

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

KESCY JHONY ALVES GOMES

ENTRE VENENOS, FLAMINGOS E DETETIVES: A
TRANSCULTURAÇÃO DO ROMANCE POLICIAL EM MIA
COUTO

CUIABÁ-MT

2026

KESCY JHONY ALVES GOMES

**ENTRE VENENOS, FLAMINGOS E DETETIVES: A
TRANSCULTURAÇÃO DO ROMANCE POLICIAL EM MIA
COUTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem, na Área de Concentração de Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marinete Luzia Francisca de Souza

CUIABÁ-MT

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

G633e Gomes, Kescy Jhony Alves.

Entre Venenos, Flamingos e Detetives [recurso eletrônico] : a transculturação do romance policial em Mia Couto / Kescy Jhony Alves Gomes. -- Dados eletrônicos (1 arquivo : 132 f., pdf). -- 2026.

Orientadora: Marinete Luzia Francisca de Souza.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Cuiabá, 2026.

Modo de acesso: World Wide Web: <https://ri.ufmt.br>.

Inclui bibliografia.

1. Mia Couto. 2. Identidade cultural. 3. Transculturação narrativa. 4. Hibridismo. I. Souza, Marinete Luzia Francisca de, *orientador*. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: ENTRE VENENOS, FLAMINGOS E DETETIVES: A TRANSCULTURAÇÃO DO ROMANCE POLICIAL EM MIA COUTO

AUTOR: MESTRANDO KESCY JHONY ALVES GOMES

Dissertação defendida e aprovada em 27 de fevereiro de 2026.

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

1. DOUTORA MARINETE LUZIA FRANCISCA DE SOUZA (PRESIDENTE BANCA/ORIENTADORA)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO - UFMT

2. DOUTORA DIVANIZE CARBONIERI (MEMBRO INTERNO)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO - UFMT

3. DOUTORA VANESSA NEVES RIAMBAU PINHEIRO (MEMBRO EXTERNO)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB

4. DOUTORA ANA PAULA DE SOUZA (MEMBRO SUPLENTE)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO - UFMT

Cuiabá-MT, 27 de fevereiro de 2026.



Documento assinado eletronicamente por **VANESSA NEVES RIAMBAU PINHEIRO**, Usuário Externo, em 07/03/2026, às 22:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **MARINETE LUZIA FRANCISCA DE SOUZA**, **Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 10/03/2026, às 19:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **DIVANIZE CARBONIERI**, **Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 27/03/2026, às 13:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufmt.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **8941369** e o código CRC **DE88B757**.

À minha vó Zé (*in memoriam*), pelo afeto e pela singularidade da sua existência.

AGRADECIMENTOS

O caminho pela pesquisa acadêmica não se trilha sozinho e certamente eu não poderia realizar esta pesquisa sem o apoio e o suporte de pessoas e instituições que me sustentaram até aqui. Sou grato à minha orientadora, **Marinete Souza**, por, ainda em 2015, ter me apresentado ao universo da literatura africana de língua portuguesa, e ter me instigado a trilhar os caminhos da vida acadêmica, mesmo quando a sociedade me exigia o deslocamento e as responsabilidades laborais, você estava ali, me encorajando a não desistir dos estudos. Agradeço também as conversas, orientações, trocas de experiência, paciência e a confiança que depositara em mim. Sou grato à **UFMT** e ao **PPGEL**, por serem espaços fundamentais da minha formação, por terem me proporcionado a oportunidade de estudar, realizar esta pesquisa e seguir vislumbrando uma sociedade melhor. A todos os professores da pós-graduação, pelo desempenho do papel docente e por serem catalisadores de tantas reflexões e dialogismos. À **Lucy Miranda**, pela dedicação que teve ao ministrar sua disciplina, o que ampliou minha perspectiva sobre meu objeto. À **SEDUC/MT**, por ter me concedido a Licença Qualificação Profissional, foi fundamental para meu aproveitamento durante esses dois anos. À banca examinadora, **Vanessa Rimbau** e **Divanize Carbonieri**, pela leitura atenta do meu texto e pela arguição enriquecedora. Ao **Raimundo Sousa**, pelo incentivo, pela disposição em discutir comigo e ler os meus textos. Sou grato também a pessoas que não tiveram participação efetiva nesta pesquisa, mas foram suporte para mim enquanto pessoa. Sou grato ao meu namorado, **Alex Reis**, pelo companheirismo, pelo afeto e por segurar minha mão nesses últimos anos. Aos meus pais, **Nelson Alves**, e **Regiane Gomes**, por serem os primeiros a acreditar e torcer por mim, por serem meu suporte vital. À minha tia, **Solange Alves** (*in memoriam*), por ter sido um ser humano incrível, por ter me acolhido, me alegrado e se contagiado por minhas conquistas.

*O que fizeram esses brancos foi ocuparem-nos.
Não foi só a terra: ocuparam-nos a nós,
acamparam no meio das nossas cabeças. Somos
madeira que apanhou chuva. Agora não
acendemos nem damos sombra. Temos que secar
à luz de um sol que ainda não há. Esse sol só
pode nascer dentro de nós. Está-me seguindo,
completo? (Couto, 2016b, p. 128).*

RESUMO

A literatura de Moçambique, gestada na peleja pela descolonização, assumiu a missão intelectual tanto de impulsionar a independência quanto de refletir sobre a colonialidade e a identidade cultural, mediante escritores como Mia Couto, que se firmou como um dos expoentes na construção literária de uma moçambicanidade formada em espaços fronteiriços. Desse modo, esta dissertação procede à leitura dos romances *O último voo do flamingo* (2000) e *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (2008), a fim de examinar como Mia Couto se vale da estrutura do gênero romance policial num processo de *transculturação narrativa* (Rama, 2001), para engendrar uma identidade cultural híbrida, constituída na *zona de contato* (Pratt, 1999) entre nativos e estrangeiros. Como procedimento metodológico, empreendemos análise comparatista, à luz de três vertentes críticas que se coadunam em sua perspectiva estético-política, quais sejam, os estudos culturais, os estudos pós-coloniais e a decolonialidade. Sob a premissa de que o gênero romance policial foi ressignificado por escritores africanos como Couto e Pepetela (Secco, 2011), observamos que, em ambos os romances, a *produção do espaço* (Lefebvre, 2006) em vilas fictícias que figuram como metonímias de Moçambique fricciona nativos e estrangeiros no embate agonístico entre o ambivalente *discurso colonial* (Bhabha, 1998; Fanon, 2006) e a resistência ancestral. Na releitura do romance policial empreendida por Couto, observamos que *O último voo do flamingo* possui espaços múltiplos e abertos que favorecem uma investigação pautada em várias suspeitas e coleta de depoimentos. O detetive e outros oficiais *produzem o espaço* a partir da “racionalidade” europeia. Desse modo, os métodos de inquirição malogram na tentativa de decifrar uma realidade animista (Garuba, 2012; Paradiso, 2020), à revelia das *cosmopercepções* dos nativos (Oyèrónké Oyèwùmí, 2021). Diversamente, as testemunhas locais, informadas por cosmogonias e cosmologias moçambicanas, resolvem parte do enigma e exprimem a pluralidade cultural do país, mas também se reservam à *Opacidade* (Glissant, 2021). Por sua vez, o Tradutor, como *mediador cultural*, cumpre a função de auxiliar o detetive, mas, como nativo, narra os acontecimentos a partir de referenciais afrocêntricos e subverte, portanto, seu estatuto tradutório. Já em *Venenos de Deus, Remédios do diabo*, o “detetive”, também europeu, tenta desvendar o sumiço de Deolinda, motivado por razões passionais, diversamente de detetives tradicionais. Os espaços íntimos e fechados conferem uma investigação que passa dos métodos cartesianos para a informalidade do diálogo. Ao penetrar a *zona de contato* onde sua cosmovisão é defrontada por *cosmopercepções* locais, o detetive é enganado por suspeitos e testemunhas que o manipulam com pistas falsas e diferentes versões da história. Assim, em face de um enigma que escapa aos seus repertórios epistêmicos, o português não dissolve o mistério, uma vez perpassado pela *realidade animista* da vila. Em ambos os romances, nativos e estrangeiros estão em contato agonístico. Os detetives operam segundo a lógica *do Ocidente e o Resto* (Hall, 2016) e fracassam em sua investigação; o conflito com os personagens e o contato com a cultura local os deslocam e revelam *identidades móveis* (Hall, 2020), formadas num *entre-lugar* (Bhabha, 1998).

Palavras-Chave: Mia Couto; identidade cultural; transculturação narrativa; hibridismo.

ABSTRACT

Mozambican literature, gestated in the struggle for decolonization, assumed the intellectual mission both of fostering independence and of reflecting on coloniality and cultural identity, through writers such as Mia Couto, who established himself as one of the exponents in the literary construction of a mozambicanness formed in border spaces. Thus, this dissertation proceeds to the reading of the novels *O último voo do flamingo* (2000) and *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (2008), in order to examine how Mia Couto makes use of the structure of the detective novel genre in a process of *narrative transculturation* (Rama, 2001), to engender a hybrid cultural identity, constituted in the *contact zone* (Pratt, 1999) between natives and foreigners. As a methodological procedure, we undertake a comparative analysis, in light of three critical strands that converge in their aesthetic-political perspective, namely, cultural studies, postcolonial studies, and decoloniality. Under the premise that the detective novel genre was resignified by African writers such as Couto and Pepetela (Secco, 2011), we observe that, in both novels, the *production of space* (Lefebvre, 2006) in fictional villages that figure as metonymies of Mozambique brings into friction natives and foreigners in the agonistic clash between the ambivalent *colonial discourse* (Bhabha, 1998; Fanon, 2006) and ancestral resistance. In the re-reading of the detective novel undertaken by Couto, we observe that *O último voo do flamingo* presents multiple and open spaces that favor an investigation based on several suspicions and the collection of testimonies. The detective and other officials *produce space* from European “rationality”. Thus, the methods of inquiry fail in the attempt to decipher an *animist reality* (Garuba, 2012; Paradiso, 2020), to the disregard of the natives’ *cosmoperceptions* (Oyèrónké Oyèwùmí, 2021). Conversely, local witnesses, informed by mozambican cosmogonies and cosmologies, resolve part of the enigma and express the cultural plurality of the country, but also reserve themselves to *Opacity* (Glissant, 2021). For his part, the Translator, as a cultural mediator, fulfills the function of assisting the detective, but, as a native, narrates the events from afrocentric frameworks and thus subverts his translational status. In *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, in turn, the “detective”, also european, attempts to unravel the disappearance of Deolinda, motivated by passionate reasons, unlike traditional detectives. Intimate and closed spaces confer an investigation that moves from cartesian methods to the informality of dialogue. Upon entering the *contact zone* where his worldview is confronted by local *cosmoperceptions*, the detective is deceived by suspects and witnesses who manipulate him with false clues and different versions of the story. Thus, in the face of an enigma that escapes his epistemic repertoires, the portuguese man does not dissolve the mystery, once permeated by the *animist reality* of the village. In both novels, natives and foreigners are in agonistic contact. The detectives operate according to the logic of *the West and the Rest* (Hall, 2016) and fail in their investigation; the conflict with the characters and the contact with the local culture displace them and reveal *mobile identities* (Hall, 2020), formed in an *in-between space* (Bhabha, 1998).

Keywords: Mia Couto; cultural identity; narrative transculturation; hybridity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1.0 MIA COUTO EM PERSPECTIVA: HISTÓRIA E LITERATURA DE MOÇAMBIQUE	15
1.1 UM BREVE PANORAMA DA HISTÓRIA COLONIAL E PÓS-COLONIAL DE MOÇAMBIQUE.....	16
1.2 A PALAVRA QUE EMERGE ENTRE OS ESCOMBROS	25
1.3 NAS TRAMAS DA ESCRITA DE COUTO	38
2.0 CARTOGRAFIAS DA SUSPEITA: O ROMANCE POLICIAL EM PROCESSO DE TRANSCULTURAÇÃO	46
2.1 NOTAS SOBRE O GÊNERO ROMANCE POLICIAL	57
2.2 VILAS DE CONTATO	59
2.3 O FRACASSO DO DETETIVE	83
3.0 PERSONAGENS DO ROMANCE POLICIAL: FRAGMENTAÇÃO	85
3.1 MENTIRAS E ESPELHOS	86
3.2 O TRADUTOR DA TERRA E O DETETIVE DO IMPOSSÍVEL.....	105
3.3 NATIVOS E ESTRANGEIROS NO ESPAÇO PÓS-COLONIAL: HIBRIDISMO	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS	126

INTRODUÇÃO

Atualmente, moro num bairro distante de Cuiabá-MT, quase em comunhão com a natureza que o cerca. Todas as vezes que preciso sair daqui para ir à universidade ou quaisquer outros afazeres da vida adulta, percorro um longo caminho em linha reta até cruzar com um viaduto que dá acesso a uma das principais vias da cidade. A imagem do viaduto sempre veio até mim como um traço da modernidade das capitais: simbolicamente, no meu trajeto, me conecta com os centros comerciais e à vida acelerada dos trabalhadores. Talvez seja incomum que as pessoas reparem e pensem nos viadutos enquanto traços de modernidade, especialmente, no cotidiano. Mas, para mim, que vim do interior do estado, e digo interior com toda a força que essa palavra pode exprimir, é a personificação de um espaço que não me pertenceu na maior parte dos anos que vivi: era um lugar de êxtase e sobressalto.

Natural de Campinápolis-MT, uma cidadezinha de apenas 15.347 habitantes, de acordo com o IBGE (2022), passei a maior parte da minha infância achando que ali era o último lugar do mundo. Em meu imaginário, as cidades eram enfileiradas hierarquicamente de acordo com a extensão e, por conseguinte, o desenvolvimento econômico. Eu? Eu tive a sorte de nascer no primeiro ou no último lugar do mundo. Bobagem de criança, mas isso reflete uma dualidade que me acompanha desde que comecei a entender como o mundo se organizava: da mesma forma que Campinápolis era muito provinciana para alguém como eu, no fim do dia eu pertencia àquele lugar e me identificava, em partes, com as pessoas. Eu amava visitar o sítio do meu avô, ser conhecido como neto da “Zé”, cruzar a cidade inteira em poucos minutos e tantas outras coisas. Mas, em contrapartida, eu era uma criança e adolescente da comunidade LGBTQIAPN+. A marca da diferença que eu carregava em todas as interações não era positiva, tampouco acolhedora. Esse fato me fez sentir deslocado, como se eu não pertencesse e nunca fosse me encaixar ali. Além disso, eu também tinha minhas ambições, meus sonhos profissionais, eu queria estudar, me fascinava outras formas de trabalho que não seriam possíveis se eu continuasse residindo no mesmo lugar.

No entanto, morar em cidades maiores ainda não me trouxe o sentimento pleno de pertencimento ao qual por muito tempo aspirei com persistência quase ritualística. Apesar de suprir algum senso de comunidade e me proporcionar experiências profissionais às quais eu tanto quis, ainda sou parte daquela criança que vivia na última cidade do mundo. Em toda minha vida, senti-me como se estivesse no meio de dois lugares fronteiros e não me encontrasse de fato em nenhum deles, talvez eu sempre estivesse no *entre-lugar* e talvez essa vivência tenha sido parte da motivação desta pesquisa.

Meu primeiro contato com as literaturas africanas de língua portuguesa se deu, julgo, tardiamente, no curso de graduação. Não digo apenas pelo curso em si, mas é admirável que mesmo que estudemos a língua portuguesa e suas manifestações literárias no ensino básico, eu nunca havia lido um autor que não fosse brasileiro ou europeu. Comecei por *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, e depois *Niketche*, de Paulina Chiziane. A experiência da leitura me fascinou não só pela fruição estética e pelas narrativas esplêndidas e dolorosas, mas também por me apresentar algo até então novo. O aparente inédito me chamou à pesquisa. Participei de rodas de conversa, grupo de iniciação científica e palestras sobre a temática. O encantamento e o dever como pesquisador me levaram a propor um projeto de trabalho de conclusão de curso em que relacionava literatura e história em *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane.

No instante em que eu descobria a literatura de Moçambique também me trazia lembranças e reflexões sobre Campinópolis. Minha cidade natal é o município com maior população indígena do estado, são cerca de 8 mil pessoas, que representam mais de 50% dos habitantes. Ler as violências coloniais nos romances moçambicanos me fez perceber com mais clareza que os meus colegas indígenas da escola, com os quais jogava vôlei nas horas vagas, eram pessoas da etnia xavante que fazem parte de uma história de resistência ao colonialismo e às colonialidades. Isso me trouxe uma perspectiva muito dura sobre como os indígenas se relacionavam com os não indígenas, e como aquilo por muitas vezes era reflexo de um discurso colonial. Olhar para fora me fez olhar para dentro. Por exemplo, lembro de no intervalo escolar estar perto de um grupo de amigos indígenas que conversavam na língua materna, eu me aproximei e perguntei qual o assunto que eles estavam conversando. Eles se abriram comigo e senti como se eu estivesse entendendo algo a partir da *cosmopercepção* deles.

O interesse por pesquisar Mia Couto vem da curiosidade de entender manifestações literárias em língua portuguesa além daquelas que já estavam no meu campo de formação inicial. A questão das identidades culturais me instigava desde as primeiras leituras e posteriormente me fisgaram de vez, pois entendi que é um processo tão complexo quanto os espaços fronteiriços da minha existência. Assim, ao direcionar minha análise para a produção romanesca de Couto, escolhi os romances *O último voo do flamingo* (2000) e *Venenos de Deus, remédios do diabo* (2008) para compor o *corpus* de minha pesquisa. A escolha de tais obras se justifica pela dimensão histórica e cultural e pelo debate crítico que propõem em torno da construção da identidade cultural moçambicana.

O último voo do flamingo foi publicado em comemoração aos 25 anos da independência de Moçambique. O contexto histórico da narrativa é o pós-guerra civil, período em que o país ainda tentava lidar com o trauma e a reestruturação física e econômica após dois

conflitos bélicos praticamente sequenciais. Na pequena vila Tizangara, soldados da tropa de paz da ONU, cuja finalidade era vigiar o cessar-fogo e desativar as minas implantadas nos tempos de guerra, explodem repentinamente, deixando para trás apenas o boné azul e o falo. Diante desse mistério, a organização internacional envia o italiano Massimo Risi para apurar os acontecimentos. Estevão Jonas, administrador da vila, manda chamar o Tradutor, narrador do romance, para que acompanhe a autoridade italiana nas investigações, viabilizando a comunicação e facilitando a interação com os locais. O leitor acompanha a trajetória de Risi e do Tradutor em Tizangara. No entanto, a experiência de Risi releva uma cosmogonia africana que escapa à cosmovisão eurocêntrica. Ele conhece e se envolve amorosamente com Temporina, uma mulher enfeitiçada, coleta depoimentos de personalidades importantes da vila, como Ana Deusqueira e o Feiticeiro Andorinho, conhece Sulpício, pai do tradutor e figura ancestral, que expõe as contradições e os conflitos políticos da vila e uma vivência atravessada pela ancestralidade e pelo colonialismo. Ao longo dos dias, pistas sobre as explosões aparecem e os laços entre os personagens se estreitam até culminar num desfecho incerto e apocalíptico.

Oito anos depois do romance supracitado, *Venenos de Deus, remédios do diabo* (2008) é lançado. Embora não haja elementos suficientes para delimitar o contexto histórico com exatidão, sabemos que se passa no pós-independência, provavelmente também pós-guerra civil. Narrado em terceira pessoa, acompanhamos o português Sindónio Rosa, que estava em Vila Cacimba para exercer a função de médico na unidade de saúde local. A população da comunidade padecia de uma grave epidemia, principalmente os soldados, que foram apelidados de “tresandarilhos”. O português conhece Dona Munda, funcionária do posto de saúde, e passa a frequentar sua casa para dar assistência ao marido, Bartolomeu Sozinho, que também estava enfermo. Ao longo das interações, Sidónio Rosa revela o primeiro segredo: não estava ali em função da medicina, mas em busca de Deolinda, filha do casal, que ele namorara quando ela estava em Portugal para participar de um congresso. Após a estada de Deolinda, eles mantiveram o romance por meio de correspondências, até que a jovem deixou de responder-lhe, subitamente. Numa diegese introspectiva, fechada, obscura, testemunhamos as visitas recorrentes do médico português à casa dos Sozinhos, somos fígados por diálogos tão enigmáticos quanto reveladores, tanto da identidade do casal e do português, quanto do paradeiro de Deolinda.

Os dois romances evocam temas que se aproximam, mesmo que o tecido superficial do enredo os faça aparentemente distintos. Sabemos, conforme investigação crítica, que as narrativas de Couto colocam em questão dualidades próprias de um país que foi violentado pelo colonialismo e assolado por uma guerra civil. Nesse pano de fundo, conflitos identitários e

dissonâncias entre percepções de mundo estão atrelados ao espaço e às tramas das personagens, ao passo que as tradições se encontram arraigadas à cosmogonia do romance e representam, simbolicamente, a resistência cultural moçambicana.

Portanto, nosso interesse investigativo recai sobre dois aspectos estruturais: o espaço e os personagens. O objetivo desta pesquisa é examinar como Mia Couto realiza a transculturação narrativa do romance policial por meio da construção de espaços fictícios e da configuração de personagens nativos e estrangeiros, cujas interações e conflitos, inscritos em contextos pós-coloniais, contribuem para a subversão das convenções do gênero. Para tanto, adotamos como metodologia a análise comparativa aliada à leitura crítica. Como aporte teórico, recorreremos a uma abordagem transdisciplinar, mobilizando intelectuais do pós-colonialismo, da decolonialidade e dos estudos culturais.

Desse modo, esta dissertação se estrutura em três seções. A primeira é intitulada *Mia Couto em perspectiva: História e Literatura de Moçambique*, e se divide em três subseções. (1.1) “Um breve panorama da história colonial e pós-colonial de Moçambique”, em que recorreremos a historiadores, críticos literários e antropólogos, como Newitt (1997), Cabaço (2007), Visentini (2012), para entender a violência colonial perpetrada contra os nativos, as guerras de independência e a guerra civil, de modo a subsidiar a leitura literária que faremos nas seções seguintes. (1.2) “A palavra que emerge entre escombros” apresenta um panorama da literatura moçambicana, desde as primeiras manifestações na década de 1920 até publicações contemporâneas. Para isso, nos ancoramos em críticos das literaturas africanas de língua portuguesa, a saber Chabal (2002), Laranjeiras (1995), Noa (2019) entre outros. (1.3) “Nas tramas da escrita de Couto” articulamos parte da fortuna crítica do autor, sublinhando os principais aspectos estudados de sua literatura. Além dos autores já referidos, apoiamo-nos em Leite (1998), Secco (2006) e Mata (1998).

O segundo capítulo, *Cartografias da suspeita: o romance policial em processo de transculturação*, é organizado em três seções. Inicia-se com considerações acerca da categoria espaço nas narrativas. Recorreremos aos conceitos de Iser (1999) e Lefebvre (2006) e examinamos como os dois romances estruturam a diegese em torno de vilas fictícias imbricadas em tensões políticas e sociais, que se revelam fronteiriças e reverberam os discursos coloniais, conforme problematizados por Bhabha (1998), Said (2007), Fanon (2006) e Césaire (1978), bem como as resistências ancestrais. (1.1) “Notas sobre o gênero romance policial” comentamos sobre a tradição do gênero e suas subcategorias, ancoramo-nos em Todorov (2003), Lins (1947) e Massi (2011). (1.2) “Vilas de contato” debate sobre como Mia Couto, em seu projeto literário, se vale dos espaços dos romances para subverter o gênero romance

policial e estruturar os inquéritos. Consideramos o confronto e as negociações entre *cosmovisão* e *cosmopercepção*, além da inscrição do *realismo animista*. Para isso, nos baseamos em Secco (2011), Rama (2001), Garuba (2012), Paradiso (2020) e Bachelard (1978). (1.3) “O fracasso do detetive” constitui uma síntese das discussões anteriores, organizando os argumentos expostos e buscando responder em que medida o espaço se configura como um elemento mobilizado por Mia Couto para a transculturação do gênero literário.

No terceiro capítulo, *Personagens do romance policial: fragmentação*, nosso objetivo foi analisar como Mia Couto constrói personagens de identidades móveis e, simultaneamente, desestabiliza as funções e os modelos tradicionais do romance policial. Para tanto, a discussão divide-se em três seções: (1.1) “Mentiras e espelhos”, analisamos os personagens do romance *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, observando a constituição das identidades híbridas de Bartolomeu e Munda, e a maneira como ambos manipulam e desestabilizam as funções do detetive. Além disso, como Sidónio e Bartolomeu possuem identidades formadas num jogo especular, no qual um se define a partir do outro. Assim, recorreremos a autores como Hall (2020), Spivak (2010), Dussel (2005) e Ferreira (2011). (1.2) “O Tradutor da terra e o detetive do impossível”, analisamos o romance *O último voo do flamingo* e colocamos em perspectiva a identidade cultural do personagem Tradutor, como um sujeito híbrido, que se torna um mediador cultural. Também nos voltamos para Massimo Risi e verificamos a violência epistêmica que sua função implica, e a forma como o processo investigativo contribui para a fragmentação de sua identidade. Para tanto, nos subsidiamos em Benjamin (2008), Maldonado-Torres (2022), Mignolo (2008), Bhabha (1998), Hall (2016), Glissant (2021), entre outros. Por fim, na seção (3.3) “Nativos e estrangeiros no espaço pós-colonial: hibridismo”, apresentamos as discussões finais do capítulo, observando as semelhanças e divergências na construção das identidades dos personagens e como tais aspectos expressam a *transculturação* narrativa do romance policial na obra de Mia Couto, amparando-nos em Rama (2001).

1.0 MIA COUTO EM PERSPECTIVA: HISTÓRIA E LITERATURA DE MOÇAMBIQUE

Pensar uma manifestação artística nos parâmetros de um mundo globalizado pode nos fazer incorrer em classificações equivocadas, com base no modelo eurocêntrico que impera e é disseminado para todo o globo terrestre, ao qual somos expostos e que nos é ensinado. Mas, em contrapartida, é impossível negar totalmente as heranças coloniais, uma vez que o trajeto da história revela embates, conflitos e imposições que ajudaram a moldar até mesmo as noções, por exemplo, de arquitetura além das fronteiras da Europa. Se de um lado temos essa imposição normativa, de outro é impreterível que reconheçamos e propalemos outras formas de fazer e consumir a arte, porque, acima de tudo, a arte é diversa e se manifesta a partir das particularidades e *cosmopercepções* de cada grupo, revelando, assim, sua plasticidade. Ademais, os conceitos artísticos foram delimitados ao longo da história devido a supremacia europeia. Isso não significa que foram os primeiros a conceber tais produções, mas aqueles que se propagaram e se impuseram enquanto modelo de civilização a ser espelhado. Portanto, fica claro que cada etnia formulou suas manifestações a partir da sua experiência com o mundo e produziu, a título de ilustração, edifícios arquitetônicos tão valorosos, eficientes e complexos quanto aqueles dos povos hegemônicos, como as pirâmides egípcias, que são um enigma para cientistas até a atual quadra da história.

A literatura moçambicana, nosso objeto de análise neste capítulo, é impossível de ser pensada hoje sem que nos atentemos aos percalços da história, porque ela inevitavelmente se atrelou às vivências da população e emergiu em momentos decisivos para se pensar a própria nação. Além disso, também é necessário refletir sobre essa escrita que surge numa sociedade não grafocêntrica, mas que se vale, muitas vezes, da língua e dos gêneros do colonizador para transgredi-los e torná-los ferramentas de expressão, resistência e subversão das normas, simultaneamente formadoras de identidade e de expressão artística e cultural. Por conseguinte, é certo que a era pré-colonial de Moçambique resguardou diversas manifestações artísticas, inclusive a literatura, mas, por estar mais calcada na oralitura e devido ao efeito genocida da colonização, pouco se tem registrado sobre as produções desse período, mas sabemos que a tradição oral se manteve e é revigorada em diversos escritores, como Paulina Chiziane, vencedora da 33ª edição do prêmio Camões de Literatura.

Considerado o exposto, discorreremos sobre a história colonial e pós-colonial de Moçambique, principalmente com o intuito de entender os mecanismos coloniais de exploração e sobrepujo que, além do genocídio e da escravização, também inibiu a cultura em favor do

modelo eurocêntrico. Mas, sobretudo, procuramos investigar, ao longo do capítulo, a formação de uma tradição literária que fabulou a resistência anticolonial, outras formas de existência e expressão frente aos escombros da colonização encontrados ainda no presente.

1.1 UM BREVE PANORAMA DA HISTÓRIA COLONIAL E PÓS-COLONIAL DE MOÇAMBIQUE

O primeiro contato de portugueses com os habitantes do território que hoje é conhecido como Moçambique ocorreu em 1498, na costa Sul, entre Inharrime e Inhambane. Os europeus vinham em grandes embarcações, nunca antes vistas. Apesar da estranheza, não demonstravam agressividade e foram recebidos sem hostilidade. Os navegantes beberam água, realizaram pequeno comércio, voltaram para suas embarcações e seguiram viagem. Por mais que sejam fatos pacíficos, esse era o prelúdio da história colonial em Moçambique (Cabaço, 2007).

Na época, Sofala era uma cidade marcada por grandes interações comerciais entre o império Monomotapa e os árabes. Os portugueses objetivavam monopolizar o comércio no Oceano Índico e estreitar os laços econômicos com os membros do império, principalmente para adquirir ouro. Isso foi o mote para os primeiros conflitos com os árabes no território moçambicano. Assim, em 1530 foi implantada a primeira feitoria portuguesa. Por volta de 1537, eles conseguiram contato direto no interior do território Monomotapa e conheceram a feira de troca entre as tribos. Para participar dela, era preciso que se pagasse um imposto anual ao líder makaranga. Os portugueses se aproveitavam das guerras que havia no interior do império e compravam os prisioneiros, que eram escravizados e enviados para a feitoria em Quilimane, depois para Portugal, Brasil e principalmente a Índia.

Nesse período, também começou o fenômeno de ocupação por meio dos degredados, detentos de Portugal, que eram encaminhados para Moçambique a fim de cumprir pena. Após a perda da independência de Portugal para a Espanha, com o início da União Ibérica em 1580, a ideia de povoação se estagnou.

A partir de 1878, Portugal iniciou o processo de concessão de terras moçambicanas às companhias majestáticas, como a Companhia da Zambézia, Companhia do Niassa e Companhia de Moçambique. Já que os portugueses não dispunham de capital suficiente para investir, essas companhias eram cedidas a outras nações mercantilistas, como a Inglaterra, a Alemanha e a França. A partir delas, a exploração ocorria por meio da cobrança do imposto de palhota. No entanto, como a organização econômica de Moçambique não era habituada a esse tipo de pagamento, estabeleceu-se o Chibalo, uma forma de quitar os débitos por meio de trabalho

forçado. O representante de Portugal em Moçambique na época era António Enes, que teve um papel decisivo, uma vez que foi quem permitiu as companhias e, posteriormente, construiu as ferrovias que ligavam Moçambique à África do Sul e à Rodésia, com funcionamento a partir de 1891. A linha foi importante ferramenta para os portugueses, pois a partir dela se assinou um acordo de tráfico de trabalhadores para as minas do Transvaal. Isso fortaleceu a economia colonial e intensificou o trânsito de trabalhadores moçambicanos para as minas.

No dia 5 de outubro de 1910, ocorreu a Revolução Republicana em Portugal, que derrubou a monarquia constitucional e fundou a República Portuguesa. Em 1926, um golpe de estado instaurou a ditadura militar, Salazar se tornou ministro das finanças em 1928 e ascendeu à chefe do governo em 1932. O político instituiu um regime fascista e uma força policial repressiva, destinada a silenciar as manifestações em relação às diretrizes governamentais. Na mesma época, havia distinção entre as pessoas que habitavam a colônia de Moçambique, portugueses, assimilados e indígenas.

Em 1930, Salazar instituiu o Ato Colonial, um documento que normatizou o relacionamento de Portugal e suas colônias:

Esta legislação pôs termo a quaisquer direitos administrativos ou quase soberanos das companhias concessionárias e transformou as colônias numa entidade legal única com a própria metrópole, parte do Estado Português, e não territórios autônomos em regime de curadoria. Haveria uma lei e uma cidadania comuns, apesar de permanecer a distinção entre indígena e não-indígena. Somente as populações não indígenas gozavam de cidadania plena, ao mesmo tempo que se reconhecia a responsabilidade de "civilizar" os indígenas e incorporá-los progressivamente na cultura portuguesa. Os governos das colônias seriam rigorosamente controlados por Lisboa e cessaria a autonomia financeira e noutros campos. Os orçamentos coloniais tinham de ser todos apresentados em Lisboa para aprovação. As economias de Portugal e das colônias seriam planeadas ao nível central e progressivamente integradas. O catolicismo romano seria a religião oficial do Estado e, da máxima importância, criou-se a estrutura para todas as partes das colônias ficarem sob uma administração uniforme (Newitt, 1997, p. 393).

Além do Ato colonial, outros documentos foram importantes nessa época. A Carta Orgânica do Império Colonial Português (1933) proibia a criação de novas companhias monopolistas e determinava a retirada das existentes. O Ato Missionário (1940) e o Estatuto Missionário (1941) integravam a Igreja Católica à colonização, que tinha como função a "civilização" e a educação dos indígenas. As escolas eram oferecidas através das missões e tinham o intuito de propiciar um ensino rudimentar, que consistia na tentativa de moralizar, nacionalizar e preparar para o laboro (Newitt, 1997).

Nos anos posteriores, houve diversas reorganizações da administração colonial. Em 1951, com a revisão constitucional, as colônias passaram a ser designadas como *províncias ultramarinas*. Ademais, foi instituída a figura do governador geral para Moçambique, que era incumbido de supervisionar a administração do território. O país foi seccionado em nove grandes unidades administrativas, cada um sob a jurisdição de um governador distrital, que eram responsáveis pelos demais distritos administrativos subordinados ao governo colonial, como administradores, chefes de posto e outros agentes da administração local.

Nesse período, verificou-se um aumento significativo do trabalho forçado e a imposição de cultivos alheios à tradição agrícola dos autóctones, como as plantações de cana-de-açúcar, algodão e ervas para chá. Durante a vigência do governo fascista, vários camponeses oriundos de Portugal foram para Moçambique a fim de estabelecer os colonatos. Do ponto de vista econômico, foi um empreendimento malogrado, uma vez que nunca pagou os seus custos e foi mais uma ideia falida do projeto colonial. No entanto, serviu ao grande fluxo imigratório de brancos para a colônia, que subiu de 48 mil em 1950 para 100 mil em 1960 e 200 mil em 1974. Diante desse panorama, com a neutralidade de Portugal durante a Segunda Guerra Mundial e a consequente melhoria econômica do país, o governo começou a investir em Moçambique por meio dos planos de fomento. Tal fato possibilitou o surgimento de indústrias locais, bancos e grandes corporações industriais. Assim, os portugueses foram instigados a investir na colônia e foi criado um conjunto de manufaturas nas principais cidades, Lourenço Marques e Beira (Newitt, 1997).

Após o fim da Segunda Guerra Mundial e o surgimento de movimentos de libertação em outras colônias africanas, iniciou-se o processo de emancipação de Moçambique. Em sua fase introdutória, a revolta tinha pouca força e união. Nesse ínterim, em 14 de dezembro de 1955, Portugal aderiu à Organização das Nações Unidas, o que trouxe consequências diretas devido à pressão da Comissão para Descolonização das Colônias Portuguesas. Ademais, a maior coação veio em 1956, na Índia, quando foram instigados movimentos nacionalistas em Goa, os quais reivindicavam os três enclaves de Portugal em seu território.

Como estratégia para minimizar esses pensamentos descolonizadores, em 1956 Portugal criou a Polícia de Segurança do Estado (PIDE) cuja finalidade era colocar em vigilância pessoas sabidamente contrárias ao regime colonial. Os nativos eram obrigados a trabalhar no cultivo de arroz e algodão com fim de exportação. Desse modo, apenas uma parcela ínfima do que era produzido ficava para subsistência. Além disso, percebiam sua própria subalternização cunhada pelo colonizador. Por exemplo, empregos melhores nas indústrias das zonas urbanas exigiam um grau de escolaridade ao qual os moçambicanos não tinham acesso.

O número de trabalhadores na África do Sul crescia progressivamente ao longo do tempo. Quem se opunha ao colonialismo era enviado ao exílio. Em contrapartida, os exilados tinham acesso a diferentes formulações do pensamento político nas nações que os acolhiam. Assim, muitos se juntavam aos movimentos de libertação.

Dia 25 de junho de 1962 foi decisivo na história de Moçambique, pois foi criada a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), na cidade de Dar es Salaam, na Tanzânia. Ela se originou a partir da coalizão de outros grupos: “[...] Udenamo, fundado em Bulawayo em 1960; Unami, criado no Malawi; e Manu, fundado entre os emigrantes macondes no Quênia e na Tanzânia.” (Newitt, 1997, p. 450). Quem primeiro presidiu a FRELIMO foi Eduardo Mondlane. Inicialmente, não havia consenso entre os membros do partido sobre a adoção da luta armada, uma vez que vários defendiam uma campanha política de modo a elidir o conflito bélico. No entanto, os meios políticos não obtiveram sucesso, por isso o partido optou pela via armada. Em 25 de setembro de 1964, com apenas 250 combatentes preparados, a FRELIMO organizou e executou um ataque a uma base portuguesa de Chai ao norte de Moçambique, ao mesmo tempo em que proferia uma proclamação que apelava às armas. A estratégia adotada pela campanha era a dominação dos territórios a partir da criação das chamadas zonas libertas. Em 1967, verificou-se notável expansão dos aliados da FRELIMO, que havia tomado 20% do território. Em 1968, a partir de uma conferência, a FRELIMO decidiu pela inclusão de radicais mais jovens que apoiavam uma postura revolucionária, bem como pela politização dos camponeses, criando, assim, novas formas de se organizar política e economicamente.

Enquanto isso, Portugal, para se firmar como agente “civilizatório”, promoveu uma série de investimentos em infraestrutura: construiu escolas, hospitais, estradas e pontes, além da emblemática barragem de Cahora Bassa, que objetivava fortalecer a propaganda colonialista. A FRELIMO, em contrapartida, posicionava-se contra a construção da barragem, tanto de forma diplomática quanto militarmente, com o objetivo de desacreditar o empreendimento português frente aos potenciais apoiadores. Portugal, por sua vez, manteve-se firme na construção, porque era uma das maneiras de garantir sua continuação no território africano (Newitt, 1997).

Em 1968, o presidente Salazar sofreu um acidente, teve lesões cerebrais e, por isso, foi substituído por Marcelo Caetano. Em 3 de fevereiro de 1969, o presidente da FRELIMO, Eduardo Mondlane, sofreu um atentado e faleceu. Consequentemente, Samora Machel assumiu a liderança da FRELIMO. Nessa época, a estratégia portuguesa consistia na contenção das revoltas do norte e na tentativa de dividir o movimento nacionalista, por meio do fomento das hostilidades étnicas e pessoais.

Em 1970, Kaúlza de Arriaga assumiu a liderança das ações portuguesas em face do movimento de libertação de Moçambique. As principais medidas empreendidas foram a notável operação "Nó Górdio", em maio de 1970, que consistiu em 35 mil soldados guarnecidos por 100 helicópteros e outros recursos aéreos. A operação foi devastadora para a resistência nacional, uma vez que compreendeu 40 operações distintas e destruiu mais de 60 bases, o que levou a deserção de alguns combatentes da FRELIMO. Entre as principais regiões afetadas estão as zonas da planície à volta de Mueda e os santuários da FRELIMO no planalto de Mueda. Além disso, houve 10 operações no Niassa. À medida que a região era ocupada, os macondes que resistiam eram realocados em aldeamentos (Newitt, 1997).

A FRELIMO se recolheu para o distrito de Tete e se reposicionou. Em setembro de 1970, deflagrou uma escala maior de ataques no norte de Tete, forçando Kaúlza a reorientar o eixo tático de suas manobras para o rio Zambeze. Apesar das contraofensivas da FRELIMO, o líder português estava satisfeito com suas ações militares e instituiu os Grupos Especiais de Operações na guerra. Outra estratégia adotada por Portugal consistia em recrutar soldados entre os próprios nativos. Em maio de 1973, pouco mais da metade das forças de segurança eram constituídas pela população local.

