

**MARIANA E MWADIA:
IDENTIDADES ERRANTES DA NAÇÃO MOÇAMBICANA**

**MARIANA AND MWADIA:
ERRANT IDENTITIES OF THE MOZAMBICAN NATION**

Kamila Krakowska Rodrigues

Mestre; doutoranda /Universidade de Coimbra

RESUMO: O presente artigo desenvolve uma análise comparativa do documentário *Mariana e a Lua* de Licínio Azevedo e do romance *O Outro Pé da Sereia* de Mia Couto. As duas obras moçambicanas, embora diferentes do ponto de vista de meio narrativo e de relação entre realidade e ficção, abordam a questão da preservação da identidade em zonas isoladas da região de Tete, que estão a passar pelo processo de modernização. O nosso objectivo é analisar como estas duas narrativas problematizam a construção de identidades pós-coloniais, dedicando especial atenção ao papel do motivo de viagem e das relações entre modernidade e tradição.

PALAVRAS-CHAVE: identidade, modernidade, tradição, viagem, Moçambique

ABSTRACT: *The present article develops a comparative reading of the documentary Mariana e a Lua by Licínio Azevedo and the novel O Outro Pé da Sereia by Mia Couto. Although different from the point of view of narrative structure and reality/fiction relation, this two Mozambican works pinpoint the challenge of identity preservation in the isolated zones of Tete region, which are passing through the process of modernization. Our goal is to analyze how both narratives question the construction of postcolonial identities, paying special attention to the role of the motif of travel and of the relations between modernity and tradition.*

KEYWORDS: *identity, modernity, tradition, travel, Mozambique.*

A história de Moçambique foi profundamente marcada pelo motivo da viagem. Os deslocamentos provocados pelo contacto comercial, exploração marítima e territorial e tráfico de escravos, entre outros, deram origem a uma complexa rede de influências culturais, transformando Moçambique numa “zona de contacto”, usando a expressão de Mary Louise Pratt, um espaço propício ao surgimento de identidades híbridas e em constante transformação. Depois da independência do país, em 1975, o governo da FRELIMO tentou transformar esta realidade fluida e multidimensional, silenciando algumas das diferentes línguas, etnias e culturas que destabilizavam a imagem de uma nação unida, forte e homogênea. Em vão. Como argumenta Zygmunt Bauman, a construção de identidades unívocas e unidimensionais foi um paradigma moderno. A pós-modernidade (e pós-colonialidade) é marcada pela urgência

de preservar as identidades num mundo onde as nossas referências podem mudar em qualquer momento. O sociólogo explica este processo, usando a metáfora do deserto:

(...) the desert, though comfortingly featureless for those who seek to make their mark, does not hold features well. The easier it is to emboss a footprint, the easier it is to efface it. A gust of wind will do. And deserts are windy places. It soon transpired that the real problem is not how to build identity, but how to preserve it; whatever you may build in the sand is unlikely to be a castle. In a desert-like world it takes no great effort to blaze a trail – the difficulty is how to recognize it as a trail after a while.¹

(BAUMAN, 1996, p. 23)

Esta realidade volátil é o cenário de duas obras moçambicanas contemporâneas: *Mariana e a Lua*, de Licínio Azevedo, e *O Outro Pé da Sereia*, de Mia Couto. *Mariana e a Lua*, documentário filmado em 1999, relata a viagem aos Estados Unidos de Mariana, curandeira e líder espiritual da aldeia *Bawa*, em Moçambique. Nos EUA, a protagonista partilha a experiência da sua comunidade com o programa de desenvolvimento, baseado em preservação de recursos naturais, “Tchuma Tchato”. *O Outro Pé da Sereia*, romance de 2006, narra as viagens de várias personagens que percorrem Moçambique na busca de uma identidade própria. Entre estas personagens encontram-se *Mwadia*, uma mulher jovem que regressa à sua aldeia natal, e um casal de afro-americanos que pretendem estudar a questão de escravatura. Embora aparentemente diversos do ponto de vista do meio narrativo e, em particular, de relação entre a arte e a realidade, o documentário de Licínio Azevedo e o romance de Mia Couto abordam os processos identitários num Moçambique pós-moderno e pós-colonial.

O objectivo deste ensaio é analisar como estas duas obras problematizam a questão de preservação de identidade. Em particular, estudaremos como estas narrativas definem o papel da tradição e como o contacto com o Outro (que curiosamente nos dois casos é representado como norte-americano) contribui para a edificação de uma identidade cultural errante.

