



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTU SENSU*  
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**ESPACIALIDADE E TEMPORALIDADE DA FICÇÃO  
ESTÉTICA E IDENTITÁRIA CULTURAL EM *O OUTRO PÉ DA  
SEREIA*, DE MIA COUTO**

Mestranda: Rosângela Gomes Borela

Orientador: Dr. Éris Antônio Oliveira

Goiânia, 2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTU SENSU*  
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**ESPACIALIDADE E TEMPORALIDADE DA FICÇÃO  
ESTÉTICA E IDENTITÁRIA CULTURAL EM *O OUTRO PÉ DA  
SEREIA*, DE MIA COUTO**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras - Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Mestranda: Rosângela Gomes Borela

Orientador: Dr. Éris Antônio Oliveira

Goiânia, 2015

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)  
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Borela, Rosangela Gomes.

B731e Espacialidade e temporalidade da ficção estética e identitária cultural em O outro pé da sereia, de Mia Couto [manuscrito] / Rosangela Gomes Borela. – Goiânia, 2015.  
78 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Strictu Sensu Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, 2015.

“Orientador: Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira”.

Bibliografia.

1. Literatura. 2. Espaço e tempo. 3. Identidade. I. Título.

CDU 82.09(043)

ROSÂNGELA GOMES BORELA

**ESPACIALIDADE E TEMPORALIDADE DA FICÇÃO  
ESTÉTICA E IDENTITÁRIA CULTURAL EM O OUTRO PÉ DA  
SEREIA, DE MIA COUTO**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras - Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

---

Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira/PUC Goiás (Presidente)

---

Prof. Dr. Maurício Vaz Cardoso/IFG

---

Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva/PUC Goiás

---

Prof. Dr. Divino José Pinto/PUC Goiás (Suplente)

Goiânia, 2015

Dedico este trabalho a minha família, aos professores tão queridos e competentes, que muito me instigaram a chegar ao fim dessa caminhada e aos amigos, em especial àqueles que me incentivaram .

Agradeço a Deus, pela grande oportunidade de adentrar e concluir o Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária.

A minha família e ao Meu Amor , que muito me apoiou em todos os momentos nessa experiência.

Aos queridos professores, a quem não tenho palavras adequadas para demonstrar minha admiração, em especial, ao meu orientador, Prof. Dr. Éris Antônio de Oliveira.

Aos meus leitores, meus sinceros agradecimentos.

*O serviço dos dias é apenas este:  
trazer dias e mais dias.  
O Tempo existe para apagar o tempo.*

Lázaro Vivo, o Adivinho

(Mia Couto)

*Os outros passam a escrita a limpo.  
Eu passo a escrita a sujo.  
Como os rios que se lavam em encardidas  
águas.  
Os outros têm caligrafia, eu tenho sotaque.  
O sotaque da terra.*

O Barbeiro de Vila Longe

## RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise das imagens de espaço e tempo na escrita de Mia Couto, tendo como referência a obra *O outro pé da sereia*. Estudamos na obra analisada como o autor percorre a dimensão espaço-temporal, as identificações e representações sócias bem como as fronteiras entre as culturas. Nosso estudo abordou, também, os traços da hibridização, bem como as fragilidades que emergem do confronto estabelecido pela duplicidade temporal e espacial que produz um entrelugar e a ambivalência entre sonho e realidade. O presente estudo buscou, ainda, mostrar as questões do imaginário e da narrativa fragmentada, escrita, ao mesmo tempo, de forma circular e em zigue-zague, em que o espelhamento foi um recurso muito utilizado pelo autor, exigindo um leitor atento e participativo. Buscou-se ressaltar que o embate entre o passado histórico e o trabalho de reelaboração realizado pela escrita de Mia Couto, redimensiona os arquivos da memória revelando-nos uma nação culturalmente híbrida, num incessante processo de deslocamento identitário.

Palavras-chave: Entrelugar. Espaço. Espelhamento. Identidade. Tempo.



## **ABSTRACT**

This paper proposes an analysis of space and time pictures in writing by Mia Couto, with reference to the work *The Other Foot Mermaid*. Study analyzed the work as the author goes through the space-time dimension, the IDs and Social representations and the boundaries between cultures. Our study addressed also traces of hybridization, as well as the weaknesses that emerge from the confrontation established by temporal and spatial duplicity that produces an in-between place and the ambivalence between dream and reality. This study aimed to also show the imaginary questions and fragmented narrative, written at the same time, circular in shape and zigzag in the mirroring was a very used by the author resource, requiring an attentive and participatory reader. We tried to emphasize that the clash between the historical past and the re-elaboration of work done by writing Mia Couto, resize the memory files revealing to us a culturally hybrid nation, in a constant identity displacement process.

**Keywords:** Between-place. Identity. Mirroring. Space. Time.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 UNIVERSO IMAGINÁRIO, ESPACIAL E TEMPORAL DE KIANDA .....	12
1.1 Viagem por espaços aquáticos e imaginários.....	17
1.2 O brilho trágico de uma estrela.....	19
1.3 Instauração de arquivos e arquétipos.....	23
1.4 Fio invisível entre espaço e tempo das personagens.....	28
2 ÁGUAS INFINDAS DE KIANDA À NOSSA SENHORA .....	34
2.1 Encontro do eu com o <i>outro</i> .....	38
2.2 Espacialidade metafórica.....	41
2.3 Entre-lugar ou espaço desejado.....	43
2.4 Espaços e fios simbólicos.....	46
2.5 Construção entre retalhos.....	52
3 VIAGEM ÀS AVESSAS.....	56
3.1 Encenações, sendas do imaginário.....	57
3.2 Relacionamento dissimulado.....	61
4 MEMÓRIA E ESQUECIMENTO .....	65
4.1 Memória real e imaginária.....	68
4.2 Identidade e pós-modernidade.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS .....	77

## INTRODUÇÃO

Essa dissertação tem como objetivo estudar a obra, *O outro pé da sereia*, de Mia Couto (2006), com base nas teorias da identidade de Stuart Hall (2006) e Homi Bhabha (1998), que tratam das identificações e representações sociais, buscando afirmar as fronteiras da existência intersticial e híbrida das culturas; e do imaginário, de Gaston Bachelard (1988, 1994, 1999) que estuda a natureza essencialmente dinâmica e produtiva da criação ficcional, buscando apreender com esse lastro teórico a reordenação do espaço e a desrealização do tempo e da narrativa.

Essa narrativa é inteiramente fragmentária e realiza-se em zigue-zague, mas seus acontecimentos assemelham-se a fatos verdadeiros. No entanto, essa ilusão é desfeita na sequência do relato, na medida em que o leitor percebe que os eventos narrados não são como parecem. Esse procedimento seduz o leitor, despertando-lhe interesse em descobrir a informação que se oculta por detrás dos fatos.

Modos compositivos como reordenação espacial e destemporalização, próprios desse texto, pressupõem um acentuado processo desconstrutivo, como diria Derrida (1994), ensejando um arranjo que conduz a um movimento ora circular, ora em zigue-zague, no qual se dá a plurifacialidade espacial e temporal, que cria uma ambivalência entre realidade e sonho, trazendo à tona arquétipos, mitos e símbolos, que constituem a base desse universo textual.

Os constituintes narrativos, acima indicados, são dúplices, o que amplia as possibilidades composicionais do processo de criação, instaurando uma profunda mobilidade na leitura, na medida em que o leitor se desloca, continuamente, entre tempos e espaços diversos, vagando num labirinto flutuante. Nesse processo, os sentidos não se concluem, o que desafia esse leitor a enfrentar uma busca crescente de significação, pois cada episódio, construído segundo regras plurais, desencadeia um processo aberto de significação.

O amálgama de duas temporalidades confere à obra uma dimensão criativa especial, que junto à duplicidade espacial faz com que o texto funcione como um entrelugar, que é mais que um elemento estruturador, na medida em que dá ao tema um novo modo de percepção, por meio do resgate de um tempo pretérito quase perdido, que recobra a história do povo moçambicano e seus valores ancestrais. Pode-se dizer que o autor, por meio de uma ficcionalização singular do tempo, traz de volta um passado esquecido, mas muito importante como lugar paradigmático da constituição daquela

cultura. O deslocamento da realidade e da percepção cria a perspectiva de um território vasto de possibilidades sobre as histórias vivenciais das personagens que se associam aos símbolos e mitos, que são aqui ficcionalmente bem inseridos.

Faz parte dessa dimensão simbólica, inicialmente, a lama (barro), elemento primordial na constituição da vida na terra, que emerge como origem e destino final dos seres. Em seguida, o fogo, que com seu poder purificador e transformador, permite, sugere uma volta às origens, aos tempos primordiais, que permite, na obra, recuperar o tempo contido nos manuscritos da época das grandes navegações. Ao unir mitos, símbolos e variabilidade temporal e espacial, esse romance inaugura uma nova forma de leitura, pois o mundo torna-se nele uma autêntica metáfora, na qual a sua condição de realidade converte-se numa representação simbólica do desejo de instauração de novos e contínuos sentidos textuais.

Para estudar o deslocamento espaço-temporal e identitário, bem como as dimensões mitológicas e simbólicas, foram levadas em conta as teorias de Stuart Hall (2006) e Homi Bhabha (1998) nas quais está presente o novo homem da pós-modernidade com um perfil que apresenta não uma, mas várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas, produzindo nos sujeitos uma indefinição identitária, já que ele está entre fronteiras, vivendo de forma híbrida. Esses estudiosos sugerem que há pontos movediços presentes nas identidades que seriam responsáveis pela constituição de um sujeito liberto de referências estáticas, antes consideradas imutáveis e inabaláveis. Esse importante pormenor leva a crer que a identidade cultural pode ser entendida como um sistema de representação que constrói e organiza os sentidos do sujeito com os quais ele cria laços de identificação.

Desse modo, as culturas nacionais, buscando produzir sentidos sobre nação, constroem identidades, servindo-se das estórias que são contadas sobre o povo de um país, instituindo memórias que conectam seu presente a seu passado e imagens que dele são construídas, fazendo com que termos como desintegração, descentralização e indefinição de fronteiras passem a fazer parte do saber pós-moderno, no qual a consciência instaura um processo de subjetivação que redesenha novas geografias e redimensiona os perfis individuais.

Estuda-se, ainda, o modo pelo qual as personagens vivenciam um universo marcado pela heterogeneidade, pela diversidade e pelo aspecto fronteiro que se estabelece entre tempos, espaços e culturas. Enquanto indivíduos inseridos num contexto histórico e social marcado pela incerteza e indefinição, eles buscam respostas para seus

questionamentos, realizando viagens interiores que lhes permitem, por meio do resgate de histórias individuais e coletivas, elementos ligados a seus fatores identitários. Isto se dá porque elas vivem num universo multifacetado, multicultural, em que diferentes culturas se mesclam, compondo um mosaico de valores, costumes e crenças que instaura um dinamismo entre representação psíquica e realidade social, o que torna difícil para o sujeito humano emergir como social e psiquicamente legitimado nesse contexto híbrido e culturalmente multiforme. Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, sobre esse aspecto, afirma:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais 'lá fora' e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as 'necessidades' objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2005, p. 12).

A análise das personagens mostra que suas diferentes identidades, refletidas no universo multicultural moçambicano, produzem imagens que se assemelham a um jogo de espelhos, na medida em que é na relação com outro que as pessoas encontram o que buscam em si mesmas, ou seja, o desejo de um processo psicanalítico de identificação. O entrelaçamento entre passado e presente, nesse jogo de espelhos, atinge singularmente várias personagens, entre elas Jesustino Rodrigues, que periodicamente muda de nome, o que assinala a impossibilidade de identificação. Entretanto, sua mudança de nome ocorre metaforicamente. Jesustino diz que isto é feito para que ele possa viver mais tempo, pois a mudança da cor dos olhos, causada pelo tempo, mais do que envelhecer, faz a transição de raça, de indiano estaria agora transitando para branco.

Além da multiplicidade espacial e temporal e da construção/desconstrução da narrativa, é estudada a cisão do sujeito que se dá naquelas instâncias interativas que marcam a possibilidade e a impossibilidade do processo identitário, a presença que se faz na ausência, pois uma ira fantasmática e pré-figurativa rasura as identidades do eu e do nós naquele espaço assinalado pelo processo de colonização, que é também espaço de despersonalização.

## 1 UNIVERSO IMAGINÁRIO, ESPACIAL E TEMPORAL DE KIANDA

O romance, *O outro pé da sereia*, objeto deste estudo, foi publicado em 2006 e, segundo o próprio autor, origina-se da leitura de um documento histórico, sobre o encontro do missionário, D. Gonçalo da Silveira, com o Imperador de Monomopata, hoje Moçambique. Esse fato histórico é o elemento que leva o autor a percorrer a história e compreender os conflitos identitários que têm suas raízes no séc. XVI e que ainda exercem influência na história desse país que, como outras nações, enfrenta os problemas resultantes do processo de colonização e descolonização. A desrealização de tempo, de espaço e da própria narrativa estabelece um processo de desconstrução que lembra o destecer de Penélope, na Odisseia de Homero.

Pode-se afirmar que a obra se faz num movimento de zigue-zague, em que os acontecimentos provenientes do contexto histórico são apresentados ao leitor, mas desfeitos na sequência do relato, assemelhando-se à vida real, em que as coisas não são como parecem. Esse procedimento narrativo, no entanto, seduz o leitor, despertando seu interesse em descobrir a verdade por trás dos fatos, o que não acontece, pois o sentido de verdade dissolve-se à medida que tudo é recriação e inexistência, mostrando, assim, como os sujeitos, envolvidos na busca e no reconhecimento de uma identidade própria, passam a adotar um comportamento contraditório resultante das imposições culturais do colonizador e da antiga cultura.

Nessa obra, cenas do passado e do presente acontecem simultaneamente, no mesmo lugar, rompendo a noção tradicional de tempo. Pode-se falar em desespacialização e destemporalização como *locus* enunciativo para que se desenvolva uma narrativa em que tudo é desconstrução. Conforme afirma Audemar T. Goulart (2003), com bases nas teorias de Jacques Derrida (1994),

A proposta de Derrida recebeu o nome de “desconstrução”, denominação bastante sugestiva uma vez que o mecanismo de abordagem do texto consistiria, fundamentalmente, no desmonte mesmo do texto, visando a que se pusesse a descoberto tudo quanto nele existe, inclusive os significados que não se ofereciam explicitamente ao leitor (GOULART, 2003, p. 2).

O arcabouço estrutural de *O outro pé da sereia* permite observar um movimento de circularidade construído em forma de zigue-zague, no qual se dá a simultaneidade espacial, cuja composição nos permite afirmar que há uma duplicidade especular. Como veremos no desenvolvimento desse trabalho, a narrativa do presente é uma espécie de

imagem recuperada da narrativa do passado. Um exemplo pode ser lido no momento em que, anos após sua partida, Mwadia retorna ao lar materno com a imagem de Nossa Senhora. Sua chegada, no presente, mistura-se às histórias pretéritas da tia Luzmina, de seu padrasto Jesustino com sua mãe Constança, a sua própria, incluindo, aí, o tempo que vivera no Seminário de Darwin, incrustado nas montanhas do Zimbabwe e a de seu pai biológico:

*-Como podemos tanto esquecer?*

Fechou os olhos, deitou-se no chão, os dedos penetraram na areia solta. Depois entreabriu os olhos, enfrentou o céu. A luminosidade lhe dava conforto: era tanta luz, que ela deixava de ver. Assim ofuscada, Mwadia viu seu velho pai desembarcar-se num cais enevoado, os pés molhados escorrendo sobre as tábuas de madeira. Vinha todo fardado e, por um instante, o brilho das medalhas a fez ficar cega.

Se alguém foi soldado neste mundo, esse alguém foi Edmundo Esplendor Marcial Capitani. Servira no exército colonial, com a devoção de um bicho domesticado. Depois da Independência, manteve intacta essa lealdade à causa antinacionalista. [...]

Constança resignou-se ante a evidência: o marido enlouquecera, os comandos coloniais de Nampula tinham varrido o miolo de seu Edmundo (COUTO, 2006, p.96-97).

O espaço em branco na folha e, representado na transcrição acima, marca a distância temporal entre o momento presente em que Mwadia deita-se sobre o túmulo do pai biológico e o passado da história desse homem num mesmo espaço físico. Há, por certo, uma recuperação da narrativa pretérita, por meio da narrativa que ocorre no presente, fazendo ressaltar o entrelaçamento temporal que englobará, ainda, o futuro.

O leitor entra em contato, aqui, com duas histórias paralelas que acontecem em tempos diferentes, uma no passado, que se reporta a 1560, e outra no presente, que se refere a 2002. Em ambas, as personagens vivenciam suas angústias e medos, em um espaço de incertezas, querendo reencontrar as suas origens. No presente, temos uma história com um grande número de personagens, sendo a mais significativa a moça, Mwadia Malunga, que vive com o marido Zero Madzero, pastor de cabras, em um lugar isolado chamado Antigamente. Usando uma linguagem profundamente lírica, a história começa com Zero, entrando na casa, quase ao amanhecer, na penumbra que antecede o dia, dizendo para Mwadia que acabou de enterrar uma estrela. A busca de um lugar para enterrar o objeto, caído do céu, é o limiar da viagem empreendida por Mwadia, que é impelida a sair de Antigamente e voltar à sua aldeia, um lugar chamado Vila Longe. Como veremos mais adiante, os acontecimentos, ocorridos a partir desse momento,

estabelecem um novo rumo para a vida dessa personagem.

O segundo relato é uma narrativa histórica, que em capítulos alternados com a primeira narrativa, trata da viagem feita pelo Bispo Don Gonçalo da Silveira, em 1560, que leva uma imagem de Nossa Senhora para presentear o Imperador do reino de Monomopata. Essa imagem, simbolicamente, representa a imposição cultural do colonizador, que por meio da religião cerceava a cultura nativa, subordinando os indivíduos aos seus interesses. A viagem do missionário tinha o intuito de implantar a fé católica na região daqueles que os portugueses chamavam de cafres, termo tomado de empréstimo da língua árabe, que significava sem religião. A viagem do Bispo D. Gonçalo da Silveira começa em Goa com destino a Moçambique. Don Gonçalo tinha a missão, dada pelo imperador português, de evangelizar o imperador negro de Monomopata. A nau que conduzia D. Gonçalo levava também outro jesuíta, o padre Manuel Antunes; uma fidalga, Dona Filipa, que viajava para encontrar seu marido. Acompanhava-a, sua aia, Dia Kumari, uma indiana. Dia Kumari tem um papel relevante nas duas histórias que compõem a obra. Viajavam, também, funcionários da coroa, escravos e prisioneiros deportados.

Tanto a multiplicidade temporal, quanto a variabilidade de interesses das personagens faz pressupor um modo particular de criar que põe em curso a comunicação e o pensamento, atividades que se dão na linguagem e esta conduz o leitor a trocas de afeto, cujo alfabeto são as emoções e os sentimentos humanos, fatores decorrentes do processo significativo dessa obra. Tudo conduz à ampliação da sensibilidade e a seu universo de ocorrência, pois as palavras só existem para o homem na medida em que podem receber significado na linguagem, e a essência dela, em contexto artístico, só pode ser estabelecida e utilizada mediante as operações de ampliação de seu significado.

Cada interrupção da narrativa, cada retalho de discurso apontam para a fissura das vidas das personagens, quer na realidade, quer na elaboração da ficção. Isto faz desencadear uma profunda desarmonia no mundo de sua experiência vivencial, simbolizando a autêntica condição humana no contexto onde estão inseridas. O homem imerso neste universo que se convulsiona, assume parcela dele, desintegrando-se nos acontecimentos que, igualmente, se pulverizam.

Quando a nau partia da Índia, a imagem de Nossa Senhora, abençoada pelo papa, escorregou das mãos do padre Manuel Antunes e caiu nas águas lamacentas do rio. Um escravo, que era responsável pelo fogo no navio, Mini Nsundi, saltou na água para recuperar a imagem da santa. Quando Mini Nsundi mergulhou nas águas, teve uma



visão. Lá no fundo, o que ele viu não foi a imagem de Nossa Senhora, mas a imagem da sereia Kianda, deusa das águas no imaginário africano. O escravo Nimi Nsundi é tomado, a partir de então, por uma ideia fixa: deveria libertar a deusa da forma humana, pois para ele os pés a prendiam. Era preciso livrá-la deles e devolvê-la para a água. Nsundi era um escravo refinado, falava bem o português, vestia-se com esmero, e era pessoa de grande confiança, pois desempenhava a função de responsável pelo fogo no navio, elemento extremamente perigoso naquelas circunstâncias.

Desde o episódio ocorrido no porto de Goa, Mini Nsundi passa a venerar a imagem com uma dedicação extremada. No entanto, numa noite, é surpreendido pelo padre Manuel Antunes, enquanto serrava os pés da santa. Consegue serrar um deles antes de ser impedido por Antunes. Esse fato deixa o jovem padre perplexo e em dúvida, pois o bispo D. Gonçalo não entenderia a atitude contraditória do escravo tão devoto. Nsundi, pelo ato de sacrilégio, é sentenciado à morte. Entretanto, deixa claro em uma carta escrita para Dia Kumari, com quem estava vivendo uma experiência amorosa, que a sua devoção não era a Nossa Senhora e, sim, a Kianda, que se encontrava presa na imagem da santa. Para se livrar das torturas a que seria submetido por causa do crime contra a imagem de Nossa Senhora, Nsundi suicida-se, atirando-se ao mar.

