensamento do português aproxima-se do de Munda, unindo os dois na crença de que o sonho é uma alternativa para se viver.

Como espaço de vida paralela e um descanso da realidade, o sonho é, no romance VDRD, um “modo de mentir à vida, uma vingança contra um destino que é sempre tardio e pouco.” (COUTO, 2008, p.155). Com o fim do período colonial, aqueles, como os Sozinho, cujas vidas se atrelavam ao regime, sentem-se órfãos, sem referência e identidade. Isso leva Dona Munda a confessar ao médico: “-Você olha para Cacimba e parece-lhe muita gente. Mas nós, mulatos e pretos assimilados, somos menos que os dedos.” (p.147). A situação ambígua em que vivem os mulatos e os assimilados remete a preconceitos originados no período colonial. Nos tempos pós-independência, os mulatos veem seu espaço ainda mais reduzido na sociedade cacimbense. Isso motiva o comentário do narrador sobre esse deslocamento em que vive essa parcela de moradores: “Poucos e desamparados, partilhando

secretas cumplicidades e sofrendo de um mesmo sentimento de orfandade. A cultura que os criou está longe, noutra tempo, noutra universo. A mentira é o único remédio que lhes resta contra essa solitária lonjura.” (p.147-148).

A fuga pelo sonho ou pela mentira é, portanto, o modo que os habitantes de Vila Cacimba encontraram para sobreviver. Deslocados no tempo, longe da “cultura que os criou”, os Sozinho buscam um espaço para existirem. Esse espaço é preenchido pela imaginação, já que a memória precisou enlouquecer para os manterem vivos.

É comum encontrarmos na literatura produzida por Mia Couto estratégias que configuram o espaço do insólito, de situações demarcadas pela ausência de fronteiras rígidas entre o vivido e o sonhado, entre o acontecido e o imaginado. Trata-se de uma importante configuração espacial porque assume os deslocamentos e os deslizamentos significativos de culturas compósitas, formadas por encontros de diversas tradições.

Considerar as peculiaridades do espaço do insólito no romance de Mia Couto é o nosso propósito neste momento. Ainda que saibamos não ser possível justificar o apelo ao insólito na obra desse escritor, considerando principalmente o caráter periférico que a configura e sua forte incursão no universo da oralidade, parece-nos possível propor uma aproximação de aspectos de sua escrita à estética do real maravilhoso e do realismo mágico, que remetem com frequência a importantes obras da literatura latino-americana, produzidas a partir dos anos 1940.

Tradicionalmente, a crítica aponta a origem do termo “realismo mágico” a inscrição do termo no livro *Realismo mágico – Post Expressionismo*, do alemão Franz Roh. A obra, publicada em alemão em 1925 e traduzida para o espanhol em 1927, traz um apanhado histórico das pinturas representativas dos anos 1920 a 1925, além de mostrar a relação existente entre o expressionismo e o que ele chama de realismo mágico. Nas primeiras páginas do livro, o crítico de arte alemão justifica o título: “Con la palabra ‘mágico’, en oposición a ‘místico’, quiero indicar que el misterio no descende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él [...]” (ROH, 1927, p.11).

Percebe-se, no conceito de Roh, que o mágico encontra-se por trás do mundo representado, ou seja, é intrínseco a ele. A respeito da pintura de George Schrimpf (1889 - 1938), Franz Roh afirma a relação do mágico com aspectos do “rigorosamente real”:

[...] insiste mucho en que el paisaje sea, en definitiva, rigurosamente real, que se pueda confundir con uno existente. Quiere que sea “real”, que nos impresione como algo corriente y familiar, y, sin embargo, pretende que sea un mundo mágico, es decir, que por virtud de aquel aislamiento en la habitación, hasta la última hierbecilla pueda referirse al espíritu. (ROH, 1927, p.51)

Segundo Roh, o realismo pode ser entendido como uma mescla da abstração e da projeção sentimental, uma tensão entre a submissão ao mundo presente e a vontade criativa do artista. Diante desse conflito, o miraculoso torna-se visível, perceptível sem estranheza. Já o crítico italiano Massimo Bontempelli, citado por Monegal, faz uso do termo “realismo mágico” no sentido de escape ao realismo, vendo-o como uma “tentativa de superar o futurismo [...] um esforço para sacudir os últimos restos do realismo [...]” (MONEGAL, 1980, p.139).