No início de *Mariana e a Lua*, o som dos tambores chama a atenção dos espectadores e cria um ambiente propício para o narrador em voz *off* começar o seu relato:

A nossa história começa na aldeia de *Bawa*, numa região isolada da África, sede do primeiro projeto moçambicano de gestão comunitária dos recursos naturais denominado *Tchuma Tchato*. Mariana, a curandeira e líder espiritual, está doente. (AZEVEDO, 1999)

Esta breve introdução no início do filme não só situa o espectador dentro do tema de maneira muito concisa e eficaz, mas também invoca a tradição do *griot*, um tradicional contador de histórias. Como explica *Mbye Cham*, no seu ensaio sobre a tradição oral na literatura e no cinema africano, a identificação do cineasta africano com a figura de um moderno “griot-conteur” foi popularizada pelo realizador senegalês Ousmane Sembène, considerado como o “pai do cinema africano”, que reapropriou e retrabalhou a oralidade nos seus filmes (CHAM, 2005, p. 297-298). Assim, ao utilizar este recurso já na própria abertura de *Mariana e a Lua*, Azevedo dialoga com duas tradições. Por um lado, incorpora no seu documentário a forma de relato oral que é central para a cultura popular moçambicana, em geral, e, para a comunidade representada, em particular. Por outro lado, abre a possibilidade de uma leitura intertextual ao nível da produção cinematográfica africana.

Além desta componente oral, a própria imagem na abertura também comporta uma profunda simbologia identitária. O mapa geopolítico de África é gradualmente focado no centro do continente para passar a mostrar apenas a sua zona oriental, centrar o plano em Moçambique e nos seus vizinhos e finalmente na região de Tete, rodeada por Zâmbia, Zimbabwe e Malawi e, visualmente, muito distante da capital moçambicana. Esta sequência, filmada numa tomada única, permite apresentar o país a partir de várias perspectivas. Primeiro, Moçambique é traçado como parte integral do continente, mas com fronteiras bem demarcadas. A escolha do mapa geopolítico – e não geofísico – reforça a simbólica unificação do espaço e dos seus habitantes, que, embora representem etnias, línguas e tradições diferentes, compõem a nação moçambicana.

Como argumenta Benedict Anderson, o mapa desempenhou um papel fundamental na construção de identidades dos países pós-coloniais, porque permitiu imaginar o território colonizado como internamente unificado e exteriormente diferenciado (ANDERSON, 1991, p. 170-178). Nesta perspectiva global, Moçambique tem uma identidade claramente distinta da identidade do Zimbabwe, Zâmbia ou Malawi que aparecem no mapa indicados com cores diversas. No entanto, quando a câmara foca a região de Tete, o nome de Moçambique desaparece do mapa, enquanto os nomes das capitais do

Zimbabwe e da Zâmbia aparecem mais e mais nítidas. Este plano descontrói a impressão inicial de unidade e homogeneidade para destacar a questão de diferença e diversidade como componentes da identidade moçambicana.

Mariana, a protagonista do filme e a líder de toda a comunidade, aparece na primeira cena deitada no chão na entrada da sua cabana a dormir e a tremer de febre. A aparente fraqueza e vulnerabilidade da curandeira, destacadas pelo olho da câmara que foca o primeiro plano da cara da doente, contrasta com a sua elevada posição social. No entanto, ao filmar a protagonista no seu momento de fragilidade, o director consegue criar uma relação de intimidade com os espectadores e representar Mariana logo como uma pessoa e não uma personagem-tipo. Este estilo de filmagem observativa com numerosos primeiros planos não é, no entanto, intrusivo, no sentido em que as cenas são pouco ensaiadas; o comportamento dos atores é natural e o trabalho de pós-produção é limitado ao mínimo indispensável. De acordo com Fernando Arenas, esta é a abordagem típica nos documentários de Licínio Azevedo. O estudioso explica que o cineasta adota a postura de “outsider/insider”, o que lhe permite desconstruir, até certo grau, a perspectiva de um branco de origem brasileira e de classe média que observa a população rural pobre, tornando-a um sujeito da narrativa e não um passivo objeto de estudo (ARENAS, 2011, p. 140).