A FRELIMO conseguiu libertar novos territórios e trabalhou na propagação da ideia de independência entre 1972 e 1974, atraindo novos apoiadores e contribuindo para o enfraquecimento da estrutura colonial. Houve, também, a progressiva diluição das conexões entre a colonização e a Igreja Católica, uma vez que em 1970 o Papa Paulo VI se pronunciou à favor da independência das colônias africanas. Concomitantemente, algumas mudanças políticas em Portugal corroboraram a libertação de Moçambique. Ainda em 1970, Portugal discutia sua entrada na Comunidade Econômica Europeia (CEE), mas, para que isso fosse efetivado, deveria abrir o comércio de suas colônias para as indústrias internacionais. Ou seja, seria necessário renunciar à exclusividade que imperava, permitindo que as colônias adquirissem produtos de outros países. Além disso, era necessário diminuir os gastos com as colônias, consequentemente o comércio português em Moçambique entrou em declínio.

Em 1972, motivado pela pressão de comerciantes portugueses que reclamavam autonomia, Moçambique passou de província a um estado português. Durante a década de 1970, o interesse econômico de Portugal no território foi severamente atenuado. Por exemplo, vários bancos e grupos empresariais deixaram de investir na colônia e venderam seus ativos às empresas sul-africanas.

A partir do Golpe de 1974, advindo da Revolta dos Cravos, que estabeleceu um sistema democrático em Portugal, O Movimento das Forças Armadas (MFA) nutriu o desejo de encerrar

os conflitos bélicos no continente africano. As primeiras negociações entre a FRELIMO e Portugal ocorreram em junho de 1974, mas sem êxito. Consequentemente, o movimento nacionalista moçambicano continuou os ataques aos portugueses que estavam no território. Finalmente, em setembro de 1974, após negociações na Tanzânia entre a FRELIMO e oficiais da MFA, o acordo de Lusaka foi assinado. Tal acordo previa a transferência imediata da administração para a FRELIMO, sem prévio pleito eleitoral e com breve período de nove meses de governo de transição (Newitt, 1997). A decisão pela transição do governo sem eleições foi uma tática da FRELIMO para evitar o surgimento de grupos políticos de oposição, algo possível, já que não se fazia presente em todo o território, e que os Makua, grupo popular do Norte, discordava de sua dominação (Visentini, 2012).

Moçambique conquistou sua independência em 25 de junho de 1975. No entanto, tal marco não significou a cessão dos conflitos armados, tampouco dos problemas do país. No início do novo regime, liderado por Samora Machel, o governo estabeleceu o objetivo de ser “modernizador”. Por isso, adotou a postura de romper tudo o que considerava “atrasado”, provindo de crenças ou obscurantismo, o que engendrou o descontentamento dos chefes tradicionais e da população rural. Assim, o Estado foi instituído como centro administrativo de toda a sociedade, único capaz de reger a população. As outras formas administrativas outrora aplicadas, como das autoridades tradicionais e de parentesco, eram invalidadas e consideradas retrocessos. Além disso, os chefes tradicionais eram vistos, principalmente após a independência, como sujeitos oportunistas e venais, pois, na ótica do partido, eles obtiveram lucro com a cobrança dos impostos, o recrutamento de trabalhadores e a atuação como agentes de policiamento durante a colonização. A maneira como a luta pela libertação foi direcionada também ocasionou o descontentamento de alguns membros e dirigentes da FRELIMO, que nem sempre eram resolvidos diplomaticamente, acarretando, por vezes, expulsões ou rupturas com o movimento. Posteriormente, a partir dos rumos socialistas trilhados pelo governo, outros membros abandonaram o partido e organizaram oposição. Ademais, também eram contrários à FRELIMO os ex-colonos que tiveram prejuízo com a nacionalização de determinados segmentos da esfera econômica, e países que adotaram a política racista do apartheid (Campos, 2009).

A FRELIMO criticava duramente a administração segregacionista da Rodésia e da África do Sul. Assim, decretou sanções à Rodésia, que incluíam o fechamento das fronteiras, e também forneceram apoio aos movimentos oposicionistas contra os governos desses países, servindo de base para os guerrilheiros da União Nacional Africana do Zimbábue (ZANU), oposição ao governo rodesiano, e também para o Congresso Nacional Africano (ANC), que se

posicionava contra a administração de minoria branca da África do Sul. As atitudes da FRELIMO enfureceram o governo rodesiano, porque ele dependia das ferrovias, dos oleodutos e portos de Moçambique para o mercado de exportação. Em resposta à FRELIMO, a Rodésia impulsionou a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), que também obteve apoio da África do Sul. A economia de Moçambique estava fragilizada pela saída dos portugueses e pela tentativa de implementar uma política socialista. Desse modo, o fechamento dos portos gerou mais dificuldades financeiras. A ausência de turistas, somada aos custos e danos financeiros provocados pela guerra, agravou a situação econômica do país (Visentini, 2012).

A RENAMO, portanto, foi um movimento de guerrilha contra o governo moçambicano. Apesar de não ter uma ideologia bem definida, baseava-se principalmente na oposição às políticas da FRELIMO. A Rodésia foi a principal aliada desse movimento, o país ofereceu ambientes voltados ao aperfeiçoamento técnico-militar das tropas, armamento advindos da África do Sul, e também uma importante emissora de rádio para propaganda antigovernamental. Foi nessa conjuntura geopolítica que surgiu e se instituiu a RENAMO (Campos, 2009). Seu primeiro comandante foi André Matsangaíssa, responsável por dar início aos conflitos bélicos contra o governo moçambicano. A Guerra Civil teve início em 30 de maio de 1977.

Em 1977, na tentativa de encerrar a estagnação da indústria local, o líder moçambicano iniciou um programa marxista-leninista e nacionalizou todas as propriedades privadas, com a finalidade de obter apoio dos países socialistas. No entanto, tal mudança acarretou na retirada dos cooperantes chineses e norte-coreanos, em 1978 (Visentini, 2012).

Os ataques da Renamo iniciaram pelas fronteiras dos países que a apoiavam (Rodésia, África do Sul e Malawi). O grupo tinha como estratégia realizar investidas súbitas contra aldeias, redutos de apoiadores da FRELIMO, pontes, ferrovias e estradas. Também empreendeu ofensiva contra instituições públicas, por exemplo, nas administrações distritais, escolas, unidades de saúde e veículos de comunicação. Tais ações ocorriam principalmente pela implantação de minas terrestres nas estradas próximas às fronteiras. Os ataques provocaram grande desgaste financeiro para a FRELIMO, que se viu obrigada alocar vultosos recursos na constituição de uma força militar para enfrentar os guerrilheiros do grupo opositor. Outro fator prejudicial foi a migração de pessoas da zona rural para grupos de refugiados e para as cidades, que levou a um crescimento insustentável da zona urbana e redução do rendimento agrícola.

Uma parte significativa da tropa da RENAMO era formada por jovens da zona de influência, sugeridos por autoridades tradicionais ou também aqueles recrutados à força em aldeias em conflito com o movimento. Esses indivíduos passavam por um treinamento de

choque, por meio de processos brutais, como o assassinato de animais, pessoas, que às vezes eram até da família. Isso levou a um profundo desajuste desses jovens, tanto psicologicamente quanto socialmente. Pois, mesmo que fugissem da RENAMO, não poderiam voltar para o território sob posse do governo. Seriam julgados e, em muitos casos, executados pela FRELIMO como terroristas (Campos, 2009).

A RENAMO recebeu apoio da Rodésia, cujo regime de apartheid era contrário ao posicionamento da FRELIMO, que apoiava o Congresso Nacional Africano (ANC). Em 1979, o movimento oposicionista moçambicano encontrava sérias dificuldades, pois suas tropas em Sofala foram derrotadas pela FRELIMO e seu comandante, Matsangaissa, foi assassinado. Após o ataque, a Renamo se viu obrigada a mudar sua base para a África do Sul e recebeu auxílio das forças armadas do país, o que lhe permitiu aumentar o número de combatentes de 2 mil para 8 mil pessoas. De forma simultânea, a liderança do movimento foi assumida por Afonso Dhlakama, ex-membro da FRELIMO. Em 1980, a Rodésia tornou-se independente e adquiriu um novo nome, Zimbábue. A partir disso, a África do Sul se tornou a protagonista do apoio à RENAMO.

Na década de 1980, o governo moçambicano foi pressionado internacionalmente a diminuir a propriedade estatal e liberar a agricultura. Em 1982, a guerra e a seca assolaram o país e provocaram a fome, resultando na morte de milhares de pessoas. O reforço militar da Renamo a encorajou a multiplicar os ataques, incluindo o Sul (Gaza e Inhambane) e o Norte (Zambézia) e Maputo, com a finalidade de enfraquecer a FRELIMO e atingir seus aliados, como as bases da ANC. A FRELIMO perdeu o apoio financeiro da Internacional Comunista. Mais tarde, em 1983, após a quarta reunião da FRELIMO, em que se definiu mudanças na legislação da agricultura, o movimento passou a receber auxílio dos países ocidentais, como os Estados Unidos. Isso foi importante, pois a partir da pressão dos Estados Unidos a FRELIMO começou a buscar a pacificação dos conflitos. Em 16 de março de 1984, o governo moçambicano firmou o Acordo de Nkomati com o governo sul-africano, que previa o encerramento do apoio militar da África do Sul à Renamo e a cooperação na reconstrução de Moçambique; em contrapartida, o governo moçambicano comprometia-se a cessar o apoio às bases da ANC em seu território. Entretanto, o acordo não foi cumprido integralmente pelas partes, uma vez que a África do Sul não deixou de prestar apoio à Renamo. Com apoio do governo sul-africano, em agosto de 1984 a Renamo já havia dominado grande parte do território moçambicano e aumentou exponencialmente sua tropa para 10 mil combatentes.

Em 1985, o Acordo de Nkomati foi renovado e foram estabelecidos mecanismos para fiscalizar o cumprimento do documento. Em agosto, após a FRELIMO e o Zimbábue

invadirem e ocuparem as bases militares da RENAMO, foram descobertos documentos que revelavam o apoio que a RENAMO recebia da África do Sul. Isso enfraqueceu a parceria entre o governo sul-africano e a FRELIMO, provocando o rompimento dos Acordos de Nkomati em outubro. O domínio da FRELIMO esmoreceu ainda mais. Naquele período, as regiões do centro e do Este foram tomadas pela RENAMO, que até 1985 possuía cerca de 20 mil soldados.

Em 1986, com o apoio do governo do Malawi, a Renamo instituiu uma nova sede no distrito de Gorongosa e ampliou as incursões militares para todas as províncias de Moçambique. Nesse contexto, a Resistência havia atingido uma de suas metas estratégicas, que era forçar o governo a interromper seu plano socialista, que, em parte, consistia na formação de aldeias comunais e machambas estatais. Em dezembro, o presidente da FRELIMO, Samora Machel, participou de um encontro internacional em Lusaka, capital da Zâmbia, onde negociou com os chefes de estado de Zimbabwe, Malawi e Zâmbia. Ficou acordado que Hastings Banda não mais apoiaria a RENAMO. Porém, no regresso a Moçambique, um acidente de avião tirou a vida do líder moçambicano, “até hoje as circunstâncias não foram aclaradas, havendo forte probabilidade que tenha sido abatido pela África do Sul” (Visentini, 2012). Samora Machel foi substituído pelo então Ministro dos Negócios Estrangeiros, Joaquim Chissano.

A ajuda que Moçambique recebia da União Soviética era insuficiente e Mikhail Gorbachov já demonstrava desinteresse em continuar com o financiamento. Portanto, Joaquim Chissano iniciou a transição do país para o capitalismo, reintegrando Moçambique aos mercados financeiros internacionais, como o FMI e o Banco Mundial. O presidente da FRELIMO, apoiado por Reagan e Thatcher, deu início ao processo de privatização das estatais, por fim foram entregues aos ministros da FRELIMO (Visentini, 2012).

Em 1987, havia o sentimento de que os conflitos jamais se revolveriam pela guerra. A FRELIMO venceu uma batalha em fevereiro e conquistou o território ao norte. No entanto, a RENAMO avançava ao sul e ameaçava a cisão do país a partir do Rio Zambeze. No mês de agosto, a RENAMO atacou violentamente as populações civis de Homoine, deixando cerca de 400 mortos, incluindo mulheres, crianças e idosos. Posteriormente, atacou também Manjacaze. A FRELIMO revidou o ataque com o auxílio da Tanzânia e de Zimbabwe em 1988, cujo resultado foi a obstrução das investidas da RENAMO. A guerra fez com que milhares de moçambicanos se refugassem nos países vizinhos.

O início dos anos 1990 trouxe consigo a esperança de novos tempos de paz. Os dois lados já se encontravam devastados pelos efeitos da guerra e pela seca que assolava o país naquele ano. Além disso, o cenário internacional se mostrava favorável a uma mudança de estratégia. Diante das ambições políticas da RENAMO e do fim da Guerra Fria, a FRELIMO

se viu obrigada a reorganizar-se para manter o poder. Nessa conjuntura, o partido deliberou pelo abandono da plataforma marxista-leninista e promoveu reformas substanciais na Constituição. A RENAMO, por sua vez, perdeu o apoio militar sul-africano a partir do governo de Frederik de Klerk, e mais tarde países como Estados Unidos, Quênia e Zimbábue expressaram aspiração de pôr fim à Guerra Civil (Visentini, 2012).

Durante a *Perestroika* e o colapso do socialismo na Europa, a FRELIMO perdeu o apoio estratégico da URSS e viu a necessidade de buscar negociações para conseguir manter-se. Em 1990, o país também perdeu os cooperantes soviéticos, alemães, cubanos e de outros países do bloco oriental, e recebeu de volta os estudantes e trabalhadores que estavam no leste europeu. Tais acontecimentos culminaram em um problema de natureza social.

Em 1992, foi assinado o Acordo Geral de Paz, que previa uma transição pacífica e a criação de instituições liberal-democráticas. A ONU esteve presente durante o processo e no período subsequente para promover a desarticulação dos guerrilheiros e para desmilitarizar Moçambique, viabilizar o auxílio à população através de bens, promover o retorno dos refugiados e, por fim, realizar as eleições. Receosa de que o país pudesse retornar à Guerra Civil se sua participação fosse tímida, organizou uma operação de paz chamada Onumoz, em 1993. As eleições multipartidárias ocorreram em 1994 e a FRELIMO venceu democraticamente. Apesar da FRELIMO se mostrar resistente à presença tão direta da ONU na reconfiguração do país, o organismo supranacional estava convicto da sua necessidade para garantir que de fato houvesse o acordo de paz e que ele fosse cumprido (Visentini, 2012).

1.2 A PALAVRA QUE EMERGE ENTRE OS ESCOMBROS

A literatura é uma manifestação artística que se calcou ao longo da história ocidental pela palavra escrita. Assim, os livros que foram publicados e se tornaram notórios agregaram ao que chamamos de cânone e delinearam os possíveis conceitos de literatura. Por exemplo, Terry Eagleton, em *Teoria da Literatura* (2006), ao introduzir o debate sobre o conceito, afirma que muitas são as tentativas de se definir essa arte, e um caminho fácil empreendido por muitos teóricos é de que a literatura é uma escrita criativa, imaginativa, ficcional. É claro que essa definição cabe à maioria da produção literária, mas ela reforça a ideia de literatura que se formou e se constituiu em sociedades grafocêntricas. Esse conceito é colocado em xeque quando conhecemos as manifestações dessa arte provinda de sociedades não ocidentalizadas:

Todo mundo reconhece que na África a oralidade é, para além de uma prática, um fundamento essencial da cultura que determina todo um sistema antropológico. Assim percebida, a oralidade não é somente o fato de se expressar oralmente, é uma escolha cultural para assegurar a perenidade do patrimônio verbal de certas sociedades das quais, sabe-se, ele é um fator essencial da consciência identitária (Derive, 2010, p. 07).

Por isso, ao empreendermos a tarefa de mapear e entender a literatura de países africanos, como Moçambique, é fundamental considerar que são países que tiveram uma vasta produção literária antes do contato com o colonizador, mas era produzida e perpassada através da oralidade. Essas histórias, mitos e cantigas são recuperadas por autores que citaremos ao longo dessa seção, como forma de agregar uma identidade cultural aos seus textos.

Uma vez que a historiografia literária moçambicana não é tão sistematizada, por exemplo, quanto a brasileira, por ser mais recente, e pelo legado colonial, ainda não há uma forma inequívoca de abordar cronologicamente essa literatura no sentido de traçar uma história literária. Portanto, há duas perspectivas proeminentes que convergem em alguns aspectos e divergem em outros, e serão elas os referenciais principais que nortearão nossa abordagem: os estudos de Chabal (2002) e Laranjeiras (1995). Apartir dessas duas perspectivas e outras complementares, traçaremos uma linha que comtemple o que há de produtivo em cada uma para pensar uma historiografia literária moçambicana.

Segundo a proposta de estudo da formação da literatura moçambicana empenhada por Chabal (2002), naquele momento o olhar para essa produção literária se faz por meio de lentes históricas. Desse modo, o autor considerou quatro fases ou grupos do período colonial cruciais para se constituir a literatura moçambicana como temos hodiernamente, são eles: a expressão literária dos nativos mestiços ou assimilados, que perdurou até os anos 40; a literatura europeia ou de moçambicanos descendentes de europeus; a literatura nacionalista e revolucionária, escrita principalmente além das fronteiras de Moçambique; a literatura da moçambicanidade, uma escrita mais crítica e consciente, que procurou exprimir questões identitárias nacionais com mais rigor.

Com leve diferença, para Laranjeiras (1995), a literatura moçambicana pode ser dividida em cinco períodos, principalmente porque o crítico considera do início da presença portuguesa até meados da década de 1990. O primeiro período é chamado de *Incipiência*, que abarca desde a presença portuguesa até 1924. O segundo, *Prelúdio*, de 1924 até o fim da II Guerra Mundial. O terceiro, intitulado *Formação*, compreende de 1948 até 1963. O quarto é o *Desenvolvimento*, de 1946 a 1975. E o quinto, *Consolidação*, de 1975 a 1992.

O estudioso afirma que o período do Prelúdio foi uma fase desértica, com pouquíssimas publicações. Tem como marco o surgimento do prelo em 1854, e sua principal atividade literária foi a publicação dispersa de textos de Campos Oliveira, dos anos 1860 aos anos 1880. Destaca-se o poema *O pescador de Moçambique*, que, com tom cotidiano, descreve a raça do escritor, sua origem humilde e a atividade pesqueira:

— Eu nasci em Moçambique,
de pais humildes provim,
a cor negra que eles tinham
é a cor que tenho em mim;
sou pescador desde a infância,
e no mar sempre vaguei;
a pesca me dá sustento,
nunca outro mister busquei (OLIVEIRA, 1985., apud LARANJEIRA, 1995,
p. 256)

A partir da década de 1920, formou-se em Moçambique uma comunidade urbana mestiça, resultante da imigração portuguesa, inserida em uma cultura assimilada. Era uma elite política, cultural, econômica e letrada de Moçambique, como médicos, advogados, jornalistas e empregados públicos. Primeiramente, eles tinham como finalidade defender os interesses dos assimilados e consideravam os nativos tal qual os portugueses o faziam. Ao longo do tempo, essa concepção se alterou, e esses grupos passaram a falar em favor dos autóctones, ainda que se considerassem superiores por serem mestiços. Esse grupo de assimilados foi quem primeiro escreveu uma literatura que se inspirava na cultura moçambicana. Para Chabal (2002), uma das maiores contribuições dos mestiços para a literatura do país ocorreu por meio de jornalistas, escritores e substancialmente editores. Por exemplo, em 1909 foi criado o jornal *O Africano*, pelos irmãos José e João Albassini, que contava com publicações bilíngues, em português e ronga, e tratava da vida e as condições dos nativos. Em 1918, após a venda do jornal, os irmãos José e João Albassini juntaram-se a Estácio Dias e Karel Pott e fundaram *O Brado Africano*, jornal oficial do grêmio africano. Esse foi por muito tempo o principal veículo de publicação que abordava questões de relevância cultural para os indígenas, e era um meio de expressão de moçambicanos nativos, mestiços ou portugueses, fazendo, assim, oposição à literatura colonial. Muitos dos escritores moçambicanos hoje consagrados realizaram suas primeiras publicações no jornal. São poucas as publicações de mestiços antes dos anos 40, mas destaca-se *O livro da dor*, de João Albasini, e algumas publicações de Karel Pott, que mais tarde será influência para Craveirinha.

Na década de 1940, destacam-se as publicações de Rui de Noronha, com especial relevo para *Sonetos* (1946), obra póstuma. Para Chabal (2002), a notoriedade de Rui de Noronha se dá mais pela sua personalidade e pela proximidade com a cultura branca que pela qualidade literária. A escolha pelo soneto demonstra inspiração nos modelos europeus. Em sua produção havia sensibilidade para a questão dos negros e a colonização. Apesar de não ser uma poesia política, ela contribuiu para impulsionar a África culturalmente.

João Dias foi o primeiro escritor africano da prosa moderna e foi importante porque escolheu um gênero que melhor se adaptava a cultura oral de Moçambique. Publicou postumamente *Odino e outros contos*, que expressava o sentimento angustiante da condição colonial, ao mesmo tempo que desenhava uma literatura moçambicana moderna, com influências dos modelos tradicionais:

Godido pediu compaixão, um pouco de humanidade. Que pavor! E os céus não desmaiaram sobre a terra?! O negro queria emancipar-se; não era outra coisa. Coitado! Ele a pedir liberdade! Ele que só fora livre nas costas da mãe, e para quem a liberdade se limitava a morder com guloseima as mamas da negra, prenhes de leite. Ele que nascera e vivera na escravatura, pedia a graça de “dominus” e chamavam-no um revoltado, inflamado de ideias enciclopedistas (Dias, 2014, p. 26)

Chabal (2002) considera que João Dias, a partir dos seus estudos em Portugal e o contato com africanos de outros países, conseguiu expressar uma literatura mais consciente da vastidão cultural africana, desafiando a predominância da tradição literária branca. Outro escritor importante foi Augusto de Conrado. Ele era um homem negro, autodidata, publicou poemas no *O Brado africano*, entre os anos 1930 e 1940. Destacam-se as coleções *Fibras de um coração* e *Divagações*. Chabal (2002) o considera menos autêntico que Rui de Noronha, mas afirma que o poeta procurou produzir uma literatura africana moderna, embora tivesse influência europeia, não seguia exatamente aqueles modelos.

A era mestiça de Chabal (2002) coincide com o período de Incipiência e parte do Prelúdio de Laranjeiras (1995), ambos os críticos consideram que foram épocas importantes para movimentar a cultura de Moçambique, principalmente a partir do *O Brado Africano* e associações culturais mestiças. Elas pavimentaram um caminho para as gerações seguintes, com uma literatura mais qualificada.

A próxima fase é chamada de Europeia por Chabal (2002). O crítico justifica a escolha da intitulação afirmando que trata de uma literatura escrita por brancos que viveram em Moçambique. Nessa investigação, ele deixa de fora os escritores da literatura exótica, uma vez

que tiveram pouca relevância e apresentavam o país de forma estereotipada. Claramente também deixou de fora a literatura de cunho colonial e de escritores que, embora tivessem passado um período em Moçambique, não se consideravam moçambicanos. Desse modo, por mais que seja uma literatura definida por ele como “europeia”, o que o faz creditá-la como parte da historiografia literária de Moçambique é o fato dela ter contribuído para se formar a literatura africana, principalmente em termos de moçambicanidade. Para ilustrar tal situação, Orlando Mendes era de origem europeia, mas se considerava moçambicano. Já Alberto de Lacerda, embora seja moçambicano, deixou o país de forma prematura, foi para a Europa e, posteriormente, para a América. Por mais que tivessem produções de prosa, como Nuno Bermudes, Eduardo Paixão, Vieira Simões, o gênero de maior proeminência do período foi a poesia, que, para Chabal (2002), foi de imensa relevância para o início da reflexão sobre uma identidade nacional por meio da literatura. O que se observa é que esses escritores consideraram Moçambique enquanto nação através da linguagem, das imagens, metáforas e temas. Desse modo, contribuíram e foram importantes tal qual uma afirmação política.

O crítico divide dois grupos conforme considera a produção literária e sua produtividade para a formação da literatura moçambicana. O primeiro é composto por Reinaldo Ferreira, Alberto de Lacerda e Rui Knopfli. Esses poetas tiveram impacto duradouro e produziram uma literatura com temática de maior amplitude, abordaram as consequências da colonização, a violência, processos de desumanização, mas também a possibilidade um país melhor e mais justo. No excerto abaixo, Rui Knopfli reflete sobre as influências europeias e o sentimento de pertença à África:

Chamais-me europeu? Pronto, calo-me.
Mas dentro de mim há savanas de aridez
e planuras sem fim
com longos rios languens e sinuosos,
uma fita de fumo vertical,
um negro e uma viola estalando (KNOPFLI apud DÁSKALOS; APA;
BARBEITOS, 2003, p. 210).

No segundo grupo estão Rui Nogar, Orlando Mendes, Fonseca Amaral, Vitor Evaristo, Rui Guerra, Eduardo Pita e Leite de Vasconcelos. Eles tiveram impacto instantâneo, pois esses escritores escolheram temas e características fulcrais da fase inicial da constituição de uma literatura nativa. Possuíam interesse pela terra, pelos moçambicanos, tratavam da África enquanto berço da humanidade e sua população de modo fraternal. No poema *Do amor pelas*

pedras, Rui Nogar traz a perspectiva de valorização simbólica da terra, associando-a à ideia de pátria, concebida como ideia de afeto intenso e íntimo:

tu amarás essa vulgar pedra
quer eles queiram quer não
como se ama
apaixonadamente
a independência da nossa pátria
a liberdade de qualquer povo (Nogar, 1982, s/p)

Vale destacar que, para Chabal (2002), as atividades culturais que envolviam brancos e mestiços impulsionaram a cultura em Moçambique, fomentando um ambiente social e cultural favorável à literatura, apesar da censura em 1960, que os forçou à clandestinidade.

Laranjeiras (1995) acrescenta que depois da Segunda Guerra Mundial formou-se uma atmosfera cultural decisiva para a nova literatura moçambicana: “com o fim da Segunda Guerra e após as eleições de 48 para a presidência da República, em Portugal, despontou um novo alento para a literatura e a leitura, mesmo censurada, com o incentivo das novas liberdades em todo o continente africano e na Europa” (Laranjeiras, 1995, p. 259). A título de ilustração, o 1º Congresso da Sociedade de Estudos, em Lourenço Marques, encabelado por Orlando de Albuquerque, em 1947, reivindicou um papel para os moçambicanos que viviam em Coimbra na constituição da literatura de Moçambique. Nesse período, além das personalidades citadas por Chabal (2002), Laranjeiras (1995) destaca a publicação do poema *Canção Fraterna* (1948), de Noémia de Souza, a antologia *Poesia em Moçambique*, desenvolvida em Lisboa e Coimbra desde os anos 40, organizada por Luís Polanah, Orlando de Albuquerque e Vítor Evaristo, e publicada em 1952.

O crítico também afirma que a sociedade moçambicana era mais segregacionista que a angolana, por exemplo. Por isso, os intelectuais do país se organizavam em grupos e associações muitas vezes considerando esse distanciamento étnico:

[...] os negros, em Lourenço Marques, reuniam-se no Centro dos Negrófilos. Os mulatos, na Associação dos Africanos, de carácter popular, onde todos podiam entrar, e no Atlético Clube, agremiação de elite. Os brancos nascidos em Moçambique frequentavam a Associação dos Naturais. Os goeses participavam no Instituto Goano. assim chamado por influência do termo inglês, e na Associação dos Operários Indianos. Os mulatos eram os filhos da terra (expressão que vigorou nas primeiras décadas do século). Cassiano Caldas, que exerceu grande influência em Noémia de Sousa, organizou jovens mestiços, na linha de actuação dos irmãos Albasini. procurando desenvolver neles uma consciência do problema colonial e da desalienação '. Havia ainda o chamado grupo dos Ruis (Knopfli. Guerra. Guedes da Silva), do Liceu

Salazar, que tinham uma consciência muito aguda da questão colonial e da cultura, porque eram apoiados por professores que os orientavam nas leituras (Laranjeiras, 1995, p. 260).

O terceiro período de Laranjeiras (1995), Formação, é caracterizado pela tentativa de uma literatura que começasse a pensar a constituição de literatura moçambicana. Isso se deve graças a uma consciência de grupo e as influências do *neo-realismo* e pela *Négritude*, a partir dos anos 50. Um dos nomes de maior destaque é Noémia de Sousa. Apesar de ainda não conhecer a negritude de origem dos países de língua portuguesa, sua obra estabelece diálogo direto com movimentos de outros países, como os Estados Unidos, com o Black Renaissance e o Negrismo cubano. O livro *Sangue Negro*, publicação póstuma, reúne a produção da poetisa entre os anos de 1948 e 1951, “nele a escritora se empenha em registrar memórias coletivas, além de denunciar e combater a violência do mundo colonial, que já se expressa, com imensa crueldade pelo título do livro [...] que é metáfora e metonímia da violência imposta ao povo moçambicano” (Leal, 2021, p. 65-66). Sua poesia foi amplamente consumida e influenciou pelo menos as duas décadas subsequentes de escritores. Além disso, ela contribuiu com o jornal *Msaho*, que tinha compromisso com a cultura ancestral e popular. Exemplo da força expressiva da escrita de Noémia de Sousa é *Poema*, no qual a autora explicita a violência do sistema colonial e assume uma posição discursiva marcadamente crítica e combativa.

O carrasco de olhos tortos,
dentes afiados de antropófago
e brutas mãos de orango:
Vem com o teu cassetete e tuas ameaças,
fecha-me em tuas grades e crucifixa-me,
traz teus instrumentos de tortura
e amputa-me os membros, um a um...
Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna...
— que eu, mais do que nunca,
dos limos da alma,
me erguerei lúcida, bramindo contra tudo:
Basta! Basta! Basta! (Sousa, 2001, p. 133)

O quarto período, cuja delimitação vai de 1964 a 1975, é a fase de Desenvolvimento, caracterizada pelo forte teor político, dado contexto histórico da Guerra de Libertação e da Independência. De um lado havia escritores que, embora políticos, tiveram uma abordagem menos explícita. Laranjeiras (1995) evidencia Eugénio Lisboa, Rui Knopfli e o português António Quadros. Por outro lado, havia pessoas engajadas diretamente com a guerrilha, que escreviam textos anticolonialistas, cujos temas davam combustível à revolução e à luta armada.

A prosa começa a ser produzida e consumida, marcos desse tempo são a publicação de *Nós matamos o cão-tinhamo*, de Luís Bernardo Honwana, em 1964, e o livro que é considerado o primeiro romance moçambicano, *Portagem* (1966), de Orlando Mendes. O conto homônimo da obra de Luís Bernardo Honwana constitui uma das narrativas centrais da literatura moçambicana, ao problematizar a violência colonial e evidenciar os mecanismos de desumanização engendrados pelo colonialismo europeu.

Na poesia, destaca-se o livro *Chigubo* (1964), de José Craveirinha, e mais tarde, em 1974, *Karingana ua karingana*, do mesmo autor, que reunia poemas desde 1945. Há as publicações da revista *Caliban* e o primeiro volume do *Poesia de Combate* (1971), editado pela FRELIMO. Também é um período marcado por certa instabilidade, já que após a independência vários escritores brancos e alguns miscigenados abandonam o país. Segundo Laranjeiras (1995, p. 261), em Moçambique surgiram artistas que possuíam “uma identidade nacional indefinida, vacilante ou dupla”, pessoas que se sentiam moçambicanos e/ou portugueses. Pode-se destacar os casos de Sebastião Alba, Eugénio Lisboa, Lourenço de Carvalho, Rui Knopfl, Eduardo Pitta entre outros. Já escritores como Heliodoro Baptista, Leite de Vasconcelos e Mia Couto permanecem no país e se identificam com a cidadania moçambicana.

No interstício entre o período anterior de Laranjeiras (1995) e o seguinte, está a fase que Chabal (2002) denomina “nacionalista” e “revolucionária”. Este período, de notável similitude com aquele delineado por Laranjeiras (1995), caracteriza-se pelo seu pronunciado teor político. No entanto, Chabal distingue os escritores cuja preocupação maior era luta daqueles que se preocupavam mais com aspectos literários. Um desvio a essa regra é Rui Nogar, que conseguiu conciliar com maestria ambos objetivos. Os autores destacados pelo crítico são Sérgio Vieira, Marcelino dos Santos, Mutimati Barnabé João, Albino Maia, Orlando Mendes, Jorge Rebelo, Fernando Ganhão, Armando Guibusa, Eugénio Lisboa e o já mencionado Rui Nogar.

Por mais que a literatura desses escritores tenham muitos aspectos divergentes, convergem na finalidade de apresentar uma escrita que impulsionasse o sentimento nacionalista, revolucionário, de modo a encorajar as lutas anticoloniais. Desse modo, a linguagem era mais simples e direta, para que fosse de fácil leitura e absorção pela maior parte da população. Era comum que se escrevesse sobre a condição colonial, a opressão sofrida pelos moçambicanos, o trabalho forçado e também perspectivas de um futuro melhor através da libertação do país. O poema *Eu, o povo*, de Mutimati Barnabé João exemplifica a luta contra o colonialismo e a busca pela identidade relacionada à terra:

Eu, o povo
 Vou aprender a lutar do lado da Natureza
 Vou ser camarada de armas dos quatro elementos.

A tática colonialista é deixar o Povo ao natural
 Fazendo do Povo um inimigo da Natureza.

Eu, o Povo Moçambicano
 Vou conhecer as minhas Grandes Forças todas (João, 2003, p. 216)

O quinto período, nomeado por Laranjeiras (1995) de Consolidação, abarca de 1975 a 1992. Segundo o crítico, nesse período não havia mais dúvidas e receios sobre a autonomia da literatura moçambicana. No início, o que se teve foi a publicação de textos antigos, que não puderam ser publicados quando foram escritos, devido às intempéries do contexto às quais estavam submetidos. Exemplo disso é o livro *Silêncio escancarado* (1982), de Rui Nogar, e outros textos que são explicitamente políticos e militantes do tempo da independência, aspecto que se evidencia no poema *Leitura Coletiva*:

aqui vos deixo amigos esses livros
 no limiar do socialismo
 para a leitura mais colectiva
 que imaginar se possa
 entre companheiros de luta
 lutando em Moçambique
 pelos povos do mundo inteiro (Nogar, apud DÁSKALOS; APA; BARBEITOS, 2003, p. 221)

Como os outros países recém libertos, o governo possuía monopólio e controle das publicações. Entretanto, o crítico considera importantes as publicações de moçambicanos fora do país, mas que contribuíram para o arcabouço literário de Moçambique. Desse modo, destaca a poética de Rui Knopfli, o livro de poemas *Raiz de Orvalho* (1983), de Mia Couto.

Segundo Pinheiro (2024), a fundação da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), pouco tempo após a descolonização, em 1982, foi importante para apoiar e impulsionar a literatura do país. Teve como primeiro presidente José Craveirinha, conhecido como um dos escritores mais emblemáticos da Literatura de Combate. Dois anos mais tarde, é criada a revista *Charrua*, consolidando-se como um dos principais espaços de afirmação de novos escritores no cenário literário moçambicano, reuniu nomes como Pedro Chissano, Hélder Muteia, Juvenal Bucuane, Ungulani Ba Ka Khosa, Luís Carlos Patraquim, Eduardo White, Armando Artur e Marcelo Panguana. O periódico atuou por dois anos, lançou oito números e encerrou suas atividades em dezembro de 1986:

De certo modo, Charrua define-se como o primeiro movimento literário organizado, surgido em Moçambique depois de 1975. Desempenhou o papel de depositária de uma literatura que se engendrava, herdeira de passados vários, funcionando como primeiro eco, ou seja, como testemunha de uma realidade contemporânea. Representando e assumindo escritas diferenciadas que vão do extremo lirismo intimista de Armando Artur e Eduardo White ao experimentalismo de Filimone Meigos [...] (Mendonça, 2011, p. 04).

Do período de Consolidação, Laranjeiras (1995) destaca a publicação *Vozes Anoitecidas* (1986), de Mia Couto, que, para o estudioso, foi um momento de mutação da literatura moçambicana: “A partir daí, estava instaurada uma aceitabilidade para a livre criatividade da palavra, a abordagem de temas tabus, como o da convivência de raças e mistura de culturas, por vezes parecendo antagónicas e carregadas de disputas (indianos vs. negros ou brancos)” (Laranjeiras, 1995, p. 262). A publicação de *Terra Sonambula* (1992) coincide com o término da Guerra Civil e, conseqüentemente, da abertura política, e é o marco que encerra esse período na cronologia de Laranjeiras (1995).

Aos poucos, a literatura contemporânea de Moçambique ganha destaque dentro e fora do país, com nomes fortes e conscientes de uma moçambicanidade e do fazer literário pós-colonial e pós-guerra civil. Assim, as letras moçambicanas tecem uma linguagem que não apenas apresenta uma literatura engajada e panfletária, mas que recorre a três tempos em busca do debate histórico, cultural e, claramente, identitário. A expressão literária ganha vigor e complexidade, uma vez que se depara com um passado colonial, um presente incerto e um futuro que se desenha a partir da preservação da memória e da cultura ancestral, ao mesmo tempo que está imposto a uma modernidade advinda do contato com o colonizador. Por razões didáticas e considerando as pesquisas realizadas sobre a literatura de Moçambique, nos debruçaremos primeiro sobre a poesia e posteriormente sobre a prosa, salvo os casos de escritores que publicaram nas duas modalidades.

De acordo as considerações de Secco (1999), após a Independência e nos primeiros posteriores ao fim da Guerra Civil, alguns autores como Eduardo White e Luís Carlos Patraquim se revestiram de temas universais, existenciais e se permitiram tematizar o amor, mas sem deixar de lado o aspecto social, que agora aparece com mais consciência. Assim, refletem sobre a fragmentação da sociedade, os escombros deixados pelo colonialismo e pela guerra civil. Cantar o amor surge como necessidade, já que os desejos individuais foram desconsiderados devido ao contexto histórico: “Essa nova geração tem a clareza de que o rigor do marxismo ortodoxo, cujos princípios orientaram certos discursos ideológicos dos tempos da

FRELIMO, tornou sem expressão os sentimentos individuais” (Secco, 1999, p. 29). Essa abertura temática é percebida na obra *Amar sobre o índico*, de Eduardo White, em que o escritor olha para o Índico como lugar de amor. Desse modo, explora nuances mais íntimas da poesia:

Felizes os homens
que cantam o amor.
A eles a vontade do inexplicável
e a forma dúbia dos oceanos (White, 1984, p. 64, apud Spinuzza, 2017, p. 185)

Poetas como Nelson Saúte escreveram uma poesia intimista, marcada por traços surrealistas, que refletem o estado da sociedade moçambicana após presenciar os absurdos da violência vivida. Isso se evidencia, com maestria, no poema *Elegia* e em outras produções poéticas que evocam a morte e o horror do conflito de forma a expurgar todo o sofrimento que perpassou a população, além de conscientizar as pessoas acerca da experiência recentemente vivida. Segundo Secco (1999), o caráter surreal também indica os sonhos moçambicanos que se dispersaram e se encontravam em hibernação no imaginário deteriorado da população. Para a autora, após 1992 a produção literária moçambicana escolhe trabalhar com o onírico porque é ele quem tem acesso às tradições a serem resgatadas, através da memória nacional.

Outro ponto presente nos autores desse período é a discussão da identidade cultural moçambicana. Mesmo quando a poesia se volta para os primórdios da colonização, a sociedade apresentava aspectos híbridos. Assim, a memória encontra-se dividida por várias culturas, “estão presentes tanto as tradições e os ritmos africanos das etnias negras do chão banto, como as marcas ocidentais trazidas pelos portugueses e os sabores acres deixados pelos comerciantes árabes e pelos indianos” (Secco, 1999, p. 34). Desse modo, os poetas contemporâneos escrevem a partir desse olhar para a realidade do país e desenvolvem uma reflexão sobre a composição identitária, ao considerarem as influências do Oriente e do Ocidente e, simultaneamente, preservarem as tradições das tribos moçambicanas, como costumes, religiosidades e línguas. A identidade em questão ultrapassa uma concepção homogênea e aponta para a heterogeneidade constituída ao longo do processo histórico.