Padre Manuel Antunes, durante a viagem, passa por um processo de transformação ao perceber as contradições entre o que pregava a Igreja, representada pela figura do bispo, e o sofrimento dos escravos no navio que transportava tantas riquezas. Esse navio era um lugar de atrocidades inconcebíveis, pois alguns escravos morreram envenenados por terem comido as cartas de navegação feitas com tinta tóxica, e outro escravo que, por fome, cortou e comeu a própria língua. O missionário, após presenciar tanto sofrimento, entra em crise existencial, tenta tocar fogo nos diários de bordo, pelos quais era responsável, abandona a religião católica, acredita estar mudando de cor, assume outra identidade.

Os acontecimentos presenciados por Antunes provocam em sua personalidade transformações irreversíveis. Uma experiência vivenciada por ele é especialmente significativa nesse processo metamórfico. Após a morte de Nisundi, quando os escravos se reúnem no convés para dançar em homenagem ao morto, ele, instigado pelo boticário participa da dança e entra numa espécie de transe catártico:

Lentamente, sem tino e sem destino, foi ensaiando uns passos. Os pés lhe pesavam, pesava-lhe no corpo a Europa inteira. Os tambores pareciam soar mais e mais alto e, a um dado momento, havia um tambor que ecoava dentro do seu

peito. Uma embriaguez o foi soltando, deixando-o mais e mais leve. Manuel Antunes começou a rodar. O rodar se fez pular, o pular se fez voar. Ele era o peixe-voador emergindo das águas. Ele era a vela da nau esvoaçando pelos céus. E como vela tombou no pavimento, tão emaranhado nas voltas do pano que perdeu a visão e o sentido do mundo (COUTO, 2006, p. 209).

Além dos aspectos de ordem religiosa e social, também influenciou as mudanças ocorridas em padre Antunes, o fato de ele ter tido uma visão, com a morte de Nsundi. Depois do trágico acontecimento no convés, após levar de volta a imagem da santa para o altar e certificar-se que ela estava bem apoiada, fechou os olhos e deixou-se possuir pelo duplo embalo: da obscuridade e do mar. Nesse estado, entre o sono e a vigília, foi ainda tomado por uma visão especial, isto é, um pálido rosto de mulher inundou-lhe os sentidos. Isto ocorre porque os arquétipos “do fogo, da água, da luz e do sagrado, que é um fogo, que se torna luz, determina uma superabundância de vida em nós”, como postula Bachelard (1999, p. 119). No sonho, Antunes estava na beira do rio Mandovi, seguindo em uma canoa, a caminho da nau, e uma moça, caminhando sobre o lodo, arrastando as vestes pela lama o acompanhava. Sua roupa muito pesada, dificultava-lhe a marcha. Até que ela decidiu se desvencilhar do vestido e passou a caminhar nua. Ela não apenas caminhava, circulava como se fosse a dona daquele mundo. Por mais que quisesse, o padre não conseguia tirar os olhos da mulher. Ela lhe pedia que a tocasse, que ela o faria renascer. Antunes acordou assustado. Depois de alguns momentos, tornou a dormir e o sonho continuou: a mulher estendeu-lhe os braços, os dedos roçaram-lhe a pele, arrepiando-o. Ela o abraçou e ele se deixou levar. Tombou no rio e as mãos femininas enlaçaram-no. Sentiu que desvanecia, que afundava puxado por obscuras forças que o faziam submergir. Até que delicados braços o puxaram para a superfície.

*É ela que me está salvando*, pensou. Soltou – se já sem alma, o seu corpo emergindo de um ventre de mulher, e numa espécie de parto às avessas, foi assomando à tona da água. Quando, finalmente, reganhou ar e luz, Antunes se libertou desse abraço redentor:

- *Acudam-me!* gritou.

Mas não foi voz humana que respondeu. Diante dele estava Nossa Senhora, em carne e osso. As suas vestes estavam encharcadas e o rosto salpicado de lama. Foi entrando nas águas, os braços movendo-se como se fossem barbatanas, os olhos redondos, sem pálpebras.

- *Sou Kianda, a deusa das águas* (COUTO, 2006, p. 57-58).

Esse sonho e os acontecimentos anteriores transformaram profundamente a alma de Padre Manuel Antunes que, a partir de então, assumiu uma nova identidade e mudou de nome. Antunes transpôs, desse modo, uma barreira interior começando outra viagem

pelas sendas de sua imaginação, porque a vida devaneante está em nós, como “um clarão, cuja luz desconhece sua própria origem, cuja resplandecência vem ricochetear no insondável” (BACHELARD, 1988, p. 121). O padre, quando chegou em terra, abandonou a Igreja, adotou o nome de Nsundi, foi morar em uma cabana, aderiu à religião dos negros e transformou-se numa espécie de sacerdote africano.

Como se vê, somente uma narrativa descontínua poderia sustentar, adequadamente, uma enunciação igualmente fragmentada que intercala vozes e silêncios, ausências e presenças, tempos e espaços, informando de maneira sutilmente agradável sobre o acontecer da vida e da morte, de modo contínuo e descontinuado. O discurso, aqui, que narra a vida e a morte, não é sequencial, cronológico, mas multifacetado, estranhamente situado entre polos paradoxais, o que justifica esse trânsito elaborado que avança da morte para a vida e da vida para a morte.

O futuro e o presente intercalam-se, a narrativa passa de um tempo a outro, de relatos interiores para outros exteriores, de modo a inserir o leitor num espaço de sonhos e de presságios habilmente encantadores. O futuro das personagens aglutina-se, repentinamente, a seu passado e a leitura opera esse trânsito, de forma imprevisível, provocando uma especial tensão no leitor.

Quando a missão de D. Gonçalo chegou a Monomopata, o Imperador e sua mãe foram batizados, mas devido a conflitos posteriores, o Imperador mandou matar o bispo e junto com ele foi enterrado o baú com a imagem de Nossa Senhora, na beira do rio Mussenguezi e, em 2002, esses objetos foram encontrados pelo pastor Zero Madzero e a esposa, Mwadia, dando ensejo, posteriormente, à história pretérita, tão importante nesta obra.

## 1.1 Viagem por espaços aquáticos e imaginários

A temática da viagem está presente em toda a história e configura-se em vários níveis, desde o início, quando em 1603, a nau Nossa Senhora da Ajuda parte da Ásia com destino à África, configurando uma viagem espacial dos portugueses. Algo semelhante ocorre com Mwadia que parte de Antigamente para Vila Longe. Mwadia volta no tempo e no espaço de várias maneiras, transitando por esses elementos como uma canoa vagando pelo rio, a favor ou contra a corrente, ou entre as margens. Essa personagem perpassa as duas histórias, interligando-as, fazendo com que essa mescla de realidade e irreabilidade impregne mais ainda a narrativa de um clima sobrenatural em que espaço e

tempo perderam sua linha divisória, sua marca de presente, passado e futuro, tornando o texto representativo das elaborações pós-modernistas. Assim, os deslocamentos espaciais e os intervalos temporais, envolvendo vários continentes e vários séculos, fazem inferir o início de outro ato especular da existência.

A história do presente é ambientada em Moçambique, em 2002, e começa apresentando o casal Mwadia e Zero Madzero, moradores de Antigamente, onde aconteceu um fato inesperado, ou seja, no quintal de casa houve a queda do que para eles é uma estrela, mas que se revela, posteriormente, ser um instrumento de espionagem do serviço secreto dos Estados Unidos. Esse acontecimento provoca uma alteração no curso da narrativa, ao retirar Mwadia e seu marido Zero Madzero do estado de isolamento em que viviam.

Uma particularidade chama a atenção no episódio que dá início às ações do romance: Zero, pastoreava os animais à noite, próximo a sua casa, quando caiu o objeto do céu, fazendo um barulho ensurdecador. Passado o susto, ele resolve enterrar a “estrela” no quintal de casa. O andamento desse episódio se passa sem que Mwadia acorde. O fato de a mulher não acordar e a atmosfera surreal “claridade ensonada do quarto”, delineia-se atípica e desperta no leitor a sensação de incompletude dos fatos, situação que perdura até o fim da narrativa.

Acabei de enterrar uma estrela! Foi assim que o pastor Zero Madzero se anunciou junto à cama de sua esposa, Mwadia Malunga. Lá fora, espreitavam os primeiros sinais de luz. A mulher, ainda emergindo do sono, sorriu e disse: - Venha, marido, venha que eu lhe apronto um bom banho (COUTO, 2006, p. 11).

“Olhou o homem em contraluz: parecia um fantasma, magro e sujo, carregando mais poeira do que o vento do Norte. Um cheiro a queimado se espalhou na ensonada claridade do quarto” (COUTO, 2006, p. 11) ensejando no texto um “mundo mental de infinitas possibilidades um ponto onde o real e o imaginado se entrecruzam” (BRADLEY, 2001, p. 11). Ele acenou com a cabeça, como se estivesse bêbado. Quando Mwadia se aprontava para encaminhar por entre as penumbras, o pastor deu um passo atrás e murmurou: *-Não me toque! Não me toque que tenho as mãos em fogo*” (COUTO, 2006, p.11).

Só então a esposa reparou no brilho que emanava das mãos fechadas de Madzero. Lentamente, ele abriu os dedos, um por um, como se desfolhasse uma flor. Mwadia Malunga levou o braço ao rosto, incapaz de enfrentar a reverberação. A sua voz esgueirou-se num gemido:

- *Meu marido, me confesse: você já morreu?*
- *Não, tudo isso vem da estrela, mulher.*
- *Mas qual estrela?*
- *A estrela que enterrei no nosso quintal.* (COUTO, 2006, p. 11).

Este instante é fundamental para a percepção do leitor que experimenta o inusitado. Sua intuição é despertada para o cenário que a história estabelece, aludindo aos arquétipos da água e do fogo, elementos que, simbolicamente, representam vida, morte e renovação, norteadores do enredo, aliás, “tudo o que muda lentamente se explica pelo desenvolvimento biológico da vida, e tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é ultravivo, íntimo e universal” (BACHELARD, 1999, p. 10).

Já aparece, nesta cena, pelo enunciado – “mãos em chamas” – um prenúncio das questões existenciais das personagens. Ademais, enquanto prepara o banho para o marido, ele relata a Mwadia sobre a queda da estrela. Ela percebe que a água fica vermelha de sangue e, por respeito, ela não lhe pergunta o motivo. Repara também as cicatrizes que ele traz no pescoço, resultado de uma vez que quase o mataram. No entanto, ele diz que são guelras, pois metade de sua alma é de peixe. E esse modo figurativo de dizer tem qualidade que só a literatura pode dimensionar, pois ele contém leveza, multiplicidade e consistência, fatores que balizam não apenas as atividades dos escritores, em geral, mas também os gestos criativos da experiência humana.

Ao saber do acontecido, Mwadia repreende Zero, pois este violou os princípios sagrados da tradição. Ao enterrar a estrela no quintal, o marido transgrediu os costumes da sua sociedade de enterrarem, ali, apenas os entes da família. Mwadia alerta-o para a necessidade de darem um destino correto aos restos da “estrela”. Essa atitude configura um estado psicológico, determinado pelo imaginário desenvolvido pela cultura em que há uma visão de mundo e, Mwadia, mesmo sendo uma moça moderna e letrada, coloca-se na posição cultural generalizada, respeitando e assimilando as crenças da sua família para mergulhar em águas fluviais e imaginárias.

## 1.2 O brilho trágico de uma estrela

A busca de um lugar para enterrar o objeto caído do céu é o limiar da viagem empreendida por Mwadia, que é impelida a sair de Antigamente, espaço físico ou imaginário, para atender à força maior, que é a tradição de sua família e impedir que maldições caíssem sobre eles. Esta viagem é uma metáfora da viagem interior

empreendida por Mwadia, que não apenas tem que romper a distância física que separa Antigamente de Vila Longe, mas que também precisa atravessar fronteiras interiores, e regressar a si mesma.

No primeiro capítulo, causa estranheza o silêncio de Zero e o fato de ele sangrar durante o banho. É possível perceber que o silêncio e o sangue são sinais de que ele já está morto. Imanência. Durante a viagem para enterrar a estrela, Mwadia percebe que ele não deixa rastro atrás de si. Ela, mesmo percebendo os indícios de algo sobrenatural no comportamento e na aparência do marido não admite a sua morte, até o final do livro, quando toma consciência dos fatos. Zero havia sido assassinado pelo padrasto de Mwadia, por ciúmes, mas é como se ele vivesse aprisionado entre o mundo de Antigamente, onde está vivo, e Vila Longe, onde dizem que ele está morto. Por estar entre a vida e a morte ele ocupa um entrelugar. Estabelece-se nessa história uma ligação entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos. Mwadia, nome de canoa, encontra-se num estado de leve hipnotismo, de semiconsciência, estado em que os devaneios suplantam a consciência.

O barco aparece ligado ao nome da personagem e é um símbolo do elemento que conduz a alma dos mortos na travessa para a outra margem, estando presente em quase todas as culturas. Nos textos mitológicos, ele simboliza o meio pelo qual é possível chegar a outros mundos. Ao se pensar na vida e na existência como uma viagem, o barco significa segurança, pois protege e permite ao homem sobreviver ao movimento intrépido das águas dos rios e do mar existencial. Ele é o elo entre os mundos real e imaginário, entre o passado e o presente, e nesta obra entre a Europa e a África. O fio que o conduz através de tempos e espaços distintos são os textos manuscritos encontrados no baú na beira do rio e aqueles da antiga biblioteca de Jesustino.

O autor revela, em detalhados matizes, o conhecimento das raízes culturais e dos fatos históricos que deram origem aos valores que norteiam os princípios morais e as ações das personagens. No entanto, as referências históricas e a alusão às desigualdades e opressão sofridas pelo povo colonizado não se confundem com denúncia social ou, como diríamos, com literatura engajada, mas como elemento para que se tenha compreensão de como esses fatores influenciaram a formação da angústia existencial que desnorteia a vida das personagens, pois a busca de si mesmas e a volta impossível às origens permeiam a vida de Mwadia, de seu padrasto Jesustino, do americano Benjamim Southman, que volta à África, em busca de suas raízes negras, do ex-pugilista e funcionário dos correios, Zeca Matambira, de Tia Luzmima e de Lázaro Vivo.

Na verdade, eles buscam aqueles sentidos fundamentais voltados para a sua existência, abalada pelo esboroamento do mundo, o que lhes faz viajar rumo a seu próprio ser, pois se encontram, fazendo-se e desfazendo-se no concerto tragicômico do universo. Isto é, “Suas identidades funcionam em uma espécie de reflexo narcísico em que o sujeito não se encontra totalmente, porque está confrontado na linguagem do desejo pelo processo psicanalítico de identificação” (BHABHA, 1998, p. 85).

Podemos afirmar que o narrador focaliza, identifica nas personagens a angústia inerente à realidade da qual faz parte a busca de respostas para seus aspectos vivenciais inexplicáveis. A singularidade do lugar, da linguagem poética e dos elementos presentes na história dá um matiz de sonho à história de cada um deles. Na casa da família de Mwadia Malunga, os Rodrigues conservam as fotografias dos mortos e perpetuam as suas vidas, fantasiando que eles continuam existindo, sentindo a ausência dos vivos e envelhecendo, recusando o esquecimento por parte dos vivos, permanecendo entre eles. Prova dessa crença ou tradição é o passeio que Constança faz pela Vila Longe com as fotos dos mortos, acreditando que eles precisavam mais de companhia que de flores (p. 95).

Zero Madzero, à entrada do bosque, lugar correto para o “enterro”, faz o ritual de pedido de permissão aos espíritos dos antepassados para que Mwadia o acompanhe, pois o acesso à floresta é negado às mulheres. Após receberem a permissão para entrarem, Mwadia, tomada por um forte impulso pulou no rio, desfez-se de suas roupas, rolou na areia branca da margem causando espanto ao marido: “– Você está maluca Mwadia! Vista-se, mulher! – Estou vestida marido. Estou vestida com a própria terra” (COUTO, 2006, p. 35) A mulher fez uma concha com as mãos e recolheu água do rio. Depois, foi derramando uns pingos sobre a pele. “Assim, a sua nudez se revelava, gota a gota, fresta a fresta. A terra a vestia, a água a despia” (COUTO, 2006, p. 35-36).

Esta cena é repetição de outra similar acontecida no passado, 1560, no navio, quando Mini Nsundi pega um saco de areia que trazia de Goa, e cobre-se com ela: “Levantou os braços e cobriu-os de areia branca, em contraste com a pele negra” (COUTO, 2006, p. 108). Esse elemento põe em cena a imaginação, que se torna, a um só tempo, receptiva e criadora, permitindo à consciência manter seus elos com a ancestralidade. As formas e normas da literatura revelam-se como um universo vivo e nessa vivacidade experimenta-se uma identidade subjetiva dotada de valor próprio específico da arte. “Era como se uma outra pele, mais branca que a dos brancos, cobrisse não apenas o seu corpo, mas toda sua alma” (COUTO, 2006, p. 108). Era tradição dos



escravos que embarcavam, levar um saco de terra, para não correr o risco de perder-se nas névoas do mar. “Nimi Nsundi ia espalhando o pó baldio, esfregando a areia sobre os ombros. Era assim que se lavava: com terra, em pleno mar. – Um dia, disse o escravo, voltarei a lavar-me, com as areias brancas do rio Congo” (COUTO, 2006, p. 109).

A cena representada por Mwadia, no presente, 2002, em Moçambique, é uma comprovação de que os africanos respeitavam e mantinham vivas as tradições de seus antepassados. Assim, por ocasião do enterro da “estrela”, ela faz a interligação entre passado e presente:

E sonhou que as mãos que percorriam o seu corpo eram as do burriqueiro ante o olhar atento do asno Mbongolo. Então cumpriu-se o destino daquela terra de miragens: o pastor a teve, toda ela um gemido de tempestade das suas mãos. No final, o homem beijou-a como se faz nas cidades, nos filmes, nos livros. Mwadia suspirou, em suave murmúrio:  
 -Eu hoje estou muito eterna.  
 – Já lhe passaram as loucuras?  
 Zero Madzero inquiria sem sequer a olhar (COUTO, 2006, p. 36).

No entanto, para Zero Madzero, os arrebatamentos de Mwadia configuram um sacrilégio, pois ela conspurca um lugar sagrado, entregando-se aos devaneios eróticos e desrespeitando as normas e preceitos religiosos, cometendo um pecado contra aquilo que era considerado sagrado para o marido. Zero Madzero vira-se de costas para não ser cúmplice da transgressão. Tem-se, aqui, bruscas rupturas e retomadas culturais, cujos desígnios constituem a desconfiança em relação ao ajuste entre representação e realidade, fator característico da literatura atual, que opera sempre entre os limites do real e do irreal, do ser e do não-ser, pois no texto de Mia Couto a palavra adquire a inflexão do novo, tornando-o uma busca de sentido, que faz com que a indagação mantenha o leitor nos liames da precisão e da imprecisão, no espaço da insegurança dos sentidos.

Às margens do rio Mussenguezi, local escolhido para enterrar a estrela, o casal encontrou a imagem de Nossa Senhora e o baú contendo parte de um passado que remonta ao período do início da colonização desse território, pelos missionários portugueses, o que já foi relatado antes. Simbolicamente, esse baú representa um portal que une as duas temporalidades e, ao ser aberto, abrem-se as portas de um passado remoto e liberta os espíritos que estavam adormecidos no pântano do rio Mussenguezi. Assim, esse objeto “é muito mais um elemento social do que um elemento natural, que ressalta o valor dos espíritos nas sociedades primitivas” (BACHELARD, 1999, p. 12). Os espíritos do bispo dom Gonçalo, o espírito da Santa ou de Nsundi e também de outros



como o de Dia Kumari e do padre Manuel Antunes, que protagonizaram os eventos ocorridos no Séc. XIX, agora, emergem dos textos guardados no baú, à medida que Mwadia os lê, ou finge ser possuída por eles.

O momento do encontro desses objetos é fundamental na construção da narrativa, pois, metaforicamente, significa a abertura de um portal de transição entre os dois momentos, que representam dois mundos, extremamente significativos. Esse espaço de mesclagem das temporalidades aponta-nos uma montagem de tempos fragmentados que são apresentados ao leitor, desvendando a origem da atual realidade que permanece sem solução, pois são os mesmos os conflitos identitários que perturbavam os personagens do passado. Esses conflitos representam os signos mais puros, transcendidos na força das palavras. São imagens especiais que simbolizam um modo peculiar de relação do homem com um tempo redimensionado.

Como já anunciamos, a imagem de Nossa Senhora chegou àquele lugar no século XVI. O missionário jesuíta Gonçalo da Silveira viaja de Goa para Moçambique com a missão de evangelizar o reino do Monomotapa. A viagem de Gonçalo da Silveira foi feita na Nau Nossa Senhora da Ajuda e o missionário levava consigo a imagem de Nossa Senhora, abençoada pelo Papa, para ser presenteada ao Imperador. Nesta história do passado, contada paralelamente à história do presente, podem-se observar os mesmos arquétipos, pois se Mwadia empreende uma viagem de Antigamente para Vila Longe, os personagens da história pretérita, empreenderam uma viagem de Portugal para Moçambique. Nas duas narrativas, o elemento religioso é um fio que aglutina as histórias.

A imagem de Nossa Senhora é, em ambas, o elemento que orienta a ação, sendo também a causa de conflitos pessoais, especialmente, os de Nsundi e de Mwadia. Esses personagens carregam uma imbricada visão religiosa do mundo, onde os espaços visível e invisível e diferentes crenças entrelaçam-se, influenciando seus comportamentos. Ambos ocupam uma posição de intermediários entre o mundo físico e o espiritual, estabelecendo correlações com os antepassados, aqueles do outro mundo.