Mariana é, de facto, um sujeito ativo da história narrada e não apenas um objeto de estudo, visto através da cortina de estereótipos e projeções exotizantes. A curandeira conta a sua experiência na sua língua nativa, que é traduzida para os espectadores em legendas (procedimento que, na opinião do realizador, põe as suas personagens mais à vontade e torna os filmes mais “poéticos” (COELHO, 2009, p. 8-9) e cultiva as crenças e os costumes dos seus antepassados. Mas a sua postura perante o mundo que a rodeia não é estática. A vida da comunidade evolui constantemente, especialmente depois da introdução do projeto Tchuma Tchato que transformou a economia da região, baseada na agricultura de subsistência e na caça furtiva, para uma gestão sustentável e conservativa dos recursos naturais. Mariana, como líder espiritual, é simultaneamente a protetora de costumes e o vetor de mudança. A tradição e a modernidade deixam de ser conceitos binários e passam a ser complementos da mesma identidade.

De facto, o antónimo correcto da palavra “moderno” é “antigo” e não “tradicional”, mas o eurocêntrico discurso colonialista tipicamente contrapunha a modernidade, vista como uma característica intrínseca do Ocidente, à tradição, associada com as “outras” culturas, quer dizer, africanas, asiáticas, etc. Como argumenta Jude Akudinobi, no artigo “Tradition/Modernity and the Discourse of African Cinema”, este binarismo erróneo teve, e continua a ter, profundas repercussões na leitura das culturas africanas, em geral, e do cinema africano, em particular (AKUDINOBI, 1995, p. 25). Além disso, a tradição era vista como estática e imutável, enquanto na realidade os costumes são flexíveis e sujeitos a adaptações espontâneas (RANGER, 1983). *Mariana e a Lua* desafia esta visão limitadora e empobrecedora, representando uma região rural e isolada como uma zona de transformação e progresso.

Este equilíbrio entre os elementos associados com a tradição e a modernidade é especialmente visível durante a comunicação que a curandeira faz na Fundação Ford em Nova Iorque. Ali, Mariana fala a sua língua – não apenas no sentido literal, mas também no sentido metafórico. A mulher descreve os vários benefícios do projecto *Tchuma Tchato*, usando as suas referências identitárias. Por exemplo, conta como os espíritos dos antepassados apoiaram a decisão da comunidade de mudar o estilo da vida. No entanto, embora Mariana não utilize as palavras-chave do discurso ocidental sobre a proteção ambiental, tais como “desenvolvimento sustentável”, “ecologia”, “conservação dos recursos naturais”, etc., é recebida com respeito e muito apreço pela audiência, composta, como podemos imaginar, por cientistas e representantes de organizações não-governamentais.

Além disso, em duas cenas secundárias Licínio Azevedo abre um diálogo intertextual com o cinema sobre África, o que adicionalmente aprofunda este questionamento da oposição entre “modernidade” e “tradição”. Primeiro, no hotel em Nova Iorque, Mariana e os seus dois companheiros descansam a ver televisão. Num dos canais, reparam num antigo filme de aventura cuja ação decorre em África. Os protagonistas, homens brancos, vestidos com cores claras e com um chapéu de cortiça na cabeça, parecem protótipos perfeitos de exploradores europeus. A representação dos africanos também não foge do estereótipo – nus, selvagens e perigosos. O olho da câmara foca o ecrã da televisão, intercalando a imagem do filme colonialista com primeiros planos das

caras dos moçambicanos. Usando a técnica de campo-contracampo, típica para filmar os diálogos, o director cria a impressão de uma conversa sem palavras e convida o espectador a imaginar os pensamentos dos protagonistas, confrontados com uma visão do mundo profundamente eurocêntrica. O segundo diálogo inter-cinematográfico ocorre durante a visita de Mariana à reserva dos índios americanos *Hoopa* em California. Ali são os convidados moçambicanos que apresentam um filme sobre o projecto de preservação de natureza aos seus hóspedes.

Para destacar o interesse e a atenção por parte dos americanos, a câmara foca os primeiros planos das caras dos presentes. Este documentário é *Tchuma Tchato* do próprio Azevedo, filmado dois anos antes de *Mariana e a Lua*, em 1997. A projeção destes dois filmes, tão diferentes de ponto de vista da perspectiva sobre a realidade africana, indica que as influências culturais são muito mais complexas do que um fluxo unidirecional que transmite a “modernidade” ocidental para a realidade “tradicional” africana. Como aponta David Murphy, África e o Ocidente são entidades híbridas que se influenciam mutuamente, embora, no caso do cinema, o Ocidente seja a força dominante (MURPHY, 2006, p. 28).

