

**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**

**A DESCONSTRUÇÃO DE FRONTEIRAS EM
O OUTRO PÉ DA SEREIA, DE MIA COUTO**

Izabel de Lourdes Quinta Mendes

GOIÂNIA, 2017

IZABEL DE LOURDES QUINTA MENDES

**A DESCONSTRUÇÃO DE FRONTEIRAS 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 parcial para a obtenção do título de Mestra.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto.

GOIÂNIA, 2017

M538 Mendes, Izabel de Lourdes Quinta
 A desconstrução de fronteiras em " O outro pé da sereia,"
de Mia Couto.[manuscrito]/ Izabel de Lourdes Quinta
Mendes.-- 2017.

75 f.; 30 cm

 Texto em português com resumo em inglês
 Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu
em Letras, Goiânia, 2017

Inclui referências f. 73-75

 1. Couto, Mia, 1955- - Romance - Crítica e interpretação.
 2. Literatura moçambicana - Romance - Crítica e interpretação.
I.Pinto, José Divino. II.Pontifícia Universidade Católica
de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(679)-31.09(043)

**A DESCONSTRUÇÃO DE FRONTEIRAS EM 'O OUTRO PÉ DA
SEREIA', DE MIA COUTO**

Dissertação aprovada em 14 de dezembro de 2017, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Presidente



Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás / Examinadora Interna



Profa. Dra. Elizete Álbina Ferreira
UNIALFA / Examinadora Externa



Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto
UEG / Examinador Externo Suplente

AGRADECIMENTOS

A Deus, que sempre está presente em minha vida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Divino José Pinto, que me orientou num momento árduo nessa caminhada no Mestrado e me estendeu a mão em um momento que me vi só, sem orientador.

À minha Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado que, mais que uma professora, sempre foi amiga, orientadora e exemplo para mim.

À Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira, da UNIALFA/GO, que se dispôs a participar da minha banca de defesa.

Às bancas de qualificação e de defesa, e a todos os professores do Mestrado em Letras da PUC Goiás, que muito contribuíram para meu crescimento como pesquisadora.

À minha família, pela presença constante em todos os momentos e pelo apoio nesta produção.

Não sou mais que isso: um contador de estórias trabalhando na tentativa de recriar essa magia (Mia Couto).

O importante não é estar aqui ou ali, mas ser. E ser é uma ciência delicada, feita de pequenas grandes observações do cotidiano, dentro e fora da gente. Se não executarmos essas observações, não chegamos a ser: apenas estamos e desaparecemos (Carlos Drummond de Andrade).

RESUMO

Este trabalho de dissertação apresenta a desconstrução de fronteiras em *O outro pé da sereia* (2006), de Mia Couto. A linguagem denota palavras que ressignificam nomes e a própria história de personagens que vivem a tradição e/ou a revisitação de suas raízes na terra moçambicana. Os múltiplos sentidos dos vocábulos permitem afirmar que vida e morte, espaço e tempo, e os símbolos da natureza como água, fogo, terra e ar figurativizam o rompimento de fronteiras. Protagonistas parecem estar vivos e mortos, o *lócus* Antigamente e Vila Longe é ponto de partida e de chegada na viagem que consiste na revelação da interioridade do homem. O discurso reflete o ziguezague construído na narrativa literária fragmentada entre passado (1560) e presente (2002). A dimensão espaço-tempo mostra o imaginário que emerge na cultura, religiosidade e história de Moçambique. A viagem rumo à libertação de si contém múltiplos viajantes de várias partes do mundo. Assim, as memórias redimensionam o processo de deslocamento de fronteiras.

PALAVRAS-CHAVE: Construção e desconstrução. Raízes moçambicanas. Símbolos. Viagem rumo à libertação.

ABSTRACT

This work of dissertation presents the deconstruction of borders in *O outro pé da sereia* (2006), of Mia Couto. The language denotes words that rename names and the own history of characters who live the tradition and/or revisit their roots in Mozambican land. The multiple meanings of the words allow us to affirm that life and death, space and time, and the symbols of nature such as water, fire, earth and air represent the breaking of boundaries. Protagonists seem to be alive and dead, the *locus* formerly and Vila Longe is the starting and finishing point of the journey which consists in the revelation of the interiority of man. The discourse reflects the zigzag constructed in the fragmented literary narrative between past (1560) and present (2002). The space-time dimension shows the imaginary that emerges in the culture, religiosity and history of Mozambique. The journey to liberation itself contains multiple travelers from various parts of the world. Thus, the memories resize the process of border movement.

KEYWORDS: Construction and deconstruction. Journey to liberation. Mozambican roots. Symbols.

SUMÁRIO INTRODUÇÃO.	
08	
I - UM OLHAR SOBRE OS MÚLTIPLOS SENTIDOS DA OBRA <i>O OUTRO PÉ DA SEREIA</i>	10
1.1 O Sentido da Água em <i>O Outro Pé da Sereia</i>	13
1.2 Símbolos da Religiosidade Moçambicana.....	16
1.3 A Escritura Reveladora de Libertação.....	22
II - REVELAÇÃO DO SAGRADO E PROFANO	29
2.1 A Suntuosa Imagem como Símbolo Sagrado.....	30
2.2 A Aparência Dúbia da Devoção	37
2.3 O Discurso do Imaginário.....	40
III - A VIAGEM INTERIOR SEM FRONTEIRAS EM <i>O OUTRO PÉ DA SEREIA</i>	53
3.1 Personagens em suas Viagens Interiores.....	53
3.2 Desconstrução X Construção em <i>O Outro Pé da Sereia</i>	59
CONSIDERAÇÕES GERAIS	68
REFERÊNCIAS	69

INTRODUÇÃO

A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores. A viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa.

Mia Couto

Este trabalho de dissertação apresenta como objeto a obra *O outro pé da sereia* (2006), de Mia Couto, abordando como objetivo geral a desconstrução de fronteiras na escritura e como objetivos específicos, o procedimento de criação estética, os universos longínquos de Anticamente e Vila Longe, os espaços desconhecidos que permitem interpretar as viagens da vida dos personagens e os símbolos com múltiplos sentidos.

A narrativa começa com supostos manuscritos do ano cronológico de 1560, para partir para o tempo psicológico vivido por personagens que carregam múltiplos significados da interpretação da própria obra em si. Protagonistas como Mwadia, Madzero e Nsundi constroem e reconstróem seus tempos, suas simbologias de fé e de vida.

Desse modo, o trabalho se justifica pela busca interpretativa da abertura entre tempos simbólicos que entrelaçam mundos ficcionais numa viagem ao interior do homem. Passado e presente se unem como se fossem um mesmo tempo. Nota-se a superação de fronteiras territoriais e de identidades. O ziguezague da narrativa perpassa histórias num *lócus* com aparência de Moçambique. As experiências trazidas ao leitor vão muito além das entrelinhas de lugares, de povos.

A abordagem de estudo adotada mostra as suposições da narrativa no que se refere à desconstrução: personagens viajam entre territórios físicos e psicológicos. As teorias de Stuart Hall (2006) acerca da identidade cultural na pós-modernidade e Roland Barthes (2004c), Mikhail Bakhtin (1998), com a sua filosofia da composição referente ao romance e aos seus aspectos plurivocal e pluriestilístico, Gaston Bachelard (1999), que nos fornece à simbologia da água uma posição de destaque na obra em tela; a noção de “entre-lugar”, estabelecida nos estudos culturais de Homi Bhabha (1998), que apontam o trabalho fronteiriço da cultura; nos apropriamos também dos estudos de Deleuze e Guattari (1992), a noção de rizoma, ideia que

conecta diferentes elementos em ramificações que se estendem por várias direções, entre outros grandes teóricos que auxiliam a escrita dessa mistura de identidades desconstruídas pelo colonizador e atinge o colonizado. Desse modo, a pesquisa se divide em três capítulos.

O primeiro capítulo aborda o procedimento de criação que estabelece relação de personagens com o povo moçambicano para causar a percepção estética da obra. Os seus plurais de sentidos que perpassam o nome e a vida dos personagens. As histórias se misturam como se mundos perdessem fronteiras assim como vida e morte. A descoberta do outro faz com que o eu se redescubra numa viagem eternizante. Desse modo, sentidos com termos como os elementos da natureza formam símbolos da religiosidade moçambicana, sendo, portanto, uma escritura continuamente reveladora do eu e do outro.

O segundo capítulo analisa a complexidade dos mistérios da vida dos personagens. Há um paralelo entre nascimento, vida e morte, e pós-morte, sempre fascinando o leitor. Essas questões sempre geram questionamentos, mas seguem rumo à descoberta de um entendimento eternamente vazio, tendo em vista que a existência humana não consegue responder totalmente os sentidos do ciclo da vida, da natureza e das fases que determinam suas jornadas. Os símbolos sagrados aparecem com dubiedade o tempo todo, havendo imbricação de tempos imaginários.

O último capítulo incide na desconstrução de fronteiras que passa a compor os múltiplos sentidos dos termos água, rio, vida e morte. Por um lado, os personagens seguem sua viagem rumo à interioridade conhecida apenas por si mesmos. A travessia entre mundos se dá sem barreiras pela atitude de dissolução dos objetos que cerceiam a fruição da viagem. Por outro lado, a construção do discurso reflete a imagem do povo africano com sua simbologia religiosa do ícone afro-católico da imagem Nossa Senhora também denominada Kianda, apenas com um dos seus pés.

As fronteiras da suposta história real do povo moçambicano cedem lugar para a ficção que não colide com tal realidade, mas instaura-se pela imaginação. O movimento de chegada dos portugueses em Moçambique é fluido, porém dilui-se entre o mosaico de identidades do local. O ciclo da natureza também revela essa mão dupla de viagens. Os protagonistas se veem imersos nas incertezas da vida e

da morte: é a desconstrução da mente deparando-se com símbolos culturais no imaginário.