O conceito de “realismo mágico”, criado por Roh, ao ser utilizado para explicar aspectos da literatura hispano-americana, sofreu algumas alterações, passando a ser utilizado por vezes como próximo ao conceito de real maravilhoso, cunhado pelo escritor cubano Alejo Carpentier.

No prólogo do livro *O reino deste mundo*, Alejo Carpentier (1966) apresenta uma crítica ferrenha ao maravilhoso construído pelos surrealistas, “obtido com truques de prestidigitação, reunindo objetos sem finalidade alguma: a velha e embusteira história do encontro fortuito do guarda-chuva e da máquina de costura em cima de uma mesa de dissecação...” (CARPENTIER, 1966, s/p.). Com essa crítica explícita a Lautréamont e à estética surrealista, Carpentier acredita mostrar que na Europa não se alcançou o “verdadeiro maravilhoso”, que se encontra, segundo ele, intrincado ao cotidiano americano e que surge

[...] de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de “estado limite”. (CARPENTIER, 1966, s/p.)

Nessa conceituação de Carpentier, o real maravilhoso é postulado como uma estética que emerge da realidade, sendo necessário haver uma disposição para percebê-lo. Subvertendo os padrões da racionalidade, afirma o escritor cubano que, para se sentir o real-maravilhoso, é preciso uma dose de fé, despir-se do pensamento racional e aceitar o insólito que surge da realidade. Alejo Carpentier justifica a presença do real maravilhoso no continente americano pelo fato de que se trata de um espaço formado por mestiçagens, repleto de mitos e religiosidades primitivas, ambiente propício para a manifestação de realidades que escapam do aceitável como real de acordo com o racionalismo puro.

Embora vise à valorização da cultura do novo continente, o escritor cubano acaba por colocá-la como um contraponto da cultura europeia, significando, paradoxalmente, o que aqui

se produz como “diferente”, portanto em alguma relação de dependência com o modelo europeu, colonizador.

Alexis Márquez Rodríguez (1982) propõe que se distingam os termos real maravilhoso e realismo mágico. Segundo esse estudioso, o realismo mágico parte de uma realidade concreta (natural, social, histórica ou psicológica). Por via da imaginação criadora, essa realidade concreta desenvolve-se até alcançar o nível da fantasia. Dessa forma, cria-se uma nova realidade que contraria as leis naturais, a lógica ou o pensamento racional. Ressalta-se, ainda, que nem sempre esse processo de sobrenaturalização da realidade se faz de modo consciente. O exagero e a deformação são artifícios com os quais é transformada uma realidade em mágica. Quando o escritor supõe que o sobrenatural intervenha como força produtora de efeitos que contrariem as leis naturais, a magia faz-se explícita. Por outro lado, quando a força produtora de prodígio não se anuncia de modo expresso, cabe ao leitor o reconhecimento da magia como única explicação. O realismo mágico, portanto, é um procedimento estético elaborado na narrativa. Já o real-maravilhoso, segundo Rodríguez (1982), é perceptível pelo espírito do artista que vê o maravilhoso inserido na realidade e se instrumentaliza com estruturas literárias, estilísticas e linguísticas para expressá-lo na escrita artística. Dessa forma, mais que um procedimento estético, o real-maravilhoso é um modo de ser, uma maneira de caracterizar uma determinada realidade.

Em estudo, cuja pretensão era propor um panorama histórico do termo, o professor americano Seymour Menton (1998), em *Historia verdadera do realismo mágico*, defende que o realismo mágico é uma “tendencia artística con límites cronológicos específicos, que tiene sus orígenes em la pintura alemana postexpresionista a partir de 1918, pero que ha alcanzado mayor fama internacional a través de la narrativa de Jorge Luis Borges y de Gabriel García Márquez.” (MENTON, 1998, p.12).