### 1.3 Instauração de arquivos e arquétipos

No jogo literário de *O outro pé da sereia*, surge na história o arquétipo do velho que encarna a imagem da sabedoria, figura basilar nas tradições de algumas culturas, guardião de conhecimentos e segredos, um elo entre o mundo real e o espiritual, representado, aqui, pelo curandeiro Lázaro Vivo, por quem foram aconselhados Mwadia e

Madzero sobre o que fazer com a imagem da santa encontrada na beira do rio. Lázaro Vivo aconselha os dois a levarem a imagem sagrada para uma igreja. Esta ação é crucial para o início da caminhada que Mwadia empreende de retorno ao passado e ao convívio com seus parentes vivos. Ela deveria ir sozinha para Vila Longe, pois o adivinho lembra-lhe que não seria prudente Zero Madzero voltar à aldeia.

Uma cena marcante da história ocorrida no passado mostra como na saída do porto de Goa, o escravo Nimi Nsundi resgata a imagem da virgem que caíra das mãos de Manuel Antunes nas águas lamacentas do rio. A imagem para Nimi Nsundi representa Kianda, a deusa das águas. Segundo ele, durante o mergulho, a santa revela-lhe esse segredo, e ele passa a ter a grande missão de libertá-la. A partir desse momento, passa a alimentar o desejo de libertar Kianda da aparência católica e terrena, e, para ele, os pés, metaforicamente, representam raízes que não condiziam com a aparência de um ser que transita pelas águas. Para a imagem, isto era uma deformidade que a prendia ao mundo terreno. Era, por isso, necessário libertá-la deles, pois como deusa das águas deveria ser completamente liberta e voltar à forma e ao lugar de origem.

Ao longo de toda a narrativa, tanto na história pretérita, quanto na atual, a presença ricamente simbólica da água tematiza experiências de grande vitalidade existencial, pelas quais passam as personagens. A água, enquanto valor simbólico de regeneração e purificação é também o anúncio de uma realidade evanescente, que surge à medida que os fatos ocorrem, permitindo penetrar nas experiências de tempo que as personagens vivenciam. A relação mitológica dessas águas com o tempo não se restringe à revelação dos segredos guardados no baú, mas está também relacionada aos mistérios que permeiam a trajetória da Santa que, tirada do barro, não é colocada em uma igreja, como queria Zero, e nem é devolvida às águas, como queira Nsundi. Devido à peregrinação fracassada de Mwadia que não encontra uma igreja para ela, a personagem decide deixá-la junto a uma árvore que representa a perpétua evolução, sempre em ascensão vertical, voltada para a direção do céu (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 84).

A árvore também representa o caráter cíclico da evolução cósmica: vida, morte e regeneração. Nesta perspectiva, ela abrange três níveis do cosmo, as raízes atingem o universo subterrâneo e as profundezas, o tronco está na superfície da terra, e os galhos e as folhas alcançam o ponto mais alto, atraídos pela luz do sol. A imagem da santa permanece descentrada, tal qual o homem contemporâneo, ela ocupa um entrelugar.

Em *O outro pé da sereia*, a água é um componente principal que permite o trânsito entre culturas e sugere a sua fluidez. “Isso ocorre porque as diferenças culturais interpelam formas de identidade que, devido à sua implicação contínua em outros sistemas simbólicos, estão sempre abertas a novas interpretações” (BHABHA, 1998, p. 228). Ademais, esse elemento tem grande importância nas duas narrativas, sobretudo o rio, no que tange à sua representação simbólica, pois como elemento orgânico primordial, sugere um retorno às origens da vida, e das interpretações profundas da existência, sendo também a imagem temporalizante, pois está sempre em processo de renovação, por isso é perpetuamente reatualizado, e é infinitamente marcante pela recuperação constante do estado movediço das margens. Segundo Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos*,

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte da vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias – e as mais coerentes também (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 15).

Percebe-se que o autor recorre à simbologia das águas para fazer renascer as personagens, dando-lhes novas dimensões, pois nas águas estão os entrecruzamentos de tempos e lugares, tal qual acontece na obra. A referência a esse fator simbólico “produz uma excitação espiritual maior, na medida em que a água representa um elo necessário com o mundo” (BACHELARD, 1988, p. 25).

Nimi Nsundi e Mwadia são incumbidos de dar um destino correto à santa: o escravo pensava que tinha a obrigação de devolvê-la às águas; Mwadia acha-se no dever de encontrar uma igreja para ela. No entanto, nenhum deles consegue cumprir essa missão, que passa a ser uma sombra na vida de ambos, que os pressiona a agirem para atender aos desígnios do destino, mesmo conspirando contra as pessoas e as condições contextuais desfavoráveis. No seu intento, Nsundi é impedido por Padre Manuel Antunes e sofre ameaças de ser morto por enforcamento, mas antes que isso aconteça, atira-se ao mar. Mwadia acha a igreja de sua aldeia destruída pela guerra, e não conseguindo encontrar um lugar decente para a santa, decide deixá-la na natureza. Assim, a imagem é instaurado no entrelugar, nem nas águas de Kianda dos negros nem a igreja dos brancos, configurando a duplicidade inerente à provisoriedade temporal e espacial.

Essas personagens carregam consigo uma visão religiosa que entrelaça os espaços visível e invisível, o céu e a terra e diferentes crenças, influenciando seus

comportamentos e suas experiências de passado e presente. Nessa narrativa está presente a palavra essencial e também uma vasta intersecção de relações entre os signos da arte e da vida nessa viagem inusitada por tempos e espaços variados.

As duas narrativas avançam, simultaneamente imbricadas, como duas linhas paralelas caminhando para o infinito até o final do romance, lugar em que os espaços sagrados suscitam os discursos em que os antepassados se manifestam na vida terrena, presentificando-se nos sonhos e na realidade das personagens, colocando, de certo modo, uma ordem inesperada no caos da existência. O embate entre o terreno e o celeste estabelece uma tensão entre forças opostas constituídas por eternidade/transitoriedade, revelando que é impossível um sentido permanente de tempo e a necessidade de construir novos significados para esse fenômeno.

Podemos ver também nesta narrativa uma desconfiança nas verdades absolutas, pois o mundo está em constante processo de mutação e de significação, e o sentimento que se tem é de que as coisas são transitórias, incertas e imprecisas, dando ao emissor literário a consciência das potencialidades que fazem com que ele busque novas formas de composição, que joguem com as palavras na obtenção de novos sentidos.

No início, a narrativa mostra Zero Madzero, Mwadia e a santa, mas Mwadia parece transformar-se em Zero, e a santa transmuta-se em sereia, e a água do rio une Zero e Mwadia, passado e presente, fechando esse círculo mágico. Encontramos, aqui, uma perspectiva poética de grande significado, pois ela nos propõe a busca de outro espaço e de outro tempo. Há uma simbiose entre os vivos e os mortos, o passado e o presente, o homem e a mulher. Essas imagens surgem carregadas de poder, pois constituem uma abstração, um símbolo, portador de uma força especial de significação.

A narrativa construída, de modo intercalado, lembra o balanço de uma canoa, cenas do passado e do presente são aglutinadas. Nesse movimento, o narrador, como um barqueiro, vai construindo seu texto como uma viagem, e tem o cuidado de, ao final de cada momento, fazer o suspense que chama a atenção do leitor, como se realizasse uma viagem de barco, apreciando cada curva do rio, ou os segredos do mar, o que está por trás das ondas. Esse balanço e esse reflexo estão em nosso íntimo numa espécie de devaneio. “O devaneio nos devolve, propícios, apaziguadores, pois eles carregam consigo a seriedade e a nobreza do humano” (BACHELARD, 1988, p. 125).

Os planos temporais configuram-se como reflexos no espelho, especialmente do espelho das águas quando o ser se encaminha em direção a si mesmo. Segundo Jung, em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, “verdadeiramente, aquele que olha o espelho

da água, vê em primeiro lugar sua própria imagem. Quem caminha em direção a si mesmo corre o risco do encontro consigo mesmo” (JUNG, 2000, p. 30).

Na busca de um lugar para a imagem, tanto Nsundi quanto Mwadia passam por provações, pois coexistem neles, simultaneamente, as crenças africanas e católicas, que lhes causam inúmeros conflitos, pois são forças antagônicas que se manifestam, de um lado as crenças africanas e, de outro, a fé católica.

A imagem da santa constitui um elo temporal entre o século XIV, quando é levada pelos portugueses, como presente ao rei de Monomopata, com a finalidade de difundir a fé católica e o século XXI, quando é o elemento que desencadeia uma série de acontecimentos na vida de Mwadia, sendo o fio condutor das duas narrativas. Com isso o texto consegue

[...] matar as duas sedes, pois é possível ao leitor, tanto se descolar do mundo real (quando viaja onduladamente pelo tempo da narrativa – confluindo o presente com o passado, num constante ir e vir – ou quando atravessa os territórios do sonho, num destino de devaneio (BHABHA, 1998, p. 20).

Existe, ainda hoje, na região, a dubiedade religiosa entre os habitantes que professam as crenças nativas e a fé cristã. A força do significado simbólico da imagem para os personagens permite-nos compará-la ao Santo Graal, para os cristãos do fim da Idade Média. Nos dois eventos, protagonizados pela imagem, vemos que os conflitos gerados por ela têm como arquétipo a luta do Bem contra o Mal, pois, para o bispo que acompanhava a expedição, Kianda representava as crenças africanas, não cristãs, portanto, o Mal; e para Mwadia, ela representa o Mal porque seu marido corre perigo, caso ela não atenda a determinação proposta por Lázaro Vivo. Encontrar o lugar certo para a imagem significava recuperar o equilíbrio perdido e, assim, reencontrar o Bem.

O reconhecimento da imagem como objeto sagrado mostra-nos uma temporalidade em que passado e presente aglutinam-se como desdobramento de um mesmo tempo, que se dá na atemporalidade do mito, indicando-nos também um espaço indefinido, constitutivo de um outro plano que existe paralelamente ao nosso, dando-nos a ideia de que os fatos se desenrolam trazendo à tona um passado irremovível, tempo mítico, que permite desdobramentos nas temporalidades apresentadas. No entanto, os tempos aqui perpassados pelo mito e construídos no limiar do passado com o presente, conduzem a um movimento intenso de imagens, que suscitam a ingenuidade primordial, lugar da individuação das personagens. O autor cria, assim, imagens que refletem, no

espelho, dois mundos, o contemporâneo e o pretérito, cada um com suas emanações particulares, que colocam o leitor em contato com a consciência criante do escritor.

Percebe-se na articulação que se dá entre o contexto pós-moderno e a condição pós-colonial um jogo de espelhos que compõe essa narrativa, formando um tecido textual polifônico entre um tempo passado e outro histórico que cede lugar a um tempo mítico, representado pelo movimento ritual e cíclico das águas que remete ao tempo presente, de fronteiras indefinidas, relativizadas, que se alargam por meio de limites movediços. Nessa instabilidade que se instaura por meio desse jogo imagético de tempos variados, vem à tona a representação plurissignificativa de Kianda, deusa das águas no imaginário africano e a imagem de Nossa Senhora, figura basilar na crença católica.

As palavras tornam-se espelho do mundo para melhor traduzirem os sentimentos, angústias e incertezas das personagens que não se conformam com o destino e buscam reescrever sua história, na tentativa de encontrar novos sentidos para a existência nessa travessia imensurável de confrontos imponderáveis com o passado. Os mitos perpassam tempos e espaços, multiplicam-se e multifacializam-se diante dessa busca que as personagens empreendem esperançosas de encontrar respostas para suas angústias. Os símbolos presentes na narrativa trazem uma significação que traduz para o leitor as nuances que dão profundidade ao texto, nesse relacionamento profundo da consciência com o inconsciente.

#### 1.4 Fio invisível entre espaço e tempo das personagens

Podem-se identificar nessa obra assuntos do âmbito do sagrado como a imagem da santa, a sereia, os espíritos dos mortos, o adivinho. Também mitos e lendas fazem parte do enredo e possibilitam uma interpretação sob o prisma do domínio místico. O fenômeno religioso constitui uma das referências no processo de tessitura dessa obra, não sendo possível ignorá-los na interpretação desse texto. O paradoxo de diferentes olhares sobre o mesmo ícone (a santa-sereia) constitui um dos pilares da história e explica o comportamento das personagens enquanto observadores um do outro. O olhar, ora do europeu, ora do africano, desencadeia conflitos cuja essência está imbricada na força vital que a sacralidade exerce sobre as personagens.

O título da obra já carrega consigo significações importantes que demandam uma leitura sob o olhar dos conceitos ambivalentes que demarcam a narrativa que é uma mescla das diversidades acerca do sagrado. As sereias, por exemplo, são entidades

míticas que surgem como criações do inconsciente que, se comparadas à vida, representam ciladas e armadilhas da paixão, do desejo e da sedução, atraindo e revelando os nossos instintos mais primitivos. Por isso, simbolizam a autodestruição por meio da paixão, da ilusão, do fazer insensato que cega a razão.

Observando o fluxo das águas num tempo mítico percebe-se que a trajetória de Mwadia parece ser construída em consonância com a identidade aquática de Kianda, ou Nossa Senhora da Ajuda. A mutação que envolve a identidade no mito das águas, que ora trata de Kianda, da Sereia, de Wati ou Nzuzu permite-nos inferir que reflete a condição plural de uma entidade que resulta de um espaço multicultural. Todos esses nomes sugerem uma representação ambígua e incompleta. O fato de a imagem da santa possuir apenas um pé pode significar que sua perda liga-a a outro espaço e a outro tempo, constituindo uma ponte invisível entre diferentes culturas, crenças, espaços e temporalidades. A água como espaço torna-se veículo de comunicação mágica que possibilita uma flexibilidade das margens que separariam a imagem sagrada de sua ligação com o mundo europeu, o que a afastaria da profanação.

Nossa Senhora apresentada como Kianda subverte os conceitos de uma separação hierárquica imposta pela visão católica entre as divindades que são consideradas sagradas ou profanas. Kianda é uma entidade das águas, capaz de emanar luz e de se apresentar como figura humana em forma feminina, assemelhando-se à imagem de Nossa Senhora numa identificação com a visão ocidental. A pluralidade de sentidos, que emana dessas entidades míticas, traduz o multiculturalismo que se verifica em *O outro pé da sereia*. Essas imagens, apesar das diferenças, são sagradas em todas as culturas das quais fazem parte. “Esse hibridismo funciona no entretempo do signo/símbolo, que é um espaço intervalar que agrega as culturas” (BHABHA, 1998, p. 268).

Pela influência que a imagem exerce sobre o padre português, Manuel Antunes, e sobre o escravo Nimi Nsundi, compreendemos a duplicidade do tratamento dispensado ao mito. Na carta deixada pelo escravo à indiana, Dia Kumari, ele revela os sentimentos que o ligam à imagem:

Critica-me porque aceitei lavar-me dos meus pecados. Os portugueses chamam isso de baptismo. Eu chamo de outra maneira. Eu digo que estou entrando em casa de Kianda. A sereia, a deusa das águas. É essa deusa que me escuta quando me ajoelho perante o altar da Virgem (COUTO, 2006, p. 113).



Percebe-se nesses dizeres que não há uma hierarquia entre os nomes dados a essa divindade, apenas os nomes mudam, mas permanece a sacralidade em ambos os pontos de vista. Assim, não há separação entre o sagrado e o profano, a imagem mítica aglutina nas duas culturas os diferentes olhares. Segundo Jung, “a sereia é um estágio ainda mais instintivo de um ser mágico feminino, que designamos pelo nome de *anima*” (JUNG, 2000, p. 35)

A imagem da santa estabelece, por meio da água, um pacto feminino com as mulheres de diferentes tempos e culturas. Dia Kumari, que é feita de chamas, mas que só consegue amar nas águas, ambiente em que concebe um filho, e Mwadia que tem nome de canoa e que, segundo o sonho de sua mãe, Dona Constança, foi levada pela deusa das águas, quando era recém-nascida, e depois retornou. Sendo a partir de então, uma sacerdotisa de Kianda.

Nesses dias, logo após o parto, Constança era assaltada por um constante pesadelo. Ela sonhava que tinha havido um engano nos cálculos e que o Sarazi inundava e as águas, enlouquecidas, começavam a cobrir Vila Longe. A recém nascida Mwadia estava na igreja, no fundo do vale. Transtornada, Constança corria para saber da sua menina. No trajeto, ia cruzando com todos os habitantes que viajavam em sentido contrário, tentando atingir a parte alta da Vila. Só ela progredia em direção ao rio. Quando chegava à igreja, o nível da água quase atingira o telhado. Contrariando a corrente, a mãe avançava pelos aposentos onde flutuavam imagens e os panos que cobriam o altar. Gritava por Mwadia, gritava até perder a voz. Depois, saía em prantos, na certeza de que perdera a filha. Sentava-se na margem e ali se abandonava, observando as águas serenarem (COUTO, 2006, p. 84-85).

Isso durava vários dias e o rio começava a voltar ao leito, diminuindo seus excessos. Edmundo, seu marido naquela época, em vão tentava demovê-la dessas ideias, dizendo que ela deveria voltar para casa e retomar a vida. Constança não queria, não tinha motivo para recomeçar. Tempos depois, ela teve uma imprevisível visão: “Mwadia emergia, a florando viva à superfície das águas. Quando a tomou nos braços, Constança não nutria dúvida: a menina tinha sido tomada por uma das divindades das águas, tendo agora duas mães, uma da terra, outra das águas” (COUTO, 2006, p. 85).

Desde que nascera, Mwadia estava propensa a lidar com os espíritos da água. O seu olhar avança pelos espaços como uma canoa avança pelas águas míticas do tempo, transitando entre o mundo real e o imaginário, entre os vivos e os espíritos. Sua natureza ambígua revela-se mais acentuadamente quando começa a ler os manuscritos do baú e os livros da antiga biblioteca do seu padasto Jesustino. Em



múltiplas viagens, Mwadia percorre os espaços entre o mundo onírico, mítico e o mundo real, fazendo a travessia entre fronteiras imprecisas.

A força mítica que a imagem da santa exerce sobre as personagens, tanto na história pretérita, quanto na presente, exerce um fascínio inesperado, uma ligação telepática, que se assemelha a um cordão umbilical que prende os filhos às suas mães. Observa-se que, mesmo depois de adultos, essa é uma força poderosa, intensa, similar ao fio de Ariadne, que tem a propriedade de direcionar o destino das personagens. No texto, a imagem da santa é um fio que une as duas narrativas, o Atlântico ao Índico, o passado ao presente, como um ícone, uma janela entre céu e terra, plurifacializando os sentidos.

As duas histórias avançam por meio de duas temporalidades e duas espacialidades, formando linhas que se entrecruzam num percurso aglutinador, cuja espiral lembra, de acordo com a física quântica, o movimento espiralar do tempo, que permite uma travessia entre espaços temporais distintos, que evoluem para um inusitado encontro no final do romance. Essa espiral lembra-nos uma temporalidade que pode ser comparada à condição da água que se move fazendo escoar o tempo do eterno retorno. Em consonância com o que afirmam Chevalier e Gheerbrant, a espiral,

manifesta a aparição do movimento circular saindo do ponto original; mantém e prolonga esse movimento ao infinito: é o tipo de linhas sem fim que ligam incessantemente as duas extremidades do futuro...(A espiral é e simboliza) emanção, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica mas em progresso, rotação criacional (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 397-398).

Assim, o desfecho da narrativa retoma o início, perpassando por um círculo que é parte de outro maior, de dimensão cíclica. Essa construção da temporalidade faz-se por meio de uma montagem de fragmentos heterogêneos que serão reivindicados pelo olhar do emissor e do leitor como uma origem diferenciada que nos permite outro conhecimento da realidade e remete-nos à elaboração mítica que fala sobre as águas e o tempo como arquétipos da eternidade, o movimento ao infinito, confirmando a citação acima: “Todos os rios se dirigem para o mar, e o mar não transborda. Em direção ao mar, para onde correm os rios, eles continuam a correr” (Ec 1,7).

Desse modo, constatamos que no universo ficcional de *O outro pé da sereia* a temporalidade faz-se de forma diversa, transforma-se e adapta-se conforme o cenário histórico-cultural que lhe dá origem. Na história narrada, a relação entre os tempos faz-nos ver que o fio narrativo é dúplice, envolvendo os vivos e os mortos, em momentos

diversos. A sociedade apresentada, nesta obra, é caracterizada por uma relação mediada pelo sagrado, que envolve muitas relações entre vivos e mortos, passado e presente.

Ao homem não basta apenas a experiência do passado, presente e futuro, aquilo que está inserido no tempo do calendário, sendo-lhe necessário o tempo mítico que transborda do presente, de modo imensurável no qual ele vive novas experiências. Por isso, o redimensionamento do tempo é importante para a tradição oral, pois permite libertar o homem do cotidiano, conferindo-lhe novas vivências espaciais e temporais, como acontece na obra em exame.

O entrelaçamento das histórias origina-se dos textos e objetos encontrados no baú à beira do rio, por Mwadia e Zero, e dos elementos contidos nos textos da biblioteca de Jesustino, que detêm informações importantes e surpreendentes, reveladas por Mwadia, em suas visitas, o que traz um novo universo para seu povo e para os americanos. Algumas lacunas decorrem das páginas vendidas por Jesustino, nos momentos de escassez econômica, o que alegoriza a perda da memória do povo africano. Essa perda relaciona-se com o modo de “percepção da identidade na era contemporânea, fase em que ela está cada vez mais fluida e transitória, característica de uma época de mobilidade das populações, pela migração, diáspora e exílio” (BHABHA, p. 80).