A poesia foi a expressão literária mais publicada em Moçambique e que se destacou desde as primeiras produções, ainda no século XIX. No entanto, a partir de meados da década de 1960, surgiram importantes romancistas e contistas que impulsionaram a prosa moçambicana, conquistando notoriedade no cenário nacional e internacional. Maria Teresa Salgado (2004), em estudo sobre a ficção moçambicana contemporânea, elenca alguns autores

que têm se evidenciado nos gêneros narrativos e têm fortificado essa outra faceta da arte da palavra.

Ungulani Ba Ka Khosa publicou *Ualalapi* em 1987, romance que narra a história de Ngungunhane, uma das figuras mais representativas da resistência ao colonialismo português. A obra foi agraciada com o Grande Prêmio de Ficção Moçambicana, em 1990. Entre contos e romances, Khosa escreve uma narrativa de contrastes: o rural e o urbano, tradição e modernidade, misticismo e racionalidade, além de interrogar o passado colonial e pré-colonial, de modo a revisitar a história e entender as intempéries geradas pela colonização (Salgado 2004). Em *Ualalapi*, por exemplo, o escritor descreve os rituais de sucessão real, nos quais o universo mítico opera como princípio organizador da esfera política e social.

E *Ualalapi* pisava agora, a caminho da praça, o local onde o corpo do rei estivera estendido, no interior de uma cubata, sob o olhar atento dos maiores do reino que tinham o dever de assistir à putrefacção do corpo para que os espíritos malvados não se apossas sem de partes do corpo, aguentando durante dias e noites o cheiro insuportável da carne podre cujos líquidos caíam em vasilhas preparadas para o efeito (Khosa, 2008, p. 16).

No mesmo contexto de revisão crítica da experiência colonial, Lília Momplé estreou na literatura em 1988, com a publicação do livro de contos *Ninguém matou Suhura*. Desde então tem despertado interesse do mercado editorial e da crítica. Sua obra de maior destaque é *Neighbours*, que concatena as habilidades literárias da escritora, como o uso da ironia e a crítica para não só “expressar as inúmeras contradições produzidas pela colonização, mas para apontar para uma ausência de valores num mundo em convulsão” (Salgado, 2004, p. 305).

Ainda nesse panorama da literatura moçambicana contemporânea, destaca-se Suleiman Cassamo, filho mãe ronga e descendente, por parte paterna, de avós asiáticos, cuja origem já prenunciava aspectos centrais do seu fazer literário. Sua obra de maior influência é o livro de contos *O regresso do morto* publicado primeiramente em Moçambique, em (1989), oito anos depois em Portugal e hoje também é traduzido para o francês. Na esteira de outros escritores de seu tempo, Cassamo escreve a partir de uma percepção híbrida de Moçambique, desde a escolha de escrever em português e mesclar com expressões das línguas locais, até o desenvolvimento narrativo que é composto de histórias da tradição oral, conflitos e problemas enfrentados no seio urbano ou rural (Costa, 2008).

Paulina Chiziane é uma das figuras literárias mais notórias do país. Considerada a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique, a autora inicia seu percurso com *Balada de amor ao vento*, narrativa que permeia temas como cultura, poligamia, sociedade

patriarcal e, conseqüentemente, outras questões de gênero. Esse romance fornece indícios de como seria a escrita de Paulina ao longo de sua carreira. Considerando a si mesma uma contadora de histórias, ela se destaca ao desvendar a violência colonial perpetrada à população negra, os paradoxos de uma cultura híbrida, a religiosidade local, bem como a mulher moçambicana dentro desse contexto. Em 2021, tornou-se a primeira mulher africana a receber o Prêmio Camões, sua obra é amplamente lida e estudada nos países lusófonos. *Niketche – Uma história de poligamia* é um dos romances de maior popularidade da escritora e aborda questões complexas da cultura moçambicana, como as diferenças do norte e do sul:

As culturas são fronteiras invisíveis construindo a fortaleza do mundo. Em algumas regiões do norte de Moçambique, o amor é feito de partilhas. Partilha-se mulher com o amigo, com o visitante nobre, com o irmão de circuncisão. Esposa é água que se serve ao caminhante, ao visitante. [...] No sul, a situação é bem outra. Só se entrega a mulher ao irmão de sangue ou de circuncisão quando o homem é estéril (Chiziane, 2004, p. 31).

Segundo Noa (2008), após a efervescência das gerações dos anos 1980 e 1990, notou-se uma regressão na literatura moçambicana, especialmente no que refere à variedade e à qualidade do que é produzido. Na análise do crítico, isso se deve a diversos fatores, tais como: diminuição da cultura leitora, problemas sociais que afetam a maior parte da população, escassez de políticas públicas de incentivo à literatura, impasses com o mercado editorial, precariedade do sistema educacional em desenvolver o gosto e hábito da leitura e da escrita, além da proliferação de outros produtos culturais que têm tomado a atenção dos jovens, mais que a literatura.

Apesar dos desafios apontados, ele afirma que os escritores das últimas décadas do século XX continuam escrevendo e alimentando a literatura de Moçambique. Na contemporaneidade, o pesquisador argumenta que o gênero romanesco tem se sobreposto à poesia, diferentemente do que se observava no início e no período de consolidação dessa literatura. Na busca por uma justificativa, hipoteticamente afirma que talvez o romance seja escolhido por sua tradição e pelo prestígio, por atender às expectativas do mercado literário e também por se adaptar às mudanças das sociedades contemporâneas. Mas, em contrapartida, elabora uma tese que traz maior sustentação para o sucesso desse gênero e sua relevância para a literatura moçambicana:

[...] a principal razão parece residir, julgamos nós, no simples fato de as realidades africanas, em geral, e a moçambicana em particular, conterem em si uma fulgurante energia épica que pode ser vislumbrada nos cíclicos

cataclismos naturais (secas, inundações, ciclones, etc.) e humanos (guerras, mudanças políticas violentas etc.) (Noa, 2008, p. 43).

Ainda segundo Noa (2009), o épico pode ser encontrado no cotidiano sofrido, mas revela exuberância nos seus múltiplos eventos, no misticismo e no caráter sortílego dos lugares, na força da espiritualidade, nos ritos e nas tradições, na pluralidade linguística e nas *cosmopercepções* africanas. Reflete na postura diante da realidade e em formas próprias de narrar.

Assim, tomamos liberdade para evidenciar, juntamente com o estudioso supracitado, alguns romances e escritores que agregaram vitalidade ao gênero, tais como *Niketche – Uma história de poligamia* (2002) e *O alegre canto da perdiz* (2008), de Paulina Chiziane, *Palestra para um morto* (1999), de Suleiman Cassamo, *Os narradores da sobrevivência* (2000), de Nelson Saúte, *Rosa Xintimane* (2002), de Aldino Muianga, *O chão das coisas* (2003), de Marcelo Panguana, *As duas sombras do rio* (2003), *Crónica da Rua 513.2* (2006), de João Paulo Borges Coelho, e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), *O outro pé da sereia* (2006) e *A confissão da leoa* (2012), de Mia Couto.

1.3 NAS TRAMAS DA ESCRITA DE COUTO

O panorama histórico e literário que apresentamos anteriormente nos oferece subsídios para pensarmos a sociedade moçambicana e refletirmos sobre os embates culturais travados em meio ao colonialismo, à imposição cultural, às guerras e à necessidade de reestruturação tanto física quanto semântica. Em relação a esse último aspecto, a literatura emerge como uma ferramenta que presentifica as complexidades das relações políticas, interpessoais e individuais, potencializando-as através da linguagem poética, das tramas que envolvem as personagens de um conto ou um romance, e as tensões entre a língua portuguesa, em que majoritariamente é escrita, e as línguas locais, que muitas vezes estão fundidas à língua do colonizador, de modo a fragmentá-la e tomá-la para si como forma de expressão artística totalmente nova, surgida não só da imposição do colonizador, mas da influência dos grupos étnicos moçambicanos e das outras etnias que estabeleceram contato comercial antes da colonização. Assim, conforme Leite (1998, p. 33):

A enunciação dos legados culturais outros faz-se através do enunciado, que cumula e concentra, numa geologia estratificada que atinge a sintaxe, os ritmos híbridos da textualidade oral. É neste trabalho da "língua" como texto (na acepção kristeviana) que se desvelam as "tradições" traídas, e

reformuladas, e se recuperam os traços genéticos de variadas "formas" ou "gêneros" orais, e outros gêneros provenientes da literatura.

A recuperação das tradições outrora estigmatizadas pelo colonialismo se dá no campo da oralidade e das formas de narrar, alcançando igualmente a expressão de *cosmopercepções* africanas. Narrar sobre um território que foi violentado e subalternizado pelo imperialismo, em termos humanos e simbólicos, é uma forma de preservar a criatividade literária e construir uma tradição própria, sem reproduzir passivamente modelos europeus, difundidos pela ocidentalização em vários continentes. Inerente a isso, para muitos escritores moçambicanos a fabulação dos eventos históricos e a expressão de identidades fragmentadas, em processo de construção, é uma tarefa inadiável. O impulso da escrita nasce, assim, da observação atenta do entorno e da urgência de reinscrever, pela palavra, experiências e memórias silenciadas ou distorcidas. É neste contexto que se destaca a figura de Mia Couto, cuja obra encarna essa necessidade de reelaboração simbólica, de reinvenção da narrativa e de representar as complexas realidades moçambicanas.

Antonio Emílio Leite Couto, filho de emigrantes portugueses, nasceu em Moçambique, na cidade de Beira, em cinco de julho de 1955. Iniciou sua carreira ainda na adolescência, aos 14 anos, quando publicou seus primeiros poemas no jornal *Notícias da Beira*, de sua cidade natal. Aos 16 anos, em 1971, mudou-se para a capital Lourenço de Marques para cursar Medicina, mas encerrou sua trajetória no curso em 25 de junho de 1974, antes de concluí-lo, para se dedicar ao jornalismo no jornal *Tribuna*. Atuou no jornal até setembro de 1975, quando este foi destruído pelos colonos contrários à independência do país. Participou do movimento estudantil e vinculou-se à FRELIMO. Depois da independência, foi nomeado diretor da Agência de Informação de Moçambique (AIM), em que atuou até 1979. Em seguida, tornou-se diretor da revista *Tempo* e, em 1981, passou a atuar no jornal *Notícias*. Em 1983, publicou o livro de poemas *Raízes do Orvalho*, estreia do escritor nas editoras, que posteriormente recebeu o prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos. Em 1985, abandonou a carreira de jornalista para ingressar no curso de biologia, na Universidade de Eduardo Mondlane. Posteriormente, especializou-se em ecologia e tornou-se professor dessa área em diversas faculdades da universidade. Couto desenvolveu trabalhos como biólogo na ONU e na Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), através do mapeamento das zonas rurais em projetos de preservação. Tal atividade profissional permitiu que ele conhecesse a diversidade cultural de seu país, subsidiando, assim, sua arte literária.

A carreira do escritor mostra-se profícua, sendo reconhecida por diversas premiações, além de situá-lo entre os escritores africanos mais traduzidos em âmbito mundial. Sua obra literária perpassa a prosa e a poesia. Além do que já citamos, publicou *Vozes Anoitecidas* (1986), *Cada Homem é uma Raça* (1990), *Terra Sonâmbula* (1992), *Estórias Abensonhadas* (1994), *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* (2002), *O Outro Pé da Sereia* (2006), *A Confissão da Leoa* (2012), *Mulheres de Cinza* (2015), *O Mapeador de Ausências* (2020) entre outros¹. Alguns de seus romances foram adaptados para o cinema, como *Terra Sonambula* (2007), dirigido por Teresa Prata e *O último voo do flamingo* (2010), dirigido por João Ribeiro.

A obra de Mia Couto é influenciada por sua vivência enquanto homem nascido em Moçambique, pelas experiências dos diversos conflitos e pelos encontros culturais e linguísticos do país. Além disso, em entrevista concedida a Vera Maquêa, na qual se discute o fazer literário moçambicano, o autor revela que, embora seu pai fosse um homem das letras, a maior influência familiar adveio da mãe, que costumava contar-lhe histórias, sentados em volta de uma fogueira:

Ela resgatava a relação divina com a palavra por via das histórias. Essas histórias seriam recontadas com tantas diferenças de cada uma das vezes, que acabei aprendendo - através de experiência, não através do exercício intelectual - que a memória, que era a história da sua própria vida, pode ser refeita sempre com sabores novos, reinventada em cada lembrança (Couto, 2005, p. 203).

Nessa mesma entrevista, ao comentar as relações entre Brasil e Moçambique, o escritor afirma que os intelectuais moçambicanos entraram em contato com a cultura do país pela revista *Cruzeiro*, com desenhos de Ziraldo e textos de Rachel de Queiroz. Desse modo, eles descobriram os escritores brasileiros e foram influenciados por nomes como Jorge Amado, Graciliano Ramos e Manuel Bandeira. Mia Couto aprofunda as reflexões sobre as influências em sua escrita literária e afirma que era leitor ávido de Luandino Vieira (escritor angolano), que por sua vez era influenciado por Guimarães Rosa. Ao saber disso por meio de uma entrevista, Couto se interessou pelo escritor mineiro “um dia eu recebo as Primeiras estórias... Estas estórias, só li posteriormente. Eu recebo as Primeiras estórias e realmente eu entendi bem: estava ali alguém que tinha conseguido fazer na língua portuguesa um processo de reencantamento profundo por via da emergência da poesia...” (Couto, 2005, p. 203).

¹ Outras publicações do escritor são: *Cronicando* (1988) *A varanda do Frangipani* (1996), *Contos do Nascer da Terra* (1997), *Mar Me Quer* (1998), *Na Berma de Nenhuma Estrada* (2001) *O Fio das Missangas* (2003), *A chuva pasmada* (2005), *Pensatempos. Textos de Opinião* (2005), *Jesusalém* (2009), *Pensageiro Frequente* (2010), *A Espada e a Azagaia* (2016) e *O Bebedor de Horizontes* (2017).

No decorrer de sua trajetória, Mia Couto recebeu diversas distinções, entre as quais o “Prêmio Nacional de Ficção da Associação dos Escritores Moçambicanos”, em 1995, por *Terra Sonâmbula*, obra também considerada uma das dez melhores da literatura africana do século XX; o “Prêmio Vergílio Ferreira”, em 1999, pelo conjunto de sua obra; o “Prêmio União Latina de Literaturas Românicas”, em 2007; o “Prêmio Camões”, em 2013; e o “Prêmio Neustadt”, em 2014, frequentemente referido como o “Nobel Americano”. Mais recentemente, em 2025, tornou-se o primeiro escritor em língua portuguesa a receber o “Prêmio PEN/Nabokov”.

A obra de Couto tem sido amplamente estudada nas universidades ao redor do mundo. No Brasil, por exemplo, o catálogo de dissertações e teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) registrou 349 pesquisas sobre o escritor, até o ano de 2025.

Segundo Laranjeiras (1995), nos primeiros anos da carreira de Mia Couto, especialmente no lançamento de *Vozes Anoitecidas*, houve uma polêmica em torno da linguagem empregada pelo autor: para alguns meios de comunicação, não era interessante que se escrevesse numa linguagem similar à oralidade, que se aproximasse da expressão e ingenuidade populares, transmutada em língua literária própria. As ressalvas apontavam que ninguém falava como os personagens do livro, por exemplo, criando certos neologismos. Essa característica, segundo esses críticos, poderia afetar a aceitação da massa de leitores. Além disso, como Moçambique é um país cuja expressão literária mais recorrente é a poesia, sendo a lírica o gênero tradicional dos escritores consagrados, os romancistas e contistas passaram por maior provação, até conseguirem a validação da crítica e do público.

Couto, com astúcia e ironia, respondeu às críticas com uma crônica intitulada “Escrevências Desnventosas”, publicada no *Notícias* em que, poeticamente, saía em defesa da liberdade criativa. Apesar dessa resabiada recepção, *Vozes Anoitecidas* chegou às livrarias com o aval de José Craveirinha e Luís Carlos Patraquim. Craveirinha destacou a habilidade de Couto ao tratar do mosaico cultural e étnico de Moçambique, sem, no entanto, cair na armadilha do folclorismo. Segundo o poeta, o tom místico e ritualista das narrativas possuía “fisionomia africana com personalidade identificavelmente moçambicana” (Craveirinha, 1987 apud COUTO, 2013, p. 9). Patraquim, por sua vez, também destacou a moçambicanidade da escrita coutiana, por meio da sua capacidade de restaurar a narrativa e expressar a aglutinação cultural do país.

Pires Laranjeiras (2014) reconheceu Couto entre os escritores mais relevantes de Moçambique, no livro *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Em sua análise, o crítico avaliou a criatividade textual do autor e elencou quatro componentes que despertam a

admiração dos leitores. I – A criatividade e a inventividade da linguagem: a literatura de Couto é comparável a outros escritores surgidos em países colonizados, pois usa da língua do colonizador como matéria prima do texto literário, mas força-a a se moldar e expressar a diferença linguística que sofreu no país, tal qual Guimarães Rosa e James Joyce. II – Realismo no traçado de ações e caracteres: no processo narrativo, Couto cria personagens e espaços realistas, com descrição sucinta, densa e eficaz, abordando os costumes e os tipos sociais. Mas, embora seja realista, abre espaço para o mítico que culmina na expectativa do conflito. III – A inserção repentina do imaginário ancestral, do fantástico, que eleva esse realismo praticamente social a um *realismo animista*: é comum que os textos de Couto introduzam o fantástico e as cosmogonias moçambicanas não urbanas de forma inesperada, causando estranheza no leitor estrangeiro. IV – O humor: a escrita de Couto utiliza da intriga (situações e acontecimentos), dos personagens (linguagem, costume, histórias), dos antropônimos no nome dos lugares e pessoas, forma de narrativa (com trocadilhos e hipérboles), enunciação (forma popular de articular), linguagem (escolha do léxico e da sintaxe).

No conto *Fosforescências*, é possível observar o antropônimo como estratégia narrativa de forte carga semântica, utilizada por Mia Couto para nomear a personagem “Dona Amarguinha”, sugerindo traços de sua personalidade e aspectos de sua trajetória:

Dona Amarguinha era tão magra que só lhe servia roupa de luto. Viúva, não se retirava da penumbra da loja que lhe restara do casamento. Detrás do balcão, quase nem se apercebia seu vulto. E era como se ela se tivesse antepassado, descriatura. As gentes entravam naquele lugar sombrio com o respeito de quem penetra num local de culto (Couto, 2015, p.11).

O excerto também exemplifica a inventividade da linguagem com o neologismo “descriatura”, fortificando a ideia da invisibilidade da personagem. Secco (2006), no artigo “Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos”, a partir da análise de dois contos do escritor, enfatiza a poeticidade presente em sua narrativa e a inventividade da linguagem coutiana:

Mitos, ritos e sonhos são caminhos ficcionais trilhados pelas narrativas de Mia Couto que enveredam pelos labirintos e ruínas da memória coletiva moçambicana como uma forma encontrada para resistir à morte das tradições causada pelas destruições advindas da guerra. As úlceras deixadas nas paisagens são deploradas pela escritura mitopoética do autor, cujo lirismo funciona como bálsamo cicatrizante e cuja lucidez política serve para abrir os olhos do povo, numa tentativa de curar a cegueira reinante em Moçambique, nos tempos pós-Independência (Secco, 2006, p. 72).

Dessa forma, a literatura do autor torna-se uma ferramenta de invenção linguística e revitaliza as tradições moçambicanas ameaçadas pelo colonialismo e pela guerra. A cosmogonia africana, os mitos, as crenças e as tradições são embaladas numa linguagem poética, que promove alívio para as fissuras que a violência causou. Além disso, romancista não se exime da tarefa de promover a consciência social através de seu realismo, ao descrever os horrores da guerra civil, como em *Terra Sonambula*. No romance, uma criança (Muidinga) e um velho (Tuahir) se refugiam num autocarro repleto de cadáveres carbonizados e passam os dias sobrevivendo por meio das palavras do caderno de Kindzu. Da mesma forma que Tuahir sente a necessidade de ouvir as histórias de Kindzu, a literatura de Couto é um fio que conecta o povo às suas tradições, sem incorrer numa concepção de identidade essencialista, mas entendendo o mosaico cultural do país e despertando para os problemas sociais que o aflige.

Inocência da Mata analisa o processo de reinvenção da linguagem na obra de Mia Couto e conclui que o modo como o escritor maneja a língua portuguesa, ao insemear a tradição oral de Moçambique na língua do colonizador, expressa também gêneros simples próprios de uma cultura não grafocêntrica, como o mito, a máxima e o provérbio. Nesse sentido, afirma que “na reconstrução dessas estruturas da fala – da língua oral – o autor joga com elementos de valências etno-, socio- e psico-semânticas” (Mata, 1998, p. 266). A autora enfatiza que, em um contexto social no qual a guerra evidencia as atitudes mais sórdidas dos homens, a obra de Mia Couto realiza incursões no realismo social por meio de uma narração que escancara os problemas de Moçambique e a violência perpetrada contra a população. Simultaneamente, recorre ao fantástico, mobilizando elementos de uma cosmogonia interna, como a presença de espíritos, ritos e mitos.

Cavacas (2006) reforça o processo inventivo coutinano. A pesquisadora observa a inserção da oralidade (presente na tradição cultural moçambicana) no português que ele herdara de seus pais. Esse processo literário perpassa os provérbios populares, a simbologia e o imagético moçambicano. Observamos a inserção de provérbios em vários de seus romances, como forma de resgatar a tradição moçambicana e também de agregar ao enredo da narrativa. Por exemplo, o provérbio africano que inicia o terceiro capítulo de *A confissão da leoa*:

Todas as manhãs a gazela acorda sabendo que tem que correr mais veloz que o leão ou será morta. Todas as manhãs o leão acorda sabendo que deve correr mais rápido que a gazela ou morrerá de fome. Não importa se és um leão ou uma gazela: quando o Sol desponta o melhor é começares a correr (Couto, 2012, p. 87).

Cavanas (2006) ainda alega que embora Couto trate de temas históricos e sociais, ele não perde a habilidade de fabular, algo inerente do seu processo de escrita narrativa. O texto do moçambicano, sobretudo, lida com questões próprias do que se chamaria de moçambicanidade, esse não é um atributo exclusivo do texto literário, pois existe no universo extratextual. Portanto, está imbricado na mobilização da oralidade, na caracterização dos personagens, na construção das tramas, nos espaços reais e/ou imaginários e na polifonia narradora. Mesmo com essa necessidade de incorporar o social, Couto não deixa de se preocupar com o fazer da prosa poética ficcional e construir universos diegéticos com maestria.

Apesar da linguagem coutiana ser um ponto de grande interesse dos estudiosos, outro aspecto também bastante discutido é a identidade cultural. É um tema que custa muito caro para o escritor literário porque, apesar de desenhar a beleza e a complexidade da diversidade cultural de Moçambique, produzir literatura que consiga se aproximar desse mosaico é uma tarefa artesanal:

Abordar a realidade moçambicana no momento actual é afrontar a complexidade gerada pela sobreposição de mundos diversos, de mentalidades diferentes e de períodos que interferem uns nos outros e muitas vezes se chocam. E esta abordagem, fundamental no caminho do reconhecimento da identidade cultural, será obrigatoriamente repetitiva e demorada (Cavacas, 2006, p. 69).

A trajetória literária de Couto revela um escritor que carrega em si o compromisso de tocar em feridas históricas, mesmo quando isso expõe contradições dos agentes em liderança. Ao tecer o fio da ficção, existe a preocupação de trazer linhas tão distintas quanto as trocas culturais no interior da sociedade que ele viveu e/ou conheceu. Ao amalgamar uma experiência cultural e humana, em que culturas díspares se chocam, exige-se um alto grau de percepção acerca da constituição dessa nação, marcada por eventos históricos violentos, sobretudo a partir do contato com o Europeu. Além disso, é preciso reconhecer que Moçambique é um país plural: não há uniformidade na língua, nas tradições, nos ritos e nas *cosmopercepções*. É inegável a impossibilidade de apreender a totalidade de um mosaico que, além heterogêneo e múltiplo, encontra-se em permanente processo de construção e reconhecimento, convergindo a tradição (que há muito foi negada) e a modernidade (que foi imposta). No entanto, apesar da improbabilidade de se atingir esse êxito representacional, o texto coutiano nos releva parte dessa pluralidade e debate poeticamente as questões mais complexas do país. Recorrendo novamente à Terra Sonambula, tal aspecto se evidencia na justaposição entre a guerra e os ritos tradicionais. Nesse mesmo sentido, a finalidade da ficção de Couto é:

[...] alimentar a esperança (que nele é incessante) de que o povo moçambicano preserve os aspectos culturais que suportam a sua identidade; esta preservação vai no sentido de uma identificação com os sinais culturais produzidos que habitam o imaginário das pessoas, um imaginário que não apenas é preenchido com elementos da tradição cultural moçambicana, mas também com novos elementos identitários resultantes do contacto com outras culturas (Ribeiro; Moreira, 2017, p. 31).

Portanto, a literatura de Couto não é um relato descompromissado, mas ela emerge como esperança/fé no futuro coletivo. Sob esse viés, sua obra cumpre dois papéis importantes quando se pensa em literatura pós-colonial: registrar as tradições e reavivá-las no imaginário popular, não apenas pela mera descrição, mas um processo de tornar a cultura viva no seio social. Nessa tarefa, o autor atribui dinamicidade à identidade cultural, em que o tradicional e o novo coexistem, uma vez que é impossível negar os impactos do contato com outras culturas.

Essa maleabilidade da identidade cultural é percebida pelo contraste entre a tradição rural e os eventos históricos de ordem bélica em *O Dia em que Explodiu Mabata-bata*, conto de *Vozes Anoitecidas*. Nele, Azarias presencia a explosão repentina de um boi, isso gera preocupação, pois seu tio, Raul, o cobraria. Para se justificar, o pequeno pastor levanta hipóteses sobre a causa do acidente. Essa ocorrência revela a força da tradição mitológica local, pois o personagem recorre à figura do *ndlati*, a ave do relâmpago, para tentar entender o que houve com a criação da família. Sem meios de provar sua tese, o menino se refugia. O medo de Azarias e sua *cosmopercepção* entram em conflito quando três soldados batem à porta dos seus tios e informam que a explosão fora causada por uma mina implantada por bandidos. Quando o pastor retorna, é surpreendido com a presença de *ndlati*. O tecido ficcional de Couto propõe um embate simbólico entre mito e história, revelando a fragmentação de indivíduos que articulam repertórios míticos para dar sentido a um presente violento.

O percurso desenvolvido até aqui, perpassando o panorama histórico e literário de Moçambique, bem como a vida, obra e recepção crítica de Couto, permite-nos compreender as principais tensões que atravessam o país: o trauma do colonialismo e da guerra civil; a complexidade da formação de uma literatura recente; e a pluralidade cultural e linguística num mesmo território. Nesse contexto, o fazer literário coutiano se destaca por uma linguagem inventiva e uma poética que objetiva desenhar o mosaico cultural de Moçambique, por meio dos embates históricos e culturais, em uma abordagem simultaneamente social e imaginativa, revelando a fragmentação identitária moçambicana e seus modos de reinvenção simbólica.

2.0 CARTOGRAFIAS DA SUSPEITA: O ROMANCE POLICIAL EM PROCESSO DE TRANSCULTURAÇÃO

Em *Niketche: Uma História de Poligamia*, o leitor é convidado a acompanhar a vida de Rami, uma mulher do sul de Moçambique, que recebeu uma educação baseada em valores cristãos e monogâmicos. Ela vive no centro urbano, Maputo, é casada com Tony, comandante da polícia, e possui cinco filhos. O conflito central do enredo é a crise do casamento: Tony passa vários dias fora de casa, distancia-se cada vez mais de Rami e ela atribui isso a um possível excesso de trabalho. No entanto, ao longo do enredo percebe que o marido era poligâmico. Uma a uma, Rami descobre quatro outras esposas e vários outros filhos de Tony. Assim, ele se ausentava porque estava nos outros lares, com as outras famílias, mas de fato não supria o papel de esposo e pai em nenhum deles. Esse romance, que ora é íntimo, ora é social, é estruturado a partir de um espaço urbano, que permite que Rami trafegue entre as casas e estabeleça relação com as outras personagens, trazendo questões da diversidade cultural de Moçambique, como as influências do islamismo e do cristianismo na formação daquela sociedade, além da situação das mulheres moçambicanas e um senso de sororidade. O espaço cumpre papel fundamental na interligação das personagens que fazem parte de culturas distintas: é a partir do centro urbano que Rami contata as mulheres e dialoga com diferentes vivências.

Em perspectiva diversa, mas igualmente significativa quanto à construção espacial na narrativa, *O vendedor de passados*, romance publicado pelo escritor angolano José Eduardo Agualusa, apresenta outra configuração do espaço. A narrativa é conduzida por Eulálio, uma osga², que acompanha a vida de Félix, um homem negro albino, em seu ofício. Ele trabalha construindo o passado de pessoas, desde a árvore genealógica até os principais acontecimentos da vida. Quem o procura são empresários, ministros, fazendeiros, pessoas que alcançaram um status social/econômico, mas que não possuem, ainda, um nome que remeta à nobreza. Dado o enredo, o romance se passa num microespaço: a casa do protagonista. Esse ambiente doméstico, longe de limitar a narrativa, torna-se lugar de devaneios, sonhos, encontros e criatividade. É ali que ele recebe seus clientes, entende a demanda e elabora as biografias falsas. É nesse aparente isolamento da casa que o escritor consegue revisitar a história e trabalhar a memória de um país marcado pelas feridas do passado.

Esses dois exemplares da literatura lusófona se contrastam, entre outros fatores, pelo espaço cênico onde os personagens atuam. Fica evidente que a categoria estrutural espaço não

² É uma espécie de lagarto, corpo pequeno, achatado e rugoso. Popularmente conhecido como “lagartixa” no Brasil.

cumpra apenas a função convencional de delimitar onde aquela história acontece, mas, sobretudo, diz respeito a toda uma perspectiva sobre os ambientes, as pessoas que ali habitam e se relacionam, a maneira como atuam nesse ambiente e, conseqüentemente, o produzem. A ideia de *produção do espaço* que evocamos aqui está alinhada à perspectiva de Lefebvre (2006), filósofo francês, que se dedicou a pensar a sociologia urbana e a geografia. Segundo o autor, o espaço não é um dado físico e acabado, tampouco é neutro ou natural. Ele é produzido continuamente nas relações sociais, culturais e simbólicas. Tomar de empréstimo essa definição antropológica para o campo literário, como procedemos nesta dissertação, implica considerar o espaço como categoria analítica que, embora tenha dimensão estrutural dentro da narrativa, não se limita ao papel de cenário para a trama. Em outros termos, não se trata simplesmente de um construto teórico monolítico, o espaço possui dimensão social: por um lado, ele é produzido pelo homem, mas, por outro, também interfere nas relações sociais e, por conseguinte, na própria constituição da sociedade. Nesse sentido, Lefebvre afirma:

[...] cada sociedade (por conseguinte, cada modo de produção com as diversidades que ele engloba, as sociedades particulares nas quais se reconhece o conceito geral) produz um espaço, o seu. A *Cité antiga* não pode ser compreendida como uma coleção de pessoas e coisas *no* espaço... A *Cité* teve sua prática espacial; ela modelou seu espaço próprio, isto é, apropriado (Lefebvre, 2006, p. 56).

Para melhor explicar como funciona a *produção do espaço*, Lefebvre o considera a partir de uma tríade analítica: *percebido*, *concebido* e *vivido*. O *espaço percebido* (prática social) é aquele do cotidiano, o que regula as relações sociais, o modo como ele é organizado, as disposições dos lugares, as possibilidades de ir e vir, a vida cotidiana. Já o *espaço concebido* (representações do espaço) é o espaço dos organizadores urbanos, dos arquitetos, engenheiros, políticos, ele é pensado, planejado e produzido discursivamente. Por fim, o *espaço vivido*, que Lefebvre chama de espaços de representação, é mais subjetivo, está relacionado à vivência de cada um, a experiência do indivíduo, assim, incorpora memórias, afetos, símbolos: “penetrados de imaginário e de simbolismo, eles têm por origem a história, de um povo e a de cada indivíduo pertencente a esse povo” (Lefebvre, 2006, p. 70).

Portanto, essa categoria não existe de forma universal nem atemporal. Uma vez que o espaço é produzido historicamente e socialmente, não é investido de significados (ou, melhor diremos, produzido) igualmente em diferentes culturas. Ele só pode ser entendido num contexto específico, conforme a percepção das pessoas que o vivenciam. Afinal, longe de mero cenário, o espaço é uma construção simbólica em que se sobrepõem traumas, memórias e resistência.

No romance moçambicano, por exemplo, a espacialidade não é dada apenas enquanto categoria estrutural, pois reverbera ancestralidade, é atravessada pela *realidade animista* e pela oralidade das diversas etnias ali existentes. Ademais, também está marcada pelas feridas coloniais que se inscrevem na linguagem e nos corpos dos personagens.

Ao considerar a produção do espaço nos romances de Couto que examinaremos mais adiante, tomamos como hipótese que os espaços onde ocorrem as narrativas metaforizam alguns embates coloniais e, paralelamente, debatem a constituição das identidades dos personagens. Para Noa (2006, p. 271), os espaços da ficção moçambicana, “quer individualmente, quer conjuntamente, trata-se de dimensões cuja representação transporta uma enorme carga simbólica e informacional tanto como lugar de convivência quanto como lugar de conflito”. Desse modo, ao observarmos esses conflitos, entendemos que personagens estrangeiros operam prioritariamente sobre o *espaço concebido*, pautado por uma lógica de ordenação externa, mas há uma ruptura no *espaço vivido*, pois este se choca com a cultura e com a cosmogonia que rege a vivência dos nativos.

Para dar conta da dimensão simbólica das vilas em que ocorrem as diegeses, recorremos a Iser (1999), cujo ensaio *O Fictício e o imaginário* confere relevo à interação do leitor com o texto literário e como esta pressupõe um acordo que o leitor impõe a si ao conceber aquelas situações como “reais”. Desse modo, a literatura não é realizada apenas pelo escritor, mas também pelo leitor, já que este é responsável por “acreditar” no que é lido e preencher as lacunas que ora surgem. Para o estabelecimento desse pacto, Iser (1999) considera três *atos de fingir*, quais sejam: *seleção*, *combinação* e *autodesnudamento*. Para as pretensões deste trabalho, focaremos o primeiro desses atos. Segundo o professor alemão, a *seleção* cria um espaço de jogo entre a literatura e o universo extratextual. Nesse ato, o escritor seleciona elementos do mundo real, os transgrede e os incorpora ao texto, de modo desorganizado e significativo. A *seleção* não é uma mera escolha de elementos da realidade transpostos no texto, pois eles são reinscritos numa organização diferente da original, mas que faz sentido no universo tecido pela literatura.

Esse ato é recursivo, sobretudo, para o exame dos romances de Couto aqui apreciados, pois ambos se passam em vilas fictícias: *O último voo do flamingo* em Tizangara e *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* em Vila Cacimba. A escolha por essas vilas e, justamente, por situá-las na ficção é uma estratégia para tratar de Moçambique sem limitar ou reduzir as discussões a apenas uma região. A estratégia da metonímia é percebida no momento em que essas vilas estão permeadas de conflitos consequentes da colonização ou da Guerra Civil. Nesse mesmo

sentido, ao discorrer sobre a diferença da concepção sobre o espaço na literatura colonial e nas literaturas africanas, Can (2020, p. 21) afirma que:

[...] enquanto na literatura colonial havia uma inclinação para a construção de um espaço atemporal, apreendido por uma perspectiva monofocal, nas literaturas africanas, o espaço, de um modo geral, constrói-se em paralelo (e por vezes se confunde) com as personagens, adquire vocação histórica e situa-se, por tudo isso, no plano da metonímia, da metáfora, da fábula, da personificação e do dialogismo.

Desse modo, empreendemos a leitura dessas vilas enquanto metonímias de Moçambique, uma vez que a literatura africana constrói o espaço para além de um mero cenário, ele carrega marcas históricas, culturais e simbólicas. À luz dessa perspectiva, em *Venenos de Deus, remédios do Diabo* o contexto histórico é exposto com pouca precisão, mas nas entrelinhas percebemos que se situa alguns anos após a Guerra Civil. Na narrativa, acompanhamos Bartolomeu Sozinho, um ex-mecânico da Companhia Colonial de Navegação, tecer comentários ora saudosistas, ora ácidos sobre a presença dos portugueses e o descontentamento pela finalização das atividades da companhia. O embate do protagonista com o administrador da vila, Alfredo Suacelência, parece, em primeira leitura, encenar as discordâncias que permearam o contexto em que Moçambique finalmente alcançou a independência. Já *O último voo do flamingo* é mais explícito quanto ao contexto, pois pontua claramente que está nos primeiros anos pós Guerra Civil, um período de instabilidade que foi, em parte, monitorado pela ONU. Além desse posicionamento claro, também há a presença de conflitos internacionais, como já descrevemos com a Organização, e internos, já que o governador local, Estevão Jonas, é corrupto e desagrada parte da população, sobretudo o pai do narrador, Sulpício.

Essas dinâmicas reveladas ao longo dos livros em tela nos remetem à história de Moçambique contada na liminaridade entre factuality e ficção a fim de grifar as contradições e ambiguidades desses períodos, as violências materiais e simbólicas e a identidade cultural. Os espaços construídos por Mia Couto estão situados numa cosmogonia moçambicana que, conforme temos exposto, é afetada pela colonização, mas também é um lugar de resistência ancestral e contestação do domínio colonial. Couto não cria narrativas com o objetivo de apenas revisar o passado, mas, sobretudo, de fabular vilas que convivem com os destroços coloniais e seus legados, ao mesmo tempo em que tentam articular a ancestralidade que sobreviveu à imposição cultural.

Nesse sentido, recorremos a Homi K. Bhabha, intelectual teórico indiano, radicado nos Estados Unidos, um dos pesquisadores mais importantes para se pensar o pós-colonialismo, as dinâmicas de contato, opressão e cultura nos países que foram colonizados. Ao discutir as condições mínimas do discurso colonial, Bhabha (1998, p.111), afirma que o discurso colonial

É um aparato que se apoia no reconhecimento e repúdio de diferenças raciais/culturais/históricas. Sua função estratégica predominante é a criação de um espaço para "povos sujeitos" através da produção de conhecimentos em termos dos quais se exerce vigilância e se estimula uma forma complexa de prazer/desprazer. Ele busca legitimação para suas estratégias através da produção de conhecimentos do colonizador e do colonizado que são estereotipados, mas avaliados antiteticamente. O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução.

Na esteira de Bhabha, entendemos que o colonialismo usufrui daquilo que ele próprio repudia em termos de diferença racial, cultural ou histórica. Assim, o discurso colonial cria argumentos para a constituição de sujeitos os quais ele subalterniza ao mesmo tempo que justifica a necessidade de emancipação. Esses argumentos se sustentam no conhecimento que é produzido sobre o colonizado e sobre o colonizador, num viés de oposição e binariedade. Consequentemente, o colonizado sempre é visto num papel inferior, como se a raça fosse um elemento que nortearia uma identidade menor que dos europeus. Portanto, caberia ao colonizador conquistar, dominar e instruir tal população.

Embora o próprio Bhabha sustente que o discurso colonial não se efetiva plenamente em virtude da maleabilidade da identidade, a afirmação acima é importante para entendermos que Vila Cacimba e Tizangara são vilas que se configuram como espaços atravessados pela tentativa de subalternização, pela introjeção de uma noção de inferioridade e pela imposição de uma lógica de dominação capitalista, sobre a terra e os seres humanos. Nas narrativas, existe a presença dos resquícios desses discursos, mas também de personagens que erigem em crítica ao colonialismo e à concepção de branquitude. É nesse entrecruzamento do evento histórico que percebemos a singularidade da *produção do espaço*, uma vez que os personagens vivem num território que há pouco foi palco dos desmandos do capitalismo. Não é possível conceber esse espaço apenas enquanto cenário da narrativa. É um espaço construído, também, historicamente. Logo, Mia Couto se baseia nesses embates históricos para criar os romances e tensiona a percepção leitora para além dos modelos ocidentais de representação.