I. UM OLHAR SOBRE OS MÚLTIPLOS SENTIDOS DA OBRA *O OUTRO PÉ DA SEREIA*

A escritura¹, como procedimento de criação estética, é a atividade de domínio do discurso usada no sistema de signos da obra de arte. Ela tem o poder de nos transportar para universos longínquos, até mesmo desconhecidos. Desse modo, o romance de Mia Couto, escolhido para nossa análise aqui, aponta momentos múltiplos de sentidos pela leitura dos manuscritos do ano cronológico de 1560, para a interpretação de Mwadia e seus ouvintes, em 2002.

Essa abertura entre tempos segue a simbologia do próprio nome da personagem leitora de mundos, que significa “canao”. Mwadia traz o passado para o presente, eliminando as fronteiras entre tempo e espaço. O ziguezague da narrativa é feito pelo imaginário de histórias, de mundos, de experiências que trazem à tona personagens na sua complexidade:

O imaginário, assim enraizado num sujeito complexo, não redutível e suas percepções, não se desenvolve, porém, em torno de imagens livres, mas lhes impõe uma lógica, uma estruturação, que faz do imaginário um “mundo” de representações (WUNENBURGER, 2007, p. 20).

Os múltiplos sentidos da vida moçambicana são feitos de imagens que retratam a história de Moçambique em meio às guerras. A narrativa segue uma lógica historiográfica, embora sua estruturação faça referências ao mundo da imaginação. Torna-se assim representação da arte, pela qual protagonistas se encontram num universo que dilui vida e morte.

A descoberta do outro faz com que o eu se redescubra, como consequência natural do autoconhecimento. O passado também pode simbolizar a morte dos acontecimentos que se renovam a cada reencontro. Desse modo, a vida carrega experiências de vida e morte como se estivesse numa situação permanentemente ambígua:

¹ Nesta pesquisa, o tema escritura é tratado, conforme os apontamentos de Roland Barthes (2004c), com destaque na literatura de Mia Couto, na obra *O outro pé da sereia*. Pela escritura, percebe-se as marcas da cultura moçambicana com seus símbolos sagrados, bem como o estilo único de utilização da linguagem carregada de duplicidade, tais como: vida e morte, como se fossem a mesma coisa. A escritura centraliza o objeto: personagem no centro de todo o discurso. Desse modo, a história moçambicana, que toma os protagonistas, é tomada em segundo plano para tornar o conjunto de todos os recursos da narrativa a essencialidade da escrita.

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

[...]

A mulher anuiu, engolindo o canto. Permaneceu calada até que, ao fim da tarde, chegaram ao rio Mussenguezi. Contemplava o marido caminhando como uma queimada na extensão da savana. De repente se alvorçou. Porque lhe pareceu que Zero não deixava pegada atrás de si.

- Zero?
- Diga?
- Nada, era só para escutar a sua voz. (COUTO, 2006, p. 33)

Ao chamar por Zero Madzero, Mwadia, no propósito de ouvir sua voz, o faz para se certificar se seu marido está vivo ou morto. Assim, por uma configuração literária própria do moçambicano Mia Couto, o narrador nos confirma a ambiguidade entre vida e morte, que o mesmo nos apresenta no decorrer de toda obra: “Em todo o mundo é assim: morrem as pessoas, fica a História. Aqui, é o inverso: morre apenas a História, os mortos não se vão” (COUTO, 2006, p. 10).

O caminho para se chegar ao mundo dos mortos é viajar pelo avesso ou inverso do mundo dos vivos, ou seja, o universo dos sonhos flui na narrativa. Em *O outro pé da sereia* o veículo água se transforma em sinônimo de oceano e de rio, funcionando como metáfora, transportando personagens:

A metáfora ou, melhor, o metaforizar, isto é, a dinâmica da metáfora, repousaria então na apercepção do semelhante. Chegamos às proximidades de nossa hipótese mais extrema, a saber, que a "metafórica" que transgride a ordem categorial! é também a que a gera. Mas que a descoberta própria a essa metafórica fundamental seja a da semelhança demanda uma demonstração especial (RICOEUR, 2000, p. 42)

Pela metáfora, as águas são vistas como o meio flutuante, trazem as ideias de movimento entre vida e morte, sendo a morte uma eterna viagem. Viajar é o mesmo que entrar por uma passagem ziguezagueante, pois os vivos se comunicam com o mundo dos mortos:

[...] Xilundo tinha ido com os anamadzi, os da água. Lá ficara anos seguidos, já se acreditava que, como todos os que partiam, ele também não voltasse. Este que agora regressara seria, certamente, um outro e poderia, mesmo, estar contaminado com as mais graves impurezas (COUTO, 2006, p. 258).

A desconstrução de personagens pode ser vista no discurso que revela a unidade de todos que partiam para um mesmo lugar, de onde ninguém voltasse. A morte reduz a viagem numa única parada. No mundo das águas, outra diluição ocorre entre Mwadia Malunga, jovem moçambicana, e Zero Madzero. A união deles a coloca em constante viagem entre Antigamente e Vila Longe, como se retornasse para o ponto inicial da vida pela inferência do nome zero

No romance, o nome das personagens é uma das condições, utilizadas pelo narrador para definir a identidade das mesmas, como observamos nos nomes de Zero e Mwadia. Zero indica nulidade ou conjunto vazio. É o ponto de partida entre os números positivos e negativos. O protagonista se desvanece diante de sua esposa, Mwadia. Ela vive em meio a obscuridade que revela sua incerteza de que o marido está vivo ou morto.

Mwadia se insere nesse vazio que parece um numeral nulo. Seu nome, na língua si-nhungwé falada no noroeste de Tete, em Moçambique, quer dizer “canoa” que, no enredo, vai ligar as duas margens entre os moçambicanos e o resto do mundo. Além disso, por meio dela, é possível fazer a travessia entre passado e presente, entre Portugal, Índia e Moçambique. Tem-se a história da ficção, do escravizado com o escravizador. As várias identidades e papéis sociais se mostram na linguagem cultural do povo mergulhando em água e em terra, na vida e na morte.

Mwadia é capaz de transcender os mundos sem nenhum obstáculo aparente. Ela lê os relatos deixados por Nimi Nsundi. Sua imponência por seguir seu destino a colocava numa posição de canoa: objeto usado para navegar em diferentes direções. Desse modo, Mwadia não se via a serviço de um único lugar como o das autoridades locais, pois sua natureza é ser canoa, viajante:

O desespero sobrava em Tia Luzmina. O que se passava na cabeça de Mwadia? Tantos meses num lugar de culto, e ela se apaixonava pela ideia pagã de se converter numa nzuzu? A goesa levantou-se e sacudiu a sobrinha. Ela que entendesse o verdadeiro motivo daquela congeminação: queriam afastá-la do burriqueiro Zero Madzero.

— *Tia Luzmina, regresse a Vila Longe e diga à minha mãe que eu nunca mais volto.*[...]

Para Constança, a sofrida mãe, o namoro nem era mal vindo. Mwadia sempre dissera que não queria ficar na Vila, recusava sujeitar-se aos poderosos locais, ao chefe do posto, ao chefe do Partido, ceder-lhes favores, deitar-se com eles. (COUTO, 2006, p. 66).

Mwadia dá a ideia de que pode costurar a história sua com seus antepassados. Os múltiplos sentidos podem ser vistos em suas idas e vindas a Vila Longe para Antigamente. São mundos que se unem, simplesmente, por essa desconstrução entre a distância e o passado e o presente. Em *O outro pé da sereia*, é possível unir tempos remotos apenas pelo discurso. Seu amor por mundos distintos, faz com que sua vida seja marcada pelo casamento com Madzero, ou seja, o vazio eterno do fim e do começo da vida e da morte. Ela vive em incessantes viagens como se fizesse o movimento das águas dos rios que corre para o mar.

1.1 O Sentido da Água em *O Outro Pé da Sereia*

O sentido da água marítima, em muitas culturas, vinculou-se como o local privilegiado dos mortos e da morte, uma vez que o oceano era um espaço totalmente desconhecido que despertava muito mais medo do que curiosidade às pessoas, pois elas não se aventuravam nessas águas. Após o falecimento, os mortos passavam a supostamente conhecer os mistérios contidos no oceano, ao serem lançados ao mar.

Bachelard (2002, p. 75), em sua obra *A água e os sonhos*, questionou quem seria o primeiro navegador: "Não terá sido a Morte o primeiro Navegador?" Diante desta indagação, pode se pensar na morte como a abertura para essa navegação dos mortos ao mundo marítimo eterno.

Como os corpos eram levados ao seu novo lar por barcos como se viagem num sonho. Segundo a simbologia, esses meios de transporte ficaram atrelados às exalações e aos miasmas da morte. Desse modo, o barco navega em meio ao mar e o infinito celeste, pois fica sobre as águas e sob o céu: é o mundo do devaneio:

Quando um devaneio, quando um sonho vem assim absorver se numa substância, o ser inteiro recebe dele uma estranha permanência. O sonho adormece. O sonho estabiliza-se. Tende a participar da vida lenta e monótona de um elemento. Tendo encontrado seu elemento, vem fundir nele todas as suas imagens. Materializa-se. Cosmotiza-se. (BACHELARD, 2002, p. 93)

Para alguns sonhadores, a água é o movimento novo que convida o homem à viagem jamais feita em vida, ou seja, à morte. Nessa percepção, em *O outro pé da*

sereia, do autor moçambicano Mia Couto, a ideia de morte é apresentada em total relacionamento com a vida. Isso equivale dizer que mortos e vivos convivem num mesmo plano:

Recordava-se bem de Lázaro Vivo, o adivinho. O homem se convertera numa figura mítica desde que, aquando do enchimento da albufeira de Cahora Bassa, ele se recusara a abandonar a sua velha casa.
— *Fico a fazer companhia aos mortos, teimara* (COUTO, 2006, p. 14)

A narrativa enseja no faz de conta de estar vivo ou morto. De acordo com a conveniência da vida, a morte entra em cena para locupletar as ações dos personagens: Há bichos que, para escapar, se fazem de mortos. O burro Mbongolo fazia-se de vivo (COUTO, 2005, p. 22).