Os textos encontrados no baú e lidos depois por Mwadia, sob a oitiva de Southman, tornam-se importantes na construção da ponte entre presente e passado buscada pelas personagens, especialmente por Benjamim Southman. Eles “traduzem” o discurso identitário almejado pelo americano. Nas “visitações” de Mwadia encontra-se o espaço-tempo híbrido em forma de textos que ela traduz e que ela inventa, interligando diferentes realidades. Stuart Hall define esse processo como tradução cultural, porque

descreve as formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Levando as pessoas a manterem fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. São obrigadas a negociar com essas culturas, sem serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas (HALL, 2005, p. 88-89).

A ressignificação, a partir das fronteiras entre línguas, territórios e comunidades, leva ainda os sujeitos à construção de valores éticos e estéticos que não pertencem a nenhuma cultura específica; são valores que surgem a partir da experiência dessa

travessia entre os espaços culturais hifenados, como aconteceu com Southman, cuja experiência faz-se pelo hibridismo cultural, no qual ocorrem várias contradições.

O discurso literário desta obra, como se vê, está marcado por contradições geradas por conflitos identitários, oriundos dos efeitos da colonização, mesclados com o desnorteio causado pela independência. As vozes marginalizadas ganham espaço e assumem criticamente os problemas causados pelo processo histórico de colonização, desaparecimento da cultura e do racismo. A imposição dos valores religiosos e culturais manifesta-se com clareza nas falas das personagens, que procuram, na atualidade, aproveitar-se dos estrangeiros.

O casal Southman, por exemplo, é visto pela comunidade como uma fonte de renda, é explorado financeiramente, pois o estrangeiro é visto, ali, como fonte de renda extra. Benjamim Southman e Rosie, aparentemente ingênuos, mas ávidos por informações para suas pesquisas, deixam que as coisas aconteçam, e, aos poucos, vão aparecendo os motivos escusos da visita. Na verdade, o casal estava angariando recursos para uma ONG fraudulenta, que fazia pesquisas hipotéticas e improváveis, incluindo o próprio casamento que era de mentira. Eles se dissimulavam para alcançar seus objetivos espúrios. Mas Benjamim demonstra interesse em desvendar suas origens e em conhecer sua identidade, pois como negro americano, ele precisava, por motivos existenciais, reatar suas origens e harmonizar-se com seus irmãos africanos.

## 2 ÁGUAS INFINDAS DE KIANDA À NOSSA SENHORA

O eixo central da narrativa compõe-se de dois blocos. Cada um deles apresenta um número vasto de personagens, e cada personagem possui a sua história particular, como se fosse uma caixa contendo outras. Para melhor entendimento, vamos tratar de algumas personagens mais significativas de cada uma das duas narrativas que estruturam este romance. É possível perceber um jogo entre as duas histórias, apesar do abismo temporal que as separa.

A história ambientada em 2002 tem como personagens principais Mwadia Malunga e seu marido Zero Madzero. Fazem parte da família de Mwadia: Dona Constança, sua mãe; seu padrasto, o ex-alfaiate Jesustino; Luzmina Rodrigues, irmã de Jesustino e tio Chico Casuarino, irmão de Constança. Outras personagens também compõem o universo de Vila Longe: o funcionário dos correios e ex-campeão de boxe, o mulato Zeca Matambira; o assistente da antiga alfaiataria, Singério; o barbeiro e comunista, Arcanjo Mistura. Já o curandeiro e consultor, Lázaro Vivo, parece viver no entrelugar, ou seja, em Antigamente, Vila Longe e arredores. Todas essas personagens buscam, de alguma maneira, um sentido para a própria existência, como se acordassem para a realidade depois de um longo sono e tivessem que rememorar o passado para compreender o presente. Todos moram em Vila Longe, uma aldeia que se encontra em ruínas depois da guerra civil ocorrida em Moçambique. Chegam a Vila Longe, movimentando a pacata cidade, um casal de estrangeiros, os americanos Benjamin Southman e sua esposa, a psicóloga brasileira Rosie

Benjamin Southman sai dos Estados Unidos em direção à África em busca de suas raízes negras. Para ele, retornar às origens africanas é uma forma de encontrar a sua verdadeira identidade. Ele vê com expectativa a origem do povo negro norte americano, acredita que voltando ao lugar de origem dos seus ancestrais, retomará o fio da sua vida. Os habitantes de Vila Longe, percebendo a ingenuidade de Southman, inventam sessões espíritas. Mwadia, instruída pelo tio Casuarino, finge ser possuída pelos espíritos dos ancestrais do americano. Esse teatro, armado pelos habitantes, tem a finalidade de enganar os estrangeiros e tirar proveito econômico. Percebe-se uma cumplicidade entre os nativos que, juntos, armam o circo e riem da sua surpresa.

O deslocamento dos negros para a América fez com que eles não encontrassem a identificação com os novos lugares e passassem a devanear com sua origem. Por isso, é que Benjamin devaneia, permanentemente, com a sua nação ancestral, com sua origem

etnográfica e com os símbolos de sua cultura. É a reminiscência de sua origem que lhe “abre o mundo, mundo em que cada sonhador vê expandir seu próprio ser”, como postula Bachelard (1996, p. 112).

Nesta obra, as personagens com suas histórias questionam suas identidades africanas no que se refere à genuinidade e autenticidade do habitante do espaço geográfico, como Benjamin Southman, por exemplo. Outras acham que as aderências às inovações causam a perda da aura e das significações do povo moçambicano. Assim, da mesma forma que o saber identitário do espaço geográfico demanda a presença de outros tempos e lugares, a pós-modernidade relaciona-se com o movimento global que muda as considerações sobre identidade. Porém, o povo nem por isso se afasta tanto de sua característica identitária:

As sociedades tradicionais valorizam as experiências de gerações que perpetuavam através do tempo num espaço físico. Todas as experiências individuais e coletivas são situações do passado que se relacionam com o presente e com o futuro, fazendo com os costumes sofressem alterações, mas sem haver rupturas. Já no espaço-temporal das sociedades modernas a ruptura ou descentramento acontece refletidamente na construção das novas identidades (BHABHA, 1998, p. 293).

Nas identidades em trânsito, organiza-se o movimento dinâmico do tempo, a partir dos indicadores textuais, surge a concepção religiosa como fonte de mistério que busca explicar a relação entre o mundo presente e aquele dos mortos. As sacralidades constituem no texto literário uma das estratégias de criação. Por isso, médiuns, feiticeiros, padres, missionários e beatos são personagens típicas nesta obra de Mia Couto. Lugares sagrados como igrejas, cemitérios, bosques e rios são configurações de ambientes possuidores de múltiplos sentidos nos quais transitam essas personagens, emprestando à narrativa um tom de ambiguidade entre o real e o irreal, produzindo múltiplos sentidos. É por isso que o casal Southman tem interesse por esses fatores que revelam o íntimo da sua cultura passada.

Os americanos hospedam-se na casa da mãe de Mwadia e suas presenças ocasionam conflitos culturais, que se manifestam por meio da linguagem, especialmente quando usam termos pejorativos, como “preto”, que suscitam o preconceito enraizado, sendo visto com pudor, pois lembra a escravidão. A psicóloga Rosie Southman é brasileira e pesquisadora. Vai para a África em busca de informações sobre os sonhos dos africanos para compará-los às manifestações de imagens mentais de prisioneiros negros nos Estados Unidos. Ela faz a aproximação entre as culturas, relacionando-se

com as mulheres locais, enquanto tenta identificar os esquemas de representações mentais entre as pessoas de diferentes continentes.

Segundo ela, o propósito do seu trabalho científico é estudar os sonhos dos encarcerados, sendo estes sonhos verdadeiros testemunhos do inferno, e compará-los ao imaginário africano. Ela pensa haver ligações misteriosas entre as duas margens do Atlântico, como indicam os mitos religiosos. Marca uma entrevista com Dona Constança, presenciada por Mwadia. Queria que esta relatasse seus sonhos, o que irrita a entrevistada que dá outro rumo à conversa entre elas. Rosie justifica-se:

- Os sonhos deles evocam espíritos que só podem vir daqui, de África.
- Os espíritos não vêm de nenhum lugar. São como a água: estão dentro de nós.
- Esses espíritos moram aqui, nos rios africanos, insistiu Rosie. Os presos dizem que são filhos dos espíritos das águas.
- Como é que eles sabem?
- Sabem tudo pelos sonhos.
- Alguma vez pediu que esses presos dançassem?
- Não entendo, Dona Constança (COUTO, 2006, p. 169).

E os sonhos são mais conhecidos quando dançam. Os movimentos do dançarino martelando a areia entendem mais do idioma dos sonhos. Foi o que disse a matriarca. A brasileira, parecendo desconcertada, explica que gostaria que Dona Constança contasse seus sonhos e os das pessoas de Vila Longe. A matriarca diz que ali as pessoas já não sonham. Afirma que os sonhos são como doença e que devido a eles que suas filhas saíram de casa. Aponta para Mwadia e diz que esta vive num sonho sem fim. Mas, finalmente, ela propõe a contar um sonho íntimo seu:

- Você tem razão, há um sonho que me persegue.
- Se não quiser, não precisa me contar.
- Pois esse eu vou contar, talvez eu fique mais leve. Vai é pesar no seu ombro. A senhora sabe, eu sou uma mulher a céu aberto (COUTO, 2006, p. 170).

Então, ela relata que quando entrou na menopausa passou a ter um sonho recorrente, no qual ela convocava amigos e familiares para uma festa para celebrar os calores. Todos ficavam em silêncio e ela então subia na cadeira e erguia um brinde, e como se fosse um homem discursando dizia: “Meus senhores e minhas senhoras, pais e mães de Vila Longe”, declarava de modo portentoso. O irmão Casuarino tentava impedi-la de continuar, mas com o copo na mão, ela continuava: “Esta festa é para dar Graças a Deus. Porque a partir de hoje, eu sequei” (COUTO, 2006, p. 171).

Segundo Bachelard, “Vê-se que na perspectiva de valores arquétipos que

povoam a alma humana a fase meditada ou sonhada é mais que suas lembranças, ela adentra o imaginário cultural” (BACHELARD, 1994, p. 121). O marido, do lado constrangido. Ela continua o discurso dizendo que, nela mirrou o pólen, que é uma mulher seca e que, se alguma vez mais sangrar, não será mais por ser mulher, e completa para estupefação de todos: “Pois eu vos confesso: invejo a mulher que nunca sangrou” (COUTO, 2006, p. 171).

No sonho, após ouvir o relato da mãe, a filha mais velha pergunta se a mãe não gostou de tê-las. Constança diz que as filhas é que a tiveram. Afirma que os únicos filhos que as mães possuem são os filhos infelizes. Faz um triste desabafo sobre a condição da mulher naquela sociedade. Os filhos só pesam para as mulheres, nelas pesam os vivos e os falecidos. Esse é o destino da mulher pobre: ser a última a deitar e a primeira a levantar. Ela, ao contrário das outras, sentia-se feliz por não poder mais engravidar. Em seguida, conclui o relato do sonho:

– Agora, é que sou uma mulher a céu aberto!  
 Constança olhou para o marido: estava enrugado de vergonha, humilhado perante a revelação de uma esposa doce mas espinhosa como o fruto do ananás.  
 - Não fique assim, Jesustino. Eu já não ardo meu marido, mais me estrelo toda pra si (COUTO, 2006, p. 172).

Ela coloca a mão no ombro do marido consolando-o, e conclui: “Agora, meus amigos, podemos comer” (COUTO, 2006, p. 172). O sonho de Dona Constança é profundamente significativo pelo ponto de vista dos arquétipos e símbolos que compõem a estrutura do inconsciente feminino. O encontro entre as três mulheres configura, na narrativa, um momento de intenso lirismo e ao mesmo tempo revela as diferenças culturais entre América e África. Aliás, o mundo onírico é um momento límpido que desconhece a sua própria origem. Parece que ele tende a abismar-se no insondável. Constança conta para a americana que a sua vida e a de Mwadia girava em torno dos homens. O marido de Constança, padrasto de Mwadia, era um alcoólatra, de personalidade fraca, mudava de nome a cada aniversário. O ex-marido, de nome pomposo, Edmundo Esplendor Capitani, militar do exército colonial, pai de Mwadia, vivia à espera de uma condecoração que nunca veio. Antes de morrer, deixou um pedido por escrito: queria ser enterrado vestido de mulher. Casuarino, seu irmão, tio de Mwadia, empresário trambiqueiro e Zero Madzero, que Constança insinua não mais existir, também povoam o imaginário dessa obra. Pelos relatos de Constança, na África, a



existência das mulheres só era possível se atrelada à existência dos homens.

## 2.1 Encontro do eu com o *outro*

Ao fazer esse relato para a psicóloga, Constança resgata seu passado e faz confissões que surpreendem Mwadia, pela franqueza. Além disso, revela suas experiências íntimas, quando diz que os melhores amores feitos em sua vida foram aqueles realizados com mulheres, resultado do sentimento de abandono de todas as mulheres da sociedade na qual vivem, pois os homens haviam partido muito cedo para a guerra e, quando voltavam, estavam muito velhos para serem pais e amantes. Constança fala sobre a experiência da maternidade que a diferencia de Mwadia e de Rosie. Esse encontro, que é para mãe e filha um reencontro, possibilita um novo olhar entre ambas. Vê-se, desse modo, que a cultura é uma produção de conhecimento e de tradição que nos faz constituir a nós mesmos como novos sujeitos. É somente aí que adquirimos identidade e que nossos valores se ajustam às nossas vidas. Entretanto, conforme afirma Bhabha, “a percepção da diferença não é muito clara e ela pode ser acolhida por meio de uma hierarquia suposta ou imposta, diminuindo a importância dos integrantes das culturas periféricas” (BHABHA, 1998, p. 221).

Constança diz para Rosie e Mwadia que sempre tentou fugir do destino a que estavam condenadas as mulheres do Zambeze. Com muita doçura, fala para a brasileira que enquanto esta quer se aproximar da África, ela queria era afastar de si a África. Ela usou o casamento com Jesustino para se afastar da antiga família. Ao ouvir a mãe, Mwadia percebe a solidão em que ela vive e compreende porque a mãe engordara tanto, e a culpava por isso. Ela precisava culpar alguém por seus sofrimentos. Percebe o quanto havia semelhança entre as duas, o mesmo riso, no mesmo ritmo, quase tristes.

Escrevendo sob o signo da individualização/desindividualização, Mia Couto mostra-se como um espírito pronto à indagação, à dialetização que se encontra no centro dessa cultura, permeada por inúmeros problemas sociais, étnicos e econômicos, que tanto afligem a população desse território. Nesse momento de encontro das três mulheres, a exposição das dores e frustrações levam-nas a encontrar alento num ato simbólico de expiação, ao pilar juntas o milho. Ao compasso das batidas do pilão elas dançam e cantam, evocando as sombras adormecidas:

Foi Mwadia quem começou a socar o milho. Depois, foi a vez de Constança



levantar o Nsundi e deixá-lo tombar provocando um som cavo na madeira. A brasileira esperou pelo seu turno como num jogo de infância. Demoraram a acertar até descobrirem o compasso e alternância das batidas. A vida é assim: à vez, ora Deus, ora o Homem. A brasileira sorri, e o riso a foi tomando: há muito que a sua alma não era contagiada por um fazer tão simples, o moer do pão, o ir e vir de um coração que ela desconhecia (COUTO, 2006, p. 173).

Rosie, então, sai rodopiando pelo pátio, sentindo elevar do fundo da alma os sentimentos mais profundos que vinham à tona por meio da música e da dança, libertando-lhe as sombras do inconsciente. Ainda durante esse encontro, Constança, ao ser colocada diante dos papéis que Rosie apresenta como sendo documentos históricos, levantados por Benjamim Southman, que continham informações sobre a história da família de Constança, a matriarca, sabiamente, diz que só sabe ler na terra, que o seu primeiro quadro-negro é o quintal da sua casa. Mwadia percebe que a mãe tem uma sabedoria profunda que a faz superar as condições impostas à mulher naquela sociedade machista. A partir desse instante marcado pelo estranhamento, Mwadia aproxima-se mais da mãe, fazendo estabelecer entre as duas uma cumplicidade até então inexistente.

Enquanto Rosie teoriza sobre os arquétipos e mitos, Dona Constança e Mwadia vivenciam-nos no cotidiano. O ritual de socar milho, que constitui a expressão dos arquétipos mais primitivos e profundos das almas dessas personagens são herdeiros do nosso mais remoto passado; são os traços tornados hereditários das primeiras experiências existenciais do homem perante a natureza, perante outros homens e perante a si mesmos. Eles são modos de comportamento universal típico, que correspondem a uma forma de conduta biológica, a princípio reguladores das formas a priori da experiência. Eles são, necessariamente, inconscientes, formas dinâmicas que se impõem às imagens particulares.

Mas os arquétipos não são imagens, são impulsos que dão origem a imagens e símbolos que explicam experiências e sentimentos ainda não dominados reflexivamente, e foi esse impulso que fez com Rose, ao som das batidas do pilão, entrasse em contato com as manifestações próprias daquela cultura. É por isso que os debates culturais do pós-modernismo questionam a astúcia da modernidade – suas ironias históricas, suas temporalidades disjuntivas, seus paradoxos do progresso e seus modos de manifestação, na sociedade ou na arte (BHABHA, 1998, p. 224), como no presente caso.

Mas o relacionamento do casal com os habitantes da vila dá-se por meio de um jogo de aparência e fingimento, cuja instauração, por seu caráter desconstrutivo, decorrente da visão distorcida e fragmentada que o estrangeiro tem do nativo. Southman

quer usá-los como fonte de pesquisas e de descobrimento de características primitivas que eles ainda mantêm.

Com o passar dos dias, Southman percebe que a sabedoria dos africanos independia da educação escolar a que a maioria não tinha acesso. As vivências daquelas pessoas eram ricas de ensinamentos que deixavam o estrangeiro desconcertado. A consciência da sua própria história e a visão crítica dos nativos sobre as transformações decorrentes do processo de colonização assumiam relevância para ele. Na ânsia de encontrar as suas origens, Southman submete-se a um ritual de batismo, forjado pelo curandeiro Lázaro Vivo, e se integra, hipoteticamente, àquele ambiente cultural, supostamente seu berço ancestral.

Antes do batismo, mediante um pagamento, ele fica sabendo que seu nome seria mudado para Dere Makenderi. Extasiado com a revelação da nova identidade, desaparece, causando muita confusão na comunidade de Vila Longe.

As personagens Rosie e Benjamim Southman metaforizam as falsas aparências a que foram lançados os africanos devido ao sistema opressor a que foram submetidos os negros em países estrangeiros e os negros que permaneceram nos próprios países colonizados. O obscurantismo construído pela cultura branca dominante, respaldado pela Igreja, fez surgir um indivíduo que é uma caricatura, o arremedo de um modelo ideal forjado ao longo dos séculos, especialmente nos países colonizados. Essas personagens possuem índices reveladores de uma consciência do não pertencimento a um grupo étnico e social. Um ser apartado dos outros, vítima do processo de colonização.

Percebe-se nos episódios protagonizados pelo casal que as pessoas de Vila Longe vivem na confluência da mentira com a verdade. O possível e o impossível atravessam as falas e os acontecimentos, provocando o deslocamento sobre a realidade e sobre a percepção do real. Essa perspectiva de incerteza atravessa a narrativa, instaurando um território de possibilidades e impossibilidades, entre o que se revela e o que se encobre. Há, nesse caso, uma indecidibilidade “que surge de uma substituição culturalista que Derrida descreve como anti-etnocentrismo, pensando-se com isso o fato de o colonizador fazer a imposição de seus conceitos-padrão de linguagem e cultura” (BHABHA, 1989, p. 182).

Essas personagens são elaboradas de modo a representar as angústias pessoais provocadas pelas diásporas presentes na história do universo moçambicano. Nessa representação, porém, há a intenção de resgatar um elo humanitário entre os povos, bem como desfazer o mal-estar imposto por anos de opressão que culminaram com uma

cultura e com identidades multifacetadas oriundas do colonialismo. As relações que se estabelecem entre o casal de americanos e os nativos de Vila Longe sugerem que o relacionamento entre os que se afastaram daquela cultura e dos que nela vivem hoje não deve ser motivo de eterna desconfiança.

## 2.2 Espacialidade metafórica

Abordaremos, neste capítulo, os espaços em que habitam as personagens desta obra, e como se estabelecem, neste ambiente, as relações que influenciarão seus habitantes seja com relação ao espaço, ao tempo ou ao simbolismo ensejado pelo texto. Daremos destaque aos ambientes em que se desenvolvem as cenas que mais nos chamaram a atenção na obra.

Um dos lugares é Antigamente, que nos remete a um advérbio de tempo, que deriva do adjetivo antigo que, simbolicamente, evoca forças supratemporais, de conservação. O fato de ter superado o tempo confere ao antigo local uma curiosa autenticidade. Segundo Chevalier e Gheerbrant, no que é antigo encontram-se misteriosas profundezas, aquilo que se acha na fonte da existência. Para esses autores,

O antigo evoca desde logo uma espécie de elo com as forças supratemporais de conservação. O fato de que um ser tenha resistido a usura do tempo é considerado como prova de solidez, de autenticidade, de verdade. Reúne-se, assim, em misteriosas profundezas, àquilo que se encontra na fonte da existência, algo de que participa numa proporção privilegiada (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 63-64).