Os vários encontros de Mariana com os representantes das distintas comunidades norte-americanas revelam não só este carácter multidimensional de influências culturais, mas também destabilizam a ideia de que exista um único paradigma de modernidade. Assim, a modernidade nova-iorquina é claramente distinta da vida moderna de Washington ou da província californiana. No contacto dos moçambicanos com Nova Iorque, a câmara destaca a intensidade do trânsito, do barulho urbano e, especialmente, das omnipresentes luzes dos néons e ecrãs com publicidade no Times Square. Washington, ao contrário de Manhattan, é filmado durante o dia e é apresentado como uma cidade turística. Ali, a câmara segue os protagonistas durante o passeio à porta da Casa Branca e ao Capitólio, que são símbolos fundamentais na construção do imaginário nacional dos EUA. Na Califórnia, por seu lado, Mariana visita a reserva dos índios Hoopa e o centro Watershed dedicado à promoção do desenvolvimento baseado na conservação de recursos naturais na zona de Hayfork. Estas comunidades vivem em contacto com a natureza e a sua economia depende de uma gestão sustentável das

florestas e reservas de água da região. Em vários momentos a câmara segue o olhar de Mariana, mostrando o mundo da sua perspectiva. Por exemplo, quando o carro dos visitantes passa pela porta do parque, esculpida no tronco de uma árvore antiga, a imagem é filmada do dentro do veículo, criando a impressão de que o espectador está a partilhar esta experiência.

No entanto, a província não é um sinónimo de uma reserva natural ou de um museu indígena ao céu aberto. A província, tal como a cidade, é um sítio de mudança, de actividade económica, embora o estilo de vida e as escolhas dos seus habitantes sejam diferentes. Todas estas imagens compõem a noção de modernidade(s) americana(s). A modernidade é, de facto, tão diversificada como as tradições que os seus diferentes povos cultivam. Ao desconstruir a visão unificadora da vida “moderna” nos Estados Unidos, Licínio Azevedo questiona indirectamente a ideia de modernidade vigente no discurso ocidental sobre África. Neste aspecto, *Mariana e a Lua* contribui para a discussão sobre a identidade pós-colonial desenvolvida no cinema africano nas últimas décadas. De acordo com Jude Akudinobi, neste discurso cinematográfico, a ideia de modernidade é analisada em termos do seu impacto em culturas e identidades africanas e não como um conceito universal e idealizado (AKUDINOBI, 1995, p. 28).

Além de desconstruir as noções de modernidade e tradição e reconstruí-las como elementos complementares e interligados das identidades pós-modernas, o filme de Azevedo foca a questão do multiculturalismo. O ponto culminante da viagem de Mariana e dos seus companheiros é a visita ao Havai, onde os viajantes moçambicanos se encontram com os líderes espirituais das comunidades polinésias do arquipélago. Numa longa conversa, Hono Makua da “Big Island”, como é popularmente chamada a Ilha do Havai, explica a Mariana como o povo havaiano forja a sua identidade a partir da influência das diversas culturas que os seus navegadores encontraram durante os séculos de errância pelas águas do Oceano Pacífico. O homem está claramente orgulhoso de ser um “polinésio”, quer dizer, pertencer a um povo que tem mais do que um sangue.

O oceano, tal como o metafórico deserto de Bauman, é um espaço de mudança, de transformação, de flexibilidade. No entanto, a afluência de contactos interculturais não tornou impossível preservar a identidade do povo

polinésio, mas, pelo contrário, constituiu o seu marco de diferença. A importância deste encontro para Mariana é realçada, por um lado, pelo próprio título do filme que se refere a lua – uma referência crucial na cultura havaiana e um símbolo daquela terra para a protagonista. Por outro lado, a montagem cuidadosamente destaca a relação ao nível simbólico entre as culturas havaiana e moçambicana. As cenas filmadas no arquipélago são intercaladas com as imagens da aldeia Bawa, onde a curandeira, depois do regresso, conta como ela e os companheiros foram “ver água e lua”. As passagens entre os dois cenários e as duas temporalidades são muito suaves e, frequentemente, sobrepostas. Enquanto Mariana descreve os poderes espirituais de um líder havaiano, a imagem mostra os moçambicanos a subir ao topo da planície, onde os espera um homem vestido com um traje tradicional do arquipélago. O canto polinésio cria uma harmonia conjunta com a voz da mulher africana. No momento em que os dois curandeiros se encontram, ressoa o som dos tambores, tocados para festejar o feliz regresso de Mariana à aldeia. A justaposição da imagem filmada com a música gravada num lugar culturalmente diferente simbolicamente mostra como o contacto entre povos diferentes foi importante para a criação das identidades havaiana e moçambicana e continua a sê-lo para a sua preservação.