As referências que norteiam a viagem são plurais: naus, canoas, oceano e rio. Tudo faz parte das simbologias da viagem ao mundo dos mortos por meio das águas. Nesse quesito de sentidos, Gilles Deleuze (2000) explora o pensamento de grandes filósofos como Husserl, para atestar sobre a problemática do objeto e do sentido, vinculando-o às questões do empirismo transcendental nas obras literárias da atualidade. As observações de Deleuze corroboram para o entendimento do objeto “água” como simbologia para as travessias entre mundos:

[...] A lógica do sentido é toda inspirada de empirismo, mas, precisamente, não há senão o empirismo que saiba ultrapassar as dimensões experimentais do visível, sem cair nas Ideias e encurralar, invocar, talvez produzir um fantasma no limite extremo de uma experiência alongada, desdobrada. Esta dimensão última chamada por Husserl expressão: se distingue da designação, da manifestação, da demonstração. [...] Quando Husserl se interroga, por exemplo, sobre o “noema perceptivo” ou o “sentido da percepção”, ele o distingue ao mesmo tempo do objeto físico, do vivido psicológico, das representações mentais e dos conceitos lógicos. Ele o apresenta como um impassível, um incorporeal, sem existência física nem mental, que não age nem padece, puro resultado, pura “aparência” (DELEUZE, 2000, p. 22)

Os sentidos mostram sua pluralidade que pode ser compreendido pelo termo ou pensamento que constitui o objeto instituído na consciência humana que perpassa certas insinuações do que acontece na história da obra *O outro pé da sereia*, de Mia Couto. Percebe-se a fenomenologia, salvo seus limites, como um tipo de empirismo transcendental, na qual todo conhecimento provém da experiência,

limitando-se ao que pode ser captado do mundo externo. Não é diferente o pensamento de Deleuze e Guattari (1992, p. 270) que destaca que “A diferença de natureza entre os problemas não os separa, pois, assim como os devires da matéria criam planos de imanência conceituais, os conceitos criados agem sobre o estado concreto das coisas”.

Como vertente transcendente das postulações propostas pelo empirismo, a obra em análise considera os elementos provenientes da intuição e da criatividade que ultrapassam o realismo. A água remete a sentidos diversos, incluindo o rio com o *locus* canoa enquanto veículo capaz de ir e vir entre as margens do imaginário. Vida e morte, real e irreal fazem parte da viagem dos protagonistas investidos na canoa que aparece como símbolo de mulher:

— *Água, vejo água*, exclamou Mwadia, a voz distorcida como se as palavras emergissem líquidas.

— *Está possuída, ela já está possuída*, concluiu Casuarino ordenando silêncio aos restantes ocupantes do pequeno quarto. Mwadia se exibia de meter medo: olhos revirados, cabelos hirsutos, braços ondeando como se vogassem entre águas e nuvens. A transfiguração era tal, que os cúmplices na farsa se interrogaram se os espíritos não estariam realmente tomando conta da moça. (COUTO, 2006, p. 186).

O movimento em ziguezague costura os dois mundos com seus tempos e espaços, interpretados como um meio de “Desenredar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é construir um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas” (DELEUZE, 1996, p. 84). Estar vivo e morto parece a mesma coisa, embora se refira a questões distintas. A experiência dos protagonistas segue a linguagem do vai e vem de um ciclo antifroneirício de qualquer delimitação física para permear caminhos imaginários. O imaginário

[...] suscita configurações de imagens que obedecem a relações fusionais; uma estrutura [...] que instala entre elementos clivantes e oposições partidas; enfim, uma estrutura cíclica, sintética ou disseminatória, que permite compor juntos num “tempo” [...] que engloba as duas estruturas antagonistas extremas (WUNENBURGER, 2007, p. 20).

O imaginário faz com que haja uma união indissolúvel entre histórias de diversidade que se juntam em Moçambique. Desse modo, os elementos como a água, seja do oceano, seja do rio, têm sentido metafórico e simbólico, de maneira a

(des)costurar os sentidos das partidas, vidas que vão ao mais profundo de sua interioridade e retornam de lá para viver num novo mundo de intenções ressignificadas pelo imaginário no território de Moçambique como símbolo da palavra terra:

A terra, com efeito, ao contrário dos outros três elementos, tem como primeira característica uma resistência. Os outros elementos podem ser hostis, mas não são sempre hostis. A resistência da matéria terrestre, pelo contrário, é imediata e constante (BACHELARD, 2001b, p. 8)

Os sentidos do termo terra refletem na palavra água. O universo imaginário dos personagens que encontram em si alguma relação com a terra moçambicana que abriga a todos que se sentem parte de sua história. Assim, Moçambique tem esse rio que se encontra com o mar, cujo movimento tem como metáfora a multiplicidade significativa de cada homem. A metáfora da água multiplica os significados do ciclo da vida, tornando múltiplos os olhares sobre o movimento pendular das águas.

— Estou a esquecer-me. E oscilava como água na onda.
A kapunda, essa túnica de algodão branco, sobrava-lhe nos ombros. A mulher suportava mal esse lento silenciar e, mais e mais vezes, o espicaçava para as falas: — Então, marido, já não fala?
— Estou à procura das palavras... (COUTO, 2006, p. 8-9)

A escrita desse autor, como se vê, explora diversas camadas da linguagem: vocabulário, construções sintáticas, sonoridade. A água flui livremente, movimenta, lava, limpa, carrega a sujeira. Nesse movimento, o barco é levado rumo ao objetivo de entrelaçar crenças, culturas. Os mundos dos humanos, dos vivos/mortos e dos deuses se unem na embarcação Nossa Senhora, instaurando o momento em que a morte e a vida não encontram mais limites:

Eu lhe mostrei na noite em que fizemos amor: na popa da nossa nau está esculpida uma outra Nossa Senhora. [...] A minha Kianda, essa é que não pode ficar assim, amarrada aos próprios pés, tão fora do seu mundo, tão longe de sua gente. [...] Agora já não tenho medo nem de morrer nem de ficar morto. Foi você que me ensinou [...] (COUTO, 2006, pp. 165-6, grifos do autor).

A popa do barco é lugar de depósito de toda fé, sendo reconhecida a multiplicidade da imagem Nossa Senhora. Mergulhar totalmente no que se acredita é ensinamento que deve ser repassado entre os moçambicanos, como se percebe no fragmento retro. Por meio de sua liquidez das águas, personagens navegam para dentro de si sem fronteiras para revisitarem seu amor, sua cultura, suas crenças.

1.2 Símbolos da Religiosidade em *O Outro Pé da Sereia*

A floresta e a água têm significados simbólicos na narrativa em análise por representarem espaços para a fruição estética vivida pelos personagens. Na floresta, Zero Madzero fazia suas práticas religiosas, despiu do seu eu para mergulhar na interioridade florestal com todas as suas espécies preservadas para promoção do ciclo da vida. Tuan (2012, p. 118) assim destaca:

A intimidade com a floresta é expressada de muitas maneiras. As relações sexuais, por exemplo, têm lugar em uma clareira, em lugar de uma choça. Um pigmeu pode dançar sozinho na floresta – com a floresta. O recém-nascido é banhado com água misturada com sumo de cipó. O cipó é amarrada na cintura e argolas decoradas com pedacinhos de madeira usadas nos punhos. Na época da puberdade, a menina renova o seu contato com os cipós e folhas da floresta; as usa como decoração, vestuário e leito. Durante uma crise, como o fracasso de uma caçada doença ou morte, os homens se reúnem para cantar canções que despertarão o espírito benigno da floresta. A trombeta *molimo*, um instrumento ritual, é levada a diferentes partes da floresta, um jovem repete nela as canções que os homens cantam.

A mudança de vida dos protagonistas importava a entrar no mundo espiritual das florestas. Os personagens afluíam a sexualidade nas inferências do despir e do vestir, num movimento dinâmico. A floresta serve de lugar para as relações sexuais, para a renovação do contato com o natural na puberdade. Tal entrada nesse ambiente se dava, após a liberdade de passagem entre mundos supostamente físicos e espirituais:

Aliás, desde os tempos da Revolução que o velho Lázaro Vivo deixara de se apresentar como um nyanga. Ele era, agora, um conselheiro tradicional. Fosse qual fosse a sua oficial designação, o adivinho lhes daria a necessária permissão para entrar na floresta. Só isso, agora, importava (COUTO, 2006, p. 12).

Percebe-se pelo fragmento retro que o ato de entrar na floresta ou na água era para quem atingisse a permissão para tal passagem. As transformações dos protagonistas se davam com a passagem permitida para a floresta. Acontecia então a aproximação dos personagens com suas raízes culturais, crenças coletivas e particulares:

— *Espera um pouco*, disse Lázaro, *quero-lhe mostrar uma coisa*.

Lázaro Vivo inclinou-se sobre a areia e arrancou uma planta pela raiz. Levantou a planta, virou-a ao contrário e pediu a Mwadia que contemplasse o recorte das raízes de encontro ao céu.

— *Espreite bem: o que lhe parece essa raiz?*

— *Parece uma árvore, avançou com timidez. Ele sorriu, confiante. Era a resposta que esperava. Sacudiu a raiz, espalhando areia húmida.*

— *Isto é você. Parece uma raiz. Mas é uma árvore que vive enterrada.*

Mwadia despediu-se, cumprindo a vénia respeitosa. Depois, correu para acompanhar o marido que, entretanto, ganhara caminho. As enigmáticas palavras do curandeiro ecoavam na sua cabeça. Rapidamente decidiu esquecê-las. Assim que contornaram o cabeço rochoso ela perguntou ao marido:

— *Não escutei tudo o que falaram: afinal, o curandeiro autorizou?*

— *Hein?*

— *Pergunto se Lázaro autorizou a nossa viagem à floresta.*

O burriqueiro acenou afirmativamente (COUTO, 2006, pp. 17/18)

O termo raiz aparece para refletir a religiosidade moçambicana. Na floresta, são encontradas essas raízes, mas também árvores inteiras enterradas, como símbolos de que precisam aparecer seu caule, suas folhas. Afinal, apenas as raízes ficam embaixo da terra. A árvore passa a ser uma espécie de ligação entre a terra e o céu.