A expressão “Antigamente” sugere aos olhos de certos psicanalistas, de forma paradoxal, a infância, a primeira idade da humanidade, bem como a primeira idade da pessoa, a nascente do rio da vida. Colore-se, assim, com prestígio de paraíso perdido. Para a simbologia, o antigo não é o que está perempto, mas o que é persistente, durável, participante do eterno, que pressupõe a influência de um elemento estabilizador que se pode ler como presença do Além.

Antigamente, nesta obra, é apresentado como lugar obscuro, impróprio para viver, que ultrapassa os limites da razão, pois o fato de Mwadia viver lá incomoda Dona Constança, sua mãe, que lhe pergunta quando é que ela vai sair desse lugar. É o primeiro espaço apresentado ao leitor, onde moram Mwadia e seu marido Zero Madzero, tal qual seus habitantes, é um lugar indefinido, sombrio e distante. É configurado como um local

ermo, isolado do mundo. Antigamente, advérbio de tempo, remete-nos a um espaço-tempo só possível nas lembranças, longe dos limites do presente.

Antigamente é um espaço situado do outro lado do rio. A voz narrante afirma que nem sempre fora assim, desolado, sem nada. Antes da construção da barragem de Cahora Bassa, era uma terra de montes e campinas verdejantes. Depois que fecharam o rio Zambeze, os riachos desapareceram, as águas inundaram quase tudo, ficando aquele pedaço de terra isolado, formando uma ilha. Foi nesta região que há trinta anos nasceu Zero Madzero.

Todavia, aquele lugar nem sempre fora um território isolado, longe do mundo, do outro lado do tempo. Há trinta anos – quando Zero Madzero nascera – ali se espalhavam as chamadas mphalas verdes, as férteis colinas dos montes Camuendje. Converteram-se numa ilha esquecida quando se encheu a albufeira da barragem de Cahora Bassa. O Zambeze inchou e os riachos de Nkazi e Muzenguezi coalesceram, sepultando vales e terras baixas. Quando as águas subiram, os mais-velhos sorriram satisfeitos. A Bíblia também está a ser escrita na nossa terra, diziam. Mas depois a inundação conteve-se e sobraram montes, cabeços e outeiros.

- Nem o dilúvio merecemos, resmungavam os velhos. (COUTO, 2006, p. 15)

À maneira de seus habitantes, este lugar tem sentido vago no romance. Não é possível identificar elementos no texto que comprovem a sua existência no plano da realidade, sua existência parece ser possível somente nas lembranças de Mwadia. Trata-se de um cenário situado num tempo ilimitado, com características míticas, protegido das asperezas da realidade cotidiana, onde o impossível acontece e onde é possível ser feliz. Configura-se, no texto, como negação do presente e retorno ao passado que é lugar que conduz a pretéritas lembranças e que propõe fuga.

No plano da narrativa, Antigamente, é apresentado como um lugar feio e escuro, onde o pastor levava os animais para saírem à noite, horário em que o tempo era mais fresco, e também possivelmente estaria ele mais seguro, encoberto pela escuridão. Essa escuridão configura, assim como o nome do lugar, o inconsciente, dando indícios ao leitor de que sua existência é apenas imaginária, instaurando no texto uma atmosfera surrealista:

Há anos que o casal se refugiara nesse além-mundo. Mwadia perdera a conta ao tempo naquele exílio de tudo, naquela desistência de todos. No início, Mwadia acreditou que eles buscassem refúgio para escapar da guerra. Mas não era isso que Zero procurava. O que ele pretendia, nessa tresloucada fuga, era um lugar agreste em que mais ninguém fizesse morada. Quando se instalaram naquele nada, nesse remoto dia, o burriqueiro olhou a paisagem inóspita e declarou: - Este lugar vai ser batizado de Antigamente (COUTO, 2006, p. 32).

Outro espaço atrelado ao personagem Zero Madzero é o lugar do seu nascimento, uma aldeia chamada Passagem. A voz narrante informa que esse local era ponto de travessia entre dois rios, zona de fronteira, o que reforça o mistério sobre a vida da personagem que está situada entre dois mundos, simbolizada por dois rios: o da vida e o da morte. Tanto Antigamente quanto Passagem são espaços marcados pela desolação. A palavra passagem é comumente usada como um eufemismo para a morte.

### 2.3 Entrelugar ou espaço desejado

Em Vila Longe, para onde se dirige Mwadia, moram personagens que proclamam as suas mortes com insistência, como é possível perceber na conversa entre ela e seu padrasto Jesustino, quando este afirma que não entrará nunca mais na antiga alfaiataria, pois foi lá que ele morreu. Enquanto procura um lugar adequado para colocar a imagem da santa, Mwadia percorre as ruas, visita lugares e, através do seu olhar pela aldeia, torna-se possível ver o estado de ruína que tomou conta de tudo e de todos.

Quando chega em casa, conduzindo o jumento Mbongolo, no meio da madrugada, levando a imagem da santa, nota o estado decadente da construção, com reboco caindo, a tinta soltando das paredes, a casa minguara de tamanho durante a sua ausência e, assim como seus moradores, envelhecera. Mwadia acaricia consternada as paredes da sua antiga morada da infância, casa materna, lugar de acolhimento e repouso, agora decrépita. A casa é a metáfora de sua dona, senhora Constança que está triste e arruinada. Em Vila Longe, a decadência toma conta de tudo, devora as casas, espalha-se pelas ruas, pelos antigos prédios do comércio. Mwadia percorre as ruas onde tudo está parado, acabado. A barbearia de Mestre Arcanjo Mistura só tem uma parede, o prédio dos correios acabado. Nem os lugares sagrados foram poupados, a igreja, onde ela deveria deixar a imagem da santa, não mais existe, só restam ruínas: “Qualquer coisa desmoronou na alma de Mwadia, quando entrou no recinto da igreja. O edifício estava em ruínas. Não havia telhado, janelas, portas. Restavam apenas paredes sujas” (COUTO, 2006, p. 96).

O estado de destruição dos espaços sagrados, como a igreja e o cemitério, dão um tom de tristeza a Vila Longe, pois é nesses lugares que se dá a espiritualidade das pessoas, seus momentos íntimos mais sublimes, o não respeito aos mesmos, significa o grau de decadência de um povo. A igreja, lugar de acolhimento e consolo para a alma, e o

cemitério, último e definitivo lugar de repouso devem ser preservados e respeitados. É o que confere civilidade a um povo.

Devorados pelo tempo, os moradores, em consonância com os espaços apresentados, vão aos poucos revelando as suas angústias e seus segredos. As histórias pessoais e coletivas de Vila Longe vão se descortinando. A ambiguidade permeia os acontecimentos narrados: ora se apresentam verdades que na sequência perdem a firmeza e transformam-se em terreno movediço, confundindo o leitor. Mwadia não encontra mais a casa da infância, em seu lugar há apenas a desolação que atinge a todos. Tanto Vila Longe quanto Antigamente, as duas espacialidades basilares da história presente, são preenchidas por ausências. É possível inferir que todos os que ali viveram já não existem mais.

Na obra em análise, ainda se faz alusão a outras espacialidades de âmbitos diferentes. Rosie, a psicóloga “americana”, após o convívio com os moradores de Vila Longe, assume a sua verdadeira nacionalidade e passa a falar com orgulho que é de Minas Gerais. É uma personagem que, ao passar pelos ritos nativos guiados por Dona Constança, alcança uma acentuada alteridade. Os Estados Unidos também estão presentes. Surgem quando Benjamim Southman e sua esposa chegam a Moçambique e ele compara a tecnologia dos dois países. Benjamim Southman conclui que de onde ele viera predominava a velocidade, e ali na África, moravam os vagares.

Essas diferenças ocorrem porque a construção identitária de um povo passa pelas relações de tradição do colonialismo e da pós-modernidade, permeando seus aspectos políticos, econômicos, sociais e religiosos. A cultura entra em processo de assustadora vertente de mudanças ao ser interpretada por alguém fora dela, como Southman, tornando-a um fenômeno da globalização. Por isso, a identidade de uma nação reflete seu particular individualismo o que pode fragilizá-la diante das considerações que buscam tangenciar aquilo que representa uma base segura e inegociável de verdade sobre a dimensão cultural do coletivo.

As coisas, as pessoas, as tradições que validam as características de identidade mostram-se movediças e desafiadoras para consolidar o conceito de identidade, pois uma população, ao perder sua própria imagem ou possibilidade de sua formação identitária, como aconteceu com Southman, confirma o que diz Stuart Hall:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas

identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (HALL, 2004, p. 13).

Não se pensa que uma coisa é ruim e a outra é melhor, como a globalização, por exemplo; apenas se destaca que esta diminui as distâncias fronteiriças entre as pessoas ou os povos. Nesse romance, as vilas, as aldeias, as pequenas cidades estão popularmente conhecidas pela conjuntura do pós-colonialismo ou da pós-modernidade. As culturas, consideradas fechadas, são mundialmente conhecidas pelo apagamento das fronteiras. Com isso, pode surgir a globalização personalíssima do indivíduo, outra globalização, mais discutível, mais justa, para que as identidades locais não sejam devastadas pelas outras culturas, “o que constitui uma metáfora que traz à tona a questão da diferença e incomensurabilidade culturais, não a noção etnocêntrica, consensual da existência pluralista da diversidade cultural”, como previu Bhabha (1998, p. 247).

Voltando ao estudo do espaço, é importante falar sobre a casa de Lázaro Vivo, o curandeiro, que se assemelha a um recanto sagrado, onde seus trabalhos de cura e premonições são realizados. Devido às transformações locais, consequência da guerra e da globalização, ele agora não se apresenta mais como adivinho e, sim, como consultor para assuntos diversos e, além disso, mudou-se para o pé do monte Camuendje, fora de Antigamente e fora de Vila Longe. Ele habita, tanto em termos sociais quanto espaciais, a periferia, o entrelugar, esse outro espaço, alheio ao ambiente sagrado que reúne o mundo arcaico da tradição local com aquele da tecnologia moderna.

Mwadia estudou no Zimbábue, país vizinho, onde adquiriu conhecimento da cultura ocidental. Lá morou no colégio interno, denominado Seminário de Darwin, indicado por sua tia Luzmina, desejosa de que a sobrinha fosse educada na fé católica, da qual era fiel fervorosa. O Zimbábue representa o espaço do saber e do sucesso, aparece outra vez na narrativa, quando Benjamim Southman desaparece de Vila Longe e é detido na fronteira com Moçambique. Há também uma referência à capital de Moçambique, Maputo, pois é para lá que fora tia Luzmina, depois do fracassado amor pelo irmão Jesustino.

As espacialidades significativas da obra estão em Moçambique, e a ambiguidade referente ao centro e à periferia é percebida na figura de tio Casuarino que se apresenta diante da comunidade de Vila Longe como pessoa inteligente. Foi ele quem criou uma ONG falsa, envolvendo os amigos e os parentes de Vila Longe para tirar dinheiro dos turistas americanos, ávidos por conhecimentos da genuína cultura africana.



A cultura africana pode não ser assim tão genuína porque a globalização deslocou as suas identidades, tornando-a plural e produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, dando às identidades características mais posicionais, políticas e diversas; menos fixas, unificadas e trans-históricas. Entretanto, sua face geral permanece contraditória. Algumas identidades gravitam ao redor do conceito que Robins (*apud* Hall, 2005) chama “do que é a “Tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas, como o que ocorre com as personagens desta obra. Segundo Robins,

A continuidade e a historicidade da identidade são questionadas pela imediatez e pela intensidade das confrontações culturais globais. Os confortos da Tradição são fundamentalmente desafiados pelo imperativo de se forjar uma nova auto-interpretação, baseada nas responsabilidades da tradução cultural (ROBINS *apud* HALL, 2005, p. 84. “O global, o local e o retorno da etnia”).

Há quem acredite que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política e da representação da diferença, que permanece indefinidamente entre os povos. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, que se vê como um sujeito em dissolução. A chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que dão aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

## 2.4 Espaços e fios simbólicos

É importante falar dos espaços naturais de intensa força simbólica representados pelas florestas e rios, que se instauram antropomorfizados, como entes sagrados detentores de mistérios. Zero Madzero tinha orgulho de pertencer aos Achickundas, povo conhecedor dos segredos dos rios e das florestas.

É no bosque sagrado que ele e Mwadia vão enterrar a estrela, pois esse é o espaço que lembra os contos de fada, cheio de mistérios que dão um novo impulso à narrativa. O bosque assemelha-se à história, pois é cheio de segredos, caminhos tortuosos, trilhas secretas, luzes e sombras, que compõem um labirinto repleto de



caminhos e descaminhos. É nesse ambiente que Zero Madzero e Mwadia encontram os objetos mágicos que abrirão as portas para o passado e para a resignificação do presente.

Forças misteriosas habitam o bosque antigo, espíritos dos ancestrais de Zero Madzero e o espírito do Bispo D. Gonçalo da Silveira. Ali está também a força mística da santa e dos espíritos que a ela estiveram ligados. Esse ambiente mágico faz suscitar em Mwadia desejos eróticos, e em Zero Madzero lembranças da infância em outro lugar. Antes de entrar no bosque sagrado, Zero evoca os espíritos dos ancestrais por meio de ritos e orações em si-nhungwe, sua língua nativa misturada ao português, evidenciando a zona da origem fronteiriça dessa personagem.

O bosque é mais que um lugar de abrigo para as tradições e memórias de Zero Madzero. Ali está o grande rio Mussenguezi, depositário de mitos Achickundas e sepulcro do bispo D. Gonçalo da Silveira. Ali também está o baú contendo os manuscritos de padre Manuel Antunes e a imagem da santa. Nesse espaço sagrado, estão amalgamados os mitos do rio, do bosque e dos sagrados objetos, todos em silenciosa harmonia desde infinitos tempos.

Os elementos que levam Mwadia de volta a seu passado, em Vila Longe, que trazem de volta um passado longínquo e reivindicam a continuidade de seus propósitos interrompidos de modo violento, encontram-se, na margem do rio, enterrados na **lama**, lugar que agrega duas temporalidades. Outras águas estão presentes e são tão importantes quanto o rio Mussenguezi. Trata-se do rio Zambeze, lugar em que a personagem Zeca Matambira resgata a mítica origem dos moradores da vila. Daí a importância das águas tanto para a história pessoal quanto coletiva das personagens. Segundo os relatos de Zeca Matambira, os antepassados escondiam suas canoas sob as águas para se protegerem dos estrangeiros. E quando lhes perguntavam por sua tribo, eles diziam que eram de outra, para despistá-los. Negavam sempre sem nunca serem encontrados. Zeca Matambira conclui que eles sempre foram os “outros”, os outros do outro lado do rio:

Esse desconhecimento era mais do que uma ignorância: era uma estratégia de sobrevivência antiga, tão antiga que a memória não podia alcançar. Os antepassados de Vila Longe, que viveram junto ao rio, tinham sofrido a mesma doença. Também eles, perante a pergunta ‘quem são vocês’ respondiam: ‘nós não somos quem vocês procuram.’ Tinha sido assim desde há séculos: eles sempre eram os outros, mas nunca exatamente ‘aqueles’ outros.

[...]

Os forasteiros chegavam, indagavam sobre a identidade dos que encontravam. E

eles diziam, 'somos dembas', 'somos tongas, 'somos chickundas', conforme a conveniência (COUTO, 2006, p. 295).

A ocultação das canoas, que eram amarradas por baixo da água para que ninguém soubesse que eles eram os dos rios servia para protegê-los. É na margem dos rios e dentro dos bosques que são resgatados os espaços e tempos preservados no barro que, metaforicamente, representa a permanência dos objetos encontrados.

A nau portuguesa Nossa Senhora da Ajuda constitui um palco de acontecimentos que compõem a narrativa pretérita. Ela saiu do porto de Goa, na Índia, em janeiro de 1560 e chegou a Moçambique, na África, em fevereiro. Nesse tempo de cinco semanas, nesse espaço físico reduzido, aconteceram fatos que mudaram a vida de muitas personagens da embarcação e, mais de quatrocentos anos depois, quando os documentos de bordo foram achados, eles agitaram a vida dos moradores de Antigamente e de Vila Longe.

O tempo representado pelos acontecimentos que ocorreram nessa embarcação é bem situado, assim como as referências à nau que viajava com mais três embarcações: Nossa Senhora da Ajuda, a principal, que conduzia o bispo D. Gonçalo da Silveira e as naus São Jerônimo e São Marcos. Nos barcos viajam marinheiros, funcionários do reino e deportados. Com D. Gonçalo viajava padre Manuel Antunes, jovem sacerdote, em sua primeira excursão marítima. Era ele o encarregado dos diários de bordo.

A nau Nossa Senhora da Ajuda é dividida em três compartimentos, subdivididos em seções, que representam bem a estratificação social. No primeiro, viaja o bispo que representa a Igreja Católica a serviço dos interesses da coroa portuguesa; no segundo estrado, estavam os encarregados de manter a ordem colonial, os marinheiros portugueses que ocupavam postos de comando; no terceiro estrato, encontravam-se as pessoas mais importantes, entre as quais Dona Filipa Caiado, que viajava para encontrar seu marido, um nobre português, governador de uma província portuguesa na África. No quarto estrato, os comerciantes e prestadores de serviço, entre eles estava o médico de bordo, o luso-indiano Acácio Fernandes; no quinto estrato, a plebe, marinheiros e grumetes e no sexto, os escravos prestadores de serviços domésticos, com certo grau de distinção, como é o caso de Dia Kumari, aia de Dona Filipa Caiado e Nimi Nsundi.

A divisão da nave em três estratos fica clara quando é narrada a descida dos sacerdotes ao porão onde ficavam os escravos. Também é relatada a percepção que se tem das injustiças causadas pela ambição. Todo o espaço é usado para abrigar mercadorias para o comércio, sobrando muito pouco para acomodar água e suprimentos

para os inferiores. A fome e a sede dominavam o ambiente, sendo a causa de mortes por doença e por crimes. É presenciando este espaço e vendo as atrocidades que começa o processo de transformação de padre Manuel Antunes. É aqui, também, que vai se engravidar, de Mini Nsundi, a aia de Dona Filipa Camargo, a indiana Dia Kumari, fato descoberto séculos mais tarde pelas “visitações” de Mwadia, que é uma ancestral de Benjamim Southman.

Nesse espaço movente, estão sintetizados os fatos que marcam os acontecimentos e angústias presentes na história das personagens da contemporaneidade. Vê-se, nesse processo, a junção de culturas, que se formam por meio do hibridismo e este “é o signo da produtividade do poder colonial, suas forças e fixações deslizantes, é o nome da revisão estratégica do processo de dominação pela recusa” (BHABHA, 1989, p. 162).

Outro espaço significativo é Goa, que fica na Índia, é Colônia portuguesa e a terra de Dia Kumari, personagem que lança um olhar de viés sobre a terra natal, sobretudo no que tange à situação feminina na sua época. As viúvas deveriam lançar-se às chamas para serem queimadas vivas, em consideração ao marido. Ela, enviuvando, lançou-se às chamas, saiu incólume do ato de autoimolação, fato que causou espanto a todos. Porém, permanecer viva seria pior do que morrer. Por sorte, ela conseguiu um trabalho como dama de companhia da fidalga portuguesa, Dona Filipa Caiado. Goa é mencionada também na conversa entre padre Manuel Antunes e D. Gonçalo da Silveira, que levaram para lá a Santa Inquisição, devido ao estado de devassidão que assolava aquela terra.

Ao avistarem Moçambique, D. Gonçalo fica ansioso sobre o que encontrará, pois deverá iniciar outra viagem rumo a Monomopata. Surgem, na narrativa, outros elementos, dando-lhe novas possibilidades, pois personagens e espaços começam a interagir, suscitando transformações que levaram alguns para rumos diferentes. Ao ver as areias brancas da praia, Dia Kumari lembra-se de Nimi Nsundi. É também em Moçambique que ela descobre que está grávida dele. Tenta fazer aborto, tomando uma erva e, ao sair à procura da planta, identifica-se com a paisagem desse lugar distante da sua terra natal.

Como ocorreu em Goa, D. Gonçalo da Silveira questiona a autoridade colonial, ao ver a situação de promiscuidade em que viviam os portugueses encarregados de governar e moralizar a região. Em sua visão religiosa, era inconcebível aos portugueses cristãos misturarem-se aos gentios. O desgosto toma conta do bispo, que constata, frente aos fatos, que o diabo habitava entre os seus, os da sua origem, raça e religião. Isto demonstra que o sistema significativa ambivalente do espaço-nação participa de uma

“gênese mais geral da ideologia das sociedades modernas, que se manifesta no enigma da linguagem, que é ao mesmo tempo interior e exterior ao sujeito falante, da qual advém a analogia para analisar a estrutura da autoridade social dominante” (BHABHA, 1989, p. 207).