Em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, a concepção desse espaço é delineada sobretudo a partir da perspectiva do personagem Bartolomeu Sozinho. Como já mencionamos,

o ex-mecânico manifesta seu inconformismo diante da imposição de se ancorar na vila, uma vez que a companhia colonial fora extinta depois da independência. Ao longo das páginas e das queixas do personagem, o discurso colonial se manifesta como uma cisão identitária de duplo gume: uma identificação local e a ilusão de superioridade, por trabalhar junto aos portugueses. Em conversa com Sidónio Rosa, Bartolomeu revela o saudosismo:

— Eu vejo-o, assim de farda branca, e o Doutor me lembra o comandante do navio...

— Ora, esta é uma simples bata de médico.

— A sério, até parece que ainda viajo lá no pacote, parece que escuto as águas ondeando... Saudades ondeiam, sim, no seu olhar quando enfrenta, na moldura pendurada na parede, a sua desbotada fotografia, perfilado entre cadetes e marinheiros do Infante D. Henrique. Suspenso do retrato, um emblema, verde e branco, da Companhia Colonial de Navegação (Couto, 2016a, p. 6)

No diálogo, é evidente que a presença do português na casa dos Sozinhos é marcada por experiências históricas díspares e assimetrias de privilégio. Não é por acaso que a figura de Sidónio Rosa lhe evoca a do comandante do navio. O uso da roupa branca, traje da medicina, simboliza também o exercício de uma função de maior prestígio social. Desse modo, Bartolomeu rememora a submissão a um homem europeu. Segundo a lógica do discurso colonial e as próprias condições que o colonialismo proveu aos colonizados, o ex-mecânico nutre um sentimento nostálgico. Nesse momento do romance, o saudosismo do personagem causa estranheza no leitor. Ora, é um nativo que corrobora sua própria colonização. No entanto, o olhar atento evidencia que não é apenas simpatia ambígua pelo projeto colonial, é a condição de estar desarraigado da terra. No mar, Bartolomeu estava “longe” daqueles que sofriam no território moçambicano. O fragmento nos revela que Vila Cacimba é esse espaço perpassado por um discurso que buscava insistentemente legitimar uma dominação com base em estereótipos raciais. Bartolomeu, por algum momento, mostra-se convencido desse discurso, entendendo que a melhor opção era estar do lado do colonizador. Torna-se perceptível que o leitor constrói diferentes perspectivas desse protagonista marcadamente ambíguo, mas ao longo da tessitura temporal do romance, gradualmente, percebemos que o *espaço produzido* no sujeito colonizado é um espaço hostil ao negro, por isso deve ser evitado.

Essa discussão nos remete ao que Frantz Fanon, psiquiatra, filósofo e ensaísta martinicano discorre sobre a cidade do colono. Ainda que em um contexto distinto, pela crítica de Fanon percebemos como é a *produção dos espaços* na ótica do colonialismo:

A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde as latas de lixo transbordam sempre de restos desconhecidos, nunca vistos, nem mesmo sonhados. Os pés do colono nunca se mostram, exceto talvez no mar, mas nunca se está bastante próximo deles. Pés protegidos por sapatos fortes, enquanto as ruas da sua cidade são limpas, lisas, sem buracos, sem pedriscos. A cidade do colono é uma cidade empanturrada, preguiçosa, seu ventre está sempre cheio de coisas boas. A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros (Fanon, 2006, p. 55)

Desdobrando tal reflexão, Fanon (2006) interpreta o olhar direcionado pelo colonizado à cidade do colono como marcado pela inveja, revelando a assimetria simbólica e material que alicerça a relação colonial. Assim, ciente da finalidade do discurso colonial e do projeto capitalista, Bartolomeu compreende não pertencer à cidade do colono, logo busca no universo do branco alguma oportunidade de se desvencilhar da condição subalterna. Portanto, em 1962, seduzido pelo transatlântico D. Infante Henrique, almeja participar daquelas viagens. Primeiramente, observa um comportamento dos estrangeiros que desciam de suas lanchas nas costas de homens negros, para que não tivessem os pés molhados. Em vez de se revoltar com a situação, Bartolomeu interpreta como oportunidade e logo se oferece para carregar os portugueses. O irmão, sabendo das intenções de Bartolomeu, adverte: “— Eu sei o que se passa nessa sua cabecinha. É escusado, mano: você nunca pisará aquele barco. Pé de preto pisa canoa. (Couto, 2006a, p. 11). Em seguida, o avô repreende o neto, remetendo ao tráfico atlântico de escravizados e da condição degradante em que foram transportados para nunca mais voltar. Bartolomeu murmura: “— Quem me dera ser escravo e ir num barco [...] (Couto, 2006a, p. 11). A fala do personagem revela a deturpação do espaço pelo colonialismo. Para escapar do seu local de origem, ele chega a conceber que até a condição de escravizado é melhor que a sua, desde que possa, ainda que de forma ilusória, adentrar no mundo do branco, representado pelo navio. Ou seja, nesse contexto de conflito e imposição cultural, o nativo é levado a negar a própria terra, pois aprendeu, segundo a lógica estereotípica do colonialismo, que seu lugar de origem é inferior ao território europeu. O navio, portanto, configura-se como versão miniatural da “civilização” europeia.

Nesse mesmo sentido, Césaire (1978) argumenta que o colono tende a tratar o colonizado como descivilizado no intuito de justificar sua desumanização. Ao se dispor a carregar os portugueses nas costas ou o desejo de sair de sua terra natal, na condição de escravizado, só para pertencer ao mundo do branco (navio), o personagem constitui exemplo paradigmático dessa desumanização, ele internaliza a ideia de que a condição de homem moçambicano se encontra tão degradada que o branco é um salvador. Em consonância, Fanon

(2006) teoriza sobre a alienação pretendida pela colonização, e afirma que o efeito almejado consistia em:

[...] efectivamente convencer os indígenas de que o colonialismo vinha arrancá-los da noite. O resultado, conscientemente perseguido pelo colonialismo, era meter na cabeça dos indígenas que a saída do colono significaria para eles o regresso à barbárie, ao aviltamento, à animalização.

No transcurso do enredo, essa perspectiva é reforçada pelas atitudes de Bartolomeu. Na interação com Sidónio Rosa, que reunia as cartas que Bartolomeu solicitara o depósito no correio, o português salienta que uma delas é endereçada à Companhia Colonial de Navegação. Confrontado, Bartolomeu expressa o desejo de haver outra companhia, talvez a neocolonial. Percebe-se que, no plano discursivo, o personagem acredita que o colonialismo efetivamente o arrancaria das supostas trevas, mas, em contrapartida, e numa leitura mais acurada, considerando o escritor como sujeito que se exprime através da tessitura narrativa, também examinamos que essa fala é carregada de ironia, uma vez que nativo e estrangeiro estão lado a lado, o primeiro na posição de doente, o segundo na de médico.

Vimos que Vila Cacimba revela, em vários aspectos, a inscrição da colonialidade no espaço narrativo e a permanência de um discurso colonial. Mas, é possível notar, nas frestas do enredo, um movimento de resistência ancestral. Tal movimento se manifesta tanto na percepção dos personagens sobre o mundo, quanto na recorrência às tradições, aspectos que tensionam a colonialidade. Logo, os espaços nas narrativas de Couto se constituem como lugares de fronteira, atravessados por binarismos instáveis: colonialismo e ancestralidade, cultura ocidental e cultura local, estereótipo e heterogeneidade.

Por exemplo, Bartolomeu acusa Munda de ser uma feiticeira e, a fim de provar seu ponto de vista para Sidónio Rosa, rememora um episódio que aconteceu há alguns anos: o personagem havia dado algumas flores para Munda, lírios selvagens de pétalas brancas. Depositou-os num jarro, no cômodo da sala. A mulher não gostou, disse que a flor cheirava a carne. Segundo Bartolomeu, no dia seguinte a flor havia se transformado numa mão humana. Após o acontecimento, Munda adverte que ele não devia colher flores naquele campo, pois já havia sido cemitério dos soldados alemães, era um “lugar maldito”. Na sequência do relato, ele explica para o português: “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” (Couto, 2016a, p. 42). A recorrência a uma explicação que

escapa ao conhecimento ocidental representa essa ancestralidade em fronteira com as questões deixadas pelo colonialismo.

Bartolomeu também recorre à língua local em situações que julga necessário se impor, principalmente em embates com Sidónio Rosa, empregando expressões em tsonga e chisena. Portanto, o personagem transita entre a língua do colonizador e as línguas locais, isso nos remete justamente a um fazer fronteiro. A seleção da língua nativa em momentos de conflito mobiliza uma tática de resistência simbólica, pois instaura uma barreira comunicacional que escapa ao domínio do europeu. Nesse sentido, a língua local assume função estratégica de se esquivar dos argumentos do português, sustentados no idioma colonial, e, simultaneamente, reafirmar uma memória cultural que sobrevive à imposição linguística.

A articulação da colonialidade e da resistência no espaço não é um caso isolado desse romance de Couto. Esses aspectos adquirem contornos próprios em *O último voo do flamingo* e ajudam a configurar Tizangara enquanto uma vila que também tem um espaço fronteiro. Embora a colonialidade seja percebida em algumas atitudes de personagens nativos, ela realmente se destaca na interação entre os nativos e estrangeiros e nos comentários do narrador. Assim, a primeira ocorrência notada pelo leitor é a presença massiva de estrangeiros na vila, personificados pela ONU. Essa necessidade de vigília internacional corrobora exatamente o que Fanon (2006) afirma quanto à imposição do colonizador como figura capaz de livrar os nativos da condição de miséria, que foi proporcionada pelos próprios europeus.

O enredo se abre sob a iminência da presença estrangeira para averiguar os incidentes relacionados aos soldados das Nações Unidas. A vila inteira se aglomera na praça para recepcionar as autoridades internacionais, com cartazes que anunciam boas-vindas. Couto escreve esses momentos com bastante humor e ironia, uma vez que alguns acontecimentos beiram o grotesco, como a cena em que as viaturas chegam velozes à praça e uma colide com um cabrito, que é arremessado a metros dali, e, em seguida, é entregue ao administrador Estevão Jonas, pelo Chupanga, seu adjunto. Isso contrasta com a relevância que o governante local dava à recepção dos estrangeiros, como se fosse irreduzível o mascaramento das mazelas estruturais e como se lhes coubesse performar segundo a expectativa do estrangeiro.

Embora não seja necessariamente a presença do colonizador, essas interações revelam relações assimétricas, pois seria necessário encenar uma organização ocidental para satisfazer as expectativas do branco. Isso fica evidente quando o narrador descreve que os visitantes saíram dos carros com imponência e logo em seguida o administrador, numa espécie de transe, sem propósito algum, vocifera “alinhados!”. A população, confundindo a ordem como dirigida

a si, organiza-se em fila indiana, como num ritual militar, inconscientemente reproduzindo a lógica da subordinação.

Complementando tais relações de poder, no decurso dos capítulos narrados pelo Tradutor, esse espaço atravessado pelo colonialismo e pela colonialidade é tecido, progressivamente, para o leitor. Consequentemente, identificamos que os eventos ocorridos refletem os traumas coloniais e uma perspectiva de *produção de espaço* que também considera a existência de projeto de subalternização da população, com base na diferença racial, visando desvalorizar os saberes, línguas, culturas e práticas espirituais em favor das epistemologias e signos ocidentalizados.

Esse contexto que contribui para a *produção do espaço* é articulado pelo Tradutor, nos trechos iniciais do romance, quando ele expõe a necessidade de contar essa história e os eventos que deram origem a ela:

Estávamos nos primeiros anos do pós-guerra e tudo parecia correr bem, contrariando as gerais expectativas de que as violências não iriam nunca parar. Já tinham chegado os soldados das Nações Unidas que vinham vigiar o processo de paz. Chegaram com a insolência de qualquer militar. Eles, coitados, acreditavam ser donos de fronteiras, capazes de fabricar concórdias (Couto, 2016b, p. 4)

No excerto percebemos que as pessoas já não nutriam esperança de que a guerra cessaria. O escritor cria uma contradição ao empregar o adjetivo “coitados” aos soldados, logo após destacar a “insolência de qualquer militar”. Essa dualidade denuncia tanto a arrogância quanto a ingenuidade dos estrangeiros. A perspectiva dos soldados é que “fabricar concórdias” seria um produto técnico militar, mas ignoram que é uma construção histórica, social e cultural. Isso já nos encaminha para a discussão que faremos a seguir: na cosmogonia dessas vilas, os aparatos ocidentais não são suficientes para ler o espaço, nem entender suas ocorrências.

Os vestígios da colonização estão distribuídos ao longo do romance e também materializados nos espaços. Após a visita dos militares e a chegada de Massimo Risi que estava incumbido das investigações, Chupanga conduz o Tradutor ao espaço emblemático do poder colonial, a sede da administração: “Foi assim que, momentos depois, desemboquei direito e direto na sede da administração. Era o mesmo edifício dos tempos coloniais, já depurado de espíritos. O casarão tinha sido tratado pelos feiticeiros, consoante as crenças” (Couto, 2016b, p. 9-10). O casarão, portanto, remete à colonização e é uma herança marcada pela violência e pelo domínio. Conforme percepção local, para se usar aquele espaço seria necessária uma depuração. No entanto, com a ressignificação pelos feiticeiros, as interações de Estevão Jonas

revelam um espaço de contradições. Justamente porque assinala a ambivalência de duas forças norteadoras dessa narrativa: a colonialidade e a ancestralidade.

Considerando que a colonização constitui eixo constante em *Venenos de Deus*, *Remédios do Diabo* e a ancestralidade opera discretamente, mas com força determinante, *O último voo do flamingo* é permeado de situações que revelam a cosmogonia moçambicana, pondo em evidência ritos, crenças, contatos com o sobrenatural e a presença dos espíritos, indicando a centralidade das tradições na leitura e compreensão do espaço.

No capítulo *Apresentação do falador da estória*, o narrador relata sua trajetória vital, abordando infância, educação, relação com os pais e a terra. Ao discorrer sobre o nascimento, afirma que houve um erro no seu parto e fragmentos de si ficaram retidos no corpo materno. Isso impossibilitou a mãe de enxergar o filho. Assim, ao longo do enredo a genitora nunca vira de fato o Tradutor. Segundo a crença, só conseguiria ver face e o corpo do filho no momento de sua morte. Por isso, firmaram um pacto que o obrigava a visitá-la sempre que ela pressentisse a proximidade da morte. Essa sequência delineia não só a história do narrador, mas igualmente a concepção étnica sobre vida e morte. A própria linguagem do romance remete a uma perspectiva não ocidentalizada, principalmente porque evita a palavra “morte” e usa outras expressões não convencionais: “não viver”, “despedindo de viver”, “despedando da alma”, “desvivava”.

Nossa gente não vive sem tratar os do lado de lá, passados a poente fino. Habitamos assim: a vida a oriente, a morte a ocidente. A morte, a morte mais sua inexplicável utilidade! Minha mãe partira na curva da chuva, saindo a habitar a estrela de nenhuma pontas (Couto, 2016b, p. 31).

O apontamento do narrador indica que Tizangara é um *espaço produzido* entre duas forças discursivas fronteiriças, que ora se repelem, ora se chocam. A vila é atravessa por conflitos e interferências internacionais, mas também é marcada pela ancestralidade que considera a coexistência de vivos e mortos, por isso habita os dois estados ao mesmo tempo. Essa cosmogonia tensiona a visão eurocêntrica imposta no colonialismo e reforça que a violência colonial não extinguiu as tradições.

Essa tensão manifesta-se claramente quando Temporina leva Massimo Risi e o Tradutor à casa de sua tia, a falecida Hortênsia, que agora estava inabitada. Ao chegar à casa, Temporina pede licença à tia, em conformidade com o protocolo ancestral. O italiano, imerso em outra lógica cultural, estranha o gesto. Nesse momento o Tradutor pede respeito e Temporina começa a entrar, já que ouvira o assentimento da familiar. Novamente, tradição e colonialidade

estão justapostas. Massimo Risi, um homem italiano, na figura de uma autoridade, não apreende o espaço segundo os códigos culturais da vila, portanto essa dualidade será norteadora da vivência desses personagens ao longo do enredo. Seja pelo que foi imposto no período colonial, seja pelas novas encenações do presente.

O espaço literário em Couto não é uma estrutura estática, tampouco um marcador geográfico, mas uma arena simbólica, lugar onde se confrontam projetos de dominação e de resistência cultural. Isso reflete tanto a lógica de produção social do espaço discutida por Lefebvre (2006) quanto a ambivalência pós-colonial analisada por Bhabha (1998). É a partir desses marcos analíticos sobre as obras que nos propomos a refletir sobre a utilização de alguns elementos do gênero romance policial para compor esses enredos, de modo a discutir a colonialidade em suas diversas manifestações, a expressão de identidades híbridas e a forma como isso chega ao leitor. Nessa perspectiva, interessa-nos a maneira como Couto mobiliza o leitor para a dissolução de mistérios, ao passo que promove uma reflexão crítica sobre questões coloniais.

Neste capítulo, isso é pensado a partir de um componente da estrutura do texto: o espaço. Em nossa perspectiva, Mia Couto engendra a tecitura de um espaço sob o viés moçambicano, o que contribui para subversão do gênero romance policial. O escritor, então, utiliza de um gênero inicialmente norte-americano, tencionando-o e reinscrevendo-o no interior da cosmogonia africana.

2.1 NOTAS SOBRE O GÊNERO ROMANCE POLICIAL

O interesse pelo mistério e pelo crime transcende o campo literário, alcançando públicos em suportes diversos como filmes, séries e podcasts, isso demonstra que a ficção de mistério ganhou força ao longo dos anos. Tal vitalidade a submete a processos contínuos de transformação. Nesse contexto, é relevante retomar as origens do gênero, fundado por Edgar Allan Poe com a criação do “detetive” Auguste Dupin em alguns livros, como *Os Assassinos da Rua Morgue* (1841), *O Mistério de Marie Rogêt* (1842) e *A Carta Roubada* (1844). Dupin não era efetivamente um detetive profissional e apresentava diferentes motivações, sejam elas por senso de justiça ou interesse financeiro. Apesar de não ter claramente a função de detetive, nos moldes profissionais, ele é exemplo e inspiração para a criação de outros detetives que modelaram o arcabouço cultural do gênero, como o interesse pelo desvendamento de um mistério, a racionalidade, a análise de pistas e os métodos de investigação.

Tradicionalmente, os romances policiais são guiados pelo suspense e possuem três elementos básicos: o criminoso, a vítima e o detetive. Ao assassinar a vítima, o criminoso aciona os serviços do detetive. É essa dinâmica que motiva o deslanchar do enredo. O crime não deve ser algo banal, geralmente não está associado ao roubo, mas ao assassinato. O roubo introduziria um fator de desequilíbrio das dinâmicas do gênero, evitaria o duelo entre o criminoso e o detetive, pois romperia a equivalência necessária ao jogo narrativo. Há exceções nos casos de crimes de maior envergadura, em que a narrativa frequentemente se organiza a partir da perspectiva do ladrão. Portanto,

[...] o verdadeiro núcleo do romance policial está no assassinato, que tem além de tudo o privilégio de colocar o leitor diante do mistério da morte, aquele que mais excita, inquieta e apavora a natureza humana. E é na construção do enigma que se apuram as possibilidades e as qualidades de imaginação do romancista (Lins, 1947, p. 19-20).

O detetive está na posição de herói da narrativa, é ele quem desvendará o mistério, encontrará o culpado e o entregará às autoridades, a fim de que sejam aplicadas as sanções cabíveis. Se ele não fosse o herói ou se não saísse vencedor, o crime permaneceria irresoluto e, portanto, não existiria o grande êxtase ao descobrir o culpado. A vítima cumpre papel secundário, pois é apenas um meio que o criminoso usou para conquistar alguma recompensa. Embora tenha papel secundário, a pessoa assassinada não é aleatória, é alguém com devida importância para que sua morte cause alguma perda social, ao mesmo tempo que revele um ganho para o criminoso. A resolução do caso traz benefícios ao detetive, além de validá-lo socialmente. A partir da demonstração de competência, ele pode ser chamado para solucionar outros mistérios (Massi, 2011, p. 21).

Assim, pensando esses dois personagens e as tramas do enredo, é possível afirmar que “na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito” (Todorov, 2003, p. 96). O autor continua salientando que a história do crime terminou antes que se iniciasse a história do inquérito. Na segunda história, a qual acompanhamos, pouca coisa acontece. O que há é a investigação, a coleta de pistas, a busca pelo que aconteceu na primeira história. Os personagens em si não têm grandes atuações e o detetive possui uma espécie de imunidade, não é afetado por nenhum perigo.

Todorov (2003) ainda considera que a história do inquérito possui um estatuto particular. Por exemplo, ela é constantemente contada por um amigo do detetive, o qual, ao confessar-se escritor, explicita o próprio processo de composição. Já a segunda história não

confessa ser livresca, ela ignora totalmente a segunda e considera apenas a realidade do enredo. Por conseguinte, o leitor acompanha essas duas histórias, a primeira é ausente, mas é a mais relevante. Já a segunda, que se acompanha nas páginas e está presente, é real, porém não possui o mesmo peso. Portanto, temos duas narrativas sobrepostas, sendo que uma é fio condutor para o desvelamento da outra.

Além das figuras centrais, o detetive, o criminoso e o narrador-amigo, existem também as testemunhas, abrangendo amigos, familiares da vítima e outras pessoas que mantiveram contato com ela em algum momento próximo do crime.

Conforme a formulação de Todorov (2003), o romance policial se estrutura em duas modalidades: o romance de enigma e o romance negro. A maior diferença entre eles é que o romance negro atribui centralidade à segunda narrativa, a história do inquérito. Ademais, se outrora os personagens desfrutavam de relativa imunidade, no romance negro eles estão suscetíveis aos perigos da vida e da própria investigação. O leitor não se limita à reconstrução do passado, mas também se volta para o futuro, interrogando-se sobre o destino daqueles personagens. Em consequência, essas duas expectativas se articulam: como aconteceu o crime? O que acontecerá aos protagonistas? O mistério é apenas o mote para o início da segunda história.

Como o próprio Todorov (2003) discute, o romance policial passou por alterações ao longo do tempo e continua em constante reconfiguração. A leitura atenta das obras de Mía Couto permite refletir se aqueles enredos não incorporam certos elementos do romance policial e os ressignificam conforme uma perspectiva não ocidentalizada. Embora os enredos e os espaços sejam distintos, como exploraremos adiante, é inegável que o que une essas duas histórias é o mistério e a instigação do leitor, que acompanha cada ação dos personagens, diálogos e memórias, procura pistas e monta um quebra-cabeças. Portanto, o fio norteador de *O último voo do flamingo* e *Venenos de Deus, remédios do diabo* é o mistério.

2.2 VILAS DE CONTATO

Secco (2011), no artigo *Entre crimes, detetives e mistérios*, analisa os romances *Jaime Bunda*, de Pepetela, e *O último voo do flamingo*, de Mía Couto, e argumenta que essas obras realizam uma inversão paródica do romance policial. Ambas têm início com crimes que remetem ao modelo clássico do gênero, mas, ao longo das narrativas, revelam outros delitos brutais que escapam ao enfoque tradicional das histórias policiais:

“falsos romances policiais” contemporâneos se afastam dos textos de suspense e enigma, à Sherlock Holmes. Efetuam uma carnavalização do gênero, que visa, com irônico humor, a assinalar a dispersão e a banalização de crimes e detetives em tempos neoliberais, em muitos países, onde a corrupção é, muitas vezes, praticada por poderes paralelos e, até mesmo, centrais (Secco, 2011, p. 1).

É na esteira desse pensamento que orientamos nossa leitura dos romances coutianos. Sabemos que de fato Mia Couto não objetivava escrever um romance policial, mas usando de alguns elementos desse gênero, além tensionar a noção de mistério, ele encontrou um campo fértil para discutir questões históricas, culturais e sociais, uma vez que os enredos se passam em vilas metonímicas marcadas por múltiplas formas de violência: o trabalho forçado, a diáspora, a imposição cultural resultante da colonização portuguesa e, posteriormente, a devastação causada pela guerra civil, que retardou o processo de reconstrução do país.

O crítico uruguaio Ángel Rama, apoiando-se no conceito de *transculturação* de Fernando Ortiz, afirma em *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) que as culturas em contato não apenas se misturaram, mas também foram transformadas mutualmente. Assim, o estudioso considera que os escritores latino-americanos se expressavam de forma singular uma vez que incorporavam culturas locais, regionais e europeias, e as expressavam nas narrativas, criando um movimento de *transculturação* dos modelos europeus. Entendemos que Rama (2001) parte de um contexto específico que é a América Latina e suas particularidades na experiência colonial e na própria expressão identitária. No entanto, o conceito de *transculturação narrativa* é extremamente produtivo para pensarmos a escrita de Couto, principalmente os romances em prisma nesta análise. De modo semelhante, Silviano Santiago (2000) destaca que a literatura dos trópicos³ é uma escrita no *entre-lugar*. Essa perspectiva considera que essas literaturas são praticadas num espaço intermediário, não são meras reproduções ou versões inferiores dos modelos eurocêtricos. Ao invés disso, os escritores se apropriam e subvertem as formas literárias:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (Santiago, 2000, p. 26)

³ Embora o crítico literário de baseie em literaturas da América Latina, Moçambique é um país atravessado pela imposição da cultura hegemônica através do colonialismo. Ao observarmos a produção literária, percebemos um movimento semelhante dos escritores ao incorporarem modelos europeus e transgredí-los.

Portanto, a *transculturação narrativa* que defendemos parte de um fazer literário nesses espaços intervalares, em que o escritor incorpora a língua e modelos herdados da cultura hegemônica, mas longe de criar passivamente, acompanhando o que é reforçado pelo cânone, há uma tensão constante que subverte os gêneros literários, transformando-os em elementos híbridos.

Desse modo, *O último voo do flamingo* inicia-se a partir de uma estrutura clássica do romance policial: um narrador próximo ao detetive declara estar registrando, em livro, os fatos que testemunhou. Contudo, apesar dessa semelhança inicial, a narrativa logo se distancia do modelo tradicional. O narrador revela ter sido acusado de mentir, de falsear provas e, por fim, de ter sido condenado, o que reforça sua posição de envolvimento direto nos acontecimentos. Desse modo, o enredo não se constrói de forma neutra ou objetiva; ele é “tirado do próprio sangue”, expressão que indica a implicação subjetiva e emocional do narrador, que não está imune ao mistério investigado. Essa configuração se aproxima da narrativa do romance negro, em que os narradores costumam ser personagens diretamente implicados na trama, mas vai além, pois Couto constrói um narrador que é, ao mesmo tempo, parte da investigação e parte do enigma:

Na altura dos acontecimentos, eu era tradutor ao serviço da administração de Tizangara. Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência. Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram (Couto, 2016b, p. 4).

No final desse excerto, ao enfocar que o que se passou só poderia ser transposto por palavras que ainda não nasceram, o narrador sugere a necessidade de um discurso inédito, que ainda não foi proferido ou reconhecido. Embora saibamos que ele era amigo do detetive, ele pertence à população nativa de Tizangara. Nessa perspectiva, quem assume a palavra é o sujeito inscrito na subalternidade, uma vez que um olhar diacrônico nos releva que as histórias sempre foram contadas pelos colonizadores, pelos brancos. Aqui, na narrativa coutiana, é o moçambicano que relata os acontecimentos a partir do que ele percebeu.

Ao delimitar o ponto de vista predominante neste romance, optamos pelo uso do termo *cosmopercepções* para designar a forma de compreender o mundo presente em sociedades não ocidentalizadas. Inspiramo-nos em Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021), que utiliza esse conceito para nomear perspectivas culturais que privilegiam múltiplos sentidos na apreensão da realidade, indo além da primazia da visão, que é característica das epistemologias ocidentais. Já o termo

cosmovisão é empregado para descrever a forma como o pensamento ocidentalizado lê e interpreta o mundo. A distinção desses conceitos é fundamental para nossa análise, visto que o ponto de vista narrativo desempenha papel central na construção dos conflitos presentes nas duas ficções coutianas.

A densidade das palavras do Tradutor é reforçada pela declaração de que o ato da escrita teria o mesmo efeito de um assassino se livrando do corpo da vítima. Ao fazer essa comparação, o narrador mais uma vez situa o enredo dentro do romance policial e começa a contextualizar a sociedade moçambicana frente a atuação da ONU. Logo em seguida, anuncia os supostos crimes que sucederam em Tizangara: a explosão de cinco soldados da ONU, popularmente conhecidos como os capacetes azuis. O próprio “crime” é um mistério a ser desvendado, pois ninguém sabe ao certo como explodiram. Logo, o leitor não acompanha apenas a procura de um culpado, mas também como aquilo ocorreu. Uma vez que não há evidência de armas, bombas ou mesmo luta corporal, a explosão é uma incógnita:

Agora, pergunto: explodiram na inteira realidade? Diz-se, em falta de verbo. Porque de um explodido sempre resta alguma sobra de substância. No caso, nem resto, nem fatia. Em feito e desfeito, nunca restou nada de seu original formato. Os soldados da paz morreram? Foram mortos? Deixo-vos na procura da resposta, ao longo destas páginas (Couto, 2016b, p. 4-5).

O narrador encerra o prólogo em tom dialógico com o leitor, que nos remete ao estilo machadiano, ao provocar questionamentos e instigar a curiosidade. Simultaneamente, a narrativa enfatiza a ausência de uma explicação plausível para as explosões e o fato de que elas não correspondem ao que normalmente se entende por tal fenômeno, pois não deixam vestígios corporais, exceto os bonés azuis e a genitálias. Essa característica imprime uma atmosfera de mistério aos acontecimentos e possibilita a inferência de uma possível intervenção humana.

Nas linhas iniciais do romance, o leitor é informado do crime, uma característica intrínseca do romance policial. No entanto, o narrador nos dá pistas de que não se trata de uma história que pode ser compreendida a partir do ponto de vista ocidental, pois afirma que só usou o verbo “explodir” na falta de outro que pudesse descrever tal acontecimento. É importante lembrar que o texto é escrito em língua portuguesa e isso pode ser uma alusão ao fato de que algumas coisas talvez não sejam compreendidas pelos europeus e pelas autoridades da ONU, já que não existe palavra que possa significar aquele evento. Além da questão linguística, isso sugere que existe também uma limitação cultural. A ausência de um termo capaz de expressar com precisão esse acontecimento pode ser compreendida, portanto, como uma metáfora das barreiras epistemológicas entre diferentes formas de apreensão da realidade. Tal leitura também

dialoga com o conceito de opacidade, conforme proposto por Glissant (2021). Segundo o autor, a *opacidade* não é a ignorância ou o mistério, ela é a ideia de que os nativos não têm a obrigação de tornar a cultura transparente ou inteligível aos códigos dos estrangeiros. O autor entende que a cultura não possui uma totalidade fechada, ela é relacionável, está em constante construção, é a “subsistência em uma singularidade não redutível” (Glissant, 2021, p. 220). Não só nesse trecho, mas em outros, principalmente em relação ao detive, perceberemos que a *opacidade* atua na desestabilização da função investigadora.

Em contraste com a estrutura clássica do romance policial, o narrador não assume a posição convencional de confidente ou aliado do detetive, mas o Tradutor é solicitado pelo administrador para acompanhar Massimo Risi em virtude de sua competência poliglota. Ao mesmo tempo que esse narrador acompanhará o detetive e consequentemente construirá laços de amizade, durante boa parte do enredo eles são desconhecidos. Essa configuração o situa em uma posição que escapa à tradicional imunidade do romance policial, já que ele mesmo poderia ser culpado pelos “crimes”. Subvertendo a estrutura original, o Tradutor não é digno de confiança irrestrita por Massimo Risi.

O espaço nesse romance é majoritariamente aberto: a vila, as ruas, as repartições públicas, o hotel. Assim, ao expor a última explosão e iniciar a história do inquérito, o romance situa a única pista no espaço compartilhado, do lado e fora:

Nu e cru, eis o facto: apareceu um pénis decepado, em plena Estrada Nacional, à entrada da vila de Tizangara. Era um sexo avulso e avultado. Os habitantes relampejaram-se em face do achado. Vieram todos, de todo lado. Uma roda de gente se engordou em redor da coisa (Couto, 2016b, p. 8).

Ao descrever os vestígios do “crime” na estrada da vila, o texto sugere que ele ultrapassa as barreiras da individualidade. É exposto ao olhar coletivo e possibilita que os habitantes tenham contato direto. Isso difere dos crimes cometidos na privacidade de uma casa ou locais públicos, mas silenciosos. Essa configuração norteia o tipo de investigação que será empenhada pelo detetive, afinal esse “crime” parece ter ordem social.

A sexta explosão, que dá início ao romance, ocorre simultaneamente à chegada da delegação oficial da ONU. A presença dos delegados ensaia a averiguação de um crime pela polícia, como ocorreria em um romance policial tradicional. No entanto, considerando o espaço em que se inscreve, essa presença remete ao contato colonial. Existe uma fronteira clara entre os habitantes de Tizangara e os estrangeiros:

- Desculpe lhe dizer, mas eu acho que é mais um desses casos...
- Quais casos? — perguntou o estrangeiro.
- Desses das explosões.
- Não me diga uma coisa dessas!
- Digo-lhe que é mais um explodido.
- Não me venha com essa merda dos explodidos. Desculpe lá, mas essa eu não engulo.
- Mas eu, como ministro, recebo informações...
- Escute bem: já desapareceram cinco soldados. Cinco! Eu tenho que dar relatório aos meus chefes em Nova Iorque, não quero estórias nem lendas (Couto, 2016b, p. 18).

Nesse mesmo sentido, refletimos sobre o que Bhabha (1998) formula sobre o *discurso racista estereotípico*. Para o autor, os colonizadores empreendiam uma forma de governamentalidade que revelava ambivalência entre o saber e o poder. Em algum dado momento, as ideologias preconceituosas dos europeus eram reconhecidas por eles próprios, mas mesmo sabendo que elas se baseavam em estereótipos, ignoravam esse fato para legitimar formas de dominação, discriminação e controle político. No excerto, a necessidade de instruir maneiras de normatizar a sociedade e dominar a população fica evidente quando ele desconsidera as *cosmopercepções* locais e *produz o espaço* a partir do repertório ocidentalizado. O romance de Couto, portanto, remonta esse conflito para metaforizar processos em que epistemologias africanas são desconsideradas em virtude de estereótipos racistas.

Essa lógica estereotípica não se restringe a uma prática isolada, mas reflete um projeto de hierarquização dos saberes, onde os conhecimentos de outras culturas são invalidados. Mignolo (2003, p.92), afirma que: “o ocidentalismo [...] como o imaginário dominante do sistema mundial moderno foi uma máquina poderosa para subalternizar o conhecimento [...] estabelecendo, ao mesmo tempo, um padrão epistemológico planetário”. Como percebemos, os oficiais estão em Tizangara e refletem essa subalternização, uma vez que os acontecimentos precisam ser explicados de acordo com parâmetros epistemológicos ocidentais.

Ao passo que existe uma tensão na cena, a gravidade é quebrada pelo tom humorístico. Logo a seguir, quando o responsável da ONU retira o gravador e as fitas cassetes para se documentar os depoimentos, uma música é reproduzida acidentalmente, e as crianças começam a dançar. Esse contraste, entre a seriedade imposta pela presença estrangeira e a reação das crianças, confere alívio cômico à cena e é mais um elemento que foge à estrutura tradicional dos romances policiais.

Adiante, há mais um exemplo da quebra da formalidade dos ofícios. Estevão Jonas sugere que Ana Deusqueira, prostituta local, averigue o falo, aponte e desvende o mistério. Desse modo, Couto parece usar do humor para criticar a imponência dos estrangeiros, o que

diverge das narrativas detetivescas convencionais, já que contemporaneamente poderíamos considerar um legista para examinar a cena do crime. Não é apenas o interesse pela investigação das explosões, mas também o descaso que havia quando pessoas negras eram mortas nas guerras ou no que restou delas. Após a análise de Ana Deusqueira conferir o óbvio, de que aquele resto mortal era de alguém do sexo masculino, ela comenta: “— Morreram milhares de moçambicanos, nunca vos vimos cá. Agora, desaparecem cinco estrangeiros e já é o fim do mundo?” (Couto, 2016b, p. 19).

A crítica de Ana Deusqueira coincide justamente com o que Cesáire (1978) discorre no *Discurso sobre o colonialismo*. Ele argumenta que o que as pessoas não perdoam em Hitler não é necessariamente a violência e a degradação do homem, mas ter implicado aos europeus procedimentos que até aquele momento só haviam versado sobre os “Árabes, da Argélia, os coolies, da Índia e os negros da África” Cesáire (1978, p. 18), e conclui criticando as incoerências do humanismo, que se preocupou com os direitos do homem, mas teve um olhar parcial, enviesado, de cunho racista. A afirmação da personagem expõe que a violência sofrida pelos habitantes de Tizangara foi normalizada uma vez são negros, africanos. No romance, isso sugere que a morte de corpos negros era banalizada pela organização internacional.

Novamente, no “falso romance policial”, conforme Secco (2011), Couto vale-se da cena de um “crime” que a própria cultura de massa nos mostra que é instigante, para circunscrever e metaforizar eventos históricos, embates culturais e formas de colonialidade contemporâneas. Dessa forma, percebemos que as mortes são um subterfúgio para conduzir o leitor a uma reflexão mais profunda sobre temas que atravessam os países africanos, em especial Moçambique.

Depois desse momento, somos apresentados ao detetive da história, Massimo Risi. O personagem, que divide o protagonismo com o Tradutor, é de origem italiana e é mais um dos oficiais da ONU. A motivação de Risi é semelhante às dos detetives tradicionais do romance policial. Sua finalidade é desvendar o caso e conseguir uma promoção de cargo. Assim, após aplicada a devida sanção negativa para o responsável pelas explosões, o italiano teria o reconhecimento institucional da ONU e ainda receberia uma sanção positiva representada pelo avanço na carreira.

Massimo Risi fica em Tizangara, acompanhado do ministro e de outros oficiais da ONU. Apesar do administrador local ter reservado uma casa para os representantes do órgão internacional, ele preferiu afastar-se dos companheiros e hospedar-se numa pensão local. Esse distanciamento do personagem é prelúdio do que acontecerá ao longo do enredo. Teoricamente, sozinho e em contato constante com os nativos, esse detetive, instruído pelas técnicas ocidentais

de investigação, terá sua *cosmovisão* afetada pelas experiências proporcionadas pelos outros personagens e pelo espaço. Isso implica, portanto, no distanciamento entre o *espaço percebido* e o *espaço vivido*, já que seus referenciais de mundo entrarão em falência no transcurso do enredo.

Embora a pensão historicamente caracterizasse-se como um local movimentado, ela estava mais vazia, pois as explosões afastavam turistas. A descrição do prédio encarna o trauma dos moradores: “Na fachada havia ainda vestígios dos tiros. Buraco de tiro é como ferrugem: nunca envelhece. Aquelas ocavidades pareciam recém-recentes, até faziam estremecer, tal a impressão que a guerra ainda estivesse viva” (Couto, 2016b, p. 22). Tizangara revela-se progressivamente um espaço de paz estremecida. As marcas físicas da guerra nas paredes também são marcas da memória, e denunciam uma história anterior ao inquérito, a história da Guerra da Independência e da Guerra Civil. Couto combina o advérbio “recém” com o adjetivo “recentes” para ilustrar que o espaço de Tizangara não desfrutou de tempo para se recuperar, como se o conflito ainda vitimasse pessoas, aludindo a um tempo literário não-linear. O aspecto obscuro da pensão, em contraste com a rua ensolarada, que recebeu os oficiais, demonstra que o italiano está prestes a entrar numa cosmogonia até então ignorada.

No plano do *espaço percebido*, Massimo Risi enxerga apenas uma vila que lida com a instabilidade política e abrigou seis “assassinatos”. No entanto, essa percepção será contrastada com o *espaço vivido* pelos personagens nativos, uma vez que a ancestralidade e o trajeto da história significaram os espaços de forma singular, pois a maneira como eles entendem a rua, o hotel, o ambiente rural considera quem ali vive, como vive e o que traz em si enquanto herança cultural. Ou seja, o romance metaforiza um universo que não satisfaz o suposto conhecimento que sociedades ocidentalizadas têm sobre a África.