A viagem aos Estados Unidos tornou-se um processo de aprendizagem sobre o outro e sobre si mesmo. Conhecendo diferentes culturas americanas, Mariana trouxe para a sua comunidade uma outra experiência e um outro olhar para as questões de preservação de tradição e da percepção do conceito de modernidade. Para Matias, seu companheiro e guarda local da reserva Tchuma Tchato, o deslocamento físico permitiu repensar a morte do seu amigo Luciano, o qual tinha “dois corações, um de fiscal da mata, outro de caçador furtivo”. Enquanto a ida é uma constante assimilação de novas experiências e imagens, o regresso é um momento de reflexão, de confronto das duas realidades. Azevedo destaca este papel ritual da viagem filmando os respectivos deslocamentos. Os planos dos aviões, carros ou do comboio são marcos visuais e temporais que fecham e abrem novos capítulos da história. Assim, *Mariana e a Lua* reflete o pensamento de Mia Couto sobre a importância da viagem que “nos desloca, nos tira do chão” e assim obriga a “nos repensar a nós próprios” (COUTO, 2012).

A trama de *O Outro Pé da Sereia* também se desenvolve a partir de várias viagens que retiram os seus personagens do chão, da sua zona de conforto e os obrigam a repensar as suas identidades, previamente inquestionáveis. O romance é constituído por duas narrativas paralelas que se complementam mutuamente. A primeira é a história de uma jovem moçambicana *Mwadia* que, em 2002, regressa à sua terra natal, Vila Longe, para guardar ali uma antiga e misteriosa estátua de Nossa Senhora e salvar deste modo o seu marido. Entretanto, os habitantes da vila estão a preparar-se para receber a visita de estudiosos americanos. Uma segunda narrativa é constituída por manuscritos que recontam, a partir de uma perspectiva pós-colonial, um acontecimento histórico: a viagem do jesuíta Dom Gonçalo de Silveira de Goa a Moçambique, em 1560, que levou para a corte de *Monomotapa* a imagem da santa, encontrada quatro séculos mais tarde pelo marido de *Mwadia*. No nosso ensaio, focaremos com especial atenção a narrativa contemporânea e, em particular, a personagem de *Mwadia*, para destacar as possíveis linhas de diálogo entre *O Outro Pé de Sereia* e *Mariana e a Lua*.

Enquanto a aldeia Bawa do filme de Azevedo é uma povoação claramente e rigorosamente identificada, Vila Longe é um marco ficcional no mapa da região de Tete, situada algures na proximidade da barragem de Cahora Bassa, construída no rio Zambeze em 1974. O nome “Vila Longe” sugere o isolamento físico da vila, mas também levanta uma questão apenas aparentemente trivial: “Longe de quê?”. Qual é o nosso centro? Onde fica o ponto de referência? Longe não é, de facto, um conceito absoluto, mas é relativo, dependendo de vários factores, entre os quais a facilidade de transporte. O rio *Zambeze* durante séculos foi um importante eixo de comunicação, crucial na criação do Império *Monomotapa* e, séculos depois, na expansão do domínio português na região. Tanto do ponto de vista económico como cultural, o seu vale era uma zona central que atualmente se transformou numa periferia, usando estes termos de acordo com a teoria de sistemas-mundo de Immanuel Wallerstein (2004). Além disso, Luís Madureira lê o significado dos topónimos ficcionais presentes no romance (tanto a acima mencionada Vila Longe como Antigamente, onde mora *Mwadia* com o seu marido) no contexto das viagens do jesuíta português e do historiador

americano, que observam o mundo tendo o Ocidente como o único ponto referencial (MADUREIRA, 2008, p. 214).

Enquanto estes viajantes estrangeiros se confrontam com a realidade e com a imagem de África, pintada a partir de preconceitos colonialistas e utopias panafricanistas, *Mwadia* também se vê obrigada a repensar as suas memórias. A mulher regressa à sua terra natal receosa e ansiosa, esperando encontrar a vila e os seus habitantes exactamente como os deixara, como se o tempo tivesse parado. No entanto, ao chegar, é surpreendida pela morte da tia Luzmina e pelo visível declínio da povoação: a biblioteca do seu padraсто é comida por traças; a igreja onde planeava abrigar a estátua da Nossa Senhora está em ruínas; a barbearia tornou-se uma “fortazela sem muros” onde Arcanjo Mistura “continuava fechando à chave, com rigor religioso, a única porta da única parede” (COUTO, 2006, p. 141). Esta visão profundamente decadente da vila reflete as identidades desmoronadas dos seus moradores. Dona Constança, mãe de *Mwadia*, o barbeiro Arcanjo Mistura, o ex-pugilista e funcionário do correio fechado Zeca Matambira, entre outros, desesperadamente tentam construir a sua vida nas ruínas do passado.