Mwadia foi despertada pelo curandeiro de que é árvore, não apenas raiz. O encontro de Mwadia, consigo mesma, era algo necessário e esperado. Seu espaço físico foi interpretado como seu *locus* interior que a prendia no além mundo. Entretanto, ela conhecia o caminho para trilhar novas descobertas. Na floresta, encontrou-se com o curandeiro que a embriagou no pensamento que a levaria a refletir sobre sua vida:

Longe da família, sem filhos, sem chuva, naquele canto para além do mundo, Mwadia não era nem a árvore nem a raiz de que falara Lázaro. Ela era um arbusto definhado e seco. Toda a morte tem o seu quê de suicídio. Mwadia, porém, já não se considerava vivente. Por isso, para deixar de viver, já nem carecia morrer (COUTO, 2006, p. 18)

A linguagem traz as palavras sem e nem para mencionar a situação de Mwadia como arbusto, figurativizando a necessidade de sua vida ser mudada, pois seu nome é símbolo de canoa, sua revelação é de ser árvore. Era como se a protagonista tivesse sido queimada pelo fogo que sem a presença da água a deixou seca, sem ter nada, nem se situando no entremundos, mas no além deles. Os elementos da natureza mostram seus movimentos, ora inertes, ora afitados:

[...] o que é rico em matérias, quase sempre é pobre em movimentos. Se a matéria terrestre, em suas pedras, em seus sais, em seu metal é o sustentáculo de riquezas imaginárias infinitas, ela é dinamicamente o mais inerte dos sonhos. Ao ar, ao fogo – aos elementos leves – pertencem, ao contrário, as exuberâncias dinâmicas. (BACHELARD, 2001c, p. 269)

O fogo era algo presente em sua vida, o símbolo do fenômeno que clareia. Sua labareda consiste em desconstruir a escuridão, dando calor e luz ao ambiente pela combustão de um corpo. Madzero e Mwadia se unem para revelar o que fazem com a estrela, outro elemento simbólico do fogo.

Na noite do acontecimento da queda da estrela, Zero Madzero sonhou com a junção do fogo e da água, percebendo que ambos faziam parte da religiosidade moçambicana. Sentiu que suas mãos se transformaram numa única fogueira, mas que outras mãos de água se aproximaram das suas mãos labaredas para aplacar sua dor por causa do fogo:

Não tinha passado uma hora: a mulher escutou o pastor gemendo. Ardiam-lhe as mãos. Ela chamou-o. Mas o homem se queixava dormindo, o pranto lhe emergia do outro lado da consciência. Mwadia teve medo de tocar nas lágrimas que escorriam pelo rosto do marido e encharcavam a almofada. Quem chora dormindo pode também rezar sem despertar. E, assim, ela encorajou o pastor:

— *Isso, vá rezando, marido. Mas reze de sua maneira, você é um postori.*

Os outros rezavam a Deus. Ele rezava com Deus. Os outros rogavam ao Criador.

Madzero conversava com Ele, fazendo dele as Suas palavras. 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. Em lugar dos dedos, lhe doíam dez pequenas labaredas. Foi então que outras mãos, feitas de água, se aconchegaram nas suas e aplacaram aquele incêndio. Eram as mãos de mulher. Seriam as minhas, adiantou-se Mwadia. Não. Aquelas eram mãos de mulher branca. E a mulher do sonho vaticinou:

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

A voz ecoou na cabeça do pastor. As palavras o sacudiram por dentro. A voz tomava posse dele, usando a sua boca para falar:
— *Eu sou a mulher* (COUTO, 2006, p. 12-3).

A experiência religiosa de Zero Madzero foi testemunhada por sua esposa. Ele dormindo transparecia pelo calor de suas mãos, por lágrimas e palavras o que estava acontecendo naquele mundo no qual estava inserido.

Essa mesma experiência foi narrada por Nimi Nsundi, na carta endereçada à Dia. Desse modo, as percepções metafóricas mostram o que os protagonistas guardavam dentro de si e como se transformaram para conhecerem suas lembranças, suas raízes mais profundas: “De todas as vezes que rezei não foi por devoção. Foi para me lembrar. Porque só rezando me chegavam as lembranças de quem fui” (COUTO, 2006, p. 89).

A cultuação da fé colocava Zero Madzero à frente de Mwadia na tentativa de conseguirem a permissão para entrarem no bosque. A prece elaborada por Zero Madzero o fez repousar em seus sonhos, dormindo ao relento à margem da floresta: símbolo da linguagem metafórica:

[...] a metáfora é um desvio em relação ao uso corrente das palavras, de um ponto de vista dinâmico ela procede de uma aproximação entre a coisa a nomear e a coisa estranha à qual ela empresta o nome. A comparação explícita essa aproximação subjacente ao empréstimo e ao desvio (RICOEUR, 2000, p. 43)

O discurso narrativo desvia a própria para ficção para o mundo dos sonhos. Zero se embalava no sonho, sua esposa ficou à espreita do silêncio, até ser embalada ao mundo do sono. Sonho e sono estão juntos, fingindo ser um mero descanso do corpo e da mente que logo despertarão para as ações da realidade da obra:

Cumpridas as saudações, Zero Madzero retirou do bolso uma porção de farinha que espalhou junto a um tronco de embondeiro. Pediu a Mwadia que se ajoelhasse junto com ele, fechou os olhos, bateu as mãos em concha e falou em si-nhungwé:

«Peço-vos, meus antepassados, que me concedam autorização para entrar nesta floresta. Peço mais ainda que autorizem Mwadia, minha esposa, a me acompanhar. Sendo mulher ela está interdita de entrar no bosque. Mas o caso é demasiado imperativo. Agora, irei dormir na margem da floresta, deitado sobre o último caminho. Amanhã regressarei para confirmar se esta farinha foi deixada intacta como um sinal da vossa permissão.»

Terminada a prece, Zero Madzero se afastou para um recanto escuro e se alheou da esposa. Adormeceu, enrolado sobre si mesmo. Mwadia passou a noite em claro. De que valia dormir se ela não adormecia os sonhos? Para se distrair da insônia ela, primeiro, pensou rezar. Todos rezam para pedir, ela rezaria para dar. [...] Convicta de que a sua morada não podia ser outra senão o silêncio, Mwadia ergueu-se e pendurou a capulana num ramo. O ondear do pano a embalou e ela, vencida pelo cansaço, entregou-se ao sono (COUTO, 2006, p. 24-5)

O contato com a floresta refletia o encontro com as divindades. Nesse *lócus*, a aventura dos protagonistas se dá no reino florestal encantado que se desdobra em revelar a peregrinação do caminho rumo ao encontro da interioridade espiritual. O ato de esperar, de parar e ir em frente fazem parte dessa viagem.

Falar a língua nativa e esperar por respostas dos deuses faziam parte desse ritual para entrar na floresta. Mwadia vivia tendo contato com experiências por meio de Zero Madzero e de Nimi Nsundi, pela escritura da carta que norteava sua vida. A personagem estava mergulhada em dor, segura, tumulto interior seus e dos outros, porém, esses supostos labirintos a colocariam no movimento de ser canoa indo ao encontro de si, para reviver histórias de seus antepassados por suas memórias. Tomar sua posição e ser canoa implicada a ela entender seu passado para definir a sua própria identidade, sua cultura, sua religiosidade:

— *A farinha está onde a deixei, vamos entrar na floresta!*

O dia estreava e o orvalho brilhava sobre o pêlo do burro como se o bicho fosse coisa plantada, continuação de capins e seus perfumes. Seguiram em direção ao rio, passo cauteloso, olhar atento, até que começaram a chapinhar no chão saturado de água. O jumento Mbongolo se apressou a beber, enquanto o pastor se abrigava na sombra de uma frondosa mbawa. Contemplando a correnteza, Mwadia sentiu-se tomada por um irreconhecível impulso que a fez entrar na água. A coberto do rio, foi-se libertando das vestes. Lançou-as para a margem, peça por peça, perante o olhar aterrado do marido. O convite dela o fazia estremecer:

— *Vá, Madzero, se atire. Venha para a água!* (COUTO, 2006, p. 25)

A permissão de entrada de ambos na floresta foi supostamente concedida. A linguagem revela o vai e vem para as novas experiências, como os termos “vá e vem”, por exemplo. O sono de Mwadia foi despertado para outros acontecimentos que atormentariam a pacatez ritualística de Zero. A personagem se viu impulsionada por algo nunca antes experimentado por ela. Ao entrar na água, foi se libertando de sua exterioridade. A viagem com o esposo despertou a intimidade de Mwadia como

sinal de sua religiosidade, mas para o marido suas ações eram de alguém que perdeu a razão:

A mulher enlouquecera? Ali, na floresta dos antepassados, onde as mulheres eram proibidas, ela se estava fazendo maior que o seu tamanho? Mwadia ainda esperou, mas depois acabou saindo da água. Não emergiu de corpo inteiro. Foi progredindo de gatas, como se o pudor a impedisse de se exibir toda despida. O que ela fez, de seguida, foi rolar-se na areia branca da margem.

— *Você está maluca, Mwadia?! Vista-se, mulher!*

— *Estou vestida, marido. Estou vestida com a própria terra.*

Mwadia Malunga fez uma concha das 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. Zero Madzero agitou os braços, em desespero, e desabafou:

— *Não posso ver isto. Você vai ser castigada sozinha!*

O homem virou costas e desandou pelo mato. Mwadia sorriu, triste. Ela fora educada em cidade, na missão católica do Zimbabwe, perdera alguns dos temores que mandavam em Zero (COUTO, 2006, p. 25)

Mwadia se vestiu de água e de terra para viver o jogo do despir e do vestir, sendo vista pelo marido como algo que pudesse despertar a ira dos deuses. A terra simboliza o vestido e a água o desfazimento dessa vestimenta: é a desconstrução de um estado para o outro, da cultura que veste e despe o corpo e a mente de quem tem a experiência dessa viagem. Ele esperava que sobreviria um castigo, ela apenas revelava sua religião católica aprendida no Zimbabwe, não tinha os mesmos temores de Zero Madzero.