É comumente reconhecido que além de averiguar a cena do crime, os detetives coletam depoimentos, registrando-os para análise e produção de provas. É partir dessas gravações que se pode perceber consistências e discrepâncias nos testemunhos. Portanto, um método cristalizado na cultura ocidental. Como Tizangara é uma vila relativamente populosa, movimentada e como Couto escolhe escrever um romance que transita entre um espaço e outro, sempre dialogando com a noção de sociedade em convivência, a investigação imposta pelo italiano é muito expansiva. Ele contata várias pessoas, ouve explicações, versões do caso e, ao fazer isso, reúne diferentes epistemologias dos moradores, num movimento próximo ao que Rufino descreve como *encruzilhada*⁴. A narrativa coutiana passa a ser um lugar de diferentes

⁴ “A encruzilhada-mundo emerge como horizonte para credibilizarmos as ambivalências, as imprevisibilidades, as contaminações, as dobras, atravessamentos, os não ditos, as múltiplas presenças, sabedorias e linguagens, ou seja,

possibilidades, epistemologias que se encontram, contrastam e se recriam a partir daquilo que foi vivenciado, considerando que são personagens que sofreram a violência colonial e agora lidam com um país esperançoso, mas estilhaçado pela guerra. Essas experiências traumáticas estão entrelaçadas com a espiritualidade ancestral e tentam explicar aquela cosmogonia e como ela está articulando-se com a ganância e o poder ocidental.

Além do Tradutor, um dos primeiros contatos reveladores de intimidade de Massimo Risi é com Temporina. Embora jovem, a mulher amaldiçoada possui o rosto envelhecido. Trataremos da relação dos dois no próximo capítulo, mas o que nos interessa aqui é que Temporina é a primeira habitante a colaborar com a investigação. Ela leva Massimo Risi e o Tradutor à casa de sua falecida tia, Hortência, como já explanamos. Para convencer o europeu de que a casa era importante para a investigação, eles contextualizam que aquele recinto foi concedido pelo administrador para servir de alojamento aos soldados da ONU, mesmo contra a vontade da população. Na narração do Tradutor, ele tece um comentário revelado apenas para o leitor, mas que está no seio do inquérito: “A casa era um lugar de espíritos. Não importava o que os soldados fizessem. Importava, sim, o que o lugar ia fazer aos inautorizados visitantes” (Couto, 2016b, p. 40). O fragmento nos remete justamente ao conceito de *realidade animista*.

Harry Garuba, escritor, professor e crítico literário da Nigéria, a partir da reflexão sobre a companhia nacional de energia elétrica ser construída em frente da imensa estátua de Xangô, o deus do relâmpago na cultura Iorubá, interpreta que a figura mitológica está presente no local como um governante dos escritórios da empresa. Essa justaposição da estátua com a companhia de rede elétrica pode ser interpretada como a inserção de uma figura da cultura ancestral junto a elementos da modernidade, da sociedade e, por consequência, da economia. Assim, a tradição cultural é ressignificada e adaptada à lógica do mundo contemporâneo. Para Garuba (2012), o realismo animista é diferente das outras religiões monoteístas pois:

[...] é uma designação mais abrangente para um modo de consciência religiosa, que na maioria das vezes é tão elástica quanto a necessidade que o usuário tenha de alongá-la. Talvez a única e mais importante característica do pensamento animista — em contraste com as grandes religiões monoteístas — é seu quase refutamento total a uma face não localizada, não incorporada e não física de deuses e espíritos (Garuba, 2012, p. 239).

as possibilidades. Afinal, a encruza é o umbigo e também a boca do mundo, é morada daquele que tudo come e nos devolve de maneira transformada” (Rufino, 2019, p. 16). Apesar de enunciar a partir de um contexto diferente e o pensamento do autor se ancorar nas experiências de diáspora, entendemos que o conceito contribui para a análise do romance, uma vez que os personagens de certa forma também vivenciam uma experiência de “estar entre”, já que foram perpassados pela colonização.

As considerações de Garuba (2012) direcionam nosso olhar para a casa de Hortênsia como um espaço permeado pelo animismo. Como afirma o Tradutor, a casa teria o poder de intervir contra aqueles inquilinos indesejados, segundo a própria noção de vida e morte de uma cosmogonia africana. Se Hortênsia continua habitando a casa, é necessário que essa proprietária queira e permita a entrada daqueles visitantes. É por isso que até Temporina, uma familiar, pediu licença.

A casa de Hortênsia só pode ser entendida a partir de *cosmopercepções* não eurocentradas. A permissão que foi solicitada pela sobrinha e causou estranheza em Massimo Risi era apenas um prelúdio que poderia se confirmar ou não na *cosmovisão* do italiano. No entanto, ao entrar na casa o detive não encontra sinal de que os soldados estiveram ali. A residência, embora abandonada, estava em perfeita ordem, sugerindo ao investigador que ainda há um morador naquele espaço.

Além da casa, há outros ambientes e eventos narrativos que confrontam o entendimento de Massimo Risi sobre o mundo. Diante disso, escolhemos o conceito da *realidade animista* como ferramenta analítica para abordar a construção cosmogônica de Mia Couto no romance. A escolha por operacionalizar esse conceito para ler nossos objetos de estudo se dá, primeiramente, porque Mia Couto já se pronunciou refutando a ideia de ser atribuído o realismo mágico às suas obras, já que, segundo o escritor, não se vive o realismo mágico, mas o realismo real. Nessa perspectiva, Paradiso (2020), professor de Literaturas Africanas e Portuguesas na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, analisa os termos realismo fantástico, realismo mágico/maravilhoso e o realismo animista, e afirma que esse último é um aspecto estético-literário próprio das literaturas africanas. Defende que a constituição do realismo mágico se dá pela influência da diáspora negra, pois ela levou consigo uma mentalidade religiosa anímica. Esse imaginário herdado da África deu suporte para que se criasse uma resposta ao realismo fantástico europeu. Os elementos do imaginário africano contribuíram para essa estética na América Latina, e levaram à interpretação de que as obras dos escritores africanos se situavam numa perspectiva do realismo-mágico. No entanto, essas narrativas expressam uma cosmogonia própria das tradições locais. O crítico ainda salienta que:

O pensamento animista formou o Realismo Animista, um modelo estético literário próprio das literaturas africanas, que assim como o Realismo Maravilhoso considera o *locus narrativo*, embebido no pensamento psico-religioso africano – o animismo – em que o mundo espiritual e material se convergem, e qualquer coisa é possível nesta interconexão, visto as possibilidades múltiplas do “anima” (alma), que está em tudo, em todos, a todo momento, em um diálogo contínuo. Ademais, o Realismo Animista

aponta para o uso desta estética, juntamente com o engajamento político, que travestido com mostras da religiosidade africana, passa duplamente uma mensagem: a cultura religiosa africana e o engajamento sócio-político destas literaturas (Paradiso, 2020, p. 109).

O que Paradiso (2020) conclui sobre o *Realismo Animista* dialoga diretamente com o que temos percebido em *O último voo do flamingo*. Ao entender a *produção do espaço* a partir de uma *cosmopercepção* moçambicana, que considera as tradições, os sistemas simbólicos locais e a espiritualidade não ocidentalizada, chegamos à conclusão de que a cosmogonia de Tizangara escapa às expectativas do estrangeiro, e não pode ser compreendida a priori, pois ele não *produz o espaço* da mesma forma que os nativos. Assim, nesse universo que converge, por exemplo, vivos e mortos, o material e o espiritual, não é possível que os métodos de inquirição de Massimo Risi sejam totalmente eficazes. Portanto, ao acompanharmos as visitas do oficial da ONU e as tentativas de desvendar as explosões, acompanhamos também a *transculturação* de um gênero literário.

Enquanto Massimo Risi estreitava os laços com Temporina e outros moradores locais, o ministro colhia o testemunho de Ana Deusqueira e o registrava em um gravador. Os espaços de interação dos personagens e de averiguação do depoimento se contrastam, uma vez que a presença de Massimo Risi na casa de Hortênsia evoca a inserção na cultura local, enquanto a sede da administração é instância de exercício da “racionalidade” ocidental, lugar em que o testemunho é submetido ao crivo das autoridades. Durante a exposição do conteúdo, o ministro se mostra impaciente e desconsidera as vivências relatadas por Ana Deusqueira, conduzindo à deslegitimação das epistemologias locais. Apesar de fornecer elementos ao inquérito, o depoimento é rejeitado pelo agente estrangeiro, pois entrelaça a espiritualidade local e ações humanas, que, na cosmovisão ocidental, seria inútil para a resolução do caso.

A gravação foi de novo interrompida. O italiano, agastado, perguntou:

— Termina assim? Isto parece que foi cortado.

— Cortado? Quem?

— Sim, parece que a mulher ainda estava a falar.

— Ah, mas isso ela estava só a falar... estava a falar a língua daqui.

— E o que dizia?

— É que não entendo bem-bem esse dialeto desta gente (Couto, 2016b, p. 55)

O diálogo não só evidencia a subestimação do investigador estrangeiro frente à oralidade do testemunho de Temporina, mas também a expressão da língua materna, intensificado por resumir a língua a um dialeto e ainda deflagrar preconceito com o emprego da expressão “dessa gente”, logo, refere-se a uma etnia que julga inferior. É preciso examinar

a maneira pela qual o regime colonial, para além da violência física perpetrada contra as terras devassadas, exerceu formas de violência epistêmica pautadas na desvalorização dos conhecimentos gestados em regiões situadas para além dos centros europeus. Para Mignolo (2017), o racismo moderno/colonial invalidou as línguas que não fossem o grego, latim e as seis línguas europeias modernas e, desse modo, não negou apenas a língua, mas também as formas de conhecimento produzidas por aqueles que as falavam. A colonialidade, assim, consiste em uma violência ontológica e epistêmica porque visa ao apagamento dos repertórios culturais, dos sistemas de crença e, no limite, da própria subjetividade do sujeito colonizado.

Aos poucos, instaura-se uma atmosfera caótica na investigação, pois as autoridades se veem incapazes de reproduzir os esquemas racionais a que estão acostumadas. Estevão Jonas, que é administrador de Tizangara e devia se aliar aos nativos, defende o interesse dos estrangeiros. Admite, reiteradas vezes, que usa os recursos públicos ilicitamente e também reserva certo preconceito para com os moradores, já que Tizangara não era seu local de origem. Desse modo, a narrativa coutina não só se vale de elementos do romance policial como recurso estético, mas como dispositivo de denúncia da corrupção e do descaso político.

[...] parte das minas que se retiravam regressava, depois, ao mesmo chão. Em Tizangara tudo se misturava: a guerra dos negócios e os negócios da guerra. No final da guerra restavam minas, sim. Umas tantas. Todavia, não era coisa que fizesse prolongar tanto os projetos de desminagem. O dinheiro desviado desses projetos era uma fonte de receita que os senhores locais não podiam dispensar (Couto, 2016b, p. 161)

O excerto demonstra o aspecto evidenciado por Secco (2011), ao afirmar que o romance policial africano não se restringe aos criminosos das narrativas que popularizaram o gênero, mas também trazem questões locais, como a corrupção governamental. A ganância dos administradores estava acima da vida da população, revelando uma ordem capitalista vinculada à suposta “salvação” internacional.

Existem alguns capítulos curtos destinados às correspondências entre Estevão Jonas e o Chefe Provincial. Sua procedência nesses relatórios revela-se ambivalente: embora tente corroborar o pensamento ocidental, e se considere diferente dos outros habitantes da vila, inevitavelmente, em algum momento presencia os acontecimentos de perto, e o *espaço vivido* por ele se aproxima do *espaço* vivido pelo restante da população. Portanto, no início do primeiro documento oficial pede para que o chefe considere como se fosse uma carta familiar, uma conversa informal. Embora o relatório do administrador revele um governante que despreza a cultura local, como as tradições religiosas e a língua, e que se movimenta em prol de um

financiamento externo, o que nos interessa aqui é que mesmo que ele esteja compactuando com o pensamento estrangeiro, o perigo parece iminente:

Todavia, eu sofro de uma estranheza. É que quando toco em mulher minhas mãos aquecem até ficarem como carvão aceso. Houve vezes até que pegaram fogo e eu fui obrigado a parar o ato. Viu uma coisa destas? Deve ser um feitiço que Ermelinda me encomendou. Quem sabe um dia, de tão quente, também eu expludo no meio da noite? (Couto, 2016b, p. 50).

O relatório, correspondência oficial consagrada nas sociedades ocidentais, essencial para informar os dirigentes superiores, estabelecer novas estratégias e documentar o que já se descobriu, é transmutado para confessar uma série de acontecimentos que não condizem com a *cosmovisão* eurocentrada. Não só Estevão Jonas lida com esse conflito cultural, mas Massimo Risi se vê desnortado: “Que podia ele escrever no relatório? Que os seus homens explodiam como bolas de sabão? Na capital, a sede da missão da ONU esperava notícias concretas, explicações plausíveis. E o que tinha ele esclarecido? Uma meia dúzia de estórias delirantes, no seu parecer (Couto, 2016b, p.65). O lamento do detetive nos recorda o pensamento de Said (2007) no que diz respeito a como os europeus subjugam as epistemologias locais em detrimento da valorização e universalização de um pensamento ocidental.

Em contrapartida, o italiano confessa ao tradutor que manteve relações sexuais com Temporina e demonstra preocupação com a possibilidade de ter sido enfeitiçado, temendo um final como os soldados explodidos. Surpreso, o Tradutor indaga se Risi acredita em feitiço, ao que ele responde não saber. Dessa forma, embora seja instruído dentro de uma lógica da colonialidade, aos poucos o italiano percebe que seu arcabouço intelectual não será capaz de encontrar os criminosos, nem de cessar os crimes. Ou seja, o *espaço* percebido por ele não corresponde ao *espaço vivido*, já que ele é constantemente atravessado pela *realidade animista*. O detetive, que mantinha distância dos suspeitos e gozava de imunidade no clássico romance policial, agora vê seu destino entrelaçado com uma mulher que além de suspeita, representa o animismo moçambicano.

Durante o inquérito policial, padre Muhando tornou-se um dos suspeitos e foi preso. O leitor não é informado exatamente sobre o que o levou à cadeia. Mas, em diálogo com Massimo Risi, Muhando afirma com veemência “fui eu que fiz explodir essa estrangeirada” (Couto, 2016b, p. 79). Aos poucos, a confissão revela-se muito mais como revolta social que culpa. O diálogo do padre é carregado de histórias, mitologias e um posicionamento crítico. Ao contrário das narrativas detetivescas tradicionais, há troca entre investigador e investigado.

Outro personagem importante para a investigação é o Feiticeiro Andorinho. É ele quem de fato relata com certa coerência o que estava ocorrendo com os soldados da ONU. No entanto, a explicação está pautada numa *Realidade Animista* que ocorre a partir do *espaço vivido* sob o viés das *cosmopercepções* africanas. O suspeito confessa que é o responsável por fazer um feitiço intitulado “likaho de sapo”. Isso fazia com que os homens inchassem a ponto de arrebentarem. O feitiço era encomendado por homens de Tizangara, devido ao ciúme dos estrangeiros que ostentavam riquezas para seduzir as mulheres locais. Ao final da explicação, pergunta se o estrangeiro manteve relações amorosas com Temporina, Risi responde que só sonhou, mas não tem certeza. A cena é importante porque tensiona novamente a posição do detetive tradicional e do homem branco que julgam poder dominar e instruir os nativos. Andorinho diz que Risi só não explodiu porque recebeu um tratamento por meio do feitiço de cágado, a mando de Temporina. A confissão do feiticeiro não gerou sansões, talvez porque o italiano não achou plausível o suficiente para documentar. Refletindo sobre as explosões, Andorinho responde:

Agora, o senhor me pergunta por esses soldados que desapareceram-se. Pergunta-me se o soldado zambiano morreu. Morreu? Bem, morreu relativamente. Como? O senhor me pergunta — como se morre relativamente? Não sei, não lhe posso explicar. Teria que falar na minha língua. E é coisa que nem este moço não pode traduzir.

É certo que a interação entre o possível criminoso e o detetive situa que naquele espaço a *cosmovisão* europeia precisará dar lugar a outras formas de se perceber o mundo. Andorinho destaca que a epistemologia a qual ele recorre não pode ser traduzida para outra língua, não há signo equivalente. Portanto, nem mesmo o narrador conseguiria traduzir. Aqui, marca-se uma diferença cultural e se estabelece uma fronteira não só entre o homem europeu e o nativo, mas, de forma menos rígida, uma fronteira entre etnias moçambicanas, destacando, assim, a pluralidade étnica de Tizangara e a *opacidade* de Glissant (2021).

O “falso romance policial” de Couto, muito mais que simplesmente contar uma narrativa de inquérito, encena embates históricos, culturais e, sobretudo, políticos. Aos poucos, por meio da fala de padre Muhando o enredo revela que Estevão Jonas é um governante ganancioso e corrupto. O romance subverte a noção de criminoso do gênero policial, pois se é o feiticeiro andorinho quem providencia os meios para se assassinar, tal atitude é resposta e estratégia para conter os crimes do administrador, uma vez que enfeitiçar os estrangeiros atrairia a atenção que até aquele momento as mortes dos negros ainda não tinham atraído:

A verdade das minas pedia provas de sangue. Mas sangue nacional. Nada de hemorragias transfronteiriças. Perante o transbordar do escândalo, o administrador chamou o feiticeiro e deu ordem para que aquilo terminasse, de imediato. Mais nenhum soldado da ONU poderia desaparecer.

— E Zeca Andorinho o que respondeu?

Zeca mentiu, disse que aquilo era feitiço de fora. Que eram fenómenos extralocais, comandados por forças maiores. E disse ele não tinha mão naquelas sobrenaturezas (Couto, 2016b, p. 127).

A revelação do crime e do culpado é a descoberta da ação de um nativo contra a barbárie do administrador local. Portanto, de forma ambígua, o Feiticeiro Andorinho torna-se o criminoso do inquérito original, mas também uma espécie de anti-herói tentando salvar seus semelhantes. Massimo Risi, que tinha a função de supostamente desvendar o mistério e entregar o culpado à polícia, encontra-se passivo frente a um problema que escapa à sua *cosmovisão*.

O detetive fracassa em sua função clássica: não elucida o crime, tampouco “salva” a população. À luz de Garuba (2012), para quem o *Realismo Animista* implica reconhecer que a natureza é dotada de uma “alma”, Tizangara desaparece e os sobreviventes ficam à beira de um precipício. A toponímia do lugar indica a insurgência contra violências perpetradas tanto por estrangeiros quanto por elites nativas que, na dimensão local, exercem formas de dominação análogas à dos colonizadores. Daí “Tizangara” ser uma corruptela de “ti zangara”, denominação que nos remete a uma terra que se enfureceu e colapsou para que o tempo se reinicie, conforme as crenças locais. A escrita do último relatório de Massimo Risi às Nações Unidas revela a falência da figura do detetive e constata que a imaginação espacial do italiano sobre Tizangara deu lugar a uma percepção que excede limites epistêmicos do regime de especialidade europeu.

Venenos de Deus, Remédios do Diabo possui atmosfera divergente de *O último voo do flamingo*, mas o que os conecta é a força que mistério atua sobre os personagens e o leitor. São romances que nos instigam até a última linha e, mesmo quando a leitura se encerra, ainda restam arestas que ecoam em nossas mentes ao longo dos dias. É essa estratégia de Couto que nos interessa e nos faz interrogar até que ponto isso faz parte de uma *transculturação narrativa*. Como percebemos, os espaços abertos e múltiplos de *O último voo do flamingo* conferem uma investigação mais atrelada aos moldes do romance policial tradicional, uma vez que existe a coleta de depoimentos e discursos que se encontram, como as versões de Ana Deusqueira, Temporina, Feiticeiro Andorinho e Muhando. Em *Venenos de Deus, Remédios do diabo*, o espaço limita a investigação assertiva e favorece a subjetividade extrema.

Conforme a estrutura narratológica do romance policial, é a partir do crime que se torna necessária a figura do detetive. Diante de um assassinato, um investigador é acionado para apurar os fatos, identificar o responsável e entregá-lo às autoridades, a fim de que as devidas

sanções sejam aplicadas. No entanto, neste romance, o que motiva o surgimento de alguém que investiga, a quem chamaremos de detive, não é, a priori, um assassinato. Um dos protagonistas, Sidónio Rosa, português que reside em Lisboa, é quem toma a posição de detetive. A motivação primária do personagem não é o recebimento de uma recompensa, prestígio social ou ascensão profissional, mas tem caráter passional: descobrir o paradeiro de Deolinda.

Essa personagem, constantemente mencionada, mas que nunca aparece, é a primeira história da qual a estrutura do romance policial se refere, a história do crime, aquilo que está ausente. É apenas no capítulo quatorze que o leitor toma conhecimento dos detalhes do envolvimento amoroso dos dois: durante uma viagem de Deolinda à Portugal, para participar de um congresso, eles se conheceram e desenvolveram um romance. A descrição da cena de encontro parece propositalmente contrastar com todos os outros espaços da narrativa: “A Praça do Rossio, em Lisboa, ficou, de repente, despovoada. Um homem e uma mulher trocavam beijos e o seu amor desalojava a cidade inteira (Couto, 2016a, p. 73). Em atmosfera de romance romântico, a imagem do casal parece agravar o que se sabe sobre a família dos Sozinhos.

Ao encerrar o congresso e Deolinda voltar para Vila Cacimba, os dois apaixonados continuam o namoro por meio de correspondências. Até que, de súbito, Deolinda para de responder às cartas. É a partir dessa ausência que se começa o mistério. O silêncio da personagem convoca Sidónio Rosa para a investigação sobre o que ocorreu entre eles, o motivo que a fez se afastar: “Desde então, o médico avaliou desejos, pesou saudades. E percebeu que sofria pela medida incerta. Meteu a existência numa mala, tratou dos papéis e dinheiros e rumou para a terra da sua amada” (Couto, 2016a, p. 25).

A trajetória de Sidónio Rosa por Vila Cacimba é a segunda história, a do inquérito, aquela em que acompanhamos um detetive coletar depoimentos, pistas e provas. Todavia, o enredo não se estrutura apenas nesse mistério, que já seria suficiente. O português, que se apresenta como médico, é requerido pelo governante porque a população da vila padecia de uma grave epidemia. Em consequência, ele começa a trabalhar no posto de saúde, a cuidar dos enfermos e isso o leva a se aproximar dos primeiros suspeitos: Bartolomeu Sozinho e Munda, pais de Deolinda.

A doença que atingiu a população até então era desconhecida. Desse modo, novamente caberia ao estrangeiro resolver o problema da população local. Assim como em *O último voo do flamingo*, ele está à serviço do povo, é quem supostamente teria poder para descobrir as causas e tratar a enfermidade. Aproveitando que Munda trabalha no posto de saúde e que Bartolomeu é um doente, Sidónio Rosa visita diariamente a casa da família, com o subterfúgio de atendê-los em domicílio. Essas visitas propiciam o início da investigação e a história,

paulatinamente, revela-se para o médico. Percebemos que se o romance de Massimo Risi estrutura a investigação de modo objetivo, com depoimentos gravados e pessoas detidas, na narrativa de Sidónio o que impera é a subjetividade e métodos informais de inquirição, conversas aparentemente despretensiosas em quartos escuros e cômodos abafados pelos cortinados.

O início da narrativa registra a configuração espacial da casa dos Sozinhos de forma simbólica: “O médico Sidónio Rosa encolhe-se para vencer a porta, com respeito de quem estivesse penetrando num ventre” (Couto, 2016a, p. 3). Materialmente, podemos inferir que a presença do português denota imponência, devido sua altura e a metáfora usada pelo narrador. Contudo, a cena também pode ser lida como um prelúdio do envolvimento que ele terá com aqueles personagens, e as adaptações que deverá impor a si, caso queira obter êxito na investigação. Afinal, o que se contrasta não é apenas um médico e um doente, mas fronteiras culturais.

Pratt (1999), em estudo vasto de relatos de viagens de europeus a partir do século XVIII, cunha o conceito de *zonas de contato*, para designar as fronteiras culturais nas relações entre visitantes e visitados, viajantes e *viajados*, colonizadores e colonizados, buscando entender as relações de trocas culturais em face de relações assimétricas de poder. Portanto, essa interação não é harmoniosa, mas confere choque, conflito, negociação e resistência. Embora os personagens do romance estejam situados num período histórico quase contemporâneo, Vila Cacimba é uma *zona de contato* entre o português e a população local. Inicialmente, existe assimetria de poder, principalmente em relação a quais epistemologias são validadas, como o suposto conhecimento medicinal de Sidónio frente a epidemia.

Quase todos acometidos pela enfermidade eram soldados. Os nativos nomearam as pessoas que tinham essa condição de saúde de *tresandarilhos*. Porém, apesar de inicialmente não diagnosticar a doença, as epistemologias ocidentalizadas do médico estrangeiro confrontam as locais, funcionando com metáfora de como o discurso europeu tem sobressaído em relação a outras formas de conhecimento não eurocentradas.

- Ainda há pouco passou pela rua um desses homens enlouquecidos, agitando os braços, parecia querer voar.
- O posto de saúde está cheio deles, quase todos soldados.
- Sabe como o povo os chama? São chamados de tresandarilhos.
- Sim, já sabia. É um belo nome: tresandarilhos...
- Acha que é uma maldição?
- Isso não existe, Dona Munda. As doenças possuem causas objectivas. (Couto, 2016a, p. 3-4).

Considerando que o *espaço produzido* é diferente entre o médico e Munda, Sidónio não consegue ler esse fenômeno da mesma forma. Couto fabula uma vila em que a realidade é permeada de animismo, e essa cosmogonia aos poucos invade o estrangeiro, que se porta como se fosse o único dotado de razão e, em função dos mistérios, teria as habilidades necessárias de investigação para desatar o enigma.

Sabemos que a história do inquérito e os meios que serão adotados nos dois romances são norteados pelo tipo de crime e pelo espaço. Embora a descrição dos espaços em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* seja precisa e realizada de modo que entendamos sua configuração, na grande maioria das vezes são lugares obscuros, fechados, estreitos e úmidos. Por exemplo, a vila que, tradicionalmente, deveria ser um espaço aberto, claro e povoado:

Na Vila só existe o guarda-sol. Vale a pena abrigar-se do astro rei nos dias límpidos. Não vale a pena esperar é que o nevoeiro passe nas manhãs que nascem sombrias. A neblina — que deu o nome à Vila — é a fuligem das nuvens. E em nenhum outro lugar do mundo há tanta nuvem ardendo (Couto, 2016a, p. 20).

Esse espaço não é escolhido por Couto apenas para nortear a investigação íntima de Sidónio Rosa, mas também funciona como metáfora dos próprios segredos dos habitantes. Ao logo do enredo, quanto mais o português interage com os Sozinhos e Alfredo Suacelência, líder local, mais os enigmas se alargam e ele perde o controle da situação. Portanto, nas duas narrativas de Couto, embora os estrangeiros se fixem naquele local com o intuito de desvendar um mistério, a racionalidade europeia revela-se limitada e incapaz de avaliar com a exatidão que a perspectiva cartesiana costuma pressupor. É preciso aprender a *produzir o espaço* a partir de outra ótica, que não apenas da *cosmovisão* ocidentalizada.

A casa, tradicionalmente, conforme Bachelard (1978) observa, é um refúgio, um espaço de acolhimento, conforto, lembranças, devaneios e sonhos, imagens positivas para o ser humano. Mas, a configuração da casa dos Sozinhos transmite a noção de porão, ela é escura, está quase sempre fechada, silenciosa, quieta, fria, ela é um espaço de devaneios negativos, imagens de Batolomeu em saudosismo à Companhia Colonial de Navegação, fúria pela condição presente e uma espécie de cultivo da própria doença. Ao entrarmos numa casa pouco iluminada, úmida e fechada exploramos cautelarmente, pois o perigo pode ser iminente, conforme a própria verdade sobre a filha do casal.

É esse ambiente que encenará tanto a cena do “crime” quanto o interrogatório de Sidónio Rosa. A escolha do português é por uma política de amizade, tensionada por Bartolomeu, que força uma inimizade, trazendo assuntos como a dualidade de Munda, questões

do colonialismo e as formas de colonialidade. Dada a própria ambiguidade do personagem, isso parece mais um jogo do que de fato uma crítica contundente. É esse jogo que revela as personalidades do “detetive” e da testemunha, do médico e do paciente.

O romance é narrado em terceira pessoa, mas esse narrador onisciente revela-se cúmplice dos personagens e narra de acordo com o que cada um quer revelar. Então, na maioria das vezes, mesmo quando há mentira ou omissão, a informação nos é apresentada como se fosse verdade, atribuindo ao leitor a tarefa de discernir entre versões contraditórias. Em *O último voo do flamingo* sabíamos das informações por meio do discurso direto dos personagens ou pelos depoimentos gravados, em que eles ganhavam voz narrativa. Já *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* intensifica o enigma, pois as revelações dos personagens, sobre si ou sobre o que aconteceu, são reiteradas pelo narrador. Se no romance anterior a dubiedade das testemunhas era evidente, aqui ela se complexifica ao longo das tramas. O assentimento e a complementação do narrador não asseguram, contudo, que o leitor esteja diante da verdade. Dessa forma, o enigma é construído de modo a converter o próprio leitor em investigador, procurando nas incoerências resquícios dos fatos.

Além desse campo movediço das testemunhas, ao chegar à Vila Cacimba, Sidónio Rosa procura por Munda e revela o objetivo de sua presença, a filha Deolinda. No entanto, eles decidem esconder essa informação de Bartolomeu, e agem como se ele não a conhecesse. A pessoa que está na posição de detetive se infiltra na casa dos suspeitos como se fosse apenas um médico preocupado com a saúde da população. Tendo em vista ainda que Bartolomeu evita o hospital, era o subterfúgio perfeito para frequentar a casa da família quase diariamente. Embora guardar segredo não seja intenção primária de Sidónio, o europeu tem a falsa sensação de manipular o nativo, como se Bartolomeu fosse quem não tivesse acesso a todas as informações. Assim, o romance estabelece um jogo entre investigador e investigado. O português nunca obtém efetivamente controle sobre a história. O nativo apenas simula a ignorância, mas sabe de tudo e manipula quem teoricamente estava na posição de prestígio.

Desse modo, ao passo que Sidónio é sincero quando contata Munda pela primeira vez, ela o engana dizendo que a filha está fora e que voltaria daqui uns dias. Depois da conversa, Munda parte: “[...] abandonou o posto de saúde fazendo repetidamente o sinal da cruz e rezando até entrar em casa” (Couto, 2016a, p. 25). O gesto ritualístico revela, por um lado, o medo de contaminação pela doença; por outro, funciona como indício de que o tema extrapola a ordem do cotidiano. O narrador, ao mesmo tempo em que ilude o leitor quanto ao perigo que a enfermidade representaria para a personagem, semeia pistas de que o verdadeiro temor pode residir no próprio assunto “Deolinda”.

Desde então, Munda inicia a manipulação do Português entregando-lhe cartas que teriam sido encaminhadas pela filha, que participava de uma capacitação em local desconhecido. Vila Cacimba não tinha rede telefônica, a escrita era o principal meio de comunicação:

- O que ela diz, Doutor? O que diz a minha filha?
- Diz que é capaz de chegar mais cedo. Ambos suspiram de alívio. A chegada de Deolinda foi sendo objecto de adiamentos sucessivos. Primeiro, houve uma inesperada demora no início do curso, depois anunciaram um estágio adicional, e, por fim, acrescentaram imprevistos testes práticos.
- E que diz mais a minha filha?
- Pede um televisor novo para si, Dona Munda.
- Um televisor? Para mim? Ora, essa Deolinda me envergonha. Já temos um aparelho em casa (Couto, 2016a, p. 27).

Para o leitor, o diálogo projeta a expectativa de reencontro e de permanência dos amantes, embora cause estranhamento o fato de Deolinda ter deixado de respondê-lo e, de súbito, surgir uma carta. Ao longo do enredo, descobriremos que as cartas são escritas por Munda e Bartolomeu, mas, nesse momento da narrativa, Munda dissimula surpresa ao saber que ganhará um televisor, e aponta a aparente inutilidade. A carta pede que o namorado ajude os pais a se aproximarem, viverem bem e cultivarem o amor, para que possam abençoar o casamento deles na capital. Munda julga impossível, já que eles vivem em conflito. Posteriormente, a personagem manifesta o desejo de ficar com a carta, como lembrança da filha. Os possíveis culpados manipulam o investigador, forjam correspondências e constroem encenações, espalhando indícios enganosos, não para esclarecer os fatos, mas para retardar a investigação e projetar uma ilusão de controle. Nesse ponto da trama, Sidónio já percebe que algo não se encaixa e passa a interpretar os adiantamentos como uma estratégia para evitar o pai. Forma-se, portanto, uma dinâmica em que os nativos ludibriam o português através do testemunho, enquanto ele, estrangeiro, acredita decifrar sentidos ocultos nos diálogos.

Os conflitos entre Munda e Bartolomeu levam-nos a deslocar mutuamente a responsabilidade, como dois suspeitos à beira da delação. Por exemplo, o português pergunta para Munda o motivo pelo qual eles não revelam que o médico é namorado de Deolinda, ela responde que o pai tem uma relação muito estranha com a filha. Posteriormente, Munda chega a pedir que Sidónio leve Deolinda para fora do país: “Que aquela terra era, segundo ela, um barco incendiado: ou morriam na água ou acabariam devorados pelas chamas” (Couto, 2016a, p. 31). Tais afirmações tecem uma rede de indícios em torno do médico e parecem insinuar a existência de algo oculto e submerso naquela casa.

Outro suspeito que se revela gradualmente na narrativa é o administrador Suacelência, casado com Esposinha. É a personagem oposta à Bartolomeu, pois eles cultivam ódio mútuo. Como Sidónio trabalha no posto, acompanha de perto o desvio de caráter do político:

Por exemplo, Suacelência ordena que o posto de saúde seja encerrado ao público sempre que ele faz uso dos seus serviços. E o médico aceita, complacente. Como se cala perante as evidências que Suacelência desvia do armazém comida, medicamentos, combustível, lençóis, colchões. O português aceita que é demasiado complacente. Mas ele não sabe como reagir perante um universo feito de empresários sem empresa e de funcionários públicos que apenas desempenham funções privadas (Couto, 2016a, p.30).

No excerto acima e em outros momentos do enredo, percebemos que o espaço não é apenas marcado pelos traumas do colonialismo e das guerras, mas também permeado pela corrupção governamental, que desenvolve atividades ilícitas e despreza a população. Assim, o romance aproxima-se de *O último voo do flamingo*, pois, ao desenvolver um mistério, mobiliza também a discussão de questões políticas, especialmente a corrupção dos governantes locais.

É pertinente salientar que o evento sobrenatural de Vila Cacimba também decorre da correlação entre a cosmogonia animista e elementos da modernidade, uma vez que tradições ancestrais e espiritualidades coexistem e interferem, por exemplo, na vida dos soldados. Em reunião com Alfredo Suacelência, Sidónio Rosa é pressionado a apresentar resultados acerca do adoecimento da população. No diálogo, o administrador pergunta se o médico já diagnosticou a doença, este responde que acredita tratar-se de meningite. Nesse momento, há uma negociação nas zonas de contato, pois a *produção do espaço* entre os personagens diverge. À semelhança de Estevão Jonas, Suacelência pergunta se é uma doença “encomendável”, pois acredita que poderia ser resultado da ação de inimigos políticos. O médico nega que possa ter essa origem e, em seguida, o administrador adverte: “— Pode ser doença. Mas doença que provoca convulsões, aqui, em Cacimba, passa a ser outra coisa” (Couto, 2016a, p. 47). Essa cena nos remete justamente ao fazer fronteiro da literatura de Mia Couto, pois existe claramente uma fronteira entre o português e os moradores de Vila Cacimba. Essa fronteira se dá pelos diferentes entendimentos de mundo e revelam que naquele espaço a espiritualidade resiste e é parte do aparato para a leitura dos acontecimentos. Suacelência afirma para o médico que o cemitério é amaldiçoado:

- Como assim, uma maldição?
- Viajar é muito bom, mas as pessoas deviam morrer no sítio onde nasceram.
- Não vejo relação entre uma coisa e outra.

— Veja o cemitério dos alemães. São falecidos confundidos, não reconhecem o lugar onde suspiraram.

— O mundo mudou, as pessoas hoje vivem e morrem longe dos lugares onde nasceram. — Não sei, o senhor sabe mais do mundo. Voltemos à epidemia, Doutor. Eu quero é resultados, quero anunciar o controlo da situação (Couto, 2016a, p. 48).

O embate entre a *cosmovisão* e a *cosmopercepção* dos personagens resulta na sobreposição de paradigmas que não se anulam, mas coexistem e contribuem para a estruturação do enredo. A doença dos soldados foi controlada no final do romance, a informação é dada na perspectiva do português, o leitor não sabe se foi totalmente solucionada, nem se de fato era uma meningite. A narrativa reforça, assim, que as perspectivas não se excluíram, mas convergiram para amenizar o caso.

O cemitério tradicionalmente é um espaço sombrio, mas no romance isso ganha contornos políticos, pois o que desequilibra a vila é terem enterrado os soldados alemães naquele local, longe da pátria. Portanto, a causa do adoecimento da população continua escapando ao *espaço percebido* por Sidódio. Além disso, o espaço amaldiçoado simboliza a *realidade animista* da vila e, igualmente a *O último voo do flamingo*, o ambiente interfere na vida social, sobretudo em relação à corrupção e a presença de estrangeiros que teriam a função de controlar o território.

Já o inquérito que realmente interessa ao português é muito mais denso e nebuloso. As pistas são deixadas nos diálogos, nas brigas de Bartolomeu e Munda, e nas revelações das mentiras: Sidónio um falso médico, Bartolomeu um falso doente. A tensão entre os personagens é intensificada quando o estrangeiro esquece a pasta no quarto de Bartolomeu. Nela continha provas de que ele estava ali em busca de Deolinda, e também revelaria que ainda não tinha concluído a graduação em medicina. As cenas anteriores à descoberta dos segredos chegam a mudar a rota do que se espera de quem investiga e de quem é investigado. Munda havia pedido para que o médico desse um remédio a Bartolomeu, sugerindo que ele precisaria descansar, um eufemismo para morte. Quando se chega ao clímax da tensão entre esconder um segredo e ser descoberto, Sidónio começa a levar em consideração se não seria melhor concordar com Munda:

De repente, o medo lhe fazia surgir o indizível vaticínio: um remédio, eis o que ele necessitava, encontrar com urgência um remédio que tirasse de vez a tosse do velho. Reprime o pensamento, sufoca a palavra que teima em emergir no fundo da alma: um remédio, sim, um remédio que tornasse dispensáveis todos os outros remédios (Couto, 2016a, p. 62).

Ao considerar a intoxicação medicamentosa de Bartolomeu para se esquivar dos embates, Sidónio afasta-se do que se espera de um detetive, pois se iguala à condição do criminoso, não obtendo uma superioridade moral em relação aos investigados. Percebemos, assim, que ele é afetado pelas conversas com Munda e passa a compartilhar ideias que antes advertia. A possibilidade de ter seus segredos revelados desperta atitudes agressivas no detetive.

À medida que verdades e mentiras se mostram, a casa dos Sozinhos também reflete os segredos da família: “O escuro era uma espécie de vestimenta para a casa e de mortalha para os espelhos. Atravessada pela luz, a morada dos Sozinhos se expunha como uma obscenidade” (Couto, 2016a, p. 88). Ao leitor, isso indica que o que aconteceu com Deolinda envergonha a família, é um segredo que deve ser sufocado naquela casa, assim como Bartolomeu se sufoca no quarto, e a enfermidade dele comunga com a enfermidade que assola as paredes.