Contrariando trabalhos que acreditam ser o realismo mágico uma estética própria da América Latina, Menton a postula como uma tendência universal, com manifestações na pintura e na literatura, sendo o termo usado, mesmo sem uniformidade, não só nas Américas, mas também em países da Europa, além de em outras localidades. Menton constrói sua definição de realismo mágico a partir do livro fundamental de Roh, buscando nas artes literárias aquilo que o crítico alemão observava nas pinturas pós-expressionistas.

Para Seymour Menton, a arte mágico-realista apresenta a realidade

[...] de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un

efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca. (MENTON, 1998, p.20).

Na distinção que Menton faz do realismo mágico em relação ao fantástico e ao real maravilhoso, destaca-se que

[...] cuando los sucesos o los personajes violan las leyes físicas del universo [...] la obra debería clasificarse de fantástica. Cuando esos elementos fantásticos tienen una base folclórica asociada con el mundo subdesarrollado con predominio de la cultura indígena o africana, entonces es más apropiado utilizar el término inventado por Carpentier: lo real maravilloso. En cambio, El realismo-mágico, en cualquier país del mundo, destaca los elementos improbables, inesperados, asombrosos PERO reales del mundo real. (MENTON, 1998, p.30)

Nas conceituações de Menton, fica clara a universalidade do realismo mágico, enquanto o real maravilhoso é visto como uma estética bem localizada. O artista mágico-realista procura dar à realidade uma aparência mágica, como num truque, já o real maravilhoso consiste na crença do poder de controle humano sobre elementos ou forças da natureza. Na tendência estudada por Carpentier, a linguagem, de tão adornada, assenta-se no estilo neobarroco, enquanto no realismo mágico observa-se um estilo mais objetivo e preciso.

No fantástico, gênero encontrado em qualquer época, destaca-se a violação da natureza. Já o realismo mágico trata do improvável, mas real, tendo seu início em 1918, “como reflejo directo de una serie de factores históricos y artísticos [...]” (MENTON, 1998, p.36). Ainda conforme Menton, na obra mágico-realista, predomina o realismo, como um tema cotidiano, entretanto se apresenta um elemento improvável ou inesperado, criando uma estranheza que assombra o leitor ou o espectador. Já o fantástico trata, sobretudo, de acontecimentos ou personagens sobrenaturais.

Podemos perceber, portanto, várias possibilidades de conceituação do termo realismo mágico. As definições, às vezes, aproximam-se, noutras se divergem ou ainda abarcam definições de outras espécies de narrativas. Mas, para o que se propõe nesta dissertação, é importante a observação do insólito como elemento de desconcerto em relação a um modo inflexível de se conceber a realidade, ainda que o conceito não seja obrigatoriamente atrelado a nenhuma visão teórica específica, já que, como se discutirá, o insólito em Mia Couto é antes uma estratégia narrativa. Cada analista pode considerá-lo a partir de concepções teóricas diferentes, mas preferimos considerar o insólito como uma estratégia de deslocamento.

Segundo Michel de Certeau (1999), as narrativas não só deslocam e transpõem os lugares para a linguagem, mas também organizam os espaços. A narrativa de *Venenos de Deus, remédios do Diabo* apresenta os lugares dos discursos. O médico é detentor do discurso

prestigiado, do poder; no entanto, o discurso das crenças dos de Vila Cacimba apresenta, na obra de Mia Couto, um contraponto importante. Mesmo o médico afirmando que a doença dos soldados é meningite, as pessoas os chamam de “tresandarilhos” e veem a enfermidade como pertencente à “outra ordem que escapa às ciências” (COUTO, 2008, p.37). Como se percebe, a realidade é descrita a partir de diferentes pontos de vista, e na tessitura do romance expõe-se uma clara divergência entre os discursos. De um lado, o médico nega a magia, endossando o realismo cientificista. Do outro, um grupo de pessoas que convive com o que é considerado mágico vê-o como parte de sua realidade e lhe dá crédito importante em suas trajetórias de vida, sacudindo o pensamento racional em favor da valorização da intervenção do inusitado na ordem das coisas, tornando-o natural na cultura em que faz parte.