A protagonista não se importava com as proibições nem com os medos de seu marido. Naquele ziguezague de vestir-se como a terra e despir-se usando a água, ela se libertou pelo sonho.

Mwadia fechou os olhos e a si mesma se acariciou. 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 na 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* (COUTO, 2006, p. 26)

A libertação de Mwadia deu-se na floresta, onde ela revive a essência da terra que é símbolo no devaneio da inercia e da água, elemento da dinamização do ciclo da vida pela imaginação. Ao lado de seu marido, revela-se homem que tomou a

mulher como sua, mesmo sabendo que ela poderia escorregar como um líquido por entre seus dedos. Os sentimentos daquela experiência foram desenvolvidos como se tivessem sido construídos por uma escritura bem elaborada.

1.3 A Escritura Reveladora de Libertação

A escritura de mundos traz à baila a viagem dos protagonistas que se dá entre mundos. A água, com sua inferência rio, faz evocação à terceira margem: fruição interior das experiências. A ficção transforma dedos em labaredas que são aplacadas por seu paralelo que são as águas. Mãos humanas são vistas com materiais distintos dos conhecidos pelo corpo humano. Parece que o homem vive um novo ser dentro de si. O verso e inverso se encontram para se unirem num mesmo espaço, embora nenhum prevaleça ou inutilize o outro:

Acontecia-me a mim o inverso do que lhe sucedeu a si, Dia Kumari. As minhas mãos se juntavam e pegavam fogo. Em lugar de dedos me ardiam dez pequenas labaredas. Era então que outras mãos, feitas de água, se aconchegavam nas minhas e aplacavam aquela fogueira. Essas mãos eram da Santa. E ela me segredava: - Este é o tempo da água. [...] Eu sou a Santa (COUTO, 2006, p. 89).

A revelação da experiência de Nimi Nsundi é de travessia de libertação. Ele tinha funções de mainato, “[...] de estrinqueiro encarregado de zelar pelas velas e pelos cabos” (COUTO, 2006, p. 53), também era encarregado de outras atividades como a guarda da pólvora e administração dos fogareiros. O personagem se vê como libertador, mostra-se conhecedor das multífaces da imagem que está associada por vários nomes: Nossa Senhora, Kianda e Mama Wati.

Como sereia, era a rainha endeusada pelos africanos: a divindade angolana das águas, protetora dos pescadores. Nimi Nsundi pretendeu libertar a estátua de seus pés, já que Kianda deveria ter apenas nadadeiras. Ele também se veria liberto de sua missão que rompia com as tradições religiosas do Catolicismo.

A ideia de libertação parte da interioridade dos personagens que se veem num movimento contínuo de viagem. A travessia entre mundos requeria retirar coisas para ceder lugar às outras como os lançamentos de objetos ao mar para aliviar os

pesos. Jogaram as cargas da nau nas águas como se fossem sobras sem serventia para o porvir:

— *Temos que deitar fora carga!*

Antunes quase sorriu. Não era apenas de um peso que se aliviariam. Mas de uma manifestação do pecado. Foi isso que sentiu quando viu deitarem ao mar fazendas de mercadores, baús de casados, fardos de canela e pimenta e caixas de seda. Quando atiraram pela borda a carga de benjoim o mar todo se encheu de perfumes. Por fim, quando vazaram os fardos de anil as ondas se tingiram de um azul intenso. Um azul flutuando sobre azuis.

Como tudo isso não bastasse, o mestre ordenou que se deitasse ao mar o elefante enjaulado. [...] O tratador ficou um tempo espreitando as funduras, mas puxaram-no para o tombadilho antes que a tempestade o levasse também a ele (COUTO, 2006, pp. 158/9)

As cargas trazidas na nau simbolizavam o excesso do desrespeito dos brancos com os escravos. Já que abastecerem os espaços com objetos que passaram a significar o pecado desmedido. As águas engoliram tudo que foi lançado ao fundo, guardando em sua profundidade as fazendas, o animal exuberante por seu tamanho e peso e os tantos itens que foram dispensados, sendo parte da fronteira entre o visível aos olhos e o visível pelo conhecimento, pois sabiam que todos aqueles objetos estariam em algum espaço no imenso mar, mesmo que nunca mais os vissem novamente.

A tempestade foi personificada como a ordenante da nova situação. A travessia pelas águas requeria o despojo daqueles objetos que prendiam os personagens ao mundo anterior àquela viagem. Desse modo, percebe-se que está presente a intertextualidade da viagem feita pelos portugueses rumo à colonização, por meio da qual se constrói um mosaico de absorções e de transformações da vida que podem ser vistas em cada história dos protagonistas.

Na narrativa, a voz narradora demonstra que a “linguagem literária não tem sentido fixo, porque pretende fazer cruzamentos de superfícies textuais” (KRISTEVA, 1969). A evocação implícita é a das águas que a tudo engole como se libertasse o homem daquilo que o prende a sua exterioridade. É preciso lançar ao mar os pertences que darão passagem para a própria visão da interioridade, em que a leveza permite ao viajante dormir e morrer na mesma profundidade:

— A Tia Luzmina está acordada?

— Não.

— Posso bater na porta dela?
 — Não, não faça isso.
 — Mas ela iria gostar de saber que cheguei, vou acordá-la.
 — Espera filha, é que Luzmina... sua Tia vai demorar a acordar, no sono que ela está...
 A mãe anunciava o irreparável? A voz de Mwadia lhe escapou por uma fresta no peito:
 — A Tia?
 — Sim, a Tia ausentou-se.
 No lar dos Rodrigues não se pronunciava o verbo morrer. Dizia-se: ausentar(COUTO, 2006, p. 56).

Nota-se que, ao libertar-se de coisas físicas, os personagens passam a estar entre mundos. A narrativa revela a percepção de cada personagem que retrata em si um mundo imaginário, pois insurge-se na ficção como se fosse parte do povo moçambicano. Tudo ocorre dentro de uma trama que agrega culturas e arquétipos do consciente de quem assiste a imagem da morte e do inconsciente de quem vive a passagem da morte.

Nesse espaço, Mwadia se espanta com o que vê, mas ao mesmo tempo sabe que ela e seus entes têm consigo uma missão a cumprir nessa e na outra vida. A imagem de Nossa Senhora está em seu poder para ser colocada em um lugar supostamente seguro, situado em Vila Longe.

Esse *lócus* guarda sua história preservada pela presença de seus parentes mais próximos que lá residem, ornando os discursos e as ações ficcionais que ali se realizam. Mwadia conduz e é conduzida pelos acontecimentos, guia a história inicial ao mesmo tempo em que é guiada pelos inscritos de Nimi Nsundi, encontrados no baú. Ela visita o tal baú como se achasse lá o tesouro da escritura capaz de direcionar para sempre sua vida rumo a horizontes desconhecidos, mas almejados mais que tudo:

Pudesse a sua casa ser, como as demais, uma simples palhota de pau-a-pique, dessas que se desfazem sem ruído nem ruína. Mas a vida de Mwadia fez-se de contra-sensos: ela era do mato e nascera em casa de cimento; era preta e tinha um padrasto indiano; era bela e casara com um marido tonto; era mulher e secava sem descendência (COUTO, 2006, p. 53)

Os contrassensos se unem como se fossem uma coisa só. Mwadia revisitava baús, significando que a história de seu povo estava presente continuamente em sua vida, mas ela buscava descortinar mundos, por sua própria natureza de

pertencer ao rio por ser remetida a uma canoa. Seu casamento se deu com Zero Madzero, um homem taciturno que a leva para morar em Antigamente.

Dessa forma, o delinear da história de Mwadia preenchia o mundo de Antigamente e de Vila Longe, lugares revisitados no cotidiano da personagem. Em “Antigamente, residia o silêncio capaz de dizer tudo e nada de ninguém” [...] a linguagem deve seu poder de transgressão a uma relação inversa, a de uma fala impura com um silêncio puro, e que é no espaço infinitamente percorrido por essa impureza que a fala pode se dirigir a um tal silêncio” (FOUCAULT, 2009, p. 121). O silêncio era a presença mais forte na vida da personagem que a ela revelava tudo que ela precisava para viver:

O silêncio não é ausência da fala, é o dizer-se tudo sem nenhuma palavra. Por isso, Madzero só falou quando a esposa deixou de lhe pedir para contar a história do astro. Enquanto Mwadia lhe enxugava o corpo, o burriqueiro relatou as extraordinárias sucedências que a ele pareciam singelas, mas que iriam mudar o destino do seu lugar e da sua gente (COUTO, 2006, p. 8)

Viver entre mundos era a libertação de Mwadia de não se prender a um lugar só. Antigamente e Vila Longe, como símbolos do passado e do presente numa espécie de futuro, eram lugares de constante jogo de começo e recomeço de uma viagem que jamais terminaria. O pastor Zero Madzero era seu “marco zero” que a mantinha sempre em fase de ponto de partida para algum *locus* dentro de si mesma:

As lágrimas de Mwadia, ao escutar o relato de seu marido, não resultavam do que ele ia dizendo. Comovia-a, sim, o simples facto de Zero Madzero falar. Desde há anos que a sua voz se tornara tão episódica como se ele estivesse existindo por conta de um outro que já vivera. O homem calava cobras e lagartos. No silêncio, Zero se embalava, feito um pêndulo, pontual para lá e para cá (COUTO, 2006, p. 8)

A personagem convivia com o silêncio cotidiano, por isso, o fato de Zero Madzero falar a inseria no episódio da voz de um suposto ex-vivente, já que o silêncio é comum entre os mortos. A comoção de sua esposa era uma revelação da liberdade que ela tinha de ouvir e de permanecer no labirinto do mundo silencioso dos mortos. Assim, a escritura miacoutiana pode ser vista como

Partida de um nada onde o pensamento parece alçar-se ditosamente sobre o cenário das palavras, a escritura atravessou assim todos os estados de uma solidificação progressiva; primeiro objeto de um olhar, depois de um fazer, e enfim de um assínio, ela atinge hoje um último avatar, a ausência (BARTHES, 2004c, p. 119)

A narrativa de Mia Couto revela o silêncio e os gemidos mais íntimos dos personagens. A retórica do silêncio é feita pelos gemidos que insinuam emoções que não podem ser expressas por palavras, sendo necessária uma análise do contexto em que se empregam tais palavras:

Por meio das palavras, a ausência de um povo assolado pelo homem branco figurativiza as vivências dos moçambicanos que não perderam suas raízes, suas crenças na dominação colonial portuguesa. Zero é o personagem que tem sua história iniciada por si mesmo.