Os segredos revelam-se em cadência no enredo, como uma cascata em que cada revelação impulsiona a seguinte, levando os personagens a abandonar o pudor. Munda descobre que Bartolomeu tinha uma filha em Lisboa, por isso gostava tanto de embarcar na Companhia Nacional de Navegação. Depois do caos e de Munda roubar seringas com medicamentos objetivando matar o marido, Bartolomeu finalmente começa a desvendar o enigma combustível do estrangeiro até ali: fazia dez anos que Deolinda havia sofrido abuso e a culpada era Munda. Mais tarde, a mãe de Deolinda confessa ao médico que era amante de Suacelênica e que descobriu que compartilhava o homem com a própria filha. Como se observa, o romance articula uma teia de versões sobre os fatos, cuja configuração se torna cada vez mais complexa e deteriorada. Ao invés do suposto detetive racionalizar as pistas e chegar uma conclusão, ele se vê perdido: “O médico retira-se com a convicção de que uma rede de mentiras se havia entrançado em seu redor. Por mais que Munda jurasse, como jurou, havia demasiado enredo para pouca personagem” (Couto, 2016a, p. 103).

Aos poucos, Vila Cacimba reforça o seu estatuto de espaço enevoado, que contém mais enigmas que Sidónio Rosa poderia supor. Assim como Massimo Risi não desvelou os mistérios de Tizangara, o médico português também não desvenda a família dos Sozinhos. Os segredos revelam-se pela intriga dos personagens e não pela capacidade analítica do europeu. Munda, enfim, desata o nó principal:

— Deolinda morreu antes de você chegar cá. Morreu quando fazia um aborto, do outro lado da fronteira.
 — Não pode ser, não pode ser.
 — Ela estava grávida desse seu amigo, o administrador Suacelência
 (Couto, 2016a, p. 108).

Após a confissão, desolado, o médico entende que a escuridão da casa simboliza os segredos que a família escondia. Assim, a investigação, que se fez de forma íntima e informal, devido ao próprio condicionamento espacial da narrativa, não chega ao resultado esperado. A morte de Deolinda escapa ao imaginário de Sidónio. O enredo não oferece alívio ao estrangeiro, mesmo quando parece que a revelação mais impactante já foi apresentada, algo ainda mais grave foi anunciado por Suacelência, antes da partida do médico. Na versão dele, a causa da morte de Deolinda não é um aborto, mas uma vingança contra os abusos de Bartolomeu:

Acontecera assim: depois de ter regressado da cidade, Deolinda tinha sido, de novo, objecto de assédio por parte de Bartolomeu. Só há um meio de se sair do Inferno: é nos convertermos em diabo. Foi isso que a bela filha fez: seduziu o mecânico e convocou agonias do passado. Feridas da boca curam-se com a própria saliva.

— Bartolomeu sabia de tudo.

— De tudo o quê?

— Sabia que Deolinda estava doente e de que doença ela sofria. Aquilo, para mim, foi um suicídio — rematou Suacelência (Couto, 2016a, p. 121-122).

Até o parentesco de Deolinda com os Sozinhos é colocado em pauta por pelo administrador, afirmando que ela seria irmã mais nova de Munda. Embora essa última informação corrobore outras pistas deixadas ao longo do enredo, Sidónio não sabe em quem acreditar e, nesse momento, deseja partir de Vila Cacimba e encerrar o inquérito que o motivou a trabalhar no posto de saúde. Desse modo, a primeira história não é apreendida plenamente pelo médico, nem por meio das dezenas de depoimentos informais, nem pela observação direta ou pelo confronto das falas. A história do crime permanece inacessível ao detetive, privado da aplicação de sanções e da recompensa de rever a amada. Portanto, Vila Cacimba encena uma trama em que a população nativa manipula o estrangeiro, tradicionalmente visto como alguém dotado de habilidades capazes de normatizar e regular situações.

O final do romance é emblemático porque a *realidade animista* de Vila Cacimba recai de vez sobre a vida do europeu e ele tem a experiência de transitar entre dois mundos. Ao visitar o cemitério e encontrar Munda, a *cosmopercepção* da personagem indica que Deolinda não está enterrada. Numa perspectiva *animista*, acredita que ela está em todo lugar. Munda apresenta a flor beijos-da-mulata para Sidónio e pede para que ele mastigue algumas pétalas. O protagonista obedece e adormece ali, no cemitério em que foram enterrados os soldados. O sonho do português é descrito pelo narrador como a fronteira que o separava do mundo dos mortos. Na espécie de transe, ele vê uma mulher grávida que sugere ser Deolinda. A casa revela-se doente e, por isso, a população também adoecera, lembrando ao *animismo* descrito por Garuba (2012).

Mesmo depois do sonho vívido, ao partir de ônibus e se despedir da Vila, avista uma moça esquelética de vestido cinza, segurando molhos de flores beijos-de-mulata. O cobrador, supondo que ela desejava embarcar, disse:

- Suba depressa — ordena o cobrador.
- Podem ir, eu fico por aqui — explica a aparecida.
- Fica aqui, no cemitério? — interroga-se o motorista.
- Eu vim semear estas flores. Tirei-as do cemitério e vou semeá-las por aí, vou semeá-las em toda a Vila Cacimba (Couto, 2016a, p. 132).

O enredo sugere que a moça é Deolinda em espírito. Portanto, a narrativa encerra-se consolidando a *realidade animista* de Vila Cacimba e deslocando a “racionalidade” do médico, que passou essa temporada em busca da solução de um mistério que ultrapassa sua *cosmovisão*. O contato com o sobrenatural simboliza que para apreender parte daquela comunidade era preciso *produzir o espaço* a partir de outros referenciais de mundo. Pensando na toponímia, a escolha do nome “Vila Cacimba” revela um espaço profundo, sombrio e enigmático. Se as cacimbas tradicionalmente reservam água, a vila de Couto reserva mais enigmas que Sidónio Rosa seria capaz de racionalizar.

2.3 O FRACASSO DO DETETIVE

Empreender o escrutínio dos espaços nos romances de Mia Couto sob o viés ao qual nos propomos neste capítulo nos faz assumir o compromisso de entender os gêneros literários para além das bases eurocêntricas. A *transculturação narrativa* da qual temos discutido não é simplesmente copiar um gênero literário e operar pequenas mudanças, mas permitir escolher quais elementos daquele gênero podem ser aglutinados na escrita daquelas populações que sofreram e sofrem a violência colonial. Tal aglutinação tem não o objetivo de necessariamente hierarquizar estratégias literárias, mas compor um texto em que o hibridismo do qual trataremos a seguir possa também refletir na estrutura literária.

Assim, *O último voo do flamingo* é uma narrativa que se vale dos elementos do romance policial, mas, aos moldes do Modernismo brasileiro, realiza um processo antropofágico. Portanto, temos parte da estrutura que compõe as tradicionais narrativas detetivescas, mas essa estrutura é tensionada pela *produção do espaço* em Tizangara. Por ser um crime de ordem social e a vila estar constantemente movimentada, a investigação busca seguir métodos que envolvem uma maior gama de pessoas. A *cosmovisão* dos estrangeiros se choca com as *cosmopercepções* dos nativos e revela-se insuficiente para desatar os mistérios

dos soldados explodidos, pois estão submersos numa cosmogonia que reflete a *realidade animista*. Ao mesmo tempo que escreve um enredo curioso, Couto condensa questões políticas e pós-coloniais que nos leva à reflexão sobre os eventos históricos e as formas de colonialidade contemporâneas.

Venenos de Deus, Remédios do Diabo tem o seu enredo pautado no mistério, o enigma. Numa história que é ausente, mas que é constantemente referenciada. Não há a figura de um profissional reconhecido pela sociedade que tenha função de investigar o desaparecimento de pessoas, mas pensando na substância das narrativas policiais, Sidónio Rosa, motivado pelo amor, adentra Vila Cacimba, o posto de saúde e a casa dos Sozinhos em busca de uma resposta, algo que pudesse justificar o silêncio de Deolinda. A natureza do “inquerito” e os espaços exigem uma investigação íntima e informal. A família, que por metáfora consideramos serem possíveis testemunhas, está submersa na escuridão da casa, simbolizando o quão a história que se revelará pode ser ambígua. Suacelência, uma autoridade corrupta, também está imerso no drama familiar e representa a corrupção dos líderes locais. O médico responsável por dar fim à pandemia enxerga Vila Cacimba como uma *zona de contato*, em que a cultura local está em fronteira com a cultura europeia. O mistério não é solucionado, mas ao final do romance, a experiência de uma *realidade animista* representa que para perceber aquele espaço exige partilha de saberes e não a imposição de uma epistemologia colonial.

3.0 PERSONAGENS DO ROMANCE POLICIAL: FRAGMENTAÇÃO

É de praxe que os gêneros detetivescos se debrucem sobre questões humanas como o amor, o ódio, a vingança e a ganância. Isso instiga o leitor a não só desvendar as pistas e encontrar um culpado pelo crime, mas também a refletir sobre sentimentos próprios dos seres humanos, mesmo que eles não sejam justificativos para os atos de violência. No conto “A Inquilina do rosto coberto”, publicado no livro *O Arquivo de Sherlock Holmes* (1927), de Arthur Conan Doyle, o famoso detetive e seu companheiro, Dr. Watson, investigam o antigo caso do circo Abbas Parva, em que um leão supostamente matou o dono do circo, Sr. Ronder, e feriu gravemente sua esposa. No desenlace do enredo, a Sra. Ronder revela que mentiu à polícia e que o acidente era, na verdade, uma vingança mal executada por ela e seu amante, Leonardo. Tal ato deve-se aos abusos infringidos pelo marido, descrito como um homem animalesco. Nesse exemplo paradigmático de entrecabo policiaresco, o detetive mostra-se empático com a criminosa, expondo dois lados da história para o leitor: dos sórdidos assassinos e do abusador. De fato, ao contrário do que sugere o senso comum, os gêneros policiais extrapolam o horror sanguinário, configurando-se como espaço de elaboração de conflitos humanos, paixões, ódios e ambivalências. Não é casual, por exemplo, que o auge do cinema policial tenha se dado nas décadas de 1940 e 1950, no rescaldo da Segunda Guerra Mundial, quando a sociedade ocidental estava a braços tanto com crises identitárias, sobretudo em relação aos papéis de gênero, quanto com a desilusão decorrente da queda da utopia iluminista de emancipação humana pela racionalidade.

É na esteira dessa premissa que nos propomos a pensar a manifestação de um romance policial africano, com enfoque nas especificidades epistêmicas que distinguem esse gênero no contexto afrocêntrico. Nossa discussão no capítulo anterior destacou o projeto literário de Mia Couto e enfatizou a forma como o escritor manipula os acontecimentos, valendo-se da *produção do espaço*, nos termos de Lefebvre (2006), para justificar as diferentes maneiras com que as etnias interagem e interferem no espaço. Afinal, longe de ser uma categoria estanque, o espaço é realizado socialmente, culturalmente e historicamente.

Não obstante, as bagagens culturais são divergentes, nativos e estrangeiros experienciam dois lados da história: do colonizador e do colonizado. Mesmo que a temporalidade dos romances nos remeta para um período pós-colonial, ainda é possível identificar a continuidade desse processo violento por meio das colonialidades, além do fato de que ali se encena o contato entre uma cultura hegemônica e outras culturas moçambicanas subalternizadas na colonização e no legado colonial da contemporaneidade. Portanto, além de

interferir na forma como cada indivíduo produz o espaço, isso também cria um conflito cultural, pois a *zona de contato* interfere na identidade nos nativos e também dos estrangeiros, (ex)colonizadores.

Desse modo, neste capítulo analisamos como Mia Couto realiza a transculturação do gênero romance policial e o traz para o contexto africano. Os “crimes” e as investigações são tensionadas para além dos limites tradicionais do gênero detetivesco. Em outros termos, o literato compõe um enredo de desvelamento de um mistério e, simultaneamente, procede a um profundo questionamento das identidades culturais, em face de um espaço perpassado pela colonização, pela Guerra Civil e por constantes estratégias de controle e dominação, principalmente através da violência epistêmica. Portanto, a partir das interações dos personagens no decorrer dos enredos, examinaremos, à luz de críticos da cultura como Hall (2020; 2016), Bhabha (1998), Dussel (2005), Glissant (2021), em que medida o percurso da investigação evoca um debate sobre as identidades híbridas de nativos e de estrangeiros. Essa é uma das hipóteses que fazem parte do projeto literário de Couto: realizar a transculturação do romance policial e o inserir num contexto africano.

3.1 MENTIRAS E ESPELHOS

A questão da identidade cultural tem sido muito cara a países que foram colonizados. De um lado, faz-se necessário afirmar uma identidade cultural própria, que não seja a reprodução dos modelos dos colonizadores. De outro, existe a impossibilidade de se recuperar a totalidade de uma identidade ancestral prístina, anterior à colonização. É recorrente que ex-colônias desenvolvam projetos de afirmação identitária, a exemplo da busca pela moçambicanidade nas distintas fases da literatura moçambicana. No entanto, pensar essa identidade cultural num país marcado pela diversidade étnica exige concebê-la no plural⁵, uma vez que coexistem diferentes línguas, sistemas de crença e práticas culturais. Não obstante, é inegável que a colonização deixou suas cicatrizes com a imposição cultural, religiosa, linguística, que culminou no apagamento parcial das epistemologias africanas e na sobreposição de conhecimentos ocidentais hegemônicos.

⁵ Tratamos de moçambicanidade e de pluralidade nesta dissertação, considerando que os escritores contribuem para a expressão cultural do país e de sua pluralidade, mas não abarcam sua totalidade, uma vez que Moçambique é vasto e comporta diversas etnias e diferentes formas de vivência. Assim, a contribuição dos escritores é necessariamente parcial, não totalizante.

A noção de identidades culturais mudou ao longo da história. Stuart Hall (2020) destaca três concepções de identidade muito distintas. (i) o sujeito do Iluminismo: acreditava-se que a identidade estava voltada para um “eu” interior, unificado, fixo e imutável. A identidade era um “eu” centrado que acompanhava a pessoa do nascimento até a morte, era incapaz de sofrer alterações ao longo da vida, ou seja, o indivíduo possuía uma identidade independente das relações com o meio, já que ela era inata. (ii) o sujeito sociológico: esta noção está calcada no mundo moderno e em suas complexidades. Entende-se que aquele “eu” interior não era independente e autônomo como se previa, mas que estava em constante formação de acordo com as relações sociais. A identidade era formada a partir da agregação de valores culturais, religiosos, simbólicos e políticos que se aprendia com pessoas próximas, importantes para o indivíduo. Ou seja, a identidade é formada na interação do “eu” com a sociedade. Ainda existe um “eu” interior, mas ele está em constante diálogo e em troca com o mundo exterior e as identidades que esse universo oferece. A identidade “estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e previsíveis (Hall, 2020, p. 8). (iii) Sujeito pós-moderno: se antes a identidade do indivíduo era centrada e estável, facilmente identificada e até previsível, agora essa estabilidade é abalada. O sujeito passa por uma fragmentação, pois não é formado apenas por uma identidade, mas por várias identidades. Esse processo revela uma constituição complexa, pois essas identidades podem ser coerentes ou até mesmo contraditórias, revelando ambiguidades do ser. Portanto, a identidade não pode mais ser entendida como algo fixo, imutável ou essencial, pois está em constante mudança. Hall (2020) conclui que a identidade cultural:

[é] definida historicamente, e não biologicamente. 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, 2020, p. 8).

O fato de as concepções de identidade cultural serem contingenciais levou, no dizer de Hall (2020), a uma crise identitária no que se convencionou denominar pós-modernidade. Isso é refletido nos textos literários, principalmente em produções de países que foram colonizados, nas quais o processo de escrita, por si só, já afirma o hibridismo e a fragmentação constitutivos da chamada literatura pós-moderna. Além da linguagem e do gênero literário serem marcados pela hibridação, os enredos frequentemente exploram personagens com identidades fragmentadas, que ocupam um espaço para além do essencialismo não raro buscado em projetos nacionais.

A literatura moçambicana é regularmente estudada como um projeto literário que coloca em choque diferentes culturas num mesmo espaço, atravessadas por eventos históricos que convergem passado e contemporaneidade. Consideramos que essa tarefa seja fulcral na construção da literatura moçambicana, na medida em que se propõe a discutir choques, conflitos, negociações e realocações identitárias. Esse movimento capta não só violência colonial, mas também resistência, ancestralidade, fragmentação, novos embates e novas formas de existir no contexto político. Se a colonialidade tenta reforçar estereótipos acerca dos africanos, a literatura escancara que aquilo que o estrangeiro pensa e escreve sobre a África é fruto de uma imaginação ocidentalizada, e está à serviço da dominação colonial. Ao expor personagens que possuem identidades desobedientes a essa expectativa europeia, Couto fabula uma Moçambique que, além de estar desnudada em narrativas que exploram a diversidade cultural das etnias, reafirma personagens que reagem às colonialidades e mudam, tanto pelo contato com a cultura díspar quanto pela mobilização e ressignificação de conhecimentos locais. A experiência da alteridade nesse espaço de tensão que Pratt (1999) denomina *zona de contato* implica, portanto, impactos bilaterais entre diferentes códigos culturais, tal que a transculturação implica um processo dinâmico, do qual ninguém sai incólume.

Portanto, o que se espera ao ler um romance de Couto não é apenas a recorrência ao passado, mas principalmente uma análise profunda e crítica do presente. Através dos diálogos, da presença estrangeira e da composição do espaço, o escritor toca nas feridas coloniais, mas também avalia criticamente o contexto político local de Moçambique e como ele pode ser corruptível e não favorecer a população que diz estar à serviço. Nessa discussão sobre o fazer literário moçambicano, Noa (2012, p. 9) argumenta que:

[o] grande desafio que se coloca, hoje, aos autores nacionais, e não só, é o de realizarem uma síntese estruturante e inspiradora, entre o passado e o presente, entre o local e o universal, isto é, construírem uma literatura que, aberta às dinâmicas do mundo, realize dentro de si as multifacetadas contemporaneidades de que se tece, afinal, o espaço vital em que se desenvolve.

Assim como defende Noa (2012), compreendemos que a literatura de Mia Couto constrói histórias que se passam numa cosmogonia na qual presente e passado, local e universal se articulam de forma indissociável. Nesses textos, o contexto histórico se faz continuamente presente, demandas internacionais são impostas aos personagens e contemporaneidades coexistem. Esse aspecto literário ficou evidente no primeiro capítulo, em que se chocam perspectivas acerca do espaço e das epistemologias.

Se essa literatura assume o risco de mobilizar diferentes temporalidades, noções espaciais e *cosmopercepções*, ela também está disposta a problematizar a complexidade das identidades culturais, sobretudo num contexto pós-colonial e também de contato, num sistema *neocolonial* onde constantemente se verifica a interferência estrangeira.

Assim, em *Venenos de Deus, remédios do diabo*, o enredo nos envolve numa narrativa carregada de obscuridades, de enigmas e mistérios sobre o espaço e os sujeitos que o habitam. Além da investigação comum do crime ou, nesse caso, do desaparecimento de Deolinda, os leitores investigam sobretudo os personagens. Couto cria um romance em que buscamos entender esses personagens nas entrelinhas dos diálogos carregados de ironia, sarcasmo e humor. Nessa transculturação do romance policial, a posição dos personagens é constantemente questionada, colocada à prova. A construção da identidade está relacionada também ao que percebemos de cada um deles nos ataques, defesas e acusações do outro.

Como já mencionamos no capítulo anterior, Sidónio Rosa está presente em Vila Cacimba, apresenta-se como médico e trabalha na unidade de saúde local. Ele é um personagem que está tanto na posição privilegiada de alguém que estudou medicina e está incumbido de sanar a epidemia dos tresandarilhos, quanto de um namorado e, posteriormente, de um detetive que investiga o que houve com Deolinda. Portanto, a presença do português remonta à dominação colonial, pois constitui uma herança do que a colonização produziu: uma pessoa que goza dos privilégios disseminados pelos europeus. Inicialmente, sua estada na vila nos mostra um sujeito de identidade calcada no eurocentrismo, que se constituiu em Portugal e que usa do arcabouço epistemológico ocidental para ler e interpretar o mundo. A dupla função de Sidónio complementa-se em método e objetivo. Tanto como médico quanto como detetive ele tenta analisar objetivamente os acontecimentos, de modo cartesiano, seja a epidemia, seja o destino de Deolinda: “— Por uns tempos. O quartel deve ser o foco desta epidemia. — Mas eu não mando nos militares. — Falo como médico, é preciso arejar e desinfetar o quartel” (Couto, 2016a, p. 48).

Ao insistentemente desconsiderar os conhecimentos locais em detrimento de uma epistemologia eurocêntrica, o detetive assume a posição de quem obtém a autoridade e razão necessárias para se resolver os problemas dos africanos, o que retoma a colonialidade do saber. Dussel (2005), em análise da constituição de uma “modernidade” pautada na Europa como centro da história mundial e como cultura dominante, afirma que os europeus se baseiam num *mito da modernidade*. Nele, a Europa é considerada superior às espacialidades “subdesenvolvidas” e, portanto, tem o papel de auxiliar a evolução dos “primitivos”, “bárbaros”, como um ato moral, tal como sugere o célebre poema “The White Man's Burden”

(“O Fardo do Homem Branco”), de Rudyard Kipling, que atribui ao homem branco o destino manifesto de civilizar o mundo bárbaro: “Tomai o fardo do homem branco / Enviai os vossos melhores filhos / Ide, condenai seus filhos ao exílio / Para servirem aos vossos cativos / Para esperar, com chicotes pesados / O povo agitado e selvagem / Vossos cativos, tristes povos, / Metade demônio, metade criança” (Kipling apud Ensinar História, 2020, par. 1). Tal como nesse excerto do poeta inglês, no romance Sidónio Rosa não se vê como alguém que perpetra violência epistêmica contra os nativos. Ao contrário, a admissão do médico e seu comportamento como emigrante no país faz parte de uma postura que goza desse mito, uma vez que, num primeiro momento, as hipóteses dos locais não são ouvidas e ele sempre tem uma posição voltada a um suposto “racionalismo”:

Falavam da enfermaria improvisada nas traseiras do posto de saúde. Umhas tendas de campanha albergavam os soldados atingidos pela estranha epidemia que os convertera em tresandarilhos. Para o médico, aquilo era um hospital-tenda, um local de higiene e assepsia. Para os habitantes da Vila, a enfermaria era uma residência de maus espíritos, um lugar fatalmente contaminado (Couto, 2016a, p. 32).

Como todas as pessoas, o médico enxerga aquele espaço a partir dos conhecimentos que adquiriu ao longo da vida, mas a questão fulcral é que ele desconsidera as epistemologias dos moradores locais, que fazem parte daquela cosmogonia e presenciaram a gênese daquela doença. A narrativa de Couto, assim, metaforiza essa imposição europeia como um centro hegemônico de poder e saber. Ela não só é encarregada de “salvar” o outro, mas também detém o conhecimento capaz de averiguar a situação. As epistemologias de outras culturas são desconsideradas.

Ao se estabelecer em Vila Cacimba e começar a interagir com os Sozinhos, o detetive começa a buscar pistas da história da família e do paradeiro de Deolinda. Essa investigação não traz exatamente as respostas objetivas que ele espera, mas aos poucos o português tem sua identidade descolada. De europeu, indivíduo representativo dessa “modernidade”, ele passa a um homem que se fragmenta a cada diálogo que trava com Bartolomeu e Munda. A fragmentação identitária é representada nas entrelinhas, em detalhes como a aproximação do médico com o casal:

— Desculpe, Doutor Sidonho — afirma o velho. — Eu gosto de o ver, mas não gosto que me visite. Sidonho é como o nome do português foi apropriado pela Vila. O médico até gostou desse rebatismo que o torna mais à disposição de ser outro (Couto, 2016a, p. 5-6).

Rebatizar o nome de Sidónio para uma fonética que se aproxima mais da fala dos moradores de Vila Cacimba representa a troca de experiências culturais e linguísticas. Simbolicamente, no cotidiano, ele já não é mais o mesmo indivíduo português, adquiriu novos nuances ao enveredar-se na investigação e na resolução dos mistérios. Desse modo, no romance policial africano, o detetive não é imune, pois está suscetível à mudança, seja com as testemunhas, seja com os suspeitos. O romancista elabora uma estratégia para humanizar essa figura tão rígida e a coloca, aos poucos, no mesmo patamar que os investigados.

Nossa análise será norteadada pelo que Ferreira (2011) salienta acerca desses dois personagens centrais do romance. Segundo a autora, elas “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 [...]” (Ferreira, 2011, p. 91). É esse jogo especular, esse espelho, que faz-nos compreender que a *transculturação* do romance policial de Couto desestabiliza as funções dos personagens tradicionais do gênero, fazendo-os assumirem diferentes posições ao longo do enredo e possuírem identidades híbridas. No decorrer da investigação e dos diálogos intimistas na casa obscura, a identidade desses personagens é modificada e revelada em diferentes nuances para o leitor. Embora pertençam a mundos distintos, Bartolomeu e Sidónio são colocados constantemente em lateralidade: médico/doente, detetive/suspeito, europeu/africano.

Os detalhes do enredo desenham esse jogo especular e evidenciam a *zona de contato* que se torna a vila e a casa dos Sozinhos. Segundo Ferreira (2011), no decorrer da narrativa, percebemos o encontro das culturas a partir da disposição dos objetos que representam a profissão dos personagens, numa relação metonímica: “O médico ri-se, sacudindo a cabeça. Retira da sacola o estetoscópio, mas o doente, mal pressente a intenção, ergue-se, esquivo. Sidónio deixa escapar o aparelho que tomba entre chaves de fenda, alicates e apetrechos do ex-mecânico” (Couto, 2016a, p. 8). O contato das ferramentas dos personagens sugere o encontro nessa *zona de contato*, um lugar de choque, conflito, mas também de negociação e articulações culturais.

Bartolomeu Sozinho transita entre a posição de suspeito e testemunha. É pai de Deolinda, mas também é um possível agressor/abusador. Ou seja, não há definição fixa de qual papel o personagem desempenha naquela investigação. Ele testemunha, acusa e engana, assumindo posições discursivas móveis ao longo do enredo. Como estratégia narrativa, não temos a noção do que é verídico ou inventado. Desse modo, o escritor interpela o leitor no desvendar do crime e, principalmente, na constante busca pela função e pela identidade desses

personagens. Se o papel do pai no desaparecimento da filha não é explícito para o leitor, sua identidade cultural também ganha contornos pouco palpáveis e contraditórios.

Bartolomeu trabalhou como mecânico na Companhia Colonial de Navegação e, apesar de num primeiro momento essa informação evocar a escravização no regime colonial, estranhamente o personagem lembra dos episódios que viveu em alto mar e demonstra saudosismo: “Saudades ondeiam, sim, no seu olhar quando enfrenta, na moldura pendurada na parede, a sua desbotada fotografia, perfilado entre cadetes e marinheiros do Infante D. Henrique. Suspenso do retrato, um emblema, verde e branco, da Companhia Colonial de Navegação” (Couto, 2016a, p. 6). A menção do narrador onisciente ao quadro com a fotografia de Bartolomeu no ofício de mecânico demonstra um sujeito que está constantemente em contato com os colonizadores e, sobretudo, viveu as violências coloniais. Ironicamente, o leitor encontra um personagem que sugere preferir os tempos coloniais à independência. Entende-se que a colonização conseguiu deslocar a identidade de Bartolomeu ao patamar de que ele já não possuía esperança nos líderes nacionais. Mesmo que seja um trabalho escravocrata, subalternizando negros, fazendo-os desempenharem funções degradantes, como transportar os portugueses nas costas, por algum momento Bartolomeu julga que havia felicidade naquele período.

Essa perspectiva do personagem não é ingênua, tampouco compassiva diante do colonialismo, ela advém da invasão e destruição das bases econômicas, culturais e simbólicas de uma sociedade, em função da dominação e enriquecimento da Europa. Assim, Bartolomeu é subalternizado e aceita essa subalternização porque quer se aproximar do universo que fora construído para favorecer o branco. Nesse sentido, Fanon (2008) afirma:

Se ele se encontra a tal ponto submerso pelo desejo de ser branco, é que vive em uma sociedade que torna possível seu complexo de inferioridade, em uma sociedade cuja consistência depende da manutenção desse complexo, em uma sociedade que afirma a superioridade de uma raça; é na medida exata em que esta sociedade lhe causa dificuldades que ele é colocado em uma situação neurótica (Fanon, 2008, p. 95).

O sofrimento causado pela violência colonial é identificado nessa neurose do personagem, que, após a conquista da independência, continua a sentir-se inferiorizado. Inferimos que, apesar da descolonização política, há uma colonialidade que permanece e se enraizou em Bartolomeu.

A noção de uma identidade perpassada pela colonização e pelos complexos de inferioridade aparece também nas relações afetivas. Bartolomeu é um homem preto que se

apaixonou por uma mulher “mulata”⁶. Essa diferença racial é motivo para trazer à tona a hierarquização de raças do colonialismo e colocar o personagem numa posição de vergonha da própria etnia:

No dia em que o jovem Bartolomeu Sozinho, envergando o melhor fato do seu melhor amigo, se apresentou perante a família da noiva, ele proclamou com solenidade:

— Não sou preto!

— Então?

— Sou extremamente mulato.

Apesar de tudo, a chamada raça, ao contrário das previsões, não tinha “retrocedido”. Deolinda era de pele clara, mais clara que a própria mãe (Couto, 2016a, p. 19)

A questão racial da família dos personagens revela a política de branqueamento, que objetivava a “melhoria da raça”. Isso faz de Bartolomeu um personagem que se vê deslocado do mundo, uma vez que o colonialismo prevê uma sociedade em que a base da pirâmide é o preto, quanto mais claro, mais perto do topo. Porém, obviamente, o topo é reservado apenas para europeus. Assim, percebemos que a identidade do personagem está marcada pela violência colonial. A decisão de casar-se com Deolinda revela também a cisão social: a família do noivo o acusa de traição por não se casar com uma mulher preta. Já a família de Deolinda julga que ela escolheu o retrocesso nessa hierarquia.

Mesmo que sejam episódios que não se passam no decorrer do enredo e façam parte de informações advindas de lembranças dos personagens, observados que isso é uma estratégia de Couto para situar o leitor nos problemas causados pelo colonialismo, e como a ambiguidade daquele personagem é justificada, já que ele nutria o desejo de participar da Companhia Colonial de Navegação. Isso parte de uma sociedade que dita o lugar que cabe a cada raça: quanto mais próximo do branco, mais prestígio social se tem, mesmo que isso nunca de fato se efetive e que nativos e mestiços sempre estejam numa posição subalternizada. Recorrendo ao que já apresentamos no capítulo anterior e que também se nota na constituição identitária nos países colonizados, o *discurso estereotípico* cria um imaginário no negro acerca de sua própria etnia e o faz acreditar que a superioridade europeia é justificada pela cor da pele, logo o branco é merecedor da servidão negra.

⁶ Usamos a expressão “mulata”, pois é assim que a personagem Munda é descrita no romance. Mas, como existe uma problematização acerca desse termo e se identifica o tom pejorativo, optamos por escrevê-lo sempre entre aspas.

Para o personagem, o colonialismo adoeceu a terra. As navegações eram oportunidade de escapismo, de fugir da violência que recaía sobre os moçambicanos. Desse modo, o espaço do navio além-mar representa o desarraigamento do sofrimento de pertencer à Vila Cacimba e de ser parte de uma população que estava subjugada ao olhar do colonizador.

Todavia, o mar é o habilidoso desenhador de ausências. O balanço do navio fez adormecer o visitador, que se ajeitou num canto do convés. E o jovem Bartolomeu sonhou que a sua aldeia natal se convertia num barco e se lançava no altíssimo mar. E clamava, no alto da proa: “Vejam! Terra de preto virou navio, estamos navegando nos infinitos oceanos!” (Couto, 2016a, p. 11).

As navegações representam o deslocamento identitário de Bartolomeu. Estar em alto mar, às serviço dos portugueses, longe da família, de amigos e da terra que padecia com a colonização, fazia com que o personagem perdesse parte de sua ancestralidade, esquecesse de quem era: “Na viagem seguinte, o jovem ajudante de mecânico embarcou e, até ao fim do regime colonial, continuou embarcando. De cada vez que embarcava mais ele se alonjava de si mesmo” (Couto, 2016a, p. 12). Passar parte do período colonial nas navegações fez com que Bartolomeu tivesse sua identidade afetada, pois ele já não demonstrava tanto interesse pela descolonização. O neologismo de Couto, “alongar”, indica que o que formava o “eu” de Bartolomeu foi deixado para trás. O contato com o colonizador e, principalmente, o serviço prestado ao projeto português o aproximou daqueles que de fato não o acolhiam, mas o exploravam. Logo, percebemos uma fissura nessa identidade que já não está calcada apenas na moçambicanidade, mas que também não pertence ao mundo simbólico lusitano.

A narrativa contextualiza um sujeito que teve sua identidade deslocada pelo colonialismo. A interação com os portugueses e o refúgio no mar resultaram numa identidade que se configura num *terceiro espaço*, onde Bartolomeu se fragmenta e se desloca: “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, 2016a, p. 16). A substituição da partida por destino demonstra que os processos de identificação foram abalados, entraram em crise. Quanto mais viajava, mais se desconectava de sua terra natal e adquiria alguma identificação com Portugal. Como o processo de assimilação nunca se completa, Bartolomeu torna-se um sujeito sem-terra onde se ancorar, estava à deriva no mar, sua identidade se desfazia como as espumas das ondas do mar que ele navegava.

Hall (2020), ao analisar as identidades na chamada “modernidade tardia”, dialoga com as formulações de Laclau (1990) e argumenta que quando uma estrutura é deslocada, ela não é substituída por outra, como se deixasse de existir e se tornasse parte do outro, mas ela é

formada por uma multiplicidade de centros de poder, que se tensionam e coexistem mutualmente. Bartolomeu inicia a narrativa apresentando-se enquanto sujeito deslocado. Se antes ele havia iniciado uma identificação com o europeu, agora a administração colonial foi encerrada e ele já não se identifica totalmente com a cultura local.

Essa teia em volta de quem é Bartolomeu e como ele se relaciona com a cultura local e com o colonialismo é reforçada ao longo de todo o enredo. Ele se configura como um personagem ambíguo e pouco confiável. Isso dialoga diretamente com o papel que desempenha ao longo da investigação, pois é pai, testemunha e possível criminoso. O contato com o português Sidónio Rosa intensifica a discussão acerca da identidade de Bartolomeu ao mesmo tempo que surgem pistas de Deolinda.

Essa ambiguidade e esse deslizamento de função narrativa são explícitos quando Munda pede que Sidónio Rosa não revele o motivo pelo qual ele está em Vila Cacimba:

Diz-se que o silêncio inspira medo porque, nesse vazio, ninguém é dono de nada. Talvez por isso o médico se apresse a retomar o diálogo:
 — Por que não dizemos ao seu marido?
 — Dizemos o quê?
 — Tudo, eu e Deolinda...
 — Nem pensar, Bartolomeu nunca aceitaria.
 — Mas porquê? Por eu ser branco?
 — Não é isso. O meu marido tem uma relação muito estranha com a filha.
 — Talvez por ser a vossa única filha.
 — Todos os filhos são sempre únicos (Couto, 2016a, p. 30).

Esse fragmento permite identificar três dimensões centrais da relação estabelecida entre o personagem português e os sujeitos nativos no romance. Primeiramente, Sidónio acredita ser capaz de ocultar seu namoro e seus reais objetivos de Bartolomeu. Exerce, assim, uma ilusória sensação de poder e de domínio sobre a narrativa. Tal percepção é reforçada pela instância narrativa, pois o diálogo se instaura para romper o silêncio, compreendido como um vazio no qual se perde a posse da palavra, dos acontecimentos, dos argumentos e, em última instância, do que deve ou não ser feito. Manter o diálogo com Munda ultrapassa o âmbito das relações interpessoais e assume função investigativa: o que leva a mulher a esconder as finalidades de Sidónio Rosa? A terceira dimensão é a transformação de uma figura inicialmente posicionada como testemunha em um possível suspeito. Munda engendra um jogo de acusações contra o marido e sugere que a relação de Bartolomeu e Deolinda está além do que se espera da paternidade. Ao leitor e ao português fica a dúvida, o ponto de interrogação: o que Bartolomeu fez com Deolinda? Ele tem alguma coisa a ver com a ausência dela? Por não se tratar de uma investigação convencional, mas de uma busca marcada pela intimidade e pela dimensão

passional, o médico recorre aos métodos informais: aproxima-se da família e conversa diariamente com Bartolomeu. As pistas não aparecem de forma objetiva, mas emergem nas frestas dos diálogos.

Desse modo, percebemos que no romance de Couto há uma mudança no papel e nos métodos do detetive. Uma vez que a motivação é passional, é necessário equiparar-se aos suspeitos e partir para a intimidade, a fim de descobrir pistas e montar o quebra-cabeça do caso. No entanto, não existe real controle sobre o que está sendo investigado. Quem detém o poder de contar a história são os nativos, a Sidónio resta apenas a ilusão do controle.

À luz do paradigma indiciário formulado por Carlo Ginzburg no campo da historiografia, depreendemos que o *modus operandi* do médico Sidónio Rosa se assemelha ao do detetive, cujo estatuto ele procura mimetizar ao se inserir na casa dos Sozinhos. Em ambas funções, o examinador parte de indícios fragmentários para reconstruir uma realidade ausente. Essa relação parentética entre as profissões é evidenciada pelo historiador ao discorrer sobre a relação entre Sherlock Holmes, Morelli e Freud:

A proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores. Desse modo, pormenores normalmente considerados sem importância, ou até triviais, “baixos”, forneciam a chave para fornecer os produtos mais elevados do espírito humano (Ginzburg, 1981, p. 151).

Assim, seja na interação com Munda, seja com Bartolomeu, seja ainda nas enigmáticas cartas que recebe, Sidónio Rosa busca organizar as minúcias das palavras, dos gestos e dos discursos, como tentativa de compreender o mistério que envolve a história daquela família. Se tradicionalmente, em sua função de médico, cabe-lhe observar sintomas, comportamentos e reações ao tratamento, é na posição de uma espécie de detetive que ele se lança à leitura dos sujeitos e das dinâmicas familiares, buscando decifrar sentidos que escapam à racionalidade clínica. Tal inquérito, todavia, esbarra nos limites de seus referenciais epistemológicos, pois trata-se de uma família que não se inscreve nos mesmos códigos simbólicos e culturais europeus que formaram o pensamento e os métodos de Sidónio.

As cartas forjadas, entregues por Munda, informam o bem-estar de Deolinda e revelam uma relação saudável com os pais, desejo de que Sidónio ajude os sogros a se unirem:

— Mas o que a sua filha verdadeiramente me pede não são coisas. Ela quer que eu vos deixe bem, amorosos e juntinhos...
— Isso é impossível!

O médico lê textualmente as palavras de Deolinda: “...quero os meus pais felizes, como um casal exemplar, para abençoarem o nosso casamento, lá na capital”.

— Deolinda sonha. Esse fulano, pai dela, nunca mais vai sair do quarto. Irei eu, sozinha, à festa. Sempre fui eu, sozinha, que cuidei dela...

— Nada disso. Irão os dois, como manda a tradição, que eu vou tratar para que tudo seja assim.

— Posso ver a carta, Doutor?

— Sim, eu já a li.

— Posso ficar com ela? (Couto, 2016a, p. 27)

Munda se apropria de um gênero textual escrito e tradicional, historicamente priorizado pelas sociedades grafocêntricas e investido de valor probatório no âmbito das investigações policiais. No romance, a carta atua como um operador de fragmentação narrativa e, posteriormente, identitária. Enquanto documento, ela simboliza uma verdade estabilizada. Enquanto escrita é uma memória supostamente confiável, tal qual os livros de história escritos pelo colonizador, e cristalizados como verdade universal pelos governos e pelas instituições formais de ensino. Enquanto personagem híbrida, Munda demonstra ter aprendido a operar a partir da cosmovisão europeia, apropriando-se dos valores legitimados pelas sociedades ocidentais para falsear uma determinada realidade. A atitude da personagem configura uma estratégia de manipulação que fragmenta a função de testemunha, deslocando-a do papel de informante confiável para uma instância de produção do engano.