Nesse sentido, mesmo que resista ao discurso maravilhoso ou mágico-realista, Sidónio se vê num ambiente em que não é possível se apartar completamente dele. Vila Cacimba é o cenário da suspensão da realidade, onde o mágico ou o insólito ocupam os espaços da casa, da rua, da cidade. Não se podendo ver os contornos, a imaginação cuida de criá-los. A capacidade criadora da imaginação é outra estratégia que se percebe na narrativa de Mia Couto para se obter a suspensão da realidade, conforme a concepção ocidental. A epígrafe do romance, “A imaginação é a memória que enlouqueceu”, parece apontar para a possibilidade de se pensar que não há fronteira rígida entre a realidade, a imaginação, o sonho. A imaginação compõe traços da memória e, no romance, ela cria novos contornos para a realidade cacimbense, fazendo-se saída para que a memória enlouquecida permita os deslocamentos da realidade.

Deolinda é a personagem para quem parece convergir a memória enlouquecida dos cacimbenses. Ela é criada pela memória de Bartolomeu, Munda e Suacelência, que a inventam como uma tentativa de materialização da intangibilidade que a cerca. A memória enlouquecida, ou seja, a imaginação e a criatividade dessas personagens recuperam, em diferentes versões, a mulata Deolinda, tornando-a uma personagem insólita, sempre presente no universo representado em Vila Cacimba. Ela convive com Munda, que se metamorfoseia na filha. Deolinda também existe no desejo de Suacelência e Bartolomeu. Feita de estórias, narrativas que confundem o médico português, Deolinda, embora não tenha materialidade concreta, manifesta-se viva na criatividade e no desejo de contar estórias das pessoas da Vila. Ela representa um modo de ver o mundo, em que a *mirabilia* não se afasta da ordem do real, pelo contrário, anexa-se a ele a fim de mostrar o outro lado da razão. Assim, mais do que uma reação à poética do realismo, o insólito no romance de Mia Couto é uma estratégia de captação e apresentação de um olhar enviesado, que reconhece como possível o inexplicável

pelas leis da racionalidade científica. Por isso, como afirmamos, o insólito funciona como mais uma estratégia da narração para ressaltar os deslocamentos que fazem parte dos espaços encenados no romance.

Outro discurso presente no livro em análise é o do heroísmo, instituído como necessário à fundação da nação. Alfredo Suacelência precisa criar uma narrativa heroica para fortalecer e legitimar o projeto de nação, de Estado independente. Entretanto, coerentemente às demais narrativas que compõem o romance em estudo, também se faz deslizante o discurso patriótico. Em versões já comentadas nesta dissertação, ora Suacelência afirma ter embarcado com Bartolomeu no Navio Colonial Infante Dom Henrique, tendo deixado a embarcação devido a grande mal-estar; ora Alfredo Suacelência, protagonista no processo de independência moçambicana, afirma ter sido lançado ao mar “por razões patrióticas” (COUTO, 2008, p.72) e que pescadores portugueses o salvaram. No entanto, esses mesmos pescadores, em outras retomadas da mesma história, “já tinham sido ingleses, italianos, franceses e russos. A nacionalidade mudava consoante as conveniências do relato e a identidade do interlocutor.” (p.73). Os discursos do poder mostram-se nessa passagem bastante deslizantes, objetivando a captação de apoio de acordo com a conveniência. Para agregar aliados, o administrador Suacelência lança mão de sua história pessoal em favor de uma causa que representa.

Como se vê, o discurso heroico constrói-se com o argumento de liberdade e igualdade presente nos movimentos pela independência de Moçambique. O mesmo discurso, na encenação romanesca de Mia Couto, explicita-se como autoritário, demarcando bem os espaços. Afinal, Suacelência se assume como quem manda, “é autoridade, dá ordens sobre nacionais e estrangeiros.” (COUTO, 2008, p.67). Em sua caracterização, o esforço para se diferenciar do povo, escamoteando-se seus reais interesses, registra-se irônica e insolitamente nas transpirações excessivas que o motiva a solicitar ao médico “Não um desodorizante: um anulador definitivo de suores. Ele queria-se desglandular.” (COUTO, 2008, p.44) A receita exigida ao médico descaracteriza o pretense discurso heroico da personagem, para quem “-*O suor é um defeito dos pobres. E nós, meu caro Doutor, estamos a combater a pobreza, não é verdade?*” (COUTO, 2008, p.45). A imagem heroica que Suacelência tenta construir desmancha-se diante da impossibilidade de tirar de si as marcas consideradas por ele degradantes: “O Doutor que o livrasse daquela tão plebeia tendência. Que ele, ainda há pouco, por lamentável lapso se havia enxugado na bandeira nacional.” (COUTO, 2008, p.44-45).