No entanto, o passado que estes personagens escolheram para edificar os fundamentos das suas identidades é um passado ficcional, reinventado num jogo entre memória e esquecimento. Por exemplo, Dona Constança cumpre o papel de uma dona de casa, esposa e mãe que rege a sua vida de acordo com os valores tradicionais. Por isso, a mulher, como se fosse atriz numa peça de teatro, tenta convencer a sua filha e a socióloga Rosie Southman que sempre paria em casa e não no hospital, porque uma criança não poderia ser feliz se nascesse “no lugar dos doentes” (COUTO, 2006, p. 196). A verdadeira razão, porém, era de ordem mais prosaica: a mulher precisava da autorização do marido para ir ao hospital e o pai de *Mwadia*, como soldado, nunca estava lá. Dona Constança, ao viver numa comunidade patriarcal onde as mulheres não têm voz, sente-se obrigada a construir a sua identidade enquanto mãe. Porém, as outras componentes da sua identidade vão se revelando-se nas longas conversas entre as três mulheres. A matriarca é, de facto, uma “mulher a céu aberto” (COUTO, 2006, p. 200), como declara no seu sonho/pesadelo, no qual organiza uma festa para celebrar com felicidade a sua menopausa – “uma heresia, uma inaceitável

ofensa contra a primeira vocação da mulher” na percepção desta sociedade (COUTO, 2006, p. 199).

Mwadia, por seu lado, é inicialmente apresentada como uma mulher cheia de contradições, incapaz de forjar uma identidade própria, perdida nos seus “contra-sensos” (COUTO, 2006, p. 81). O narrador descreve-a: “ela era do mato e nascera em casa de cimento; era preta e tinha um padrasto indiano; era bela e casara com um marido tonto; era mulher e secava sem descendência” (COUTO, 2006, p. 81). Este mosaico composto por peças desencontradas é simbolicamente representado ao longo do romance como um rio – fuido, flexível, sem margens fixas –, enquanto o processo de auto-aprendizagem e auto-definição é metaforicamente imaginado como uma viagem de canoa. Se, em *Mariana e a Lua*, o oceano simboliza uma identidade híbrida e mutável, mas completa, em *O Outro Pé da Sereia* o rio é um espaço desconhecido/esquecido, que é necessário explorar para se conseguir reencontrar o passado comum e repensar a herança que deixou na vida das pessoas e de toda a comunidade.

Mwadia, “que tinha corpo de rio e nome de canoa” (COUTO, 2006, p. 22), empreende esta viagem pelo “território em que o tempo nega converter-se em memória” (p. 169) através da leitura. A mulher passa os dias com a sua mãe decifrando os manuscritos encontrados junto do esqueleto do jesuíta e da estátua, bem como folheando outros livros sobre a história colonial para reinventar e recontar aquelas histórias passadas ao casal dos estudiosos americanos durante os encenados transes espirituais. Neste processo, a protagonista explora o complexo passado histórico da nação moçambicana e consegue recriar a sua própria história – a história dum indivíduo que vive numa zona de contacto, onde as relações não podem ser lineares e unívocas. O narrador descreve os pensamentos da mulher, repetindo mais uma vez a metáfora da canoa: “Agora, ela sabia: um livro é uma canoa. Esse era o barco que lhe faltava em Antigamente. Tivesse livros e ela faria a travessia para o outro lado do mundo, para o outro lado de si mesma” (COUTO, 2006, p. 278).

A estratégia de esquecimento não é uma característica de uma personagem em particular, mas um mecanismo de defesa de toda a comunidade, que sofreu profundas cisões e se viu envolvida em violentos conflitos, tal como a nação moçambicana no seu conjunto. De acordo com o

testemunho de Mia Couto, na entrevista realizada no âmbito do projecto Nação e Narrativa Pós-Colonial, Moçambique “é uma espécie de edifício feito de ausências, mas não de presenças” (COUTO, 2012), onde o sentimento de pertença à comunidade surge como consequência natural da cumplicidade criada por vários tabus partilhados por diferentes gerações. Em *O Outro Pé da Sereia*, esta visão da identidade tecida por memórias esquecidas é explicitamente referida pelo curandeiro Lázaro Vivo, que explica ao americano a importância da Árvore do Esquecimento, o símbolo da complexa relação entre memória e amnésia. Assim, as pessoas viravam à volta do seu tronco para poder esquecer de onde vieram, quem eram os seus antepassados, porque quem “não tem passado não pode ser responsabilizado” (COUTO, 2006, p. 321).