Desse modo, Munda subverte a colonialidade que a posiciona enquanto sujeito subalterno. Ao fazê-lo, desestabiliza as hierarquias do saber e do discurso que sustentam tanto a lógica colonial quanto o romance policial. Para Spivak (2010), o sujeito subalterno é aquele relegado às camadas mais inferiores da estrutura social. A esse sujeito são sistematicamente negados direitos fundamentais, como o mercado de trabalho, a atuação política/legislativa, bem como a possibilidade de acesso e de inserção ao grupo social dominante. Os sujeitos subalternos inegavelmente sofrem violência epistêmica, pois são expropriados do próprio sistema de representação, a eles impõe-se a invisibilização e o silenciamento. Isso é percebido ao longo do romance, mas sobretudo Mia Couto escreve uma personagem que em algum momento detém o poder da narrativa que é apresentada ao europeu. As cartas tornam-se um elemento que desestabiliza as bases do romance policial ao mesmo tempo que fragmentam a identidade de Sidónio, pois a ideia de dominação do conhecimento e das trajetórias não se concretiza ao longo da vivência do estrangeiro em Vila Cacimba.

O médico assume a função de detetive na medida em que as informações não são completas ou aparecem lacunas em relação a origem do que supostamente foi escrito por Deolinda e justificado por Munda “— Quem são esses misteriosos mensageiros que trazem as

cartas de Deolinda? Quem são eles que ninguém os vê?” (Couto, 2016a, p. 31). A mulher responde com base no estereótipo de que foi um familiar, todos ali são parte de uma mesma família. Ou seja, a narrativa se transforma num jogo de confiança e desconfiança, de testemunha e suspeita, um detetive que tenta decifrar a família nos mínimos detalhes como se faz um médico, mas que falha no decorrer do enredo.

O trabalho na unidade de saúde local e o contato com Munda direciona a estada de Sidónio Rosa à casa dos Sozinhos. Tanto a vila quanto a residência tornam-se *zonas de contato*, uma vez que temos a figura do detetive numa posição que supostamente goza de racionalidade, num *modus operandi* adaptado à motivação passional. Se Bartolomeu já lhe atribuiu um nome que o fizesse estar mais a disposição de ser outro, os diálogos e os acontecimentos demonstrarão que as negociações na *zona de contato* revelam identidades móveis.

Em visita à residência dos Sozinhos, Sidónio Rosa averigua a saúde de Bartolomeu, faz recomendações e conversa com seu paciente. No diálogo, Bartolomeu revela coisas íntimas, detalhes das viagens, casos extraconjugais, confissões sobre o casamento e saudade de Deolinda. Por fim, pede para que o médico encaminhe algumas cartas à Companhia Colonial de Navegação, e adverte que Sua Excelência não pode saber disso. Ao final da visita, Sidónio começa a juntar seus objetos: “O médico arruma o estetoscópio e os restantes apetrechos que nem chegou a usar. Cuida de separar os seus utensílios das reformadas ferramentas de Bartolomeu” (Couto, 2016a, p. 16). A mistura dos instrumentos operacionais não representa apenas desorganização, mas, sobretudo, sugere o entrelaçamento de experiências de vida, um contato entre nativo e estrangeiro que é conflitante, ruidoso, mas que também ocorre negociação.

Ao sair da casa, a hipótese da troca é reforçada pela metáfora: “O médico se atrapalha, finge olhar o corredor que conduz para a saída. Parece que chove, lá fora. Para ele, pelo menos, o mundo vai-se convertendo numa aquosa tela” (Couto, 2016a, p. 16). O narrador deixa explícito que não é apenas uma chuva, mas que a percepção de Sidónio Rosa está deslocando-se aos poucos, transformando-se em algo mais líquido, móvel, de trânsito contínuo, tal qual a identidade cultural híbrida defendida por Hall (2020). O contato com Bartolomeu tem um significado duplo para o personagem europeu: tanto seu inquérito quanto sua identidade se tornaram mais complexas, deslocando-se para um campo de indeterminação.

Como afirmamos, a revelação desses personagens é feita uma em relação a outra, Bartolomeu e Sidónio estão constantemente em contato e conflito. Se para Sidónio Rosa a doença tinha causas que poderiam ser examinadas e explicadas pela ciência, para Bartolomeu tratava-se de uma maldição:

— Agora, o fulano começou com a mania que eu tenho de parar com o meu trabalho de lavadeira.

Desde há muito que Munda ganhava a vida lavando roupa para o pequeno hospital da Vila. Mas agora, que eclodira a epidemia, o marido se opõe a que roupa contaminada dos tresandarilhos entre no quintal de sua casa. Não importa que esses lençóis venham já desinfetados.

— Você sabe do que falo, Mundinha — argumentou Bartolomeu.
— Desinfetam-se micróbios. Não se desinfetam espíritos... (Couto, 2016a, p. 19).

A *cosmopercepção* de Bartolomeu e dos demais moradores da vila está em conflito com a cosmovisão do médico português. Bartolomeu Sozinho mostra-se um personagem que em determinados momentos parece ter afeição pelo colonialismo ou pelo menos pela volta de sua rotina junto à Companhia Colonial de Navegação. Mas, por outro, recorre a cultura local para justificar o fenômeno que acontecia com os soldados alemães. Desse modo, a identidade cultural do personagem desliza entre a cultura imposta pelo colonizador e os saberes locais. Tornando-se, assim, uma figura híbrida.

A rivalidade de Bartolomeu e Munda é confessada diariamente a Sidónio Rosa e reforça essa ideia de que talvez o pai tenha alguma responsabilidade com a ausência de Deolinda. Munda deseja a morte do marido e encomenda um remédio ao médico, mas ele recusa. Sidónio passa cada vez mais tempo com Bartolomeu, mas também oferece atenção à Munda, que conversa com o médico de cortinas fechadas, “demoram infinidades a visitar memórias da família, histórias e imagens de Deolinda” (Couto, 2016a, p. 58). Isso provoca preocupação em Bartolomeu:

— A minha mulher falou alguma coisa?
— Alguma coisa, como?
— Do passado, da família... O senhor sabe, as famílias são caixas de histórias, segredos e mentiras.
— Não. A sua esposa nunca me contou nada de especial.
— Nunca falou em nada que se passou entre mim e a minha filha?
— Nada, nunca.
— É que a cabeça dos filhos fabricam fantasmas, coisas imaginadas. E acusam os pais de crimes que nunca chegaram a existir (Couto, 2016a, p. 62).

O ponto crucial desse diálogo é que, sem querer, Bartolomeu reforça sua posição de possível culpado, já que temia que a esposa tivesse revelado detalhes familiares ao português e ainda insinuava que a própria Deolinda guardasse alguma queixa grave em relação a ele. Aos poucos, o enredo delinea a investigação, encaminha o leitor e Sidónio Rosa para uma possível

resolução. No entanto, o português se confunde e supõe que Bartolomeu já tenha descoberto informações sobre ele, uma vez que esquecera a pasta com documentos e cartas no quarto de Bartolomeu no dia anterior. Ao perguntar sobre o objeto, Bartolomeu afirma não ter visto a pasta. Sidónio, então, entrega-se a um pensamento violento, considerando a intoxicação, como já mencionamos.

Nesse jogo de segredos e descobertas, a relação dos personagens é estremecida. O conflito emerge e Bartolomeu traz à tona questões relacionadas ao colonialismo e à cultura hegemônica. Instaura-se um diálogo carregado de sarcasmo. Por exemplo, ao perceber que Bartolomeu dissimulava sobre as pastas e sugeria que alguém pudesse tê-las roubado na rua, Sidónio responde “— Terra de ladrões” (Couto, 2016a, p. 63). Posteriormente, o médico afirma que Bartolomeu realmente tem razão, ele precisa de uma medicação mais forte, de uma “terapia de choque”. Como forma de revidar as ofensas, Bartolomeu recorre à língua chisena:

— Mezungu wa matudzi.
 — O que disse?
 — Falei na minha língua.
 — A sua língua é o português!
 — Como diz, senhor Doutor? Ini nkabe piva, taiu.
 — Desculpe, não é isto que queria dizer. Mas por que deixou de falar comigo em português?
 — Porque eu não sei quem o senhor é, Doutor Sidonho (Couto, 2016a, p. 64).

As expressões usadas por Bartolomeu correspondem a “porcaria de branco” e “eu não entendo”. Para além de ofender o estrangeiro em outra língua, Bartolomeu parece querer reafirmar a alteridade, mostrar que eles não são parte da mesma cultura. A fala de Sidónio revela um olhar colonial, como se a língua portuguesa fosse a única existente no país. Bartolomeu é um personagem ambíguo, sua identidade se forma no *entre-lugar*:

É na emergência dos interstícios - a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença - que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação (nationess), o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se formam sujeitos nos "entre-lugares" nos excedentes da soma das "partes" da diferença (Bhabha, 1998, p. 20).

Sendo a identidade algo que é continuamente construído, principalmente considerando espaços que sofreram colonização e estão em constante contato com estrangeiros, Bartolomeu fragmentou-se durante a colonização e demonstra uma identidade que flutua entre a cultura local e a cultura europeia. No excerto, existe uma fronteira entre o personagem nativo e o

estrangeiro. As identidades, aos poucos, formam-se no limite das diferenças culturais, na negociação das diferenças entre o médico e o paciente, entre o detetive e o suspeito, entre o (ex)colono e o (ex)colonizado.

Essa negociação não é simples, ela vem acompanhada de conflito e embate. Bartolomeu conta que sonhou que o médico entrou em seu quarto portando uma pistola. Quando Sidónio estranha a imagem onírica, Bartolomeu ironiza que não é tão incomum, já que os antepassados do médico assassinavam pessoas da comunidade. Posteriormente, o português chama Bartolomeu apenas pelo primeiro nome, o paciente o adverte e exige que o médico passe a chama-lo pelo nome completo: Bartolomeu Augusto Sozinho. O narrador nos informa: “Para o doente, não era sequer esquecimento. Era um rapto. O médico roubava a sua identidade maior, o seu nome de raiz. Era assim que faziam com os escravos, já o seu avô lhe falara desse furto” (Couto, 2016a, p. 64). Nesse momento de tensão, Bartolomeu, além de recorrer à cultura local como forma de resistência simbólica, força o reconhecimento das diferenças que o separam do médico. Ao sentir-se ameaçado, passa a regular a intimidade construída com Sidónio, compreendendo que essa proximidade deve ser contida para a preservação de sua identidade, ao rememorar tanto os conselhos do avô quanto a violência ontológica produzida pela experiência colonial.

O gesto de contenção da intimidade não revela apenas a relação individual entre os personagens, mas se inscreve nos processos de contato entre culturas assimétricas. Essa dinâmica identitária realizada nas fronteiras dialoga com Glissant (2011), quando ele aborda o conceito de *relação*. Partindo da teoria da relatividade de Einstein, na qual o cientista descentraliza a percepção de tempo e espaço, Glissant desloca essa reflexão para os estudos culturais ao apontar a descentralização dos referenciais de cultura. Para o autor, a cultura não se constitui de forma isolada ou essencialista, mas a partir da relação entre diferentes povos, etnias e histórias. Essa relação não é harmoniosa ou uniformizante, ela presume embates, conflitos, imposição e resistência. Desse modo, faz-se a partir de um movimento ininterrupto de negociação. Para exemplificar esse contato, o autor analisa a *fricção* da *relação*: “quanto mais ela contribui para uma ordem opressiva, mais desordem suscita. Quanto mais exclusão produz, mais atração gera. A fricção padroniza - mas em cada um dos nós da Relação encontraremos calos de resistência” (Glissant, 2011, p. 134). Portanto, ao considerarmos a história de Bartolomeu e as relações estabelecidas com o médico, entendemos que não há um personagem assimilado, mas sim um indivíduo marcado pelas experiências coloniais que, apesar de ser mudado por isso, não se configura como mera continuidade do projeto colonial.

Trata-se de uma subjetividade híbrida, que recorre aos referenciais locais e produz zonas de resistência nas discussões com o médico.

A finalização do diálogo e do capítulo é realizada de forma que revela esse conflito identitário dos personagens por meio do contato físico. Ao tentar sair do quarto, Sidónio Rosa empurra Bartolomeu sem querer e o derruba. Logo em seguida, tenta ajudá-lo a se levantar, mas o paciente recusa. Ao sair da casa, o médico é atingido no rosto pela bandeira da Companhia Colonial de Navegação, como se o próprio Bartolomeu tivesse se vingado. Desse modo, é possível ler o contato corporal dos personagens e o contato com o objeto como metáfora do choque e da negociação cultural. Uma vez que o contato atinge os dois indivíduos, a identidade de ambos passa a ser tensionada e fragmentada.

Os segredos e as mentiras dos personagens estão submersos e começam a se revelar em cadeia ao longo do enredo, reforçando o argumento de que uma personagem se desabrocha a partir da outra (Ferreira, 2011), as identidades do nativo e do estrangeiro se fragmentam e se configuram no conflito. É possível notar, por exemplo, a cadência da relevação dos segredos de Bartolomeu e Sidónio: “— Entende agora, Mundinha? Eu ia e vinha, nesse maldito barco, agora percebe porquê? Eu ia visitar a minha filha...” (Couto, 2016a, p. 92). Nas páginas seguintes o português é descoberto: “— Eu sei que você não é médico!” (Couto, 2016a, p. 93).

A escolha por aproximar as revelações dos personagens evidencia um jogo de espelhamento no qual a exposição de Sidónio exija, quase imediatamente, a revelação de Bartolomeu: “— Tudo isto não tem importância: você não é verdadeiramente médico, eu não sou doente” (Couto, 2016a, p. 94). Portanto, Couto subverte a lógica tradicional do gênero: o detetive não é mais a instância soberana, detentora da verdade, mas se torna, também, objeto da investigação.

A identidade do estrangeiro, amparada pelo saber médico e pela autoridade ocidental, entra em colapso no mesmo instante em que Bartolomeu se humaniza e se torna complexo. Assim, a narrativa coloca os personagens em paralelo não como outrora se fazia no colonialismo, como opostos fixos, mas agora são sujeitos que se constituem mutuamente. O romance desconstrói estereótipos e papéis pré-estabelecidos, “a maneira como se constroem as personagens parece negar o discurso da fixidez colonial” (Ferreira, 2011, p. 95). Nessa narrativa, a verdade não pertence apenas a um indivíduo, àquele que está na posição de poder, mas emerge no confronto entre discursos, culturas e subjetividades.

As pistas sobre Deolinda aparecem para Sidónio na medida em que os laços se estreitam. No capítulo treze, Bartolomeu some e Sidónio o encontra numa residência longínqua tendo relações sexuais com uma profissional do sexo. Ao ser cobrado por uma mulher que dizia

administrar as finanças da profissional que atendeu Bartolomeu, ela cobra apenas a metade do valor e justifica:

— Só paga metade, esse velho passou o tempo só chamando o nome de uma outra.

— Uma outra? Não seria uma Munda?

— Não, ele chamava por uma tal Deolinda.

Fosse por excesso de alma ou carência de pulmões, o português abriu a boca em falso. Como o peixe, longe de água. Quase não se escutava quando inquiriu:

— Deolinda, tem a certeza?

— Até pediu que se fizesse escuro e que ela dissesse certas coisas... e pediu outras coisas muito estranhas...

Sidónio Rosa viu abater-se sobre si o universo. O velho invocara, em pleno namoro, o nome de sua namorada? Sentiu-se subitamente envelhecido, carecendo ele mesmo de cuidados médicos (Couto, 2016a, p. 84-85).

Diferente dos romances policiais que popularizaram o gênero, nessa narrativa o detetive está à mercê do que é informado pelos suspeitos e encontra a primeira pista por acaso, não por ter criado uma estratégia eficaz de investigação. A partir disso, verificamos um detetive cada vez mais impotente frente ao inquérito que o levou a Vila Cacimba.

O médico/detetive finalmente adota uma postura mais direta com os investigados e realiza perguntas a Munda, a fim de entender a relação entre pai e filha. Desse modo, tenta organizar uma abordagem mais objetiva para chegar às respostas que são necessárias, a fim de entender o motivo pelo qual Deolinda adia a volta para Vila Cacimba:

— Em que momento é que deixaram de dormir juntos?

— É isso que quer saber? E porquê, Doutor?

— Por razões médicas. Quando é que deixaram de dormir juntos?

— Quando eu descobri tudo.

— Tudo o quê?

— Quando, ao namorarmos, ele disse o nome dela.

— O nome de quem?

— Dela.

— Deolinda? (Couto, 2016a, p. 86-87).

Munda ainda afirma que percebia, em Bartolomeu, um desejo por Deolinda. Sidónio assume, de forma mais explícita, a posição detetivesca e passa a buscar insistentemente por respostas. No entanto, a família continua a esconder os mistérios, revelando apenas aquilo que lhe convém, isto é, a versão da história que melhor se enquadra. O romance brinca com as funções dos personagens, ora são suspeitos, ora testemunhas. Se enquanto testemunhas deviam informar ao detetive, trazer pistas verídicas, nesse deslizamento categórico as testemunhas

revelam e escondem, misturam verdades e mentiras. Vendo-se impossibilitado de esperar mais por Deolinda, tampouco de saber a verdade através da família dela, ele decide adotar outra estratégia: “— Vou à cidade. Não aguento mais ficar aqui à espera, de braços cruzados. Vou procurar Deolinda” (Couto, 2016a, p. 96).

As interações de Sidónio são marcadas por diferentes versões da história de Deolinda que o confundem ao invés de resolver o caso. Bartolomeu culpa Munda de ter violado Deolinda, Munda revela que era amante de Suacelência:

- Pois confesso: eu traí Bartolomeu com o meu pior inimigo.
- E quem é?
- Alfredo Suacelência.
- Com Suacelência?
- Na altura, ele não era assim, tão cheio de ombros. Era bem diferente.
- E quando deixaram de se encontrar?
- Quando ele, em pleno acto, deixou escapar o nome dela.
- Dela?
- De Deolinda.
- Desculpe, não acredito. A senhora disse que isso tinha sucedido com o seu marido... — Engano seu.
- Disse, disse. Afirmou que o seu marido, em pleno namoro, sonhou alto com Deolinda... (Couto, 2016a, p. 103).

Ao invés de tentar decifrar a teia de versões, o detetive desiste do caso: “— Volto para a minha terra. Tudo isto acabou para mim” (Couto, 2016a, p. 107). E, apesar supostamente trazer alívio para os possíveis culpados, essa atitude revolta Munda, que confessa que Deolinda está morta. Neste momento, o inquérito sofre alteração de desaparecimento para óbito. Munda acrescenta mais detalhes à história ao afirmar que Deolinda morreu fazendo um aborto, pois estava grávida de Suacelência. Ou seja, considerando que o administrador é um homem casado, agora a culpa do destino fatal de Deolinda recai sobre uma pessoa fora da família.

O encontro com Alfredo Suacelência traz mais uma versão da história, ainda mais difícil de decifrar e acreditar: “Deolinda regressou enferma a Vila Cacimba e usou a própria doença como arma para se vingar do velho que, em menina, a tinha violentado” (Couto, 2016a, p. 121). Ou seja, antes de morrer decorrente da doença Deolinda a transmitiu para Bartolomeu. Isso não só desmente a história da família como também incrimina Bartolomeu e a história passa a ser uma história de vingança. O detetive, em seu total fracasso afirma: “— Não acredito em ninguém. Eu acreditava em Deolinda. Só queria que ela estivesse aqui...” (Couto, 2016a, p. 121).

Em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* a investigação é realizada de forma sutil, pois trata-se de um caso com motivação passional. O médico adota a posição de detetive para descobrir o que houve com Deolinda, mas o faz de forma íntima, já que as testemunhas/suspeitas são seus sogros. Ele se insere naquela casa assegurando-se pela confiança na racionalidade europeia, como se tivesse controle da narrativa. Ao longo da investigação, os conflitos com Bartolomeu fragmentam sua identidade ao mesmo tempo que trazem pistas sobre a amada. Munda, juntamente com o marido, falsifica cartas com a função de postergar a investigação. Ou seja, os personagens nativos detêm o poder da narrativa. Nessa diegese o estrangeiro fica à mercê do discurso dos personagens moçambicanos, subvertendo, assim, a colonialidade.

3.2 O TRADUTOR DA TERRA E O DETETIVE DO IMPOSSÍVEL

O *Último Voo do Flamingo* apresenta um enredo que dialoga mais com o modelo clássico do romance policial, na medida em que se estrutura, desde as primeiras páginas, a partir da ocorrência de mortes concretas e da instauração de um processo investigativo. O romance coutiano apresenta, ainda, personagens emblemáticos do gênero, como um profissional que se insere na sociedade declaradamente como investigador e um amigo que o acompanha ao longo do inquérito. Contudo, o projeto literário de Mia Couto aponta para a *transculturação* do gênero, tanto pelo que discutimos no segundo capítulo, quanto pela inserção do romance policial numa cosmogonia africana. Ao construir um mistério ambientado em uma vila remota de Moçambique, Couto incorpora ao seu universo literário temas característicos de países africanos marcados pela experiência colonial. Assim, nesse romance também observamos a fragmentação das identidades dos personagens. À semelhança de *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, aqui os nativos apresentam uma identidade cujo hibridismo decorre, em larga medida, da violência colonial e seu impacto identitário. Em contrapartida, esse processo de fricção intercultural implica que a identidade do estrangeiro é progressivamente deslocada ao longo da investigação e do contato com a cultura local.

Tradicionalmente, o romance policial é narrado pelo amigo do detetive, ele confessa a escritura de um livro. Em *O último voo do flamingo*, um dos protagonistas é, também, narrador. A princípio, ele não é amigo do detetive, uma vez que se trata de um personagem moçambicano e está a serviço do administrador local. No entanto, podemos atribuir-lhe o estatuto fraternal quando, ao ser incumbido de acompanhar Massimo Risi, os laços entre os dois se estreitam:

— Pois você fica, de imediato, nomeado tradutor oficial.
 — Tradutor? Mas para que língua?
 — Isso não interessa nada. Qualquer governo prezável tem seus tradutores. Você é o meu tradutor particular. Está compreender? (Couto, 2016b, p. 12)

A função do tradutor não se restringe à conversão de códigos linguísticos, uma vez que traduzir uma língua implica transpor sistemas culturais e simbólicos. No limite da tradução, reside o equívoco da literalidade, que pode esvaziar os sentidos inscritos na língua-fonte. Por outro lado, ao tentar suprir a ausência de um termo equivalente, o tradutor pode incorrer na armadilha de atribuir excessos ou lacunas ao discurso. Essa problemática ultrapassa o plano técnico da tradução e chega a uma dimensão mais ampla da linguagem. Segundo Walter Benjamin (2008), a fidelidade de uma tradução literal dificilmente restitui o significado pleno das palavras do original, pois os sentidos ultrapassam a dimensão comunicativa e se ancoram nos modos de dizer de cada língua, tal que “as palavras comportam uma tonalidade afetiva” (Benjamin, 2008, p. 37). No romance, essa impossibilidade é percebida na atuação do Tradutor, pois a mediação linguística não fracassa por incompetência, mas, sim, porque se confronta com uma cosmogonia que resiste à tradução plena.

Não destacamos esse possível “fracasso” do Tradutor para diminuir sua importância na narrativa. Ao contrário, ele é uma figura central no encaminhamento do estrangeiro para a cultura local, pois é a partir da investigação e dos conhecimentos do Tradutor que Massimo Risi experencia uma cosmogonia que foge à racionalidade europeia. Isso atuará sobre a cosmovisão do personagem e o fará perceber que as epistemologias ocidentais não dão conta de explicar Tizangara. Consequentemente, a identidade do estrangeiro (sucedâneo da figura do colonizador) também sofre uma fragmentação quando exposta ao contato com códigos culturais heteróclitos aos seus.

É curioso que Mia Couto não atribui um nome de batismo ao Tradutor, pois não há uma menção sequer ao nome que foi dado pelos pais. Isso reforça a ideia de que a narrativa tensiona os limites da tradução, sobretudo no que tange à inteligibilidade da cultura para o europeu, que possui um arcabouço epistemológico ocidental. Na condição estatutária de Tradutor, o narrador é a personagem que está no *entre-lugar*, no limiar entre a cultura moçambicana e a cultura europeia. A atuação desse mediador cultural possibilita uma passagem entre fronteiras e auxilia Massimo Risi a encontrar respostas e um entendimento “nos excedentes da somas das partes da diferença” (Bhabha, 1998, p.20).

A narrativa é construída a partir de diferentes capítulos que possuem funções bem delimitadas, apresentando os personagens na medida em que a investigação acontece. Isso

possibilita, por exemplo, um capítulo dedicado ao Tradutor: “apresentação do falador da estória”. É um capítulo fulcral para a construção do romance e do debate sobre a identidade, pois remonta às origens do Tradutor e situa-o em um universo simbólico próprio da cultura local. A recorrência ao nascimento do narrador-personagem transporta o leitor para uma cosmogonia africana. Esse retorno às origens não é apenas biográfico, mas também simbólico, uma vez que seu nascimento é descrito como uma experiência de incompletude ontológica, marcada pela fragmentação do corpo e da identidade:

Há aqueles que nascem com defeito. Eu nasci por defeito. Explico: no meu parto não me extraíram todo, por inteiro. Parte de mim ficou lá, grudada nas entranhas de minha mãe. Tanto isso aconteceu que ela não me alcançava ver: olhava e não me enxergava. Essa parte de mim que estava nela me roubava de sua visão. (Couto, 2016b, p. 35).

O relato da maternidade insere o leitor na problemática da colonização e na fragmentação identitária dos personagens, além de evocar uma cosmopercepção africana. O fato de a mãe não conseguir enxergar o filho configura-se como exemplo de um modo de existência que privilegia outros sentidos para além da visão. Essa cegueira simbólica representa a condição ambígua do sujeito marcado pela *colonialidade do ser*, conceito cunhado por Nelson Maldonado-Torres (2022), que é pensado a partir da *colonialidade do poder*, de Aníbal Quijano (2005) e também de uma reflexão sobre a *colonialidade do saber*.

Para Quijano (2005), a modernidade produziu uma sociedade que organizava o trabalho, as identidades e o conhecimento de acordo com categorias raciais e eurocêtricas. Essa lógica privilegia saberes, valores e formas de poder europeus, considerados padrões universais, e estabelece hierarquias e formas de dominação amparadas no racismo e nas desigualdades de poder, originados na colonização. A partir disso, Maldonado-Torres (2022) avalia como a experiência nessa estrutura violenta molda a subjetividade do ser humano. Para o professor, a colonialidade do ser:

[...] se refere a dinâmicas existenciais que emergem em contextos definidos ou fortemente marcados pelo dito moderno/colonial e racial. É aí onde se fazem patentes sentimentos de superioridade e inferioridade, a escravidão racial, a indiferença em relação aos diferentes, o genocídio e a morte como realidades ordinárias (Maldonado-Torres, 2022, p. 54).

Desse modo, o nascimento do Tradutor é marcado por essa experiência violenta do colonialismo, que inferioriza a existência de negros e provoca fragmentação identitária. Isso é representado pela própria fragmentação do corpo do personagem, algo ficou para trás. Mas, ao

contrário de sugerir apenas um personagem marcado pela experiência colonial, a inserção da maternidade e da infância numa cosmogonia africana nos encaminha para um pensamento fronteiriço. Desse modo, a cultura local e a espiritualidade atuam sobre o narrador:

E falou a explicação que jamais ouvira. Eu era um filho especial: desde cedo meu pai notara que os deuses falavam por minha boca. É que eu, enquanto menino, padecera de gravíssimas doenças. A morte ocupara, essas vezes, meu corpo, mas nunca me chegara a levar. Nos saberes locais, aquela resistência era um sinal: eu traduzia palavras dos falecidos. Essa era a tradução que eu vinha fazendo desde que nascera. Tradutor era, assim, meu serviço congênito (Couto, 2016b, p. 116).

O romance inscreve a capacidade linguística do personagem no âmbito da espiritualidade africana e, conseqüentemente, ultrapassa a noção de um colonizado passivo diante das imposições da cultura hegemônica, como se observa na reflexão de Glissant (2011), segundo a qual a fricção da imposição cultural produz “calos”, isto é, marcas de cicatriz e resistência. Assim, a função tradutora advém dos antepassados, dos espíritos que ocuparam o corpo da criança nesses momentos de quase morte. É por isso que ele adquire facilidade de entender outras línguas. Ao realizar essa digressão e explicar a gênese do narrador, Couto força o reconhecimento de outras epistemologias que não as ocidentais, desestabilizando o monopólio moderno do saber e do ser.

A primeira infância do Tradutor parece prepará-lo para os desafios de se viver num país que convive diariamente com a colonialidade e que tenta organizar-se de acordo com o que foi imposto pelo colonialismo europeu. Esse trajeto pela estrutura social é evidenciado pela mudança da zona rural para a urbana:

Passou-se o tempo e eu saí da terra nossa, encorajado pelo padre Muhando. Na cidade, eu tinha acesso à carteirinha das aulas. A escola foi para mim como um barco: me dava acesso a outros mundos. Contudo, aquele ensinamento não me totalizava. Ao contrário: mais eu aprendia, mais eu sufocava. Ainda me demorei por anos, ganhando saberes precisos e preciosos (Couto, 2016b, p. 38).

A escola representa a inserção desse personagem em um mecanismo herdado do colonialismo. Embora a instituição de ensino seja mencionada como instância de acesso a outras perspectivas, ampliando o horizonte do conhecimento, o “barco” também figura como o veículo que o afasta de si mesmo. Ao salientar que o aprendizado não o mudou completamente, pois o sufocava, o personagem faz referência a um ensino cartesiano que priorizava saberes ocidentais. Mignolo (2008) argumenta que as escolas modernas reproduzem um ensino que muitas vezes

invisibiliza epistemologias plurais e reproduzem uma visão de mundo calcada no eurocentrismo, como se aqueles conhecimentos fossem universais. Desse modo, elas impedem o reconhecimento de outras formas de saber não ocidentais e reproduzem a violência epistêmica. O narrador reforça essa ideia de que os conhecimentos eram singulares adjetivando-os de “precisos”, ou seja, não havia espaço para outras formas de saber. O regresso da cidade exemplifica a fragmentação identitária:

Na viagem de regresso não seria já eu que voltava. Seria um quem não sei, sem minha infância. Culpa de nada. Só isto: sou árvore nascida em margem. Mais lá, no adiante, sou canoa, a fugir pela corrente; mais próximo sou madeira incapaz de escapar do fogo (Couto, 2016b, p. 38).

As metáforas escolhidas pelo narrador evidenciam que ele é um personagem nascido no *entre-lugar*, um espaço fronteiro, de choque, embate, conflito e negociação. A fuga pela corrente é também uma identidade que se torna móvel como as águas. Ele se vê como um sujeito incapaz de escapar à imposição cultural da colonialidade, destino sem volta. Portanto, a identidade do Tradutor é híbrida, pois é um personagem moçambicano que faz parte de uma cultura rural, que preserva mitologias próprias de uma etnia, mas que também se insere numa sociedade atravessada pelo colonialismo e que ainda precisa lidar com as colonialidades restantes no pós-independência. Em consonância, ao refletir sobre a experiência migrante, Bhabha (1998) afirma:

A cultura migrante do “entre-lugar”, a posição minoritária, dramatiza a atividade da intraduzibilidade da cultura; ao fazê-lo, ela desloca a questão da apropriação da cultura para além do sonho assimilacionista, ou do pesadelo racista, de uma “transmissão total de conteúdo”, em direção a um encontro com o processo ambivalente de cisão e hibridização que a marca a identificação com a diferença da cultura (Bhabha, 1998, p. 308).

O Tradutor encarna esse sujeito do *entre-lugar*, e sua experiência na cidade evidencia a ausência de um processo efetivo de “assimilação”, ainda que ele tenha sido atravessado pelas colonialidades. O capítulo apresenta a origem do personagem justamente para demonstrar que ele é sujeito híbrido, com raízes na cultura local e marcas da colonialidade. O romance, então, torna-se a narração de quem vive no *terceiro espaço*. Se as bases do romance policial nos informam que o narrador é alguém próximo do detetive, alguém de sua confiança, na *transculturação* de Couto o narrador é alguém que emerge da margem, no limite das fronteiras entre a cultura rural moçambicana e a cultura do colonizador.

Outro ponto importante sobre a identidade do Tradutor é o sistema de crenças que ele aprendeu com os pais e que compõe sua *cosmopercepção*. Essa constituição do narrador é importante para o enredo enquanto ponto de partida para guiar Massimo Risi durante a investigação. Em grande parte da diegese é o contato com uma cosmogonia que entende o mundo de forma diferente das culturas ocidentalizadas. Por exemplo, quando ele apresenta sua percepção sobre as explosões e comenta sobre o que os mais velhos acreditavam:

A guerra tinha terminado, fazia quase um ano. Não tínhamos entendido a guerra, não entendíamos agora a paz. Mas tudo parecia correr bem, depois que as armas se tinham calado. Para os mais velhos, porém, tudo estava decidido: os antepassados se sentaram, mortos e vivos, e tinham acordado um tempo de boa paz. Se os chefes, neste novo tempo, respeitassem a harmonia entre terra e espíritos, então cairiam as boas chuvas e os homens colheriam gerais felicidades (Couto, 2016b, p. 90-91).

Isso dialoga diretamente como conceito de *tempo espiralar*, do qual trata Martins (2021). Essa percepção de mundo entende que o tempo não é linear, dada a coexistência de presente, passado e futuro. Assim, a ancestralidade ganha destaque, pois a morte não é o fim da vida. O tempo gira para frente e para trás, é cíclico, tal que “a ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (Martins, 2021, p. 42). Considerando que Tizangara é uma vila em que os acontecimentos não têm explicação de acordo com a racionalidade ocidental, e que frequentemente os personagens recorrem aos ancestrais para explicar o presente, essa noção de tempo é uma das bases que sustenta a *realidade animista* do romance e que estão em conflito com a cosmovisão do detetive.

Massimo Risi é um soldado da ONU e, diferentemente de Sidónio Rosa, está em Tizangara por motivos profissionais. O maior ganho ao concluir a investigação é o prestígio internacional e uma possível promoção. De modo equivalente, ele é o estrangeiro que está nas terras moçambicanas para solucionar um mistério e “salvar” a população de um grande mal. Portanto, inicialmente representa uma autoridade europeia que *produz o espaço* e interage com a população a partir de uma cosmovisão eurocentrada. Apesar de não se ter a ideia de identidade fixa, o italiano representa um sujeito que possui uma identidade calcada em bases supostamente sólidas e que foi ensinado de acordo com o racionalismo ocidental. Ou seja, ele age objetivamente durante sua investigação, adotando métodos consagrados pelas narrativas detetivescas.

Os primeiros contatos de Massimo Risi com o Tradutor são marcados pela alteridade. Um se reconhece por meio da diferença do outro. Por exemplo, ao acompanhar Risi em sua caminhada até a pensão, o narrador tece elocubrações sobre a alteridade:

Eu seguia atrás, respeitosamente. No enquanto, observava o estrangeiro: como a alma dele se via pelas suas traseiras! Os europeus, quando caminham, parecem pedir licença ao mundo. Pisam o chão com delicadeza mas, estranhamente, produzem muito barulho (Couto 2016b, p. 27).

Essa observação ironiza a presença estrangeira em Tizangara e demonstra que o narrador é consciente de que a atuação da ONU não prioriza a população nativa, mas, sim, interesses de órgãos internacionais vinculados às antigas nações colonizadoras. No caso, já havia morrido vários negros, mas o inquérito só foi aberto quando começaram a morrer soldados. Assim, o narrador critica a noção estereotipada de que a delicadeza dos europeus corresponda à superioridade moral. Portando, em vez de estabelecer uma amizade direta com o detetive como nos romances policiais tradicionais, o Tradutor verifica a diferença cultural. O comentário alude ao fato de que as expressões europeias, ainda que violentas, foram legitimadas, e as culturas africanas foram subalternizadas e até demonizadas.

A chegada do estrangeiro à pensão é narrada de forma cômica para exemplificar esse choque de realidades entre um europeu vindo de um continente enriquecido a partir da exploração colonial, e outro que está se reerguendo após o domínio português e a Guerra Civil:

Massimo entrou a medo para uma sala escura. Mil olhos esbugalhavam o branco entrando na pensão. Frente a um balcão coberto de jornais antigos, o italiano perguntou:

— Pode-me informar quantas estrelas tem este estabelecimento?
— Estrelas?

O recepcionista achou que o homem não entendia do bom português e sorriu descendente:

— Meu senhor: aqui, a esta hora, não temos nenhuma estrelas (Couto, 2016b, p. 28).

A atmosfera criada quando Massimo entra na pensão é de vigilância, não mais do detetive para os suspeitos, mas de um estrangeiro para os nativos. Subvertendo a lógica colonial de que os africanos são exóticos, nesse momento o italiano é visto com exotismo pelos nativos, pois ele é o corpo que chama atenção naquele lugar. A confusão com o vocábulo “estrelas” reflete a diferença do sistema de valores das sociedades: enquanto para o italiano “estrelas” é uma classificação hoteleira europeia, para o recepcionista é um astro e está relacionada a elementos naturais. O julgamento do recepcionista ironiza quem é que fala o “bom português”,

pois naquele contexto quem fala “bem” não é quem detém o poder histórico, mas, antes, os que foram subalternizados. Assim, o romance subverte o estatuto de autoridade linguística. O efeito cômico não se reduz ao riso, pois funciona como crítica ao olhar europeu, que aplica categorias constantemente afirmadas como “universais” a um espaço que resiste a essa classificação.

Aos poucos ele é inserido na cosmogonia local, um inverso de simbologias, saberes e crenças que ultrapassam os limites dos conhecimentos ocidentais. Nesses primeiros contatos, ao invés de se postar como autoridade detentora de poder, Risi é frequentemente advertido pelos moradores. Ao ser encaminhado para o quarto e se acomodar, o recepcionista informa:

— Às vezes, aparecem nos quartos uns insetos desses, sabe, que chamamos louva-a-deus.
 — Sei o que são.
 — Se aparecer um desses não lhe mate — disse, dirigindo-se agora ao italiano. — Nunca faça isso.
 — E por quê?
 — Nós aqui não matamos esses bichos. São nossas razões. Esse aí lhe explicará depois (Couto, 2016b, p. 30)

Esse episódio e outros que se seguem são como ritos e iniciação. Ao advertir que o estrangeiro não deve matar o inseto, o recepcionista o insere numa cosmogonia que escapa às epistemologias europeias, portanto a cena subverte a *colonialidade do saber*. Apesar de compreender o que é um louva-a-deus biologicamente, o estrangeiro desconhece o valor daquele inseto naquela cosmogonia, ou seja, a autoridade epistemológica não está com o europeu. Mais do que uma crença, a proibição de matar o inseto organiza os comportamentos, regula a relação do estrangeiro com o espaço e impõe limites éticos. Quando Risi prontamente pergunta o motivo, o recepcionista posterga a explicação e desarma o sentimento de poder do estrangeiro, ele não tem controle sobre o tempo da narrativa. Nesse sentido, ao postergar a explicação, o nativo parece reivindicar o direito à *opacidade*, de Glissant (2021). Assim, adiar a explicação não nega a troca, mas nega a exigência da transparência colonial.

Esses conflitos demonstram a *zona de contato* entre o visitante e o visitado, nos termos de Pratt (1999). Uma vez que Massimo Risi está em constante interação com os nativos, são estabelecidas relações de forças assimétricas de poder. Porém, no contexto do romance, é preciso que ele aprenda a negociar para garantir a sobrevivência em Tizangara. Mais um desses exemplos é o primeiro contato do italiano com Temporina, eles se encontram nos corredores da pensão, tropeçam um no outro e ele fica surpreendido pois ela talvez seja a pessoa mais idosa que ele já viu, mas estranhamente possui corpo de jovem.

- Ah, essa é Temporina. Ela só anda no corredor, vive no escuro, desde há séculos.
- Nunca sai?
- Sair?! Temporina?! O recepcionista riu-se, mas logo se emendou. Vendo que eu me aproximava, escolheu falar o restante comigo. Me achei, eu e o italiano nos compadreámos, adjuntando nossos ouvidos. O hospedeiro me fingiu segredar, sabendo que o outro escutava com gravidade:
- O seu amigo branco que tenha muito cuidado com essa velha.
- Por quê? — perguntou Massimo.
- Ela é uma dessas que anda, mas não leva a sombra com ela.
- Que é que ele está falando? — voltou a inquirir o italiano.
- Você lhe explique, com devido tempo (Couto, 2016b, p. 31).