Na enunciação desse episódio, expõe-se a matéria humana com que todos somos feitos e que é reforçada na nomeação que ganha a personagem Suacelência. O ato de suar

transforma-se em insígnia do cargo que ela ocupa. Assim, como Excelência que sua, o administrador acaba por se identificar ainda mais com aqueles de quem pretende distância.

No romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, as dimensões espaciais são, como se tem afirmado, de grande expressividade, revelando, nas relações que se estabelecem na narrativa, ora a espacialidade como demarcação social, ora as inter-relações que se promovem, uma vez que o espaço, como propõe Doreen Massey (2009, p.98), é uma “esfera da produção contínua e da reconfiguração da heterogeneidade, sob todas as suas formas – diversidade, subordinação, interesses conflitantes.”

Tendo o homem, ou melhor, a sociedade como característica fundamental a mobilidade, o espaço, segundo Milton Santos (2008) o percebe, também obrigatoriamente é móvel. Dessa forma, as personagens de VDRD são significantes em constantes mutações, atuando num espaço deslizante. A narrativa de Mia Couto também se faz móvel, privilegiando os trânsitos e rompendo a fixidez. Ao se apresentar como um relato delinquente (Certeau, 1999), desloca códigos, identidades e trajetórias. Entretanto, a ambivalência da configuração dos espaços no romance em estudo faz aflorar o desejo de fixidez, da presença num canto, como reação ao sentimento de não adaptação ao mundo. Assim, radicaliza-se, na enunciação da obra, a diluição de um pensamento único, de uma forma apenas de ser/estar no mundo.

Vila Cacimba, em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, é o espaço onde se aglutinam as histórias que têm como personagem central a diáfana Deolinda. Dessa forma, as fronteiras entre a vida e a morte, a lucidez e a loucura, o real e o mágico-maravilhoso mostram-se sempre enevoadas, impedindo uma certa delimitação das bordas e beiradas. Assim, as configurações espaciais são aptas a refletir os estilhaçamentos identitários das personagens, as quais convivem com o insólito também como estratégia de compreensão e aceitação de um “destino que é sempre tardio e pouco.” (COUTO, 2008, p.155).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações apresentadas ao longo da dissertação procuraram demonstrar que o romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, de Mia Couto, promove uma manifestação da subjetividade inquietante e movente do homem contemporâneo e as relações do passado se releem, no presente, de modo a ressaltar o seu aspecto deslizando, demonstrado nas mentiras, trapaças e enganos encenados na narrativa.

Ao apresentar, na narrativa do romance, a aproximação entre Bartolomeu Sozinho e Sidónio Rosa, mostramos que o livro propõe que se discutam, nesse relacionamento, as possibilidades de um encontro efetivo e afetivo entre atores provenientes de lugares histórica e geograficamente díspares. Sem fechar os olhos para as diferenças e mágoas que emergem desse encontro, o romance em estudo mostra quão iguais são as personagens, ao trazerem à tona lembranças e vivências que remetem a um tempo sombrio vivido por elas, cada uma em espaço singular.

Como procuramos demonstrar, na análise do livro, as personagens são construídas nos entre-lugares, fragmentadas em múltiplos processos de identificações, portadoras de “interidentidades”, sugerindo o caráter ambíguo e compósito das culturas. Ao se colocarem como autores de versões da história de Deolinda, fio-condutor e motivo da narrativa, as personagens apontam para um constante esforço de reconstrução de uma trama e de conflitos que costuram espaços e tempos diversos. Suacelência, Munda e Bartolomeu criam Deolinda cada um a sua maneira, evidenciando a multiplicidade de modos de ser e estar no mundo. Ainda que tenham objetivos semelhantes, ao insistirem em falar sobre Deolinda, continuam a tecer uma história de perdas e de danos que remete ao passado e às relações conflituosas que formatam identidades fluidas e deslizando.