Tudo começa com o enterro da estrela caída do céu. Logo em seguida, a voz narradora propala a entrada de Zero em casa ao amanhecer, introduzindo assim a divisão entre noite e dia como símbolos da vida e da morte.

O desenvolvimento da trama entre o casal segue revelando a vida em meio ao silêncio da morte, num contexto social vasado pela imposição do homem branco escravizando o negro. O povo moçambicano tem sua história avassalada pela invasão portuguesa. Para Manuel Ferreira (1989, p. 29), o colonialismo mostra a negação do outro, buscando, em todos os aspectos, cercear a manifestação do povo: “Ele, o colonialismo, nega ou reprime a cultura autóctone e obriga à cultura metropolitana. [...] impõe novos padrões de cultura e substitui a língua”. O colonizador cria formas de opressão, por não conhecer a religiosidade do outro:

A verdade é esta: os meus deuses não me pedem nenhuma religião. Pedem que eu esteja com eles. E depois de morrer que seja um deles. Os portugueses dizem que não temos alma. Temos, eles é que não vêem. O coração dos portugueses está cego. A nossa luz, a luz dos negros, é, para eles, um lugar escuro. Por isso, eles têm medo. Têm medo que a nossa alma seja um vento, e que espalhem cores da terra e cheiros do pecado. É essa a razão por que D. Gonçalo da Silveira quer embranquecer a minha alma. Não é a nossa raça que os atrapalha: é a cor da nossa alma que eles não conseguem enxergar (COUTO, 2006, p. 89)

O Inquisidor D. Gonçalo da Silveira, membro da Companhia de Jesus, simbolizando os colonizadores, considerava o negro como um ser desprovido de

alma. Mesmo assim, tal colonização religiosa achava necessário o batismo desse povo, para que sua alma fosse salva. Nota-se o contraditório de ora acreditar e ora não acreditar que o escravo tivesse alma. De qualquer forma, eles se colocavam superiores a crença moçambicana, inculcando em todos a ideia de que o batizado era obrigatório para a purificação da alma:

«Baptizar» vem da palavra grega imergir, submergir ou afundar. Por exemplo, quando os gregos tingiam um tecido com uma coloração diferente, eles «baptizavam» o tecido com um corante. [...] O simbolismo do batismo da água é o da morte (sepultada na água) e da ressurreição (emergidos da água [...]» (COUTO, 2006, p. 89)

A simbologia do batismo seguia o ritual de sepultar o velho homem nas águas, para ressurgir outro ser crente e disposto a seguir a religião creditada em seu coração. O sistema religioso dos povos pode ser visto como o foco para a ampliação política. Os domínios da religiosidade do outro era algo necessário:

O propósito da viagem é realizar a primeira incursão católica na corte do Império do Monomotapa. Gonçalo da Silveira prometeu a Lisboa que baptizaria esse imperador negro cujos domínios se estendiam até ao Reino de Prestes João. Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã (COUTO, 2006, p. 38)

Homi K. Bhabha (1988, p. 73) atesta que “[...] Os olhos do homem branco destroçam o corpo do homem negro e nesse ato de violência epistemológica seu próprio quadro de referência é transgredido, seu campo de visão perturbado”. Contudo, o moçambicano não deixa perecer sua cultura, suas crenças. O silenciamento da morte que chega sem avisar, mas serve para libertar o corpo humano da escravidão, pode ser traduzida pela voz do povo que reaprende a viver sob as rédeas dos invasores. Apesar de ser considerado como fonte de riqueza, o povo moçambicano se refugia em sua religiosidade para reviver sua história juntamente com o imaginário dos seus antepassados. Desse modo, os mortos nunca partem, mas permanecem vivos nas memórias.

Antigamente, situada no além-mundo, foi o lugar escolhido para o recolhimento do casal. A escolha foi aos poucos revelada, pois servira de refúgio eterno para aqueles que queriam fugir dos invasores e, ao mesmo tempo, perpetuar a história de seus mortos:

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. 22).

A palavra batizado em si é inferida na obra como renovação, mudança. Porém, mudar aqui é permanecer como e onde está ou ainda regressar para o lugar inóspito como preservação da origem, da cultura. Assim, o silêncio, a fé manifestada ou não e as palavras conseguem expressar os sentimentos do moçambicano. Isso é o mesmo que dizer, de acordo com Paul Zumthor (1997, p. 203), “[...] a oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar”.

Desse modo, os gestos, os suspiros, as manifestações dos sonhos evidenciam os pensamentos e as atitudes dos personagens da narrativa. Os acontecimentos se mostram múltiplos pela escritura que revela o caráter sagrado da religiosidade de cada personagem. Para Leila Hernandez (2005, p. 28), “a palavra tem um caráter sagrado derivado de sua origem divina e das forças nela depositadas. Significa dizer que a fala tem uma relação direta com a harmonia do homem consigo mesmo e com o mundo que o cerca”. O silêncio então é mantido para vencer o rompimento que desestabilizou a harmonia do homem consigo, com seu meio e com o outro.

A voz narradora insere o mundo religioso do povo moçambicano, amplamente significativo pelo contexto de símbolos dos elementos da natureza: água, terra, fogo e ar. As marcas da ação do colonizador são neutralizadas pelo moçambicano que abarca rumo ao seu interior. As fronteiras físicas do ir e vir, do ser e do não ser livre são rompidas pelo imaginário.

II. REVELAÇÃO DO SAGRADO E DO PROFANO

A infinitude dos mistérios da vida pode ser vista na obra de Mia Couto, *O outro pé da sereia*, fazendo um constante paralelo entre nascimento, vida e morte, e pós-morte, sempre fascinando o homem. Essas questões sempre geram questionamentos, mas seguem rumo à descoberta de um entendimento eternamente vazio, tendo em vista que a existência humana não consegue responder totalmente os sentidos do ciclo da vida, da natureza e das fases que determinam suas jornadas.

Desta forma, a obra de Mia Couto em análise elenca histórias de personagens que despertam o leitor para essa reflexão da finitude do corpo e da infinitude da mente. É possível assim misturar os sentidos da existência física com a existência psicológica para também dar passagem à formação de crenças que se permitem compartilhar mundos, rituais e histórias de vida.

Na narrativa *O outro pé da sereia*, duas histórias paralelas são contadas em planos distintos, dividindo o mesmo espaço entre vida e morte, passado e presente, sagrado e profano. O mundo narrativo da primeira história mostra as relações do eu com o outro. A personagem Mwadia Malunga acompanhada de seu marido, chamado Zero Madzero, encontrando o símbolo sagrado da imagem de Nossa Senhora. Nessa parte, também é apresentada a viagem de Mwadia ao lugar conhecido por Vila Longe. Lá encontraria com sua família, para dar o destino apropriado à imagem-símbolo cultural e religioso. Pitta (2003, p. 16) observa que

O símbolo permite estabelecer o acordo entre o eu o mundo; que os quatro elementos (terra, ar, água e fogo) são os "hormônios da imaginação". O símbolo é, pois, dinâmico e a partir de tal constatação Bachelard estabelece a relação entre símbolo, imagem e imaginário.

O imaginário do autor revela o casal que fez viagens após o encontro com a Santa. Tiveram a experiência de salvarem deusa. O casal peregrinava pela redondeza de sua moradia. Depois de ter encontrado a imagem, a peregrinação foi ampliada para espaços maiores. O objeto estava abandonado próximo ao lugar em que residiam o casal, denominado Antigamente. Porém, Mwadia destinou a imagem à Vila Longe, lugar onde vivia sua família. O sagrado foi encontrado pelo casal

protagonista, misturando-se com o profano no lugar. Pode-se inferir a imbricação de tempos imaginários nos quais os protagonistas tiveram suas experiências.

Desse modo, a segunda história faz um paralelo dentro da narrativa, na qual foi desenvolvida, em capítulos que se alternam, como a imagem de Nossa Senhora entrou em Moçambique. O jesuíta D. Gonçalo da Silveira entra no discurso de forma histórica chegando com a imagem em nau portuguesa, no ano de 1560. O objeto sagrado foi benzido pelo Papa, tendo destino certo para o Imperador do reino de Monomotapa, também conhecido por Reino do Ouro, que estava situado na fronteira das atuais regiões Zimbábue e Moçambique. O intuito da viagem do símbolo era evangelizar os habitantes daquele local.

Nesse plano, têm-se as histórias de Antunes que torna símbolo da regeneração interior que transcende para o exterior, ao situar-se nas reflexões do que acontecia com os escravos. Sugestivamente, deixou de ser branco para se fazer negro, passou a ser chamado Nsundi. Mudou então sua religiosidade estagnada para fruir na fé e na cultura africanas. Antunes revela sua experiência com um novo começo, regressando a sua origem humanitária. Ele fez a travessia que está associada ao sagrado.