No entanto, estes traumas e conflitos esquecidos precisam ser (re)conhecidos e repensados para preservar a híbrida identidade dum povo. O esquecimento frequentemente leva à construção de identidades estereotipadas. Este processo é particularmente visível nas interações entre os americanos e os moçambicanos. Os habitantes de Vila Longe estão decididos a apresentar aos visitantes americanos uma África “autêntica”, como repete várias vezes o empresário e organizador da visita Casuarino. Porém, esta “autenticidade” não é mais nada do que uma visão estática do continente africano enquanto um espaço onde reina a “vida tradicional”. De facto, o empresário até avisa o curandeiro sobre “a necessidade de manter a aparência primitiva” (COUTO, 2006, p. 314). “Tudo selvagem, nada de modernices!” (COUTO, 2006, p. 314), ordena Casuarino. Ao pretender representar fielmente as expectativas dos americanos sobre África e criar uma “experiência autenticamente africana” (p. 176), os moçambicanos acabam por parodiar esta visão exótica (e exotizante) do seu continente, desconstruindo-a.

A dicotomia entre tradição e modernidade não é, porém, um axioma exclusivamente ocidental. Os próprios moçambicanos também necessitam questionar a sua definição destes dois termos. A personagem que parece simbolizar o seu carácter complementar (e não exclusivo) é o curandeiro Lázaro Vivo. O homem foi perseguido nos tempos da Revolução, quando a Frelimo acreditava que o cultivo das crenças e dos costumes locais pode prejudicar a fundação de uma nação forte e unida. Apesar desta experiência,

Lázaro continua a desempenhar o papel de curandeiro para a sua comunidade e, nos tempos da narrativa, decide investir no seu futuro, comprando um telemóvel e colocando um anúncio à porta da sua casa para poder prestar serviços internacionalmente. No entanto, por mais que este homem pareça personificar a perfeita fusão entre a vida moderna e a preservação das tradições comunitárias, a sua visão de africanidade também não foge de certos estereótipos. Na conversa com Mwadia, o curandeiro acusa a mulher de não ser uma “africana”, porque estudou no Zimbabwe num seminário e perdeu contacto com a realidade local. “Africano” é, neste contexto, um sinónimo de “tradicional”. Este diálogo é muito significativo, tanto para a compreensão da identidade da protagonista como de toda a nação moçambicana:

- Mwadia Malunga: você ficou muito tempo lá no seminário, perdeu o espírito das nossas coisas, nem parece uma africana.
- Há muitas maneiras de ser africana.
- É preciso não esquecer quem somos...
- E quem somos, compadre Lázaro? Quem somos? (COUTO, 2006, p. 55)

“Quem somos?” torna-se a pergunta crucial que orienta toda a narrativa. Quem é um africano “autêntico”? Quem é um moçambicano? As respostas, como se vai revelando ao longo da história, nunca são óbvias e unívocas. O narrador descreve o rio Zambeze como um abrigo que hospedou pessoas de diferentes origens, ideologias, atitudes. Por mais incrédulo que isto possa parecer a Benjamin Southman, as vítimas e os culpados, os descendentes de escravos e escravagistas, negros, brancos e indianos, todos eles vivem em comunidade que não pode ser descrita por simples binarismos. O historiador quer olhar para a questão de escravatura exclusivamente como um processo de opressão dos colonizados negros pelos colonizadores brancos. Ao apresentar esta personagem de maneira profundamente satírica, *O Outro Pé de Sereia* alcança dois objetivos. Por um lado, desconstrói esta visão limitadora da história de África e de escravatura. Por outro lado, o encontro com o Southman obriga os habitantes de Vila Longe a relembrar o passado e recordar, entre outros, os Vanguni, a tribo que veio do sul e escravizou a população local (COUTO, 2006, p. 173). Há aqui um paralelo com *Mariana e a Lua*, onde a viagem aos Estados Unidos faz Matias relembrar o amigo morto e questionar o seu comportamento como guarda.