Em VDRD, o tratamento dado a questões da língua e da linguagem serve à proposta de Mia Couto de aceitar os deslocamentos como característica do ser humano de hoje, sempre posto em travessias. Embora se reconheça o código linguístico da língua portuguesa, criativamente se incentivam os contatos com as línguas locais e se indicam os processos de desterritorialização e reterritorialização da língua portuguesa em solo africano. No processo, não se nega o elemento europeu, nem se desconsidera o africano, já que ambos convivem com conflitos, negociações e tolerâncias. Nesse embate, avoluma-se a criatividade escritural do romance porque o escritor brinca e briga com a língua, buscando humanizá-la, extirpando dela

qualquer ranço da opressão que remete ao período colonial. Mia Couto assume ser a sua relação com a língua portuguesa lúdica:

Venho brincar aqui no Português, a língua. Não aquela que outros embandeiraram. Mas a língua nossa, essa que dá gosto a gente namorar e que nos faz a nós, moçambicanos, ficarmos mais Moçambique. [...] A língua que eu quero é essa que perde função e se torna carícia. O que me apronta é o simples gosto da palavra, o mesmo que a asa sente aquando do voo. Meu desejo é desalisar a linguagem, colocando nela as quantas dimensões da Vida. E quantas são? Se a Vida tem é idimensões? Assim, embarco nesse gozo de ver como escrita e o mundo mutuamente se desobedecem. (COUTO, 2005)

Percebe-se, portanto, na língua/linguagem usada por Mia Couto uma reação à sisudez do luso-idioma, para que assim ele sirva à expressão da moçambicanidade. E como ele mesmo acentua, a língua que servira a dominação colonial, na literatura se converte em afirmação da identidade do país, pós-independência.

Na construção das espacialidades no romance *VDRD*, o escritor reafirma as misturas e as rasuras que configuram sua escrita. Desse modo, os espaços na narrativa apresentam-se evidenciando as inter-relações que ali se manifestam como também a heterogeneidade que se evidencia nos espaços habitados. Como reflexo da mobilidade humana, os espaços criados mostram-se como signos em mutações constantes, refletindo as multiplicidades de trajetórias que movimentam o mundo contemporâneo.

As fronteiras, que insistem em separar os mundos, as pessoas e os espaços, na obra de Mia Couto mostram-se moventes e maleáveis. Como procuramos demonstrar, a inserção do insólito na narrativa configura-se como uma estratégia de compreensão das ambiguidades e ambivalências incompreendidas pela insuficiência do pensamento racional.

Acreditamos, portanto, que, na enunciação do romance *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, fica indicada a necessidade de se valorizarem as relações moventes e os trânsitos tão próprios a sociedades multilíngues. Perceber essa característica cultural que se mostra no romance é fundamental para a compreensão do outro e para por em prática a “ciência de sobreviver”, exercida pela multiplicidade de trajetórias que se cruzam pelo mundo.

Esperamos que este trabalho venha contribuir no esforço de maior conhecimento das literaturas e das culturas africanas e das particularidades de cada país, não a partir da ótica do exotismo, mas considerando o valor artístico realçado por diferentes estratégias na obra do escritor.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora Duas Cidades; Editora 34, 2003. p.55-63.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p.55-64.

ALEXIX, Jacques-Stephen. Du réalisme merveilleux des Haitiens. **Présence Africaine**, Paris, n.8-10, p.245-271, juin./nov. 1956.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, M. A pessoa que fala no romance. In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini...[et al.]. São Paulo: Ed. UNESP e Hucitec, 1988. p. 134-163.

BAKHTIN, M. O plurilinguismo no romance. In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini...[et al.]. São Paulo: Ed. UNESP e Hucitec, 1988. p. 107-133.

BAKHTIN, M. Rabelais e Gogol (Arte do discurso e cultura cômica popular). In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini...[et al.]. São Paulo: Ed. UNESP e Hucitec, 1988. p. 429-439.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.222-232.

BHABHA, Homi K. DisseminAÇÃO: tempo, narrativa e as margens da nação moderna. In: BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.43-69.