Temporina é uma personagem fundamental para se examinar como a identidade de Massimo Risi será deslocada a partir do contato com uma cosmogonia africana. No excerto acima, primeira aparição da personagem, ela é descrita como alguém que vive num lugar de passagem e habita a escuridão há séculos. Desse modo, “viver no escuro” pode ser lido como parte de um conhecimento que foge à racionalidade eurocêntrica. O tempo que a personagem vive na pensão rompe com a linearidade do tempo ocidental. O estrangeiro sofre uma infantilização momentânea ao se sentir perdido e curioso pela explicação. No entanto, o recepcionista escolhe não entregar diretamente o saber local, mas vira-se para o Tradutor e simula uma conversa íntima, como se Massimo não estivesse escutando. A função clássica do detetive é rompida uma vez que, ao invés de decifrar os mistérios, ele é aprendiz e depende exclusivamente dos moradores de Tizangara.

Os primeiros contatos do italiano parecem prepará-lo para o inquérito policial e principalmente mostrar que talvez não seja um simples caso de crimes e criminosos, pois será necessário acessar outros conhecimentos para entender o que acontece em Tizangara. Se no romance policial tradicional o detetive é a autoridade que goza de confiança e métodos eficazes de investigação, na narrativa de Couto o detetive se vê cada vez mais à mercê de uma cosmogonia que até há pouco ele ignorava totalmente:

- Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui.
- Um peso invisível lhe fez descair a cabeça. Parecia derrotado, sem esperança.
- Tenho que cumprir esta missão. Eu queria só receber a promoção que há tanto espero.
- O senhor vai conseguir.
- Acha que vou saber quem fez explodir os soldados? (Couto, 2016b, p. 32).

Dessa forma, se o eurocentrismo poderia sugerir um personagem com identidade calcada na “racionalidade”, característica que consequentemente forma a personalidade de um detetive. Na *transculturação* de Mia Couto, o italiano percebe que o problema não é a tradução linguística, mas, sim, a tradução cultural, entender uma cosmogonia que escapa aos seus referenciais de mundo. A investigação deixa de ter caráter objetivo e passa para uma experiência de confronto de epistemologias. Por isso, o detetive recorre ao Tradutor e o indaga sobre a possibilidade de resolver o inquérito. Desse modo, evidencia a suspensão de sua autoridade investigativa e sua dependência de saberes locais. Consequentemente, é deslocado do lugar de detentor do conhecimento para o de aprendiz de epistemologias que não domina.

Mesmo após essa aparente tomada de consciência e reconhecimento de que talvez essa investigação não ocorra nos moldes tradicionais de resolução de inquéritos, Massimo Risi ainda é um homem formado pela cultura eurocêntrica e representa a violência epistêmica contra os moradores locais. Por exemplo, ele já foi advertido de que não devia matar um louva-deus, mas, logo nas páginas seguintes, mata o animal e é novamente advertido. Apesar da lamentação do recepcionista, o detetive age com descaso: “o italiano, quando entendeu, tratou de despachar dali o recepcionista. Não havia réstia de paciência, nas reservas dele. E com a bengala enxotou do quarto o bicho, varrendo-o como se de um mero lixo se tratasse” (Couto, 2016b, p. 49). Em seguida, ouve a explicação do Tradutor, segundo o qual os antepassados costumavam visitar os vivos em forma de louva-a-deus. Portanto, não se tratava de um simples inseto. No entanto, Risi não sente empatia pelos locais, pois tem a empáfia do detetive que se infiltra numa sociedade não ocidentalizada e age conforme uma cosmovisão eurocentrada, em que os valores a serem considerados são aqueles que foram propagados por sua cultura.

O comportamento de Risi funciona como um espelho do que Hall (2016) discute acerca do pensamento moderno ocidental. Para o estudioso, *o Ocidente* não se define como uma localização geográfica, mas como uma construção associada à ideia de Modernidade, quase operando como seu sinônimo. Essa concepção surgiu na Europa Ocidental, por volta do século XVI, após a Idade Média e o fim do feudalismo. O termo não se limita ao território europeu, pois se refere a uma forma de organização social que se autodefine como avançada, desenvolvida, capitalista, racional e industrial, ancorada em sua própria história e concepção de mundo. Tal formulação não operou apenas como autodesignação, mas estabeleceu um parâmetro a partir do qual outras sociedades passam a ser avaliadas, colocando-as sempre em comparação com essa ideia de modernidade, e, assim, classificadas como *o Resto*. *O Ocidente* torna-se um discurso e um sistema de representação que produz conhecimento e molda percepções e práticas. Para Hall (2016), a oposição entre *o Ocidente* e *o Resto* constitui um

mecanismo por meio do qual as sociedades modernas legitimam seus regimes de poder, saber e crença, em detrimento daquelas que não se conformam ao modelo europeu. Desse modo, nega a pluralidade epistemológica de outros povos, como os africanos. Em *O último voo do flamingo* essa lógica é reproduzida por Massimo Risi no momento em que a cosmogonia de Tizangara é inexistente para ele. Assim, quando termina de ouvir a história da infância e da família do Tradutor, pergunta: “— Esta sua estória... tudo isso é verdadeiro?” (Couto, 2016b, p. 46). Em seguida, o narrador parece surpreendido pela pergunta “— Como verdadeiro?” (Couto, 2016b, p. 46). Esse diálogo explicita o conflito entre alguém formado por uma cultura estruturada pela lógica do *Ocidente e o Resto* e um sujeito de um espaço construído como o Outro.

O romance segue a dualidade entre um detetive que inflige essa violência epistêmica ao mesmo tempo que vivencia Tizangara e é afetado por uma cosmogonia africana. Desse modo, a investigação acerca das explosões o leva a fragmentar-se, pois não é possível viver Tizangara mantendo a lógica do *Ocidente e o Resto* (Hall, 2016): ele será forçado a reconhecer outras realidades, sistemas crença e filosofias. Um dos exemplos mais emblemáticos dessa fragmentação é o envolvimento com Temporina. O contato físico dos dois personagens é narrado no campo onírico, em que Massimo Risi sonha um encontro sexual com a mulher. Ao acordar e sair do quarto, ele se depara com Temporina que afirma esperar um filho dele. Quando a personagem sai, o recepcionista vê Risi e adverte: “— Você se atente, caro amigo. Essa mulher ela é uma enfeitiçada. Quem sabe agora você não explode como os outros? / — Mas eu não fiz nada” (Couto, 2016b, p. 48). Em seguida, o italiano se vê perdido:

— Eu não posso entender!
 — É difícil, sim senhor. Até porque essa mulher não existe.
 — Não existe?
 — Não existe do modo como o senhor pensa.
 — Como assim?

Eu já estava escutando a conversa no corredor. Decidi entrar. O recepcionista suspirou aliviado e disse, apontando para mim:

— Ele que explique. E siga o meu conselho, o melhor é pegar nessa bengala e bater nela. É, só assim ela vai sair dos seus sonhos (Couto, 2016b, p. 48).

O episódio com Temporina desestabiliza a trajetória de um detetive imune e radicaliza a crise da lógica de *o Ocidente e o Resto*. Ao ver que o sonho produziu efeitos concretos no mundo da vigília, o italiano se depara com uma cosmogonia que não admite a separação moderna entre o real e o onírico. Ao se justificar afirmando que não fez nada, ele tenta preservar uma lógica causal que já não se sustenta em Tizangara. Desse modo, se outrora Temporina fora produzida como inexistente, agora ela é catalizadora da fragmentação do investigador, pois

desloca o inquérito da racionalidade objetiva, no qual o detetive deixa de ser imune e passa a ser afetado pela cosmogonia local.

A casa de Hortênsia é o primeiro lugar que Massimo Risi visita para começar sua investigação. Apesar da inicial resistência, ele é convencido com o argumento de que o casarão foi abrigo dos soldados e talvez ele encontrasse alguma pista das explosões. Ao chegar à casa aparentemente vazia, percebe que ela estava organizada e limpa. O que era inexplicável pela ótica do europeu, já que era habitada apenas por um sobrinho de Hortênsia, descrito como um menino com comorbidades. Segundo Temporina, a tia sempre cuidava do rapaz, trazendo-lhe refeição pela manhã. Procedendo aos métodos de inquirição, o detetive averigua a casa e não encontra pistas. Ao passar um tempo, o Tradutor explica: “— Entende agora por que viemos aqui? Para você ver que em Tizangara não há dois mundos. Ele que visse, por si, os vivos e os mortos partilharem da mesma casa. Como Hortênsia e seu sobrinho. E pensasse nisso quando procurasse os seus mortos” (Couto, 2016b, p. 56). Desse modo, o Tradutor introduz o detetive a uma cosmogonia na qual o tempo se organiza de forma espiralar, procurando levá-lo a considerar outros saberes para além daqueles afirmados pelo eurocentrismo e legitimados como “universais”.

Desde sua chegada a Tizangara, Massimo Risi percorre dois caminhos distintos: ora se posiciona como detentor da verdade e dos métodos, ora é conduzido ao aprendizado das formas de se relacionar com a terra. Temporina, por sua vez, é a personagem que permanece constantemente ao lado do detetive, buscando inseri-lo na realidade da vila:

— Andei olhando você. Desculpa, Massimo, mas você não sabe andar.

— Como não sei andar?

— Não sabe pisar. Não sabe andar neste chão. Venha aqui: lhe vou ensinar a caminhar.

Ele riu, acreditando ser brincadeira. Porém, ela, grave, advertiu:

— Falo sério: saber pisar neste chão é assunto de vida ou morte. Venha, que eu lhe ensino.

O italiano cedeu. Aproximaram-se e sustiveram-se mãos nas mãos. Parecia que dançavam, o italiano aliviando o seu peso à medida que o seu pé se afeiçoava ao chão. Temporina o ia encorajando: pise como quem ama, pise como se fosse sobre um peito de mulher (Couto, 2016b, p. 57).

Ao observar que o italiano não sabe andar, Temporina não procede como se estivesse ensinando uma criança a se equilibrar e dar os primeiros passos. A orientação sobre o caminhar configura-se como um conselho para que o europeu aprenda a viver naquele espaço, pois seu corpo foi treinado para habitar outro mundo e, por isso, carrega em si hábitos coloniais.

Relacionamento aspectos históricos e insólitos, Temporina o introduz em uma *realidade animista*. É preciso aprender a pisar naquele chão para sobreviver, um passo em falso poderia gerar uma explosão repentina. O chão torna-se uma entidade que carece de cuidado.

O transcorrer do enredo proporciona diferentes experiências ao detetive. Tizangara torna-se essa *zona de contato* entre culturas díspares, e ele passa a perceber constantemente sua cosmovisão em conflito com a cosmogonia africana, na qual não há cisão entre vivos e mortos e em que a terra se apresenta como entidade viva, influenciando a experiência humana. Essa vivência desloca a identidade de Massimo Risi, levando-o a um processo de fragmentação. Percebemos essa crise identitária em suas tarefas burocráticas, quando confidencia ao chefe provincial: “Desculpe, a franqueza não é fraqueza: o marxismo seja louvado, mas há muita coisa escondida nestes silêncios africanos. Por baixo da base material do mundo devem de existir forças artesanais que não estão à mão de serem pensadas” (Couto, 2016b, p. 60). A confissão evidencia a incapacidade de racionalizar o inquérito de acordo com que ele aprendeu nas instituições europeias, por isso se nega a pensar essas “forças artesanais”. Afinal, elas escapam a essa racionalidade ocidental, é preciso que se aprenda outras formas de enxergar o mundo.

Os depoimentos trazem à tona elementos dessa cosmogonia africana, como se observa na explicação de Ana Deusqueira sobre as explosões: “os soldados estrangeiros explodem, sim senhor. Não é que pisam em mina, não. Somos nós, mulheres, os engenhos explosivos” (Couto, 2016b, p. 68). A audição da gravação é mais um momento em que Risi é confrontado com a cultural local e demonstra incredulidade no que é relatado pela moradora “— Mas eu preciso informação concreta. Pessoas não desaparecem” (Couto, 2016b, p. 68). A todo instante ele é apresentado a essa *realidade animista* e entra em colapso toda vez que seu arcabouço epistemológico não consegue desmistificar o mistério das explosões. As únicas referências possíveis para ele são os depoimentos dos moradores e as *cosmopercepções* africanas, que entendem a relação dos homens com a terra, numa perspectiva para além da visão capitalista do colonizador.

A investigação de Massimo Risi e a recorrência das explosões tensionam a fragmentação identitária do personagem:

O suspiro não lhe dava alívio. Porque ao desalento se somava um receio: e se ele, realmente, tivesse feito amor com Temporina? As memórias eram tão presentes e cheirosas, que ele já dava o dito pelo feito.

— E qual o medo, então? — perguntei.

— Você não entende? Se eu fiz, eu fiz todo desprotegido!

— Qual o medo maior: ter contraído doença ou ter apanhado a maldição dos explodidos?

Quis fazer brincadeira, aligeirar o momento. Mas Risi não riu. O que eu pensava ser brincadeira surgiu como motivo de mais encargo. Não tinha ele arriscado? Quem sabe, um dia destes, ele se deflagraria como um qualquer capacete ex-azul?

— Não pensei nisso.

— Afinal, você acredita no feitiço?

— Sei lá em que é que acredito (Couto, 2016b, p. 83).

Frente aos acontecimentos inexplicáveis de Tizangara, Massimo Risi já não sabe o que é realidade, memória ou imaginação. No fim do diálogo, evidencia-se o deslocamento de sua identidade, pois ele já não sabe no que consegue acreditar. Portanto, se antes as bases eurocêntricas forneciam dedução e método pautados na razão, agora a investigação de Risi não resulta na dissolução dos mistérios, tampouco na “salvação” daquela comunidade africana, mas, sim, na ruptura com os saberes ocidentais e na dissolução dessa identidade calcada em conhecimentos “universais”. O colapso do sentimento de controle do detetive abre espaço para a fragmentação e a formação de uma identidade híbrida. Isso nos remete a concepção de Hall (2020) de que a identidade não é inata, mas, sim, continuamente formada ao longo do tempo, por meio de processos amiúde inconscientes nos quais revela-se sempre provisória e incompleta.

Massimo Risi é a personagem que está em processo contínuo de fronteira, diferença cultural, conflito e negociação. Assim, sua identidade está constantemente sendo formada para tentar solucionar o inquérito e, em última instância, sobreviver em Tizangara. No capítulo doze, “O primeiro culpado”, ele é chamado para interrogar o padre Muhando. Quando ele encontra o líder religioso, tem o ímpeto de fotografá-lo, afinal, a fotografia é um registro oficial, conforme demanda os métodos detetivescos. No entanto, ao invés de o detetive representar autoridade, Muhando o repreende e pede que não seja fotografado, desestabilizando a função do oficial. Ao longo do depoimento, Muhando é muito irônico e recorre diversas vezes à mitologia local. Similarmente ao que vemos com Sidónio Rosa em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, o estrangeiro se vê perdido.

O contato com o feiticeiro Andorinho também é um conflito cultural que destaca essas fronteiras e insere Massimo Risi num terceiro espaço, no *entre lugar*. Isso porque, embora se ancore em bases eurocêntricas, a investigação e sua relação com os habitantes locais destituem sua suposta imunidade, levando-o a temer pelo próprio destino. Desse modo, ao tomar conhecimento de que as explosões ocorrem em razão de feitiços encomendados, ele se desespera:

O italiano ficou calado. No seu rosto se lia a pergunta: então, por que não explodira? Mas ele estava tão medroso que não articulou palavra. O feiticeiro respondeu à pergunta que ele não fizera.

— Você recebeu um tratamento.

— Tratamento?

— O senhor está imunizado. Fui eu que lhe fiz o likaho do cágado.

Para lhe proteger (Couto, 2016b, p. 126).

Quando ouve as explicações do feiticeiro, o detetive se cala, ao invés de debater e racionalizar os acontecimentos. Diferentemente da posição tradicionalmente atribuída a essa figura no romance policial, em Tizangara é preciso que ele ouça a comunidade tradicional para entender o que acontece e se proteger. Isso desestabiliza a noção de controle externo, como um oficial da ONU, e como um detetive encarregado de salvar uma vila. O medo simboliza a perda a imunidade do estrangeiro, que se equipara aos outros homens da investigação, ele mesmo pode se tornar vítima. O enredo mais uma vez subverte as posições e demonstra que, ao invés de o estrangeiro trazer a solução para a vila, é a cosmogonia local que escolhe se ele sobreviverá. Ele é salvo pelo conhecimento que anteriormente era colocado como o Resto na lógica colonial. O destino força Massimo Risi a se posicionar como aluno e aprender com a tradição ao invés de negar o conhecimento nativo: “O senhor lê o livro, eu leio o chão” (Couto, 2016b, p. 129). A afirmação de Andorinho referencia justamente a fronteira entre o racionalismo eurocêntrico e as epistemologias africanas. A frase, após o conselho, evidencia a necessidade de Risi considerar outros saberes. Tizangara, enquanto terra e natureza, já não oferece espaço ao paradigma colonial.

A identidade de Massimo Risi se fragmenta e se reconstrói continuamente a cada conflito do enredo, a cada contato com a população tradicional e diante de eventos que escapam à “racionalidade europeia”, pondo em crise a noção de um sujeito estável e autocentrado: “— E acredita nisso, Massimo? Acredita nessas nossas coisas? / O importante não era a verdade do assunto. Contava era ter havido alguém que intercedera por ele. Essa era a única verdade que lhe interessava” (Couto, 2016b, p. 145). Isso revela a *opacidade* (Glissant, 2021), uma vez que o estrangeiro assume a intraduzibilidade da cultura dentro dos códigos ocidentais, e renuncia a exigência de transparência colonial, levando à suspensão da busca pela verdade ou pela mentira. O que importa ao português é aquilo que ele experencia na vila, e isso é algo que foge da realidade material, aludindo a uma *realidade animista*. A inserção nesse universo simbólico é reforçada pelo episódio que o detetive se volta para o feiticeiro e intercede por Temporina: “— Por favor, desenfeite Temporina!” (Couto, 2016b, p. 164). Assim, ao realizar o pedido,

Massimo Risi não só se destitui da posição de detetive “salvador”, mas também reconhece as epistemologias locais.

Diante da percepção de que fracassou e de que não há como resolver o caso, pelo menos não por meio das estratégias de que dispunha, ele decide regressar ao seu país. Antes, porém, precisa se despedir de Temporina. Ao avistar a amada ao longe, é avisado de que o chão está minado:

— Venha, Massimo. Venha ter comigo!
 Loucura do amor? Como podia ela convidar que ele arriscasse caminho? Padre Muhandu contragritou:
 — Não se mexa!
 Deste lado, outras vozes fizeram coro. Que o italiano se deixasse quieto. Mas Temporina teimou, chamando-o com doçura:
 — Não lembra que lhe ensinei como pisar o chão? Pois venha, caminhe como lhe ensinei.
 Massimo demorou-se. Mas depois — seria crença? — ele começou a caminhar. Vagaroso, todo o corpo era um calcanhar, o pé e o antepé, passo sem pegada. E perante nosso assombro, Massimo Risi passou pelo terreno minado como Jesus se deslocou sobre as águas (Couto, 2016b, p. 165).

Para reencontrar Temporina, Massimo Risi precisou se desancorar do eurocentrismo e considerar os conhecimentos que aprendeu em Tizangara. A passagem pelo campo minado não representa apenas o encontro com a amada, mas se torna um *entre-lugar* (Bhabha, 1998), espaço onde há a negociação cultural, o confronto entre culturas díspares que se chocam e que produzem a soma da diferença (Pratt, 1999). A metáfora representa justamente a formação de uma identidade híbrida. Assim, Risi não deixa de ser europeu e ter suas bases no mundo ocidentalizado, representando, muitas vezes, o poder colonial. Mas, também é inegável que neste momento ele não é o mesmo detetive que chegou à Tizangara dotado de razão e autoridade, exigindo relatórios e depoimentos. Sua identidade torna-se móvel, maleável, híbrida.

3.3 NATIVOS E ESTRANGEIROS NO ESPAÇO PÓS-COLONIAL: HIBRIDISMO

Ao nos propor a analisar a identidade cultural neste capítulo nos deparamos com semelhanças e divergência entre os romances que, em nossa perspectiva, enriquecem o debate. Assim, em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* os personagens nativos, Bartolomeu Sozinho e Munda, apresentam identidades marcadas pela violência colonial que leva o colonizado a uma situação de subalternização. Ao longo das páginas, analisamos que Bartolomeu é um indivíduo

atravessado pelo colonialismo não só enquanto evento histórico, mas também como um projeto que cria uma estrutura social em que o nativo se vê inferiorizado e impossibilitado de acessar o poder dominante. Como personagem ambíguo, Bartolomeu transita entre o saudosismo colonial e a recorrência às epistemologias africanas para se defender e explicar o mundo. Assim, percebemos que sua identidade não é fixa, pois se constrói a partir da imposição colonial e da manutenção das tradições locais. Percebemos um jogo especular entre Bartolomeu e Sidónio Rosa, um personagem se constitui e se revela a partir do outro. O português representa a cultural hegemônica, mas os diálogos com Bartolomeu, as cartas forjadas por Munda, as teias de versões e consequentemente a insolubilidade do mistério o tiram da posição de detetive “racional” e desloca sua identidade, fragmenta-a.

De modo semelhante, em *O último voo do flamingo* existe uma relação próxima entre o estrangeiro e o nativo. E, mais uma vez, o estrangeiro está na posição de detetive, automaticamente conferindo-lhe uma relação de autoridade na vila. O nativo, Tradutor, acompanha-o ao longo da investigação e não cumpre apenas a função de traduzir a língua, pois se torna um mediador cultural. Como Bartolomeu, o Tradutor também é um indivíduo atravessado pelo discurso colonial, exemplificado principalmente pela inserção num sistema de ensino que prioriza saberes eurocêntricos. No entanto, a existência do Tradutor está inserida na cosmogonia de Tizangara e recupera epistemologias negadas pela colonização. O transcorrer da investigação de Risi aproxima-o da cultura local, destitui sua autoridade e mostra que os métodos cartesianos de investigação não serão suficientes para “salvar” a vila, nem para mantê-lo vivo. Assim como Sidónio Rosa, Massimo Risi fracassa em sua investigação, mas o conflito com a cultura local e o contato com uma *realidade animista* fragmenta sua identidade e o torna um sujeito com identidade híbrida.

O interessante nessas narrativas é que elas não só discutem a identidade cultural no pós-colonialismo, ou seja, a partir de como os nativos lidam com os colonialismos e com as colonialidades, subvertendo a expectativa assimilacionista num hibridismo, mas também evidenciam como a zona de contato (Pratt 1999) influencia ambos os polos: o sujeito ocidentalizado e os subalternizados. Dessa forma, ao nos mostrar que detetives supostamente racionais fracassam e percebem que o conhecimento ocidental não é suficiente, Couto inverte a lógica colonial e cria personagens que se inserem numa cosmogonia africana e são mudados a partir do contato com ela. Assim, o escritor acrescenta mais uma mudança na noção tradicional do romance policial, pois insere essa investigação num contexto moçambicano e, portanto, sendo inerente a essas sociedades, traz a complexidade de um espaço pós-colonial e da formação de identidades híbridas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propormos esta pesquisa, consideramos os diferentes caminhos que um escritor pode adotar para abordar temas candentes em seu contexto de produção e interrogar convenções de gêneros que já possuem uma tradição na literatura ocidental. Os romances *Venenos de Deus*, *Remédios do Diabo* e o *O último voo do flamingo* nos instigaram pelas semelhanças e divergências que os tornam desafiadores como ponto de partida para a investigação do projeto estético de um escritor. Mediante leitura comparatista, centrada na fricção entre elementos que aproximam e distanciam ambos os textos, o objetivo medular deste trabalho consistiu em examinar em que medida Mia Couto empreende uma *transculturação narrativa* do romance policial ocidental.

No primeiro capítulo, intitulado *Mia Couto em perspectiva: História e Literatura de Moçambique*, procedemos, primeiramente, a um esboço de síntese histórica no qual verificamos que o colonialismo português foi um sistema de exploração da terra e dos homens. O sistema colonial, para além do objetivo capitalista de espoliação material, buscava impor-se culturalmente e subalternizar os nativos no sentido de deslegitimar repertórios culturais autóctones. Após dez anos de guerra, Moçambique conquistou a descolonização administrativa. Mas, em seguida, a divergência política entre os líderes da FRELIMO e o grupo de oposição, Renamo, levou o país à Guerra Civil. Esse último conflito durou cerca de 15 anos e deixou milhares de mortos, além de provocar outros problemas sociais, como a fome. A guerra se encerrou com acordos de paz e com a vigília da ONU. Enquanto artefato cultural historicamente situado nesse contexto, aquilo que compreendemos como “literatura de Moçambique”, isto é, uma genealogia mais ou menos sistematizada de escritores – nativos ou não – comprometidos com a formação de uma ideia de nação, emergiu entre os escombros da violência colonial, a partir dos anos 1920. Ancorados em diversos críticos literários, como Laranjeiras (1995), Chabal (2002) e Noa (2009), verificamos que, paulatinamente, Moçambique formou uma base sólida de escritores, tendo predileção pela manifestação poética, e temas que vão da militância anticolonial até questões subjetivas. Entre os diversos literatos que seguiram essa esteira, merecem relevo José Craveirinha, Noémia de Sousa, Eduardo White, Paulina Chiziane e Mia Couto. Assim, a partir de dados biográficos e do estudo das obras de Couto, verificamos certa resistência da crítica no início de sua carreira literária, sob alegações de que a linguagem dos personagens não condizia com a linguagem efetivamente usada em Moçambique. No entanto, o autor conquistou a validação de Craveirinha, figura de prol na *intelligentsia* moçambicana, e assim obteve mais aquiescência como literato. A pesquisa da fortuna crítica do escritor revelou

que ele se destaca por unir o tradicional e o moderno, amalgamar diferentes temporalidades de Moçambique e trazer as complexidades de um país atravessado por violências e em processo de reestruturação material e simbólica. Esses foram pontos cruciais para a análise que nos propomos nesta dissertação.

No segundo capítulo, *Cartografia do espaço no romance policial africano*, nosso objetivo foi analisar os romances de Couto, considerando a categoria do espaço na narrativa, e evidenciar como o romancista se serve desse espaço para criar uma dualidade entre a *produção do espaço* dos nativos e dos estrangeiros. O escritor se vale do espaço para construir um enredo em que o conhecimento eurocêntrico é catalizador do fracasso da investigação. Desse modo, traçamos um panorama das bases teóricas do romance policial e verificamos que ele se origina com o detetive Auguste Dupin. O gênero baseia-se no seguinte paradigma esquemático: a ocorrência de um crime requer a presença de um detetive, que passa a buscar pistas, suspeitos e testemunhas. Ele goza de certa imunidade e obtém sucesso no final da narrativa. O romance segue duas histórias: a do crime, que está ausente e que realmente importa, e a do inquérito, que está presente, mas só existe porque queremos saber a primeira história. Adentrar as noções básicas do gênero foi essencial para que pudéssemos refletir sobre a forma como Mia Couto desenvolve seu projeto literário e opera a *transculturação narrativa*.

À luz do conceito de *produção do espaço* (Lefebvre, 2006), entendemos que o espaço não é um dado físico e acabado, mas, antes, construído historicamente e socialmente a partir das relações entre diferentes sujeitos que ali circulam. Portanto, a maneira com qual um indivíduo enxerga e interage com o espaço está relacionada à sua formação cultural. Nos romances, observamos que os personagens Sidónio Rosa e Massimo Risi estão nas vilas como detetives que devem solucionar mistérios: o primeiro o sumiço de Deolinda e a epidemia dos trasandarilhos, o segundo a explosão dos soldados. De modo semelhante, eles estão presentes como homens europeus que cometem violência epistêmica e desconsidera os saberes locais. Mas, o arcabouço epistemológico dos personagens confere uma *cosmovisão* que é incapaz de subsidiar o entendimento das vilas, bem como o sucesso da investigação, pois elas só podem ser entendidas a partir das *cosmopercepções* das pessoas que vivem naquele lugar. Constatamos, assim, que os detetives são submersos numa *realidade animista* que foge à suposta racionalidade europeia. A função de investigativa é subvertida, uma vez que eles não são imunes e veem seus métodos de inquirição fracassarem. Por fim, essas dinâmicas e essas diferenças entre o *espaço percebido* e o *espaço vivido* sugerem a *transculturação narrativa* do romance policial (Rama, 2001).

No terceiro capítulo, *Personagens do romance policial: fragmentação*, nosso objetivo foi continuar essa análise da *transculturação narrativa* de Mia Couto, mas pensando uma outra categoria estrutural: os personagens. Assim, reconhecemos que o romance policial pode abordar questões humanas, como já exemplificado. Contudo, defendemos que, no contexto africano, o gênero se insere em uma historicidade que mobiliza, de modo incontornável, problemáticas ligadas ao colonialismo, à formação de identidades na *zona de contato* e, consequentemente, ao hibridismo. Como a *zona de contato* não é um evento que afeta apenas visitado, mas também o visitante, a fragmentação identitária do detetive ocasiona o deslocamento de sua função na investigação. Ancorados nos conceitos de Hall (2020), observamos que a identidade cultural não é uma essência, não é inata, tampouco fixa, mas, sim, está em constante formação, movimento, fragmentação e reconstrução. A noção de identidade cultural é formulada como uma “celebração móvel”.

Em *venenos de Deus, Remédios do Diabo*, Bartolomeu possui uma identidade marcada pelo atravessamento colonial: ele se percebe como um sujeito inferiorizado, o que nos remete ao conceito subalternidade e às reflexões de Spivak (2010). Assim, o ex-mecânico é um doente que passa os dias trancado no quarto, rememorando a época em que trabalhava na Companhia Colonial de Navegação. Se ele é um doente, Sidónio Rosa, de maneira especular, é o médico, conforme observa Ferreira (2011). A identidade dos personagens sempre é realizada na alteridade de um para o outro, em esquema de equivalência: médico/doente, (ex)colono (ex)colonizado, detetive/suspeito. A estada do português em Vila Cacimba é marcada por um sujeito eurocêntrico, que se considera apto a diagnosticar e tratar a epidemia, bem como descobrir o que houve com Deolinda. No entanto, em vez de possuir o controle da narrativa, Munda e Bartolomeu forjam cartas de Deolinda e manipulam o detetive, deslocando sua função, que outrora significava racionalidade e objetividade. Ao se deparar com uma teia de mentiras, percebe que não é capaz de solucionar o mistério e os conflitos com Bartolomeu revelam uma identidade deslizante, fragmentada.

Verificamos que *O último voo do flamingo* se configura como mais próximo da estrutura do gênero detetivesco, mas também traz questões próprias da literatura pós-colonial. O romance é narrado pelo Tradutor, exemplo perfeito de sujeito híbrido, uma vez que está na fronteira entre duas culturas (Bhabha, 1998). A facilidade linguística é justificada com base na cosmogonia local, tornando o personagem mais próximo da tradição. No entanto, isso também se deve à sua inserção no pensamento ocidental a partir da escola, onde o ensino possui bases eurocêntricas. O narrador acompanha Massimo Risi e cumpre a função de traduzir a língua e a cultura. No entanto, conforme Benjamin (2008), entendemos que alguns aspectos da cultura são

intraduzíveis, relevando, assim, a *opacidade*, de Glissant (2021). Desse modo, ao longo do inquérito, Massimo Risi se configura como encarnação do pensamento colonial que opõe o *Ocidente* ao *Resto* (Hall, 2016), marcado pela invisibilização das epistemologias locais e pela crença na eficácia dos métodos cartesianos para a identificação dos criminosos e a contenção das explosões em Tizangara. Ao longo de sua jornada, ele é imerso numa cosmogonia que escapa ao seu racionalismo europeu e o insere numa *realidade animista*. Aos poucos, sua identidade é deslocada e percebemos a constituição de uma identidade híbrida.

O escrutínio empreendido e a comparação que propusemos evidenciaram que os romances de Mia Couto trazem resquícios do romance policial, mas também inserem elementos próprios da cultura africana, de modo que ocorre uma *transculturação narrativa* (Rama, 2001). Em *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, não há um detetive declarado, nem um inquérito estabelecido conforme o que se dita a tradição detetivesca, mas o personagem estrangeiro cumpre a função de ser um sujeito externo desvendando um mistério. Já o *Último voo do flamingo* possui elementos mais próximos do romance policial, como um detetive, um amigo detetive e testemunhos gravados, mas também inclui uma *realidade animista* e conflitos que não podem ser solucionados pela *cosmovisão* do europeu. Portanto, o escritor se serve das bases do romance policial e, propositalmente, ocasiona o fracasso do detetive, para resgatar o controle da narrativa para os moçambicanos. Couto escreve romances em que, metaforicamente, os sujeitos que foram subalternizados recuperam o poder sobre o espaço e sobre a própria história.

A temática da *transculturação narrativa* veio ao encontro do que nos propusemos a pesquisar desde as primeiras percepções acerca dos romances, quando ainda nos atentávamos apenas à identidade cultural. No decorrer desta pesquisa, o construto literário saltou aos nossos olhos, pois as obras de Mia Couto pareciam tecer um projeto literário embalado pelo fio condutor do mistério. Criar espaços fictícios que encenam conflitos coloniais, nos quais novamente o europeu ocupa uma posição hierárquica de suposto poder, é um modo de revisitar o passado e lançar luz ao presente, uma vez que esse estrangeiro não detém o controle do destino e, em última instância, da palavra. O fracasso do detetive não reside na insolubilidade do mistério, mas, sim, no direito de os africanos se reservarem à *Opacidade* e de garantir que os moçambicanos, ou a própria terra, se articulem para se reestruturar física e semanticamente, sem imposição externa. Mesmo que no campo fictício, os romances provocam no leitor o sentimento de interrogar as colonialidades e de buscar caminhos em outras epistemologias, ler o mundo a partir de diferentes *cosmopercepções*.

REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção ‘Os Pensadores’).
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Fernando Camacho. In: BRANCO, Lucia Castello (org.). *A tarefa do tradutor; de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CABAÇO, Jose Luis de Oliveira. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-05122007-151059/>. Acesso em: 14 set. 2025.
- CAMPOS, Josilene Silva. *As representações da Guerra Civil e a construção da nação moçambicana nos romances de Mia Couto (1992–2000)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.
- CAN, Nazir Ahmed. *O campo literário moçambicano: tradução do espaço e formas de insílio*. São Paulo: Kapulana, 2020.
- CAVACAS, Fernanda. Mia Couto: palavra oral de sabor idiano/palavra escrita de saber literário. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006. p. 57-71.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.
- CHABAL, Patrick. *A history of postcolonial Lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 2002.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketché: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- COUTO, Mia. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Kindle.
- COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas: contos*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COUTO, Mia. *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a. Kindle.
- COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b. Kindle.
- COSTA, Rosilene Silva da. O Regresso do morto: oralidade, memória e tradição constituintes da identidade nacional. *Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literaturas*, Dossiê: Literatura, Oralidade e Memória, Porto Alegre, v. 4, n. 1, jan./jun. 2008. PPG-LET-UFRGS.

DÁSKALOS, Maria Alexandre; APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo (Orgs.). *Poesia africana de língua portuguesa: antologia*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.

DERIVE, Jean. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Tradução de Neide Freitas. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2010.

DIAS, João. *Godido e outros contos*. Lisboa: União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA), 2014.

DOMINGUES, Jelza Ester. “O fardo do homem branco”: exaltação do imperialismo. 6 ago. 2020. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/o-fardo-do-homem-branco-exaltacao-do-imperialismo/>. Acesso em: 04 nov. 2025.

DOYLE, Arthur Conan. *Histórias de Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latinoamericanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 24–32.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Juiz de Fora: Editora UFRJ, 2006.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Márcia Souto. Espaços e identidades deslizantes em Venenos de Deus, remédios do Diabo, de Mia Couto. *Cadernos CESPUC*, Belo Horizonte, n. 21, 2011. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/cadernoscespuc/article/view/7915/6916> . Acesso em: 15 mar. 2025.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. *Nonada: Letras em Revista*, Porto Alegre, v. 2, n. 19, p. 235-256, out. 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451673021.pdf> . Acesso em: 22 jan. 2025.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GLISSANT, Édouard. *A poética da relação*. Porto: Sextante, 2011.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HALL, Stuart. O Ocidente e o resto: discurso e poder. Tradução de Carla D’Elia. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, n. 56, p. 314-361, maio/ago. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/30023> . Acesso em: 10 out. 2025.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020. Kindle.

HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o cão tinhoso*. 5. ed. Porto: Edições Afrontamento, 2000.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 65–77.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Maputo: Alcance Editores, 2008.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. [S. l.: s. n.], 2006. Inédito. Título original: *La production de l'espace*. 4. ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000.

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

LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. São Paulo: Ministério da Educação e Saúde: Serviço de Documentação, 1947. (Os Cadernos de Cultura).

MALDONADO-TORRES, Nelson. *Sobre a colonialidade do ser: contribuições para o desenvolvimento de um conceito*. Rio de Janeiro: Via Verita, 2022.

MAQUÊA, Vera. Entrevista com Mia Couto. *Revista Via Atlântica*, n. 8, p. 205-217, dez. 2005. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/viaatlantica/article/view/50021>. Acesso em: 3 jul. 2024.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MATA, Inocência da. 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. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/102040>. Acesso em: 15 jul. 2024.

MENDONÇA, Fátima. Poetas do Índico – 35 anos de escrita. *Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 16-37, jul. 2011. DOI: 10.35520/mulemba. 2011. v3n4a4863.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 34, p. 287–324, 2008.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, PR, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.

NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1997.

NOA, Francisco. Literatura moçambicana: os trilhos e as margens. In: CALAFATE RIBEIRO, Margarida; MENESES, Maria Paula, orgs. *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, p. 35-45.

NOGAR, Rui. Do amor pelas pedras. *Moçambique Poesia e Prosa*, blog, 29 jul. 2011. Disponível em: <https://mocambiquepoesiaeprosa.blogspot.com/2011/07/do-amor-pelas-pedras.html>. Acesso em 10 nov. 2025.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PARADISO, Silvio Ruiz. O realismo animista e as literaturas africanas: gênese e percursos. *Revista Interfaces*, v. 11, n. 2, p. 97–112, 2020.

PINHEIRO, Vanessa Riambau. Efeito charrua: a poesia contemporânea em Moçambique ou os herdeiros de Eduardo White. *Revista Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 30, e65425, 2024. DOI: 10.35520/mulemba.2024.v16n30e65425. Acesso em 10 jun, 2024.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: Editora EDUSC, 1999.

QUIJANO, Aníbal. A colonialidade do saber: etnocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. In: *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-126. Disponível em: <https://patriciamagno.com.br/wp-content/uploads/2021/04/QUIJAN1.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2025.

RAMA, Ángel (org.). *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

RIBEIRO, Orquídea Maria Moreira; MOREIRA, Fernando Alberto Torres. Mia Couto: viajante e afinador de identidades. *Navegações*, v. 10, n. 1, p. 30-35, jan.-jun. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1983-4276.2017.1.25272>. Acesso em: 27 jul. 2024.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SALGADO, Maria Teresa. Um olhar em direção à narrativa contemporânea moçambicana. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 297-308, 2º sem., 2004. Universidade de São Paulo (USP).

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre a dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. O mar nas letras moçambicanas. In: SECCO, Carmen Lucia Tindó (org.). *Antologia do mar na poesia africana do século XX*. v. 3: Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe. Rio de Janeiro: UFRJ, Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras Vernáculas e Setor de Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, 1999.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos. *Via Atlântica*, n. 9, jun. 2006. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50041/203650> . Acesso em: 15 jul. 2024.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Entre crimes, detetives e mistérios: (Pepetela e Mia Couto – riso, melancolia e o desvendamento da história pela ficção)*. *Mulemba*, Rio de Janeiro, n. 5, dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4885> . Acesso em: 05 mar. 2025.

SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. Orgs. Fátima Mendonça, Francisco Noa e Nelson Saúte. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001.

SPINUZZZA, Giulia. *Poéticas do mar e do amor na poesia moçambicana: Glória de Sant'Anna e Eduardo White*. 2017. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura – Estudos Africanos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.