As diferentes viagens que as personagens coutianas empreendem ao longo do romance são, de facto, travessias pela memória da nação. Mwadia termina a sua viagem no momento em que consegue (re)unir os “contrasensos” da sua identidade. O símbolo deste processo de (re)definição identitária é a estátua da Nossa Senhora que, nos olhos da protagonista, passa a representar simultaneamente a santa católica, a sereia e a divindade de água nzuzu (COUTO, 2006, p. 380). Além disso, Mwadia oferece-lhe um lenço, herança da sua avó escravagista e uma caixa de rapé, da avó escrava, um acto de preservação de memória num mundo-deserto, onde as identidades surgem e desmoronam facilmente. No ensaio dedicado à visão de história em *O Outro Pé de Sereia*, Carmen Tindó Secco analisa esta imagem da santa no final do romance como uma “alegoria dessa mesclagem étnica, religiosa, cultural e histórica que perpassa a sociedade moçambicana, principalmente a região do Zambeze”, que, “reaproximando tradição e modernidade, revolucionários e opressores, colonizados e colonizadores, escravos e senhores, evidencia que nem sempre esses pares se encontram em oposição” (SECCO, 2012).

Em conclusão, *Mariana e a Lua* e *O Outro Pé da Sereia* empreendem viagens em direcções opostas para chegar ao mesmo destino. Enquanto Mariana e os seus companheiros partem para fora com o intuito de conhecer outras culturas e perceber como preservar a sua própria identidade, Mwadia regressa à sua terra natal para realizar uma viagem interior pelos meandros de memória e história nacional e (re)descobrir o seu passado. As duas obras questionam a estática e eurocêntrica visão de tradição e modernidade como conceitos binários e exploram as possibilidades e os limites das várias modernidades e várias tradições que vão forjando a(s) identidade(s) moçambicana(s). Além disso, Licínio Azevedo e Mia Couto documentam e narrativizam a vida das comunidades de uma região isolada e silenciada, tornando-as um sujeito ativo da história africana.

NOTA:

Tradução livre: “(...) o deserto, embora confortavelmente inexpressivo, sem traços próprios para aqueles que procuram deixar nele sua marca, não apresenta características bem definidas. Quanto mais fácil se grava em relevo uma pegada, mais fácil se torna também apagá-la. Uma rajada de vento logo o fará. E os desertos são lugares de muito vento. Ele logo percebeu que o problema real não é saber como construir a identidade, mas como preservá-la; tudo o que se pode construir na areia é pouco provável que seja um castelo. Em um mundo desértico, não há grande esforço para se abrir um caminho – a dificuldade é reconhecer essa trilha, após um certo tempo.”

REFERÊNCIAS:

- AKUDINOBI, Jude. *Tradition/modernity and the discourse of african cinema*. *Iris*, nº 18, pp. 25-37, Spring 1995.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflexions on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1991.
- ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa: beyond independence*. Minneapolis: Univeristy of Minnesota Press, 2011.
- AZEVEDO, Licínio. *Mariana e a lua*. Moçambique: Ébano Multimédia, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. "From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity". In: HALL, Stuart Hall and GAY, Paul du. *Questions of cultural identity*. London: Sage, 2000.
- CHAM, Mbye. "Oral Traditions, Literature, and Cinema in Africa". In: STAM, Robert Stam and RAENGO, Alessandra. *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 295-312.
- COELHO, Alexandra Lucas. *Licínio Azevedo, the storyteller*. *Docs.pt*, nº 7, p. 4-9, June 2009.
- COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. Entrevista. In: LEITE, Ana Mafalda et alii. *Nação e narrativa pós-colonial em Angola e Moçambique: entrevistas*. Lisboa: Colibri, 2012 (In Press).
- MADUREIRA, Luís. *Nation, identity and loss of footing: Mia Couto's O outro pé da sereia and the question of lusophone postcolonialism*. *Novel*, Spring; Summer, 2008, pp. 200-228.
- MURPHY, David. "Africans Filming Africa: Questioning Theories of an Authentic African Cinema". In: EZRA, Elizabeth and ROWDEN, Terry. *Transnational cinema. The film reader*. Oxon: Routledge, 2006. pp. 27-37.
- PRATT, Mary Louise. *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. London: Routledge, 1992.
- RANGER, Terence. "The Invention of Tradition in Colonial Africa". In: HOBBSAWM, Eric and RANGER, Terence. *The invention of traditions*. London: Cambridge Univeristy Press, 1983.
- SECCO, Carmen Tindó. "Os Outros Pés da História (uma leitura de *Choriro*, de Ba Ka Khosa e de *O outro pé da sereia*, de Mia Couto)". In: LEITE, Ana Mafalda Leite et alii (Org.). *Nação e narrativa pós-colonial em Angola e Moçambique: ensaios*. Lisboa: Colibri, 2012 (In Press).
- WALLERSTEIN, Immanuel. *World-systems analysis: an introduction*. Durham: Duke University Press, 2004.

Texto recebido em 13 /09/2012 e aprovado em 12 /10/2012.