A ruptura com o tempo profano o levou ao momento do sonho, para vislumbrar o reencontro consigo. Já a devoção de Nsundi em busca de libertar Kianda. A devoção física e psicológica ao rito era vista de múltiplas formas, pois cada julgava o outro conforme suas próprias crenças. A personagem Dia cumpriu o ritual de entrar no fogo, sendo ela a própria essência do fogo, despertando espanto de todos que descobrem sua condição natural de ser. Assim, percebem-se os imaginários que recriam sujeitos de múltiplas identidades, com comportamentos de dubiedade.

A narrativa faz um elo entre os dois paralelos, sagrado e profano. Ambos se encontram, por meio do objeto da religiosidade católica que estava abandonado. O mundo imaginário se estabelece por infinitas possibilidades, sendo um ponto em que se entrecruzam vida e morte, passado e presente. Os símbolos da reverberação são vistos nos elementos da natureza como a água e o fogo, que são os arquétipos essenciais da renovação dos personagens que se norteiam nos planos discursivos do enredo.

2.1 A Suntuosa Imagem como Símbolo Sagrado

O conteúdo histórico do paradeiro da Santa insinua a reportação da história missionária moçambicana. A história conta a expedição dos padres que se deu, em 1560, no período do Vice-rei da Índia, por nome D. Constantino de Bragança, com a finalidade de enviar a imagem Nossa Senhora para a conversão do Monomotapa, e consequentemente do seu povo.

A imagem era suntuosa por sua simbologia, sendo o principal objeto usado na atuação missionária da Igreja Católica. Com ela, os portugueses chegaram na região moçambicana trazendo a ideia de implantarem sua cultura e religiosidade no lugar. Isso reflete na relação do dogma religioso com as atividades políticas que, por sua vez, influenciavam nas áreas econômicas, sociais, entre outras.

A Santa Sé incumbiu a Portugal a tal evangelização, mas Portugal usava o processo de conversão como estratégia política para as conquistas territoriais e econômicas. Moçambique vinculava-se ao Bispado de Goa. Conforme Carreira (2012), em 1534, o Papa Paulo III, pela Bula *Aequum Reputamus*, criou a nova Diocese, cuja extensão era de Cabo da Boa Esperança até ao Japão. Nessa percepção história, compreende-se o plano do romance de remeter as viagens da Santa: símbolo do sagrado:

A imagem de Nossa Senhora, símbolo da peregrinação, por uma fatalidade, quase se perdeu no pântano; não fosse a pronta ação de um escravo que se lançou às águas para salvá-la. O episódio instaura o contraste entre duas percepções diferentes do sagrado (CARREIRA, 2012, pp. 250/1)

As duas percepções diferentes do sagrado se dão com a declaração do escravo Nimi Nsundi, que a resgatou que disse já conhecer a “Senhora” por nome Kianda. De um lado, os padres com a ideia de evangelização com a Santa. De outro, o moçambicano revelava seu conhecimento sobre a imagem. Assim, o sagrado era bem conhecido do evangelizador e do evangelizado. A imagem escorregou dos braços do Padre Manuel Antunes, mas Nimi Nsundi, tendo experiência com o invisível, percebeu que a imagem saiu dos braços de quem a segurava por vontade própria para ficar ali no pântano:

Cabeça baixa, procurando as palavras, retomou a palavra:

— *Essa Senhora não escorregou...*

— *Não escorregou?*

— *Ela desceu, só mais nada: desceu por vontade dela.*

— *Como por vontade dela?*

— *Essa Senhora, eu já conheço, na minha terra chamam de kianda* (COUTO, 2006, p. 39, grifos do autor)

A imagem perpassava credos, tempos e espaços. Era conhecida por Nossa Senhora, pelos católicos, por Kianda, pelos negros, e por Mama Wati, pelos norte-americanos e pelos negros da Costa Atlântica:

— *Sabe quem é esta?*

— *Parece Nossa Senhora.*

— *Essa é Mama Wati, the Mother of Water. É assim que lhe chamam os negros da costa atlântica.*

Southman falava dessa sereia que os africanos fantasiaram a partir da imagem de Nossa Senhora. [...]

Historiador e caçador de passados, Benjamin sentia falta de um tempo em que ele mesmo teria acreditado que as águas seriam moradia de deuses.

— *Mama Wati, mãe das águas* (COUTO, 2006, p. 153)

A Santa se mescla em diferentes figuras: Nossa Senhora, Kianda, Mama Wati e Sereia. A imaginação dos sonhadores aglutina o sagrado e o profano. Nota-se a universalidade da Santa, conhecida por nomes diferentes em variadas partes do mundo. Ela era guia, também representava a garantia de sucesso da viagem com sua empreitada.

O objeto sagrado ganha nuances múltiplas, sendo visto como sagrado por uns e profano por outros. É o contraste do mesmo símbolo. Os evangelizadores não reconheciam Kianda como a mesma imagem que Nossa Senhora. Assim, os significados de profano e sagrado são variáveis.

Outros elementos se juntam a significação da imagem. O escravo Nimi Nsundi, responsável pelo fogo na empreitada do navio, saltou na água como se a dominasse em busca da imagem. A visão que Nimi Nsundi teve nas águas foi da deusa das águas chamada sereia Kianda. A Nossa Senhora se revelou a ele como o símbolo do imaginário africano.

A partir dessa experiência, o sagrado passou a ocupar a ideia do escravo Nimi Nsundi. Ele se sentiu na posição de libertador da deusa da forma humana, pois achava que os pés a prendiam. Depois de livrá-la dos pés, restaria devolvê-la a

água. Os elementos fogo e água têm significado especial na cultura africana, sendo remetidos aos mitos que regem as possibilidades de formas de vida, no entanto,

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda forma e sustentam toda criação. Uma das imagens exemplares da Criação é a Ilha que subitamente se “manifesta” no meio das vagas. Em contrapartida, a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento (ELIADE, 1992, p. 65)

Nas culturas africanas e cristãs, todos os elementos fazem parte da formação do mundo primordial, no qual os homens se relacionam com o universo e as divindades. 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).

Conforme Virgílio Coelho (1997), as águas salgadas ou doces são dominadas por Kianda. A entidade natural do espaço aquático foi criada por Nzambi: um gênio da natureza que emana luz e vida, e se apresenta com a forma humana num perfil mais feminino. A deusa Kianda tem características da imagem mítica da sereia. Para os moçambicanos, Kianda é denominada Nzuzu.

O entendimento das religiosidades compreender os sonhos vividos pelos personagens. Padre Antunes teve um sonho que deu início a uma crise religiosa num espaço no qual o sagrado e o profano interagiram para propiciar transformações identitárias e culturais. O Padre Antunes desfrutou de um encontro com a santa, tendo um contato inconcebível pela visão cristã. A imagem de mulher foi vista por ele despedindo-se na beira do rio Mandovi. Ao se despir de suas roupas, ela dizia-lhe que é daquele modo ele se lembraria dela. Naquele devaneio, o padre acordou angustiado, mas não se livrou do que viu, porque, ao dormir novamente, voltou a sonhar com a mesma mulher. Desta vez, ela lhe proferiu para tocá-la, para que ele renascesse.

O personagem foi imergido em águas no sonho para retornar do sonho pela vontade da estranha mulher. A personificação da imagem era de Nossa Senhora, porém ela se apresentou como Kianda.

O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida. À cosmogonia aquática correspondem, ao nível antropológico, as hilogênias: a crença segundo a qual o gênero humano nasceu das Águas. Ao dilúvio ou à submersão periódica dos continentes (mitos do tipo “Atlântica”) corresponde, ao nível humano, a “segunda morte” do homem (a “umidade” e leimon dos Infernos etc.), ou a morte iniciática pelo batismo. Mas, tanto no plano cosmológico como no plano antropológico, a imersão nas Águas equivale não a uma extinção definitiva, e sim a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma criação, de uma nova vida ou de um “homem novo” (ELIADE, 1992, p. 65).

A imersão nas águas equivale à morte, à catástrofe e ao ressurgimento de uma nova vida. O mergulho é capaz de desintegrar a primeira forma para a composição da segunda numa espécie de purificação e nascimento: um novo olhar sobre seu meio, suas crenças. O que é mergulhado nas águas de Kianda é erguido para se mostrar regenerado, a fim de receber a revelação que o faz começar uma nova vida (ELIADE, 1993).

No caso de Antunes, a hierofania o levou a ter uma nova forma de percepção do divino. Kianda se misturou a imagem de Nossa Senhora levando o Padre a um movimento que o coloca diante do proibido, do profano. Quem o leva é uma imagem sagrada, causando-lhe perturbação num primeiro momento, mas novas perspectivas de vida sobre o diferente.