BHABHA, Homi K. Locais da cultura. In: BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.19-43.

CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Trad. de João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CAVACAS, Fernanda. **Acrediteismos**. Lisboa: Mar Além, 2000.

CAVACAS, Fernanda. **Brinciação vocabular**. Lisboa: Mar Além/Instituto Camões, 1999.

CAVACAS, Fernanda. **Mia Couto: pensatempos e improvérios**. Lisboa: Mar Além/Instituto Camões, 2001.

CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (Org.). **Mia Couto**, o desejo de contar e de inventar. Maputo: Editorial Ndjira, 2010.

CERTEAU, Michel de. Relatos de espaço. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1999. Cap. IX, p.199-217.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. de Vera da Costa e Silva et al.. 19. ed. rev., aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia do romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

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

COUTO, Mia. **Perguntas à Língua Portuguesa**. 2005. Disponível em: <

<http://www.lusopresse.com/2005/117/Mia%20Couto.htm>>. Acesso em: 22 dez. 2010.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COUTO, Mia. **Venenos de Deus, remédios do Diabo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. A literatura menor. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977. Cap. 3, p.25-42.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. de Rogério Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

ECO, Umberto. O cômico e a regra. In: ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.343-353.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice. (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói/Juiz de Fora: EDUFF/UFJF, 2005, p.393-414.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de língua portuguesa**: percursos da memória e outros trânsitos. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Revoluções da linguagem no campo da literatura. **Scripta**, Belo Horizonte, v.10, n.19, p.54-68, 2º sem. 2006.

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

FREUD, Sigmund. A significação antitética das palavras primitivas (1910). **Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud: v. XI**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: editora Imago. 1996.

FREUD, Sigmund. O Estranho (1919). **Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud: v. XVII.** Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: editora Imago. 1996. p. 233-270.

GUIMARÃES, Maria de Nazaré S. Silva. A voz no discurso literário rosiano: por uma análise textual vocal. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. **Veredas de Rosa.** Belo Horizonte: CESPUC, Ed. PUC Minas, 2000.

GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. “Mais além da ‘cultura’: espaço, identidade e política da diferença”. In: ARANTES, Antônio. (Org.) **O espaço da diferença.** Campinas: Papyrus, 2000. Cap. 2, p.30-49.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p.955-987.

JOLLES, André. **Formas simples:** legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas.** Lisboa: Edições Colibri, 1998.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço:** uma nova política da espacialidade. Trad. de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MATA, Inocência. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto. **Scripta,** Belo Horizonte, v.1, n.2, p.262-268, 1º sem. 1998.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). **Contatos e ressonâncias.** Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003. p.41-72.

MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?. **Ipotesi,** Juiz de Fora, v.10, n.1 , n.2, p. 33-44, jan/jun, jul/dez 2006.

MATA, Inocência. Da língua própria como instrumento do exercício da cidadania. In: MATA, Inocência. **A literatura africana e a crítica pós-colonial:** Reversões. Luanda,

Editorial Nzila, 2007. Cap. 1, p.145-173.

MENTON, Seymour. **Historia verdadera del realismo mágico**. México: Fondo de cultura económica, 1998.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Para uma nova “poética” da narrativa. In: MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p.125-181.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, Horta Grande, 2005.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

RODRÍGUEZ, Alexis Márquez. Teoría carpenteriana de lo real-maravilloso. In: RODRÍGUEZ, Alexis Márquez. **Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Cartentier**. México: Siglo Veintiuno Editora S.A., 1982. p.26-51.

ROH, Franz. **Realismo mágico: Post Expressionismo**. Traducción del alemán por Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente, 1927.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978. Cap. 1, p.11-28.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban – colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. **Novos Estudos**, São Paulo, CEBRAP, nº 66, p. 23-52, julho 2003.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica, tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. Fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

TACCA, Oscar. O narrador. In: TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Trad. de Margarida Coutinho Gouveia. Lisboa: Almedina, 1983. p.61-103.

WISNIK, José Miguel. O famigerado. **Scripta**, Belo Horizonte, v.5, n.10, p.177-198, 1º sem. 2002.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.