Ao saírem do espaço costeiro da ilha, os jesuítas levavam a imagem da santa, acompanhados pelo médico, pela portuguesa e sua aia, pelo tradutor e pelo escravo Xilungo, navegando pelo rio Zambeze em direção a Sena. Seguiam numa embarcação menor, uma fusta, puxada por remadores. D. Gonçalo caminhava amargo rumo a Monomopata. Em cada parada pelo sertão, deparava-se com portugueses entregues a negócios sujos, aproveitando-se da ingenuidade dos gentios que os tomavam por deuses e lhes pediam água, chuva e paz. Altares eram erguidos em todas as paragens. O missionário recolhia-se num canto da embarcação e permanecia refugiado, alimentando-se de grãos torrados, apenas uma vez por dia. Junto de si guardava a imagem da santa. Muitas vezes, ele caminhava descalço, ferindo os pés e recusando o tratamento médico. O sofrimento era uma credencial da fé. Um atestado de credibilidade para a mensagem cristã que ele trazia

A próxima parada seria em Chinde, uma enseada. Nesse lugar, o escravo Xilundo, agora amigo de padre Manuel Antunes, entrega a este o diário de bordo e os manuscritos chamuscados, salvos por Nimi Nsundi, quando Antunes os atirou ao fogo durante a viagem. Em seguida, chegam a Bemba, aldeia do escravo tradutor Xilundo. A história pessoal desse escravo surpreende o padre, pois sendo filho do chefe local, Baba Inhamoyo, fora enviado como escravo, para aprender o negócio da família, que era o comércio de escravos. Não só os portugueses eram escravagistas, mas também pessoas dos grupos étnicos da terra.

O império africano, dentro dele a sociedade de Monomopata, constitui uma rica espacialidade, onde se desenrolam acontecimentos que marcam o enredo. Padre Antunes, emissário do bispo, entra em contato com o rei desta terra, submete-se a ritos de batismo da tradição local, muda de nome, passando a chamar-se Mini Nsundi. Torna-se, assim, um sujeito mestiço, dando continuidade ao processo de metamorfose iniciado, na nau, durante a viagem. Quando recebe resposta favorável do bispo, frente à autorização do imperador, conta àquele que virou cafre e abandona o sacerdócio católico. Explica que entendeu que ser negro não é ter uma cor, mas um modo de viver, e que será o dele de agora em diante. Essa atitude “leva inevitavelmente a uma transparência da cultura que deve ser pensada fora da significação da diferença, considerando o processo

de relativização, que conduz à diversidade e a um homem plural” (BHABHA, 1998, p. 183).

O oceano Índico é o primeiro espaço fluido que será analisado. Configura-se como pátria oceano, pois faz a ligação entre Moçambique e Índia. As suas águas são o palco da misteriosa sereia africana. Há, também, o rio Mandovi que atravessa Goa e deságua no Índico. Foi em suas águas que a santa caiu quando escorregou dos braços do padre Manuel Antunes, no início da viagem, salva por Mini Nsundi. É nessa operação de salvamento que, no fundo do rio, ele vê uma sereia.

O rio Mussenguezi é, igualmente, importante, pois, ali, o escravo Xilundo enxerga estranhas aparições. Tudo isso demonstra que os espaços geográficos têm muita importância no enredo. Eles funcionam como se fossem um mapa que remete aos escritos do padre Manuel Antunes, que escrevia um livro, indicando, desse modo, que a narrativa histórica já estava escrita nos manuscritos encontrados por Zero Madzero e Mwadia.

Os espaços terrestres e fluviais são apresentados como o roteiro de uma viagem, que servira de cenário para que outras personagens e outras histórias ocorressem. Esses espaços voltariam a aparecer, mais tarde e, neles, outras gerações se fariam presentes como aconteceu séculos mais tarde, quando Zero Madzero e Mwadia encontraram a imagem da sereia, o esqueleto do bispo e os manuscritos, detentores de muitas informações, no bosque sagrado do Mussenguezi.

Os espaços relatados no presente, como Vila longe, Antigamente, rio Zambeze, rio Camuendje e Zimbabwe são, hoje, o que era no passado o reino de Monomopata; os espaços de hoje com outros nomes são os mesmos do passado, recuperados com outros nomes. O bosque sagrado, onde Zero Madzero enterrou a estrela, é aquele onde foram enterrados a imagem da santa e o baú com os manuscritos soterrados pelo tempo que ressurgem séculos depois. O bosque e o rio, portanto, são aqueles nos quais o escravo Xilundo depositou o corpo do bispo e seus objetos. As superposições de acontecimentos no mesmo espaço, em tempos diferentes, fazem-nos entrever uma perpetuação de momentos jamais concluídos, um vir a ser, o amálgama de um no outro, numa dimensão paralela, em devir, suscitando a impressão de que Vila Longe e Antigamente são o mesmo lugar, em tempos diferentes.

O texto faz-se de modo que os espaços do passado e do presente superponham-se, situação que acontece também com as personagens e com o tempo. Percebemos a impossibilidade de comparar as personagens a modelos culturais do ocidente, pois, aqui,

eles se sobrepõem, superando o abismo temporal como se pode perceber, nos relatos feitos por Mwadia, quando recebe as “visitações”, conferindo voz àqueles engolidos pelo tempo. Cada personagem apresentado é um mundo que espelha uma época e um tempo diferentes, descortinando um universo significativo diante do leitor. Cada um carrega dentro de si a identidade da sua gente, daqueles com quem convive e dos antepassados. Por isso, nessa obra, os mortos não morrem, continuam existindo e reivindicando seus direitos de manifestação.

Nos estudos da espacialidade dessa obra transitam vários atores ficcionais, indicando indícios de continuidade dos constituintes da narrativa, que rompem os paradigmas de fronteira aceitos pelos escritores de outras partes do mundo. Assim, tempos, lugares e personagens viajam juntos, seja por meio das águas, das vias, ou por meio dos manuscritos do baú de D. Gonçalo, informando o leitor sobre fatos, épocas e personagens de tempos diversos.

A própria obra configura-se como um espaço a ser explorado, como um rio ficcional pelo qual o leitor navega, tentando identificar suas miragens, enxergar as margens, e intuir sobre o que há além das curvas, ora guiado por Kianda, ora por Nossa Senhora.

## 2.5 Construção entre retalhos

Em *O Outro pé da Sereia*, entrecruzam-se diferentes modelos de construção textual, com variados recursos discursivos que dialogam entre si na formação da tessitura que faz do texto uma colcha de retalhos. O autor utiliza uma composição verbal que resulta numa narrativa circular, constituída de um jogo de espelhos em que as vozes das personagens repetem-se, e nessa circularidade, estabelecem-se inter-relações entre tempos, espaços e olhares.

Os relatos apresentados envolvem tempos que interligam as duas temporalidades que constituem a obra, configurando esteticamente a circularidade que a percorre do começo ao fim, relacionando as temáticas da morte, da ausência, do ser à deriva, do não pertencimento, da busca pela individuação, que se repetem nas configurações do passado e do presente. As personagens de Vila Longe referem-se a si mesmas e aos outros como se não existissem mais, que a vida atual é apenas uma sombra de outra vida como a do passado, que é continuamente lembrada. A impressão que se tem é a de que eles são apenas imagens refletidas de espelhos do passado, que continuam se

refletindo num eterno devir.

A narrativa deixa evidente que há um abismo especular, que transparece na superfície das cenas descritas, como imagens ilusórias que se repetem no poder compulsivo da voz narrante. O encadeamento dessas imagens sugere ao leitor um movimento contínuo que o leva a acompanhá-lo como cenas projetadas num filme. Surgem, continuamente, as imagens das personagens de outros tempos que aparecem num jogo simbólico que revela as identidades submersas no inconsciente. Cabe-nos explicitar que diversas personagens convivem simultaneamente em Mini Nsundi e padre Manuel Antunes, e algumas cenas repetem-se como a acontecida na nau, quando Nsundi se cobre com areia para se lavar, e na história presente, quando Mwadia se cobre com areia na beira do rio.

Esses exemplos ilustram os espelhamentos que perpassam pelas personagens das duas narrativas interligando-as. Nesse jogo que envolve imagens e vozes, há uma repetição que se apresenta, entrelaçando as duas histórias, o que pode ser visto nas figuras dos casais protagonistas de cada bloco, Mini Nsundi e Dia Kumari, Zero Madzero e Mwadia.

As semelhanças entre Zero Madzero e Mini Nsundi podem ser vistas nas imagens das lembranças, falas e outros elementos comuns entre eles, como a origem familiar: Zero Madzero é de origem da tribo Achickundas, povo guerreiro que guiava os portugueses pelos rios e florestas; Mini Nsundi pertencia também ao povo Achickunda.

Os elementos míticos presentes nas narrativas, como água, fogo e terra, envolvem as duas personagens e reforça esse espelhamento. Zero é assinalado pelo elemento fogo logo no início da narrativa, quando entra em casa e diz para Mwadia que tem as mãos em chamas, devido ao fato de ter entrado em contato com a estrela; Mini Nsundi era o guardião do fogo na nau, responsável pela luz e pelo calor. Esses elementos estabelecem entre eles uma relação arquetípica. Gaston Bachelard lembra que “o fogo é um elemento que atua no centro de toda coisa” e é fator de unificação e de fixação. (BACHELARD, 1999).

Esse elemento tem como seu contrário a água, que se configura como elemento feminino significando, também, a palavra que, assim como as águas, interliga os continentes, por meio da história narrada. É pelo elemento fogo que se dão as relações mais significativas entre Zero Madzero e Mini Nsundi. No sonho de Zero, no lugar dos dedos, ardiam dez pequenas labaredas. As duas personagens têm sonhos recorrentes com uma mulher, que se apresenta como santa e sereia, isto é, Kianda e Nossa Senhora.



No sonho de Nsundi emerge uma voz feminina, que é a mesma que se torna presente na voz de Zero, que em pesadelo repete a fala da mulher. O momento mais significativo dessa repetição da imagem feminina dos sonhos dá-se, também, com o padre Manuel Antunes quando sonha com a mulher que anda sobre as águas, que o leitor supõe ser um sonho com Nossa senhora.

A figura feminina ligada à água aparece continuamente para Zero, Nsundi e Manuel Antunes, pairando acima dos espaços e das temporalidades convencionais, instituindo um paradoxo, que arrasta consigo as essências do sagrado e do profano, que confere ao texto um especial dinamismo.

A voz feminina é importante na intensificação do espelhamento dessas personagens, o que pode ser percebido nos dizeres de Zero Madzero, em sonho, e de Nsundi, em carta a Dia Kumari, respectivamente:

*-As minhas mãos são de água. Sou feita para a sede dos homens.*

[...]

*- Eu sou a mulher (COUTO, 2006, p.20).*

*-Eu sou a mulher.*

[...]

*-Este é o tempo da água... Meus pulsos delgados se recolhem ao peso de um cansaço de séculos. Meus dedos não têm gesto, meus dedos são o próprio gesto. Eu sou a Santa (COUTO, 2006, p. 114).*

Como se vê, “a mulher” encanta as personagens, especialmente às masculinas, por meio de um evidente erotismo que reveste todas as cenas protagonizadas por ela, que é santa e sereia, ao mesmo tempo. Essa figura feminina e mítica também perpassa as personagens Dia Kumari, que vivia viajando sob os signos das águas e Mwadia Malunga que desejava se converter em água para fugir aos desígnios de pitonisa a que estava predestinada, desde o nascimento, segundo um sonho de sua mãe, Dona Constança.

Num “tempo indeterminado”, tia Luzmina visita Mwadia no colégio interno no Zimbábue, a fim de pedir-lhe que não fosse para casa naquelas férias, porque todos os conhecidos queriam que ela assumisse a função que lhe estava predestinada, ou seja, curandeira. A voz que narra revela o desejo de Mwadia:

*- Era isso que, agora, eu mais queria ser: um espírito do rio.*

*Ser água na água, ficar longe do mundo, mantendo-se no seu centro. E ter poderes que nasciam de nenhum confronto, coroada pela simples aceitação de*



um mando sem voz, é o tudo que ela queria (COUTO, 2006, p. 86).

Na história presente, diante da realidade que se descortina, estando sob a pressão dos familiares e, distanciada do amor de Zero Madzero, as águas serviriam a Mwadia de libertação e refúgio. Mais uma vez, a questão feminina e da magia da água faz-se presente na narrativa.

Quando Mwadia e Zero Madzero entram no bosque sagrado para enterrar a estrela, ela sente um impulso incontrolável de entrar nas águas do rio. Ao contemplar a correnteza e, tomada por irreconhecível impulso, ela tira a roupa e atira-se na água. Dia Kumari, após a morte de Mini Nsundi, sobe no mastro da nau e atira suas roupas ficando nua, causando espanto a todos ao ficar pendurada sobre o fogareiro, ameaçando atirar-se às chamas, caso não fossem atendidos os pedidos dos escravos que queriam celebrar o funeral de Nsundi. Esta cena da nudez remete à outra, a de Mwadia tirando a roupa na beira do rio, causando espanto a Zero Madzero. A repetição é percebida também no nome das personagens, o nome Mwadia (Mua + dia) lembra (Dia + Kumari), o que acentua as semelhanças entre essas figuras femininas que vivem sob o signo de Kianda, entidade das águas.

A imagem da santa também perpassa todos os tempos e espaços. Para os católicos é Nossa Senhora; para os africanos, é Kianda; para os negros norte-americanos, é Mama Wati. Essas figuras femininas povoam os sonhos do padre Manuel Antunes, de Mini Nsundi e de Zero Madzero, para quem a santa se mescla com as figuras de Kianda, impressionando a imaginação dos sonhadores por seu tom erótico, que aglutina o sagrado com o profano.

A voz feminina que perpassa pelos tempos, espaços e personagens é, para nós, um dos pilares de sustentação da obra, pois, essencialmente, a palavra é um elemento feminino, assim como a poesia. Ambas, palavra e poesia, são elementos constitutivos fundamentais desse romance.

Os espelhamentos, como vistos acima, são importantes para que o leitor compreenda as ações principais relatadas como reflexos da fusão de temporalidades, espacialidades e vozes dos que se foram, mas que continuam manifestando-se na obra, por meio dos manuscritos, das imagens femininas que se inscrevem nos sonhos das personagens masculinas, recuperados pelas palavras de Mwadia nas visitas, pois ela, Mwadia-Nau-Canoa-Kianda-Nossa Senhora, constitui o fio que perpassa a trama do tempo e do espaço, unindo-os num elo singular de construção do texto.

### 3 VIAGEM ÀS AVESSAS

Em *O outro pé da sereia*, como a narrativa é intercalada, os capítulos alternam-se num jogo que envolve tempo, espaço e voz, fazendo-os coexistirem harmonicamente. Entre o capítulo quatro, que se denomina “A travessia do tempo - Moçambique, Dezembro de 2002”, e o capítulo seis, “Batismos e amputações – Oceano Índico, janeiro de 1560”, está um capítulo estranho, que é denominado de “Viagens e retornos - Tempo indeterminado na actualidade”. Seu conteúdo refere-se às histórias do primeiro bloco narrativo, que se inicia com uma rememoração da época em que Mwadia estudava no Zimbabwe, no Seminário de Darwin, elaborado de modo a amalgamar o passado com o presente.

Esse capítulo inicia-se com a cena de tia Luzmina visitando Mwadia no seminário, para ondea havia mandado a tia, na esperança de que a menina seguisse carreira religiosa e saísse do atraso em que vivia a aldeia, onde fatalmente teria o destino das outras moças, servir de objeto sexual aos poderosos da terra. Luzmina pede-lhe que não vá para casa nas próximas férias, pois todos queriam que ela assumisse o seu papel de pitonisa, conforme os costumes locais. Mas, agindo assim, ela seria culpada pelos males que ali ocorressem devido a sua negação em assumir essa função cultural (sagrada).

A tia afirma que, na verdade, seus familiares queriam afastá-la do burriqueiro Zero Madzero. Ela revela à tia, nessa oportunidade, o motivo que levaram as pessoas a desejarem que ela fosse curandeira. Isto ocorria porque, quando de seu nascimento, sua mãe tivera um sonho: o rio teria inundado a aldeia, e ela, bebê, teria ficado na igreja no fundo do vale e desaparecera nas águas por vários dias. Sua mãe ficava na margem chorando, pensando que ela tivesse morrido. No entanto, depois de algum tempo, ela surgiu sã e salva sobre as águas, o que levou sua mãe a pensar que ela havia sido levada por Nzuzu, a deusa das águas, e por isso, quando crescesse, exerceria a função de sacerdotisa. Para Constança, daquele momento em diante, Mwadia passara a ter duas mães: a da terra e a das águas. Era, pois, uma intermediária entre os espíritos das águas e o dos homens. Mas ela voltaria para a aldeia, pois seus estudos, no Zimbabwe, terminaram.

Quando regressa, Mwadia une-se a Zero Madzero, experimentando ambos, uma paixão avassaladora. Dias depois, diz à mãe que estava grávida, mas o padrasto afirma ser ele o pai da criança. A partir daí, a mãe e o padrasto passam a nutrir por Zero um ódio mortal, devido a essa paixão pela moça. Como responsáveis por Mwadia, não aprovam o

namoro. Essa cena, embora desconcertante, deixa-a incrédula e a faz rir muito. Também para o leitor essa cena é intrigante, pois até o final do romance não há a certeza de que Mwadia foi ou não abusada pelo padrasto.

Aparecem ainda, nesse capítulo, outras situações que suscitam dúvidas, pois o padrasto Jesustino jura que vai matar Zero Madzero. Em seguida, a narrativa mostra Mwadia em casa, recém-chegada de Antigamente, e sua mãe afirma ter ouvido dizer que Zero Madzero estava morto, que todos diziam que ele havia morrido na explosão de uma mina quando pastoreava os animais. Mwadia diz que é mentira. O diálogo entre as duas mulheres é tenso, pois a mãe está gorda e a culpa por este fato. Neste capítulo, também é narrada a história de Jesustino com sua tentativa de suicídio e a aparição, fantasmática, de tia Luzmina para Mwadia. A história no presente mostra a visita de Mwadia à igreja e ao cemitério. Ela volta ao passado lembrando o dia do funeral de seu pai Edmundo Capitani. Rememora a história passada do relacionamento de dona Constança com Jesustino e do início de seus encontros com Zero.

Podemos afirmar que este capítulo constitui a situação intermediária dos tempos que compõem a obra. O presente deixa-se entremear por cenas pretéritas. O passado habita o presente, deixando espaço para se intuir o futuro. Esse jogo temporal e espacial é tão bem arquitetado na estrutura narrativa que os condensam criativamente, constituindo um movimento em zigue-zague e em circularidade, fatores que se dão pelas conversas indefinidas das personagens que passam aos leitores a sensação de serem levados pelas águas cambiantes do tempo e do espaço.

### 3.1 Encenações, sendas do imaginário

Pretende-se refletir agora sobre o diálogo que se estabelece entre o presente e o pretérito nesta narrativa, verificando como os fragmentos de uma temporalidade adentram a outra, por meio dos relatos do curandeiro Lázaro Vivo sobre a história pessoal de D. Gonçalo da Silveira, que traz à tona os fatos do passado agregando-os aos tempos e espaços próprios da narrativa do presente. Esse modo de narrar cria um ambiente de expectativa e de suspense na leitura, tornando-a profundamente ativa, pois é ela que dá vida e sentido ao processo compositivo da obra.

Vê-se que, em lugar da continuidade da história do presente, faz-se menção à história do passado, por meio de uma intercalação que confere ao romance uma estrutura bastante refinada. O que antes estava de fora do narrado, agora passa a dele constar,

instituindo um sentido paradoxal, que conduz o leitor a novas experiências interpretativas em face do enredo, o que confirma as palavras de Derrida ao corroborar a movimentação inusitada dos textos, que se fazem por imprevistos acréscimos, pois “acrescentando-se ou substituindo-se, o suplemento é exterior, fora da positividade à qual se ajunta, estranho que, para ser por ele substituído, deve ser distinto dele” (DERRIDA, 2004, p. 178).

A palavra escrita como um portal secreto é sugerido pela ação de Mwadia que “espreitava de noite” os textos encontrados no baú, os papéis dos americanos e os documentos da época colonial que se encontravam na biblioteca de Jesustino. As proibições do padrasto para que Dona Constança não tocasse nos livros, e a estratégia de levá-los para serem lidos no cemitério, bem como o fato de Dona Constança encantar-se com eles expressam a visão mágica que as pessoas de uma cultura de tradição oral têm em relação aos livros, objetos mágicos e sagrados que ocupam um espaço místico.

Dona Constança trata o quintal de casa como quadro negro. Ao tomar contato com os livros, afirma que aprendera a ler na terra. Por isso, age como se a leitura fosse um fato religioso, que requisita uma postura respeitosa.

*- Agora, leia para mim. Eu também quero ir nessa viagem...*

E foi assim que, mãe e filha, passaram a ocultar-se no bafiendo sótão por tempos tão compridos que só seriam suportáveis se, naquele obscuro nicho, elas estivessem criando um outro tempo, só delas duas. Em voz alta, Mwadia lia trechos inteiros sobre a história de Vila Longe, lia relatórios de contas da administração colonial, lia cópias de despachos dos governadores, correspondência oficial e anotações de viagem...

*- Prossiga. Por que é que parou?*

O interesse de Constança cresceu a tal ponto, que começou a aprontar-se de propósito para a ocasião. Benzina-se à entrada das sessões de leitura. E, de cada vez, escolhia um novo e cerimonioso vestido que retirava da velha arca das donas (COUTO, 2006, p. 239).

O ato de ler é retomado com insistência como um ritual religioso. Mwadia, numa das encenações para os americanos diz: “Receba o livro, insistiu Mwadia” (COUTO, 2006, p.235), ironicamente. Ela quer dizer que as suas revelações são informações registradas nos livros. As suas revelações, vistas pelos presentes como expressão de mediunidade, são, na verdade, encenações de leitura.

Diante das preocupações da mãe, ela explica que as revelações que faz durante a representação da farsa, que fora previamente combinada com os parentes, não são dos antepassados mortos, mas que se inspirava nos livros e manuscritos encontrados no baú, por ela e Zero. Assim, mesmo fingindo, ela traz ao presente a intrigante história de seus antepassados, criando, desse modo, um universo dentro do universo.

A mesclagem das diferentes temporalidades dá-se por meio do confronto dos textos escritos no Séc. XVI, os diários de bordo da viagem missionária do período colonial, agora integrantes da biblioteca de Jesustino, com os relatos da tradição oral da comunidade de Vila Longe. A palavra textualizada é, assim, o elemento estrutural que possibilita o movimento e o encontro de tempos e identidades.

Nessa perspectiva, a história presente, que se faz por suplementos, excede, pela imaginação criadora, o que estava escrito nos textos do passado, redimensionando os textos do presente, pela criação de uma terceira história que, no relato de Mwadia, encanta os americanos e surpreende os habitantes da aldeia. Sabiamente, ao perceber a ansiedade de Benjamim Southman que queria encontrar, ali na aldeia, alguma ligação com a história de seus antepassados, a narradora, com criatividade e imaginação, dá a ele uma resposta para as buscas sobre a sua origem. O relato de Mwadia dá aos habitantes da aldeia a confirmação de que ela possuía poderes adivinhatórios, cumprindo, assim, uma das premonições de dona Constança, feita quando ela nasceu, de que a filha estava ligada aos deuses da água, e isso se manifesta durante as transformações provenientes das “visitações” por ela realizadas.

O leitor parece visualizar, por meio da voz da narradora, o quarto onde acontecem as sessões de visitação, tornando-se um expectador presente aos acontecimentos. O teatro encenado por Mwadia lembra as tradições das comunidades primitivas que, nos rituais, articulavam o conjunto de crenças e mitos por meio de uma manifestação que tinha caráter religioso. Assim, o fenômeno protagonizado por essa personagem torna-se uma manifestação mítica que interliga as outras buscas espirituais dos moradores da aldeia, sendo que os momentos dos rituais fazem vir à tona a dimensão simbólica subliminar da cultura africana.

Mwadia torna-se uma dançarina em transe durante os rituais em que há a revelação dramatizada de relatos diversos envolvendo-a experiência do sagrado como “centro organizador”, um modelo que agrega várias concepções experimentadas naquela cultura. Nesse caso, o sagrado é o elemento principal que une as diversas concepções que as personagens têm sobre a existência, constituindo uma visão de mundo que se instaura carregada de sentido e de valores culturais e religiosos que agregam as pessoas nas comunidades primitivas.

O sagrado é, assim, o constituinte pelo qual o narrador, na cultura letrada, ou o ancião nas culturas ágrafas, transmitem as experiências mais sensíveis do homem e faz com que se criem na mente das pessoas as imagens necessárias à sintonia destas com

seu meio cultural e com sua própria interioridade.

Os povos, ao longo da história, compreenderam a importância do elemento sagrado como necessidade de extravasar suas emoções, de relacionarem-se consigo mesmos, com os outros e com o ser supremo, o que motiva sua infinita capacidade de mover-se, de criar, de desenvolver seus domínios motores, sociais, afetivos e cognitivos. A todos esses fatores, unem-se a dança e a música por meio dos rituais como forma de expressar suas características culturais, de comunicar-se, de educar-se, de distinguir-se e de aprimorar-se, na busca constante de encontrar os caminhos da sua individuação.

A absorção do sobrenatural nas comunidades primitivas é um fenômeno comum. A relação entre esses elementos é de adesão, sem qualquer estranhamento ou medo. Não há dúvida nem hesitação. O efeito desejado é o do encantamento. As personagens nunca se desconcertam perante ele, nem o questionam. Porém, ao perceber que Mwadia insere nas falas pré-combinadas com tio Casuarino, relatos estranhos, surge uma inquietação nos ouvintes.

Outro aspecto da ficção de Mia Couto que chama a atenção já na primeira leitura é o fato de as narrativas apresentarem, simultaneamente, uma feição realista. É perceptível na narração de eventos históricos relacionados com as guerras coloniais e com a guerra civil, bem como com a situação decorrente dessas lutas; outra feição é aquela em que aparecem acontecimentos insólitos, surreais, decorrentes das crenças e mitos moçambicanos. E é exatamente nesta ambivalência que podemos encontrar uma similaridade entre sua obra e a do realismo mágico sul-americano, que permite, como já foi visto, a coexistência do pensamento mítico com aquele do contexto em que a obra se insere, resultando num espaço híbrido de realidade e ficção, dando a ideia de que nenhum lugar é apenas um lugar, fator fundamental para a pan-significação, que faz coexistir o universo real e o sobrenatural nas histórias, conferindo-lhes uma particular beleza criativa.

O paralelo entre a vida e a morte, característica do fantástico, é também um dos fios da trama narrativa de *O outro pé da sereia*. Os fantasmas e os mortos participam da vida cotidiana, desencadeando situações ambíguas como se pode ver na convivência de Zero e Mwadia, e no tratamento que dona Constança dispensa aos ausentes da família:

A mãe não disse mais, apenas soergueu o queixo a apontar o corredor. Mwadia sabia o se dever. Pegou a imagem e conduziu-a à chamada 'paredes dos ausentes'. No corredor exibiam-se as fotos dos familiares defuntos. No chão, um balde recolhia as lágrimas dos falecidos (COUTO, 2006, p. 74).

Estivesse ou não estivesse chovendo, todos os domingos Constança retirava as molduras da parede e conduzia as imagens dos falecidos a passear pela vila.

[...]

O costume, pelos vistos se mantinha. Mwadia sorriu como se fosse um caso perdido e o padraço partilhou do sentimento, encolhendo os ombros (COUTO, 2006, p. 95)

A impressão deixada ao leitor é a de que os “ausentes” continuam presentes, seja através dos retratos, da memória, como também dos sonhos. Assim, a indefinição de fronteiras entre o sonho e a realidade proposta pelo surrealismo é fundamental para a construção do enredo nessa obra. O sonho é relevante na composição da história. Desde o começo, instaura o clima de irrealidade e devaneio, que perpassa seu processo criativo. Já no primeiro capítulo, o sonho de Zero instiga a fusão sonho-realidade: “A presença da esposa deve ter invadido o espírito do adormecido burriqueiro. Pois, segundo contou mais tarde, Madzero sonhou que as suas mãos se juntavam, duas chamas numa única fogueira” (COUTO, 2006, p. 19). Pode-se observar no trecho lido que a realidade – presença da esposa - funde-se à aura de sonho em que se encontra Madzero.

Mwadia carrega consigo o peso da alma de Zero e, depois, o peso das almas das personagens da narrativa pretérita, o que ilustra a assimilação do irreal pelo real, fazendo com que a chave que desvenda esse romance seja a percepção de que os mortos não desaparecem, continuam vivos na alma desse povo ao serem continuamente recordados por seus descendentes. Alguns se transformam em figuras lendárias sendo sempre lembrados nas histórias relatadas na tradição oral.

### 3.2 Relacionamento dissimulado

Nessa obra, há um permanente confronto entre nativos e estrangeiros, pois o autor toma como parâmetro de análise a distância entre os negros que foram para outros países e os que permaneceram. Embora haja, entre eles, um laço de intimidade, um é sempre visto, suspeitamente, pelo olhar do outro, sugerindo uma resignificação de territórios e de relacionamentos sociais, que permitem ao artista realizar uma particular construção de valores estéticos, próprios dessa cultura, como aconteceu na obra. Essa inusitada travessia entre espaços culturais e experiências sociais gerou esse singular produto estético. Mia Couto não fez uma apropriação ou adaptação de valores. Optou por um processo no qual as culturas entrevêm seus próprios sistemas de referência, suas normas e valores, decorrentes de normas habituais e naturalizadas. Ambivalência e



antagonismo acompanharam seu processo criativo, que procurou negociar com a 'diferença do outro', revelando a insuficiência dos sistemas sedimentados e cristalizados pela significação e ressignificação dos sentidos.

De qualquer forma, é difícil a relação que se dá entre a identidade do próprio sujeito e a sua cultura, pois a tradição tende a recuperar a sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas, pois as personagens estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou puras.

A identidade decorrente da tradução cultural constitui uma linguagem na qual o sujeito se insere. Mas, há também a linguagem na qual o sujeito se transformou. E o signo da tradução conta e *canta*, muitas vezes, os diferentes tempos e espaços constitutivos de uma cultura, como acontece nesta obra. O tempo do relato da história consiste no movimento de significado, no princípio e na prática de uma comunicação de foro artístico, que apresenta uma movimentação particular que

Põe o original em funcionamento para descanonizá-lo, dando-lhe o movimento de fragmentação, um perambular de errância, uma espécie de exílio permanente". [...] A tradução cultural dessacraliza as pressuposições transparentes da supremacia cultural e, nesse próprio ato, exige uma especificidade contextual, uma diferenciação histórica no interior das posições minoritárias (BHABHA, 2003, p. 313-314).

Os acontecimentos protagonizados pelas personagens de Vila Longe confirmam que as práticas de conservação cultural, conforme vistas em Stuart Hall e Homi Bhabha, estão intrinsecamente ligadas às pequenas comunidades encontradas nas periferias das grandes metrópoles e nos países colonizados, de modo geral.

Assim, os conceitos anteriormente vistos como totalizantes e estáticos são redefinidos pela contemporaneidade, nesta obra, facultando a formação de novas interpretações da realidade, que envolvem as noções de tempo, espaço, nação, identidade e outros conceitos do mundo da cultura como morte, sagrado, profano que têm seus significados reelaborados. As mais diferentes formas de elaboração artística marcam o nosso tempo e desestabilizam identidades pela volatilidade de fronteiras. O reconhecimento da tradição é desestabilizado. As mais variadas manifestações criativas passam a habitar de modo mais intenso o dia-a-dia expresso nas obras artísticas. A consciência de pensar em uma expressão coerente, segura e unificada, torna-se fantasiosa. Ocorrem múltiplos apelos nas obras contemporâneas, de modo a deslocar



seus elementos criativos intrínsecos.

Em *O outro pé da sereia*, tudo isso se faz presente, pois seu modo compositivo conduz o leitor a lembranças de personagens, lugares e acontecimentos com sentidos reelaborados. A busca pela identidade reflete a construção, a desconstrução e a reconstrução das personagens, como ocorreu com B. Southman. Além disso, essa obra alude a tradições nacionais que se imbuem de sentidos universais, tornando seus mecanismos funcionais importantes para a compreensão da história humana.

A lembrança experimentada pelas personagens acolhe um conjunto memorial do que é espontâneo, mas que promove a recuperação das circunstâncias passadas. No trato com a memória, os espaços e os tempos preenchidos pelas mentes das personagens, que se encontram repletos de uma multidão de histórias que se movimentam entre a realidade e a ficção, conferem ao texto uma singularidade criativa especial. As identidades mesclam-se com personagens que vivem no presente com aquelas que são apenas lembradas, numa instigante formação de novas identidades.

Apesar de os espaços e os tempos serem diferentes, as personagens desse romance criam relações entre si que refletem similaridades que dialogam, por meio de suas memórias, crenças e da elaboração de um sagrado que as unem pelas lembranças dos vivos. Assim, a dimensão temporal e espacial cria uma tensão conflitante de grande importância para a constituição da memória, servindo-se de recursos discursivos muito bem usados pelo autor, o que redimensiona a ressignificação dos sentidos que organizam o romance.

Há uma aparente desorganização nas rupturas e intercalações que dão novos significados à construção das identidades. A memória surge permeada por esquecimentos que se juntam a lembranças, promovendo o diálogo ensejado pela obra. A cultura, os espaços e os pensamentos transitam no jogo que se estabelece entre a objetividade e a subjetividade das personagens.

O relato feito por Mwadia, retomando os manuscritos pretéritos, parece se misturar com os ambientes e os motivos vividos pelos personagens do presente. Os diálogos acontecem de variadas formas, envolvendo tempos e espaços variados, que retomam sempre o plano da memória. O discurso resulta das reflexões, das identidades e das crenças, numa montagem narrativa que agrega diferentes vozes, cujos discursos avançam de maneira plural, desencadeando conexões imprevistas dos conteúdos provenientes das tradições e dos ditos e não ditos constantes dos costumes daquela cultura. O modo de lidar com esses fatores conduz a características polissêmicas sobre

casa, terra, vínculos afetivos, lembranças, identidades, relações sociais, conferindo ao romance uma especial abertura significativa.

A realidade ficcionalizada e o processo imaginário narrado enunciam um contexto próprio do povo africano, constituindo uma renovação romanesca pouco vista na atualidade. O que é lembrado na narrativa dá possibilidade à imaginação para sobrevoar livre sobre os domínios daquilo que faz parte da coletividade, abrindo oportunidade para imprevistas interpretações. Mesmo que a memória esteja inicialmente vinculada ao plano individual, ela permite que se reviva experiências da coletividade.

Além disso, a memória liga-se às lembranças num emaranhado de convergências que se relacionam com o esquecimento natural ou impulsivo, agregando os planos individual e coletivo, na escritura de um artista como Mia Couto, assume uma influência que se converte em significações artísticas apreciáveis. A via da lembrança também envolve planos de transmissão e de deslocamentos que dão a esta obra um novo modo de construção da narrativa, isto é, a intercalação dos relatos, que lhe permite uma dinamicidade singular no processo de leitura.

Por isso, o que se encontra na memória pode reconstituir, pelo resgate, como o fez Mwadia com os manuscritos, o processo de identificação do grupo humano ali localizado, que se pauta por uma construção imaginativa da realidade que lhe confere um grande sentido existencial. Isso decorre da representação da individualidade subjetiva no todo social, na medida em que ela agrega temporalidades e espacialidades diferentes.

Desse modo, as lembranças que envolvem as duas histórias narradas induzem o leitor a perguntas instigantes que o levam a percorrer os diferentes episódios constitutivos do enredo, tudo confluindo para questionamentos que o remetem a uma depuração do que está relatado na medida em que lhe sugere um contexto marcado por ambiguidades que continuam até o final do texto.

A vida das personagens é perpassada por histórias cuja trajetória experiencial é recordada de modo a transcender o contexto cotidiano, adentrando ao desconhecido num processo de reflexividade introspectiva que multifacializa o processo da leitura que se faz de maneira especificamente dinâmica. É assim que Mwadia, ao narrar, lembra-se do outro, lembrando-se de si mesma, transitando pelos caminhos e descaminhos do tempo e do espaço cujos labirintos e experiências dão uma dinâmica composicional muito particular a esta obra.

## 4 MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

As memórias individual e coletiva estão intimamente imbricadas numa relação que perpassa lembranças gerais a partir de pontos específicos constituídos por objetos e palavras. Aqui, palavras específicas como Kianda, Zero, Nzuzu recobram lembranças de toda uma história seja de pessoas ou de contextos. É assim que um objeto velho pode relembrar coisas de um passado muito distante, como a imagem da santa e os manuscritos encontrados o baú à beira do rio.

As recordações dos eventos mais marcantes do enredo podem suscitar a representação da dor, da aflição e da desilusão que desemboca no desejo de retomada ou de esquecimento dos fatos. Aquilo que remete à negatividade da experiência pode envolver um trabalho interior que produza o esquecimento. Assim sendo, a questão do recalçamento pode fazer com que a personagem afaste, conscientemente, as lembranças desagradáveis, de tal modo que a repugnância desencadeie um procedimento de amnésia, resultante de um processo de manipulação da memória, operada de modo, às vezes, inconsciente. A cena em que Mwadia retorna à estação dos Correios e dialoga com Zeca Matambira sobre Zero, é um exemplo:

Ao ver Mwadia, o elegante funcionário vergou-se numa vênica e inquiriu:

*-Então, por cá?*

*-Saí há alguns anos.*

*-Não brinque comigo, minha filha. Ainda a semana passada você esteve aqui nos correios.*

*-Nos correios?*

*-Sim, veio perguntar se não chegara carta de Zero Madzero.*

Mwadia engoliu em seco, no entendimento do irreparável: Zeca Matambira perdera o juízo...

[...]

*-E já sabe dele?*

*-Dele quem?*

*-De Zero, seu marido.*

*-Não, não sei, respondeu a mulher em resignada mentira.*

*-Dizem que Zero morreu, mas isso é coisa que se fala por boca alheia.*

*-Eu sei. Também já ouvi (COUTO, 2006, p. 128).*

Por isso, as lembranças que perpassam os acontecimentos traumáticos das personagens ou da coletividade, nessa obra, são recuperadas como quando se abrem as feridas para que possam ser curadas. O espírito humano organiza, artisticamente, as suas lembranças para dar-lhes significação. Mas, pode haver na progressão da narrativa uma suspensão lacunar da memória, por meio de um jogo de sugestividade que, na obra,

é inferido por um aprimorado modo de recepção.

A lembrança é uma etapa que se liga ao processo cognitivo, estando nos sentidos periféricos ou centrais, que são percebidos pelas sensações. No entanto, há casos em que ocorrem dificuldades ou disfunções biológicas para que a memória ordene a história na qual está contida. No ambiente psíquico, que afeta a memória, emergem as vivências das personagens, constitutivas dos fatos e acontecimentos que marcam suas experiências mais íntimas que são convertidas em histórias, nas quais elas parecem como protagonistas, como Mwadia nas visitas.

Benjamin Southman era categórico: tudo aquilo que, em êxtase, Mwadia ia recordando correspondia, de facto, à realidade histórica. Não havia dúvida: Mwadia estava realmente entrelaçando os tempos com as memórias, restituindo as cascas ao estilhaçado ovo (COUTO, 2006, p. 236-237).

Através de uma linguagem altamente metafórica, no final do trecho transcrito, o autor, utilizando-se da voz narrante cria a imagem da remontagem das estórias particulares (as cascas) e, com esse artifício, reconstruir o todo, isto é, a história completa dessas personagens, vivas ou mortas, em tempos e espaços diversos.

O processo de esquecimento ou de lembrança, presente nos elementos do mundo de cada personagem, relaciona-se com o real ou com o irreal num modo perceptível próprio deste texto, no qual a personagem que procura conhecer o outro acaba por conhecer-se a si mesma, no desenrolar da história, como aconteceu com Southman e Jesustino, entre outros, como pode ser observado no diálogo entre Mwadia e Jesustino:

*- Sabe como me chamo nestes ultimamente?*

Mwadia negou com a cabeça, enquanto sorvia o chá. Estranhou a cor deslavada dos olhos do padraço. Talvez fosse da luz. Ou da excitação com que animava as suas palavras:

*-Jesustino! Agora, chamo-me Jesustino.*

No ano passado, ele tinha sido Idelfonso. Já fora Agnelo, Ambrósio, Epifânio, Ascolino, Salvador. E muitos outros. Desde que casara, mudava de nome em cada aniversário. O argumento era que, assim, em trânsito nominal, acabaria vivendo mais tempo.

*-Ter um só nome: é isso que apressa a morte. Você, Mwadia, devia também mudar (COUTO, 2006, p. 71).*

No entanto, Jesustino já usara esse nome há doze anos. Fora Jesustino da Anunciação Rodrigues, mas “agora, reincidia, esquecido do seu passado” (COUTO, 2005, p. 71). Nesse ir e vir no tempo, há todo um processo de conhecimento de si mesmo e do

*outro* e o leitor embarca nessa canoa que, em zigue-zague, vai compondo a narrativa. É a forma como vai recebendo a história e interagindo com as personagens que se descobrem e redescobrem-se através da memória ou do esquecimento.

Por meio de um processo dinâmico de recepção, as imagens da narrativa são recriadas pelas personagens e pelo leitor. As cenas narradas fazem interligações, às vezes ambíguas, que induzem o leitor a uma elaboração de sensações que se alternam entre as lembranças contadas e os fatos constitutivos do cotidiano. Nesse sentido, Mwadia adentra suas lembranças transitando por memórias que integram a memória coletiva, envolvendo outros tempos e espaços.

Personagens como Southman e Mwadia aproximam espaços e tempos diferentes, conferindo à história um processo receptivo altamente engenhoso, e de muito agrado para o leitor como, por exemplo, Mwadia, persuadida pelos parentes, finge uma mediunidade, que ocorre através de seus talentos de atriz, e passa a ser possuída por espíritos de antigos escravos. Em transe, ela inventa para o americano uma história sobre o passado deste, a partir das leituras que faz dos manuscritos da arca, dos livros da biblioteca do padrao e dos documentos da maleta de Southman, criando para o ele uma história correspondente aos seus anseios sobre a busca das suas origens. É assim que um jogo de mentiras e verdades que constitui a memória inventada conduz o trabalho rememorativo a trazer à tona recordações que levaram o americano a um novo começo de sua história pessoal. Tudo isso revela o engenho e a grandeza da obra, que se faz por lembranças e esquecimentos, formas vivas que pressupõem um audaz e instigante modo de recepção.

A memória coletiva, nesta obra, que carrega consigo os costumes, a língua e a tradição de um povo, ocorre de maneira dialética, isto é, pela recuperação da lembrança do indivíduo. Mwadia faz incursões pelas lembranças e memórias de outros, mas isso não impede de esquecer o que lhe oprime, e que lhe tem uma significação negativa. Mas, as histórias, mesmo as indesejadas, permanecem em seu interior como elementos que podem ser restaurados de forma positiva pela lembrança.

Em consonância com o significado de seu nome, Mwadia, liga-se a canoa e a barco. Como canoa, simboliza a vida, representando uma espécie de berço, que evoca o sentido de nascimento a que remete. Jean-Eduardo Cirlot, em seu *Dicionário de símbolos*, define o barco como 'veículo da existência' (CIRLOT, 1984, p.115). Assim, pelo termo barco, seu nome carrega o sentido de travessia em direção à vida. Veja que nessa travessia perigosa Mwadia leva Southman às águas secretas de suas origens, e ele

adquire uma nova vida proveniente dos poderes mágicos do xamã Lázaro Vivo, que lhe confere o novo nome de Dere Makenderi.

As histórias mantêm os segredos contidos nos rituais cotidianos daquele povo, demonstrando que esta narrativa de Mia Couto assemelha-se ao conjunto natural de hábitos daquela cultura, na qual passado e presente, mortos e vivos, espaços próximos e longínquos, real e irreal são acionados para compor um arquivo que refaz a história em seu processo de narração, que enseja um modo dinâmico e único.

O ancião está sempre presente nesta obra, representado aqui por Lázaro Vivo, que faz essa ligação dos acontecimentos passados com aqueles da tradição. Desse modo, ele une a história do presente com aquela da tradição e esse elo confere à história uma especial riqueza significativa, sendo este um procedimento que muito valoriza esta obra, na qual os constituintes são instáveis, pois conceitos como morte, vida, tempo, espaço, real e irreal são fluidos.

Vê-se que a escrita de Mia Couto aponta para uma consciência que ultrapassa os limites das incertezas individuais. Esta consciência se afirma por meio desse discurso que mostra o homem em contato com outras fronteiras que alcançam a subjetividade humana, que se dá na mediação entre o real e o imaginário. Aqui, a dimensão física não basta, faz-se necessária à mente criativa situar-se nas fronteiras do não-espaço e do não-tempo para alcançar as paisagens imprevisíveis que se revelam no abismo existencial

No amálgama de saberes e de sensibilidades é que se estabelecem os interstícios entre sonho e realidade, fatores fundamentais da ficcionalidade deste texto. A fragilidade de fronteiras entre os constituintes textuais mostra-nos que as identidades transitam em contínuo nessa elaboração, que pressupõe um duplo movimento que surge marcado pelo esforço construtivo que circula entre contornos imprecisos na constituição do cenário cultural dessa invulgar criatividade.

## 5. 1 Memória real e imaginária

Parece que a obsessão pela memória, na atualidade, é uma forma reativa contra os processos de transformação, aceleração, de desmanche e de procedimentos relacionados à amnésia. Vasculhar o passado, recompor lembranças, restaurar fragmentos da memória torna-se um recurso criativo próprios da arte atual. O trabalho que leva em conta a memória tenta frear a dissolução característica do mundo em que vivemos e estabelecer relações e conexões que tornem possível a convivência com a

realidade fragmentada e flutuante própria da era contemporânea. Importa ainda salientar que a memória é um elemento constitutivo do sentimento de identidade tanto individual quanto coletivo, pois norteia as ações dos indivíduos ou do grupo a que pertence. “Sem ela, o indivíduo perderia a capacidade de restabelecer as formas por meio das quais se imagina ser percebido por outros” (HALL, 1998, p. 123).

Nesta perspectiva, este romance convida o leitor a perceber que, neste mundo conturbado e conflitual, o trabalho rememorativo faz a recuperação de lembranças de um tempo que, não podendo voltar, são retomadas para delinear espaços por onde transita a imaginação criativa das personagens. Nesta obra, há a retomada desconstrutiva de polarizações como: tradição/modernidade, presente/passado e nacional/universal. Desse modo, pode-se inferir que em uma obra literária se encenam, tanto implícita como explicitamente, procedimentos funcionais que orientam uma determinada sociedade em um instante de sua história. Em relação a esses fatores, importa ponderar que a literatura assume não somente os lugares de memória, mas, sobretudo, os entrelugares, as fissuras, as fronteiras dos lugares ambíguos, híbridos, flutuantes, numa espiral que contém o coletivo e o individual de forma, profundamente, singular e criativa.

O trabalho com a memória constitui uma estratégia para que o romance se faça por meio de lembranças de tempos e espaços diferenciados, que dilatam o tempo da narrativa, instituindo novas relações e novos percursos por onde perpassam identidades sempre deslocadas e provisórias. Estas questões constituem o fio condutor dessa narrativa, que é realizada com um grau acentuado de criatividade, na medida em que confere a seus constituintes uma peculiar modificação. A discussão que se estabelece entre os textos teóricos e o romance pretende evidenciar que a memória procede das vivências de acontecimentos que, individual ou coletivamente, desencadeiam histórias de tempos, de lugares e de personagens que neles habitam.

De maneira muito peculiar, nesta obra, a memória procura relacionar um passado de tradições ancestrais com um presente moderno, pleno de expectativas para o futuro, perfazendo uma importante relação entre lembrar e esquecer que pode ser apreendida como um modo criativo que organiza, no romance, formas de se pensar as identidades como um processo descontínuo, sempre em deslocação.

A memória, seguindo o seu trabalho de recobrar lembranças, faz reconstruções do real e do imaginário. A memória do real combina seletividade do que está prontamente considerado como fato do passado, ao passo que, a memória imaginária liga-se a isso, mas adentra muito mais na subjetividade de cada ser humano. O imaginário talvez nunca



aconteça na realidade, mas seus aspectos se relacionam aos acontecimentos do passado, do presente ou do futuro.

Assim como a memória do real puramente dito, a imaginação artística traz a presença daquilo que talvez sempre esteja ausente. Mwadia, nas sessões espíritas programadas por Casuarino, com a intenção de enganar os americanos, representa várias personagens e faz um verdadeiro espetáculo teatral, atualizando uma história que preenche o imaginário de Southman. Curiosamente, assim como os demais expectadores, o leitor fica em dúvida sobre a veracidade dessas encenações. O passado registrado nos textos e, agora, revivido pela criatividade de Mwadia resulta em cenas cômicas como esta:

Nessa noite, Mwadia já entrara em transe quando os americanos ocuparam o quarto. Os olhos flutuavam nas órbitas, a espuma escorria num canto da boca. A rouquidão torna-lhe a fala quase imperceptível. De olhos fechados, esticou o braço na direção do africano e clamou: – *O senhor, Benjamin Southman, é um mulato. – Mulato, eu;* (COUTO, 2006, p. 267).

O ar ofendido de Benjamin suscitou a intervenção de Casuarino. *Ora, ele não se magoasse.* E acrescentou: *Afinal, desde Caim que somos todos mulatos.* (COUTO, 2006, p. 267) O empresário elaborava sua representação com eloquência, mas afinal, vivia-se na era da mulatização global. E, isso, poucos compreendiam, pois em terra de cegos aquele que tem um olho pode ver menos do que os que nada enxergam.

Essa cena ilustrativa do imaginário inspira fenômenos sensíveis que o indivíduo recobra como sendo o real, constituindo uma referência que repercute no modo de recepção do leitor. Uma recepção, vale dizer, profundamente dinâmica, procedente de movimentos, jogos de memória, os fragmentos de descentralização que estabelecem a hibridização própria da modernidade artística deste texto.

Um modo criativo de recepção dá ao leitor possibilidades de assimilar e apreender o conteúdo imaginado criando espaços de ressignificação para eles. Isso pode ser notado nos processos de leitura da tessitura desta obra. As intensidades e sensações vividas pelas personagens, mesmo referindo-se a constantes rupturas do real, são referenciais que se convertem em um vínculo de deslocamento compreendido pelo leitor, no processo de recepção desta obra.



## 5.2 Identidade e pós-modernidade

Mia Couto tem produzido obras importantes sob o ponto de vista formal e metafísico. Seu discurso polifônico pode ser visto na manifestação do hibridismo cultural, pois este gera algo diferente, instigante e imprevisível, já que a hibridização produz um novo sentido e uma nova representação da cultura, fazendo aflorar nela múltiplas oralidades constitutivas da polifonia discursiva que é vista como um instrumento de revitalização do texto que evidencia a subversão da linguagem.

Infere-se, daí, que o hibridismo cultural, nessa obra, está imbrincado em seu discurso gerador do entrelugar, espaço em que se dá a assimilação da resistência da cultura, estabelecida no discurso das personagens que reivindicam suas identidades, nesse olhar próprio sobre o contexto. A esse propósito Bhabha diz que o trabalho fronteiriço realizado no seio de uma cultura passa pelo encontro com “o novo” que

não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que atualiza e interrompe a atuação do presente (BHABHA, 1998, p. 27).

A construção identitária do povo moçambicano passa pelas relações de tradição entre colonialismo e pós-modernidade, permeando os aspectos políticos, econômicos, sociais e religiosos do povo africano. Refletir sobre as vozes que se manifestam no discurso e abrir espaço para que essas afluam no processo estético da obra colabora para a instauração das identidades presentes neste texto. Vê-se, aí, inclusive, como a memória é desvendada e reinterpretada pelo olhar daqueles que foram herdeiros das consequências dos eventos da colonização e da escravidão. A arte, com a quebra de estereótipos, passa a constituir, assim, um processo de assustadora mudança, ao realizar, criativamente, a junção de processos culturais múltiplos nesse momento de globalização, no qual a identidade dos povos reflete tanto um particular individualismo do ser que se torna fragilizado diante das considerações que buscam tangenciar aquilo que representa uma base segura e inegociável de verdade, quanto às determinações mais gerais dos procedimentos opressivos que atingiram suas bases culturais coletivas.

Nesse sentido, as coisas, as pessoas, as tradições que validam as características de identidade mostram-se movediças e desafiadoras para consolidar o conceito de identidade, pois o ser, ao perder a sua própria imagem ou consideração de sua formação

identitária, toma consciência do que parece estar perdido.

Em *O outro pé da sereia*, as personagens com suas histórias questionam as essências de suas identidades africanas, no que se refere à genuinidade e autenticidade do habitante de seus espaços geográficos. Muitos deles acham que as aderências às inovações causam a perda da aura e das significações do povo moçambicano. Assim, da mesma forma que o saber identitário do espaço geográfico demanda a presença de outros tempos e lugares, a pós-modernidade relaciona-se com o movimento global que muda as considerações sobre identidade. Porém, o povo nem por isso perde a sua legitimidade identitária, mas adquire uma identidade híbrida, sendo obrigados a abandonar o ideal de uma cultura original e pura para assumir uma personalidade em forma de mosaico, constituída pelo resultado das experiências decorrentes do processo de colonização e descolonização.

As sociedades arcaicas valorizam as experiências das gerações que habitam por muito tempo no mesmo espaço físico. Todas as experiências individuais e coletivas são situações do passado que se relacionam com o presente e com o futuro, fazendo com que os hábitos sofram alterações sem provocar grandes rupturas. Já no espaço-temporal das sociedades modernas, a ruptura, ou descentramento, acontece refletidamente na construção das identidades. Os conceitos, vistos até a pouco tempo como totalizantes e estáticos, são redefinidos pela contemporaneidade, facultando a formação de novas reinterpretações da realidade. Tempo, espaço, nação, identidade e outros conceitos do mundo da cultura tiveram seus significados reelaborados.

As mais diferentes formas de mestiçagens e diásporas são estudadas em nosso tempo, especialmente, por desestabilizarem as identidades nesse período de globalização e de volatilidade de fronteiras. As diferentes culturas passam a influenciar de modo mais intenso o cotidiano das nações. A consciência de pensar em uma identidade coerente, segura e unificada, torna-se fantasiosa, pois ela tem um caráter múltiplo e em dissolução na modernidade, época de relações nômades e transitórias. É por isso que as obras literárias, entre elas *O outro pé da sereia*, vêm ficcionalizando as discussões sobre os processos identitários do mundo atual.

A ideia de uma identidade completa e segura é substituída pelo conceito de multiplicidade e instabilidade, fatores que suscitam discussões e constantes reflexões nos espaços teóricos pós-coloniais. O mundo foi reconfigurado pelo processo colonial europeu que reafirma a impossibilidade de economias e culturas autossuficientes ou isoladas. A colonização acabou suscitando a heterogeneidade e a mistura, como resultado da

procura de homogeneizar os dominados, levando o sujeito pós-colonial a experimentar de perto as consequências de se viver entre fronteiras.

Os teóricos pós-coloniais veem a modernidade como uma máscara. Uma farsa engendrada pelas elites e aparelhos estatais, que organizam a arte e a cultura para promover um desenvolvimento junto aos povos dominados de experiências intersubjetivas e coletivas de interesse do aparelho das nações dominantes, como postula Bhabha:

É na emergência dos interstícios que se dá a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença, onde as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationness] fogem do interesse comunitário para submeter-se a um domínio comercial estrangeiro (BHABHA, 1998, p. 21).

Percebe-se que a obra *O outro pé da sereia* dialoga com a perspectiva de Bhabha, pois os termos da luta cultural, seja por meio de antagonismo, seja por afiliação, são produzidos performaticamente. A manifestação da diferença não deve ser intuída imediatamente como reflexo de traços culturais ou étnicos pré-fixados, inscritos na lápide comum da tradição. A articulação social da perspectiva do que é diferente, na avaliação da minoria, sugere uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que surgem em momentos de mudanças históricas.

Nessa perspectiva, o direito de expressão dos povos periféricos que se submetem ao poder e ao privilégio autorizados não depende da persistência da tradição. Ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e de contradição que persistem na vida dos que constituem a minoria. Assim, o reconhecimento que a tradição outorga é uma forma incompleta de identificação.

Perpassa todo o texto de *O outro pé da sereia* a ideia de que tudo na história da colonização e das navegações portuguesas, e as questões sobre o neocolonialismo são retomadas e recontadas sob uma perspectiva que não é somente a do colonizador. São propostos outros pontos de vista importantes para forma como as personagens são construídas e para a voz que elas proferem nesta obra. As identidades são negociadas e as personagens parecem instaurar-se como sujeitos ocupantes de fronteiras fluidas, o que corrobora a opinião de Bhabha, de que “Os sujeitos são formados nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma das partes da diferença, geralmente expressas como raça, classe e gênero” (BHABHA, 1998, p. 20). São instáveis, em particular, os conceitos construídos pelas culturas.

Cada cultura encara a seu modo o conceito de morte, e quando culturas

diferentes se encontram esses conceitos são renegociados. O conceito de tempo e espaço também são variáveis, assumidos por perspectivas flutuantes, mutáveis, sujeitas a um olhar multifacial, que envolve, igualmente, a elaboração das personagens que são também insubistentes, como, por exemplo, padre Manuel Antunes, que de branco se transforma em negro, metaforizando a absorção de novos valores com os quais passa a se identificar, abandonando os antigos.

A escrita coutiana aponta para uma consciência que ultrapassa os limites das incertezas individuais, que se afirmam à medida que o homem contempla outras fronteiras que alcançam a subjetividade humana, mediando o real e o imaginário. Uma dimensão física não basta, faz-se necessário situar-se nas fronteiras do não espaço para alcançar as paisagens que se revelam no abismo existencial. Nessa junção de saberes e sensibilidades, estabelecem-se os interstícios entre sonho e realidade. A fragilidade das fronteiras mostra-nos que as identidades transitam em contínuo fazendo o duplo movimento que marca o esforço de construção que traz contornos imprecisos de um vazio cultural que é vivenciado pelos indivíduos marginalizados que tentam ingressar na ordem social.

Mia Couto, servindo-se de um discurso poético muito bem elaborado, redimensiona a literatura colonial, retirando-a do vazio que a colonização a deixou, impedindo-a de testemunhar as vozes, os sonhos e as percepções dos homens, que experimentam, também, fronteiras diluídas. Nota-se, ainda, em seu discurso poético, aproximações com ideias do maior interesse para os estudos artísticos, provenientes dos teóricos da crítica pós-colonial, que tratam do processo identitário, como Bhabha e Hall.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudamos na obra analisada como o autor percorre a dimensão espaço-temporal para compor uma narrativa que entrelaça diferentes espacialidades e temporalidades num jogo de lembranças, esquecimentos, viagens e retornos. No que tange particularmente ao contexto desta obra, consideramos que o confronto entre os tempos passado e presente, e entre o *eu* e o *outro*, são elementos inerentes à condição humana, que muito valorizam as experiências artísticas contemporâneas, conferindo-lhes um elevado grau de criatividade, no qual a força da palavra que enfatiza o jogo de claro e escuro materializa grandes experiências individuais e coletivas referentes ao saber identitário dos povos periféricos, cujo caráter se encontra em dissolução na modernidade.

Os interstícios que ocorrem entre espaço e tempo refletem, nesta obra, as experiências mais caras às personagens, bem como a incursão em suas lembranças e memórias que ensejam um discurso que reivindica suas identidades, uma vez que elas ocupam uma situação cultural híbrida, assinalada por um entrelugar, espaço em que se dá a assimilação da resistência da cultura, que sofre abalos de influências externas, especialmente aquelas da colonização. Mas, pela memória, as personagens procuram, de maneira peculiar, relacionar um passado de tradições ancestrais com um presente moderno pleno de expectativas para o futuro, perfazendo uma importante relação entre lembrar e esquecer que é apreendida criativamente, na obra, que organiza formas de se pensar as identidades como um processo descontínuo e em deslocação que precisa ser superado.

Tanto a construção intercalar das histórias, quanto a alternância das vozes narrantes, nesse romance, são elementos que interferem, criativamente, nas experiências vivenciais das personagens, que fazem uma permanente busca de respostas para suas origens, identidades e razões existenciais. Esse *locus* enunciativo voltado para questões relacionadas ao neocolonialismo permite estabelecer uma perspectiva fabular que não é mais aquela do colonizador, instituindo, assim, a possibilidade de se instaurar identidades negociadas, nas quais os sujeitos tomam consciência de que vivem em fronteiras fluidas e imprecisas que dificultam a expressão legítima de raça, classe e gênero.

Assim, os conceitos anteriormente estudados como totalizantes e estáticos são redefinidos, com o propósito de fazer novas interpretações da realidade, envolvendo as noções de tempo, espaço, nação, identidade e diáspora, entre outros conceitos do mundo da cultura como morte, sagrado e profano que têm seus sentidos reelaborados. As mais

diferentes formas de elaboração artística marcam o nosso tempo e desestabilizam identidades pela volatilização de fronteiras, reconhecendo que a tradição é desestabilizada, como o fez o autor nesse texto. As mais variadas manifestações criativas passam a habitar de modo mais intenso o dia a dia, como ficou expresso nesse romance. Vê-se que a tentativa de construir uma expressão coerente, segura e unificada, tornou-se indevida. Por isso, ocorrem, aqui, múltiplos apelos para deslocar os elementos criativos intrínsecos na busca de um processo crítico adequado à contemporaneidade.

Nessa perspectiva, este romance permite ao leitor intuir que, neste cenário desordenado e conflitivo do presente, a operação rememorativa recupera lembranças de um tempo que, não podendo voltar, é restabelecido com o intuito de ordenar os espaços pelos quais vaga a imaginação fantasiosa, tornando esse resgate instaurador de polarizações como: tradição/modernidade, presente/passado e nacional/universal. Esses fatores levam uma obra literária a ficcionalizar, seja implícita ou explicitamente, procedimentos composicionais que lhe conferem um particular teor criativo. Nesse sentido, esta obra assume não somente os lugares de memória, mas, sobretudo, os entrelugares, as fissuras, as fronteiras dos espaços multifocais, híbridos, flutuantes, numa construção que une o coletivo e o individual, de modo inteiramente singular e único.

Em *O Outro pé da sereia*, esses novos procedimentos estão presentes, e mais, seu modo compositivo conduz o leitor a lembranças de personagens, lugares e acontecimentos com sentidos refeitos, fazendo com que a busca da identidade reflita a construção, a desconstrução e a reconstrução das personagens, como ocorreu com Benjamin Southman e Mwadia. Além disso, essa obra alude a tradições nacionais que se imbuem de sentidos universais, tornando seus mecanismos funcionais importantes para a compreensão da história humana, na atualidade.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Ana Vicentini de. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. São Paulo: Bertrand Brasil S/A, 1994.

\_\_\_\_\_. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad.: ÁVILA, Myrian. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. FRIAS, Rubens Eduardo Ferreira. São Paulo: Moraes, 1984.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. Lisboa: Caminho S/A, 2006.

\_\_\_\_\_. *O outro pé da seria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Caminho SA, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Trad.: MAGALHÃES, Lucy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DURRAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. BRITO, Carlos Aboim. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

\_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Lisboa: Presença, 1997.

ECLESIASTES. In: *BÍBLIA*. São Paulo: Paulinas, 2002. (Tradução ecumênica).

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Arcádia, 1979. (Coleção Artes e Letras).

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano*. Trad.: FERNANDES, Rogério. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Trad.: SILVEIRA, Renato da. Salvador/BA: EDUFBA, 2008.

GOULART, Audemaro Taranto. *Notas sobre o desconstrucionismo de Jacques Derrida*. PUC-Minas, 2003. Disponível em: <[www.pucminas.br/imagebb/mestrado\\_doutorado/publicações](http://www.pucminas.br/imagebb/mestrado_doutorado/publicações)>. Acesso em 19.02.2015.

GRINBERG, Luiz Paulo. *Jung: o homem criativo*. São Paulo: FTD, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. SILVA, Tadeu da; LOURO, Guaracira Lopes. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. APPY, Maria Luíza; SILVA, Dora Mariana R. Ferreira da. Petrópolis: Vozes, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad.: GIANOTTI, José Artur; D'OLIVEIRA, Armando Mora. São Paulo: Perspectiva, 2009

ROBIN, Kevin. In: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. SILVA, Tadeu da; LOURO, Guaracira Lopes. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.