Não somente Antunes, mas todos os personagens têm suas vidas mudadas, após o contato com a imagem que representa a multiforme da simbologia sagrada, ora Nossa Senhora, ora Kianda, ora Mama Wati. Os indícios das transformações espalham-se pelo romance. O protagonista mergulhou no mundo dos sonhos, depois de passar por uma situação inesperada:

Um inesperado balanço fez verter o tinteiro. Para salvar os manuscritos o padre Antunes atirou-se sobre a mesa e o tampo cedeu, fazendo com que a lamparina tombasse no chão e o óleo ardente se espalhasse sobre o pavimento. Aflito, o sacerdote lançou o conteúdo do tinteiro sobre a pequena e, no entanto, ameaçadora fogueira. A tinta era pouca, mas suficiente para apagar o fogo. Antunes repôs a ordem no agasalho e saiu para o convés para recuperar do susto. Foi então que reparou que as mãos estavam sujas de tinta. Com as mãos negras, ele reentrou no seu camarote. E com as mãos negras, ele se abandonou no rio do sonho (COUTO, 2006, p. 47)

A passagem do inesperado levou Antunes a uma nova experiência. As regras de vida religiosa e social cederam lugar a um novo homem que parece estar diante do profano, mas sente-se transformado pelo sagrado. A comunicação com a imagem lhe deu outra percepção do divino. O padre foi conduzido a olhar seu semelhante, vendo as atrocidades feitas aos escravos pelo homem branco. Além disso, os desmandos da igreja católica em Goa o despertam para rever suas crenças:

[...] ele abdicava de ser padre. A viagem de Goa para Moçambique fizera-o ver o mundo de outra maneira. As lembranças da nau enchiam a sua alma de poeiras, maldições e amarguras. Ao princípio, acreditara que, lançando o diário de bordo nas chamas, ele se livraria desse passado. Aconteceu o inverso: o peso das vivências tinha-se tornado insuportável. Só há um modo de enfrentar as más lembranças: é mudar radicalmente de viver, decepar raízes e fazer as pontes desabarem (COUTO, 2006, p. 207)

Manuel Antunes revisitava suas memórias, deparando-se com uma crueldade de ver um escravo desesperado de fome que cortou sua própria língua para saciá-la. O homem como mercadoria torna-se símbolo da profanação dos que se dizem defensores do sagrado. As reflexões de Antunes o levam a questionar D. Gonçalo sobre a essência do Cristianismo:

[...] D. Gonçalo: tem sentido tudo isto, D. Gonçalo?
 — Que pergunta é essa?
 — Tem sentido irmos evangelizar um império de que não conhecemos absolutamente nada?
 — Você está cansado e o cansaço é inimigo do bem pensar.
 — Pois eu nunca estive mais lúcido. Já pensou bem? Estamos descobrindo terras que nunca conheceremos, estamos mandando em gente que nunca governaremos. — Cale-se, peço-lhe que não blasfeme.
 — Como iremos governar de modo cristão continentes inteiros se nem neste pequeno barco mandam as regras de Cristo?
 O provincial jesuíta não estava habituado a ser confrontado. Por isso, ele demorou a impor-se perante um Antunes que começou a desfiar um rol de acusações contra os abusos e imoralidades vividos na nau Nossa Senhora da Ajuda. D. Gonçalo suspirou, desvalorizando:
 — Você anda a escutar demasiado o médico goês...
 Mas a revolta de Antunes vinha de mais longe, nascera da devassidão que ele encontrara em Goa (COUTO, 2006, p. 127)

As palavras de Antunes mostram a sua nova condição de questionador das situações da vida da gente negra, exilada como animais, para servirem como escravos em terras longínquas. Diante do viu, sentia a necessidade de questionar,

de despertar no outro a sensação da vida profana para trazer à baila a inquietação do que é ou não sagrado. Afinal, vidas estavam destinadas a morte em nome da riqueza. O porão foi abarrotado de cargas no lugar da água dos escravos. Como esquecer a angústia sentida pelos negros? O destino deles não estava sob o domínio do sagrado, mas do homem profano que os mataram de sede, fome e males do descaso com a vida e o abuso de poder.

Antunes teve descobertas profundas do profano e do sagrado. Viu as maldades do homem em toda a sua essência, quando atualizou o diário de bordo. Os registros de tudo “fora nomeado, como se o mundo fosse uma lua: um só lado visível, de uma só face reconhecível” (COUTO, 2006, p. 47). Os brancos acreditavam que os africanos não tinham nenhuma fé, como forma de buscarem anular suas crenças. Se não seguiam os dogmas propostos pela Igreja Católica, eram taxados de infiéis.

Pode-se inferir que a imposição dos brancos sobre a vida religiosa dos negros é uma atitude profana. Para Émile Durkheim (1989), a concepção do sagrado abrange múltiplas crenças como em árvores, objetos variados, ritos, palavras. A religiosidade não se restringe ao culto à divindade em si. Desse modo, a percepção do autor se aproxima das crenças africanas.

A ideia de prática sagrada parte da visão que deve ser modificada. Antunes se modifica ao esvazia-se da fé unilateral, para enxergar a fé dos africanos com ritos pelos elementos naturais associados às divindades. A parcialidade cede lugar ao respeito pelo credo do outro, de forma que a renovação interior o levou à mudança exterior:

— *Falo sério, Vossa Reverência, sinto que estou mudando de raça.*

Até dia 4 de Janeiro, data do embarque em Goa, ele era branco, filho e neto de portugueses. No dia 5 de Janeiro, começara a ficar negro. Depois de apagar um pequeno incêndio no seu camarote, contemplou as suas mãos obscurecendo. Mas agora era a pele inteira que lhe escurecia, os seus cabelos se encrespavam. Não lhe restava dúvida: ele se convertia num negro.

— *Estou transitando de raça, D. Gonçalo. E o pior é que estou gostando mais dessa travessia do que de toda a restante viagem* (COUTO, 2006, p. 130).

Os supostos tempos fazem parte da aproximação com o sagrado. Na viração de um dia – quatro para cinco de janeiro – a transformação de branco para negro aconteceu. Percebe-se a simbologia da cor da raça inferida como mudança do

profano para o sagrado. Sentir-se na pele do outro, destinado à morte, fez de Antunes um símbolo da regeneração sagrada, pela ideia de mito cosmogônico:

O mito cosmogônico serve aos polinésios de modelo arquetípico para todas as “criações”, seja qual for o plano em que elas se desenrolem: biológico, psicológico, espiritual. Mas, visto que a recitação ritual do mito cosmogônico implica a reatualização do acontecimento primordial, segue-se daí que aquele para quem se recita o mito é projetado magicamente *in illo tempore*, ao “começo do Mundo”, tornando-se contemporâneo da cosmogonia. Trata-se, em suma, de um regresso ao Tempo de origem, cujo fim terapêutico é começar outra vez a existência, nascer (simbolicamente) de novo (ELIADE, 1992, p. 44).

O Padre experimentou um novo começo, a partir do regresso a sua origem humanitária. A ideia da travessia está associada à ligação com o sagrado. A conexão incide no tempo sagrado, no *in illo tempore* que é a perfeição da origem. A ruptura de um tempo profano para o tempo sagrado, no momento do sonho, possibilita a Antunes o vislumbre do reencontro.

2.2 A Aparência Dúbia da Devoção

A atitude do personagem Nimi Nsundi revela a sua crença na deusa das águas, figurativizada em Nossa Senhora. Embora sua ação de resgatar a Santa das águas tenha ocorrido por uma experiência descomunal com a fé católica, após o episódio, o protagonista foi constrangido pelos representantes católicos a estar presente na cerimônia do batismo.

Isso se deu porque sua ação de salvamento do objeto sagrado foi vista como um meio de aproximação entre os padres e o escravo. No entanto, a personagem chamada Dia, a indiana, passou a acusá-lo de ter traído a sua religião. Nimi Nsundi se defendeu da acusação, revelando que seus deuses não cobraram obediência a uma religião, mas apenas que esteja junto com eles para se torne um deles no período após a morte. Desse modo, ir ao batismo para ser batizado significava entrar na casa de Kianda:

Critica-me porque aceitei lavar-me dos meus pecados. Os portugueses chamam isso de batismo. Eu chamo de outra maneira. Eu digo que estou

entrando em casa de Kianda. A sereia, deusa das águas. É essa deusa que me escuta quando me ajoelho perante o altar da Virgem.

De todas as vezes que rezei não foi por devoção. Foi para me lembrar. Porque só rezando me chegavam as lembranças de quem fui. Acontecia-me a mim o inverso do que lhe sucedeu a si, Dia Kumari. As minhas mãos se juntavam e pegavam fogo. Em lugar de dedos me ardiavam dez pequenas labaredas. Era então que outras mãos, feitas de água, se aconchegavam nas minhas e aplacavam aquela fogueira. Essas mãos eram as da Santa. E ela me segredava:

— Este é o tempo da água (COUTO, 2006, p. 89)

Nimi Nsundi revela que os cafres nunca se convertem, eles vivem em mundo repartido e não dividido por religiões. Suas rezas não eram por devoção. O sentido de pertencimento a um universo religioso vai além da religiosidade denominada pelos dogmas católicos. A autoconsciência de fé que se percebe a dimensão do que significa praticar a religiosidade. A aparente devoção de Nimi Nsundi não era reveladora de sua devoção interior, embora sua ação ter sido interpretada pelos padres como uma conversão bem-sucedida, já que Nimi Nsundi não se afastava da Santa para cuidar dela o tempo todo, aquela devoção ocultava o que de fato a imagem representava para ele:

Nos dias que se seguiriam, o missionário iria presenciar um fenômeno invulgar: a devoção arrebatada do escravo à Santa. Não havia dia em que NimiNsundi não prestasse homenagem a Nossa Senhora, falando com ela, limpando-a, lavando-a, cuidando de que nem sol nem sal molestassem a sua pintura. Gonçalo da Silveira muito se comovia com a entrega cristã do cafre. Mal ele sabia o que essa devoção ocultava (COUTO, 2006, p. 41).

Os movimentos de Nimi Nsundi despertavam sentimentos controversos entre os padres e seu povo. Para Paradiso (2011, p. 254), “A devoção ocultava o sincretismo religioso, que se torna possível pela existência de um mesmo registro de relação com o sagrado”. Tal sincretismo se deu quando o escravo percebeu a reunião de símbolos sagrados presentes na imagem. Ao mesmo tempo, ela abrigava Nossa Senhora, Kianda e Mama Wati.

Nimi Nsundi esperava a oportunidade que libertaria Kianda dos pés, serrando um deles para que ela voltasse às águas. Ao cometer o ato, ele foi ameaçado de morte, ficando aprisionado no porão. Seu aprisionamento físico levou-o a um momento de transe que o fez se atirar ao mar. Somente Dia percebeu logo a morte

do escravo. Depois disso, ela encontrou uma mensagem dele endereçada a ela, dizendo:

Escrevo na penumbra quase total do porão onde me aprisionaram. O escuro até me ajuda: afinal, esta carta é um adeus. Ou, quem sabe, um agradecer aos deuses? Navegamos entre perigos e incertezas. Salvámo-nos de fogos e tempestades. Contudo, esta viagem não se está fazendo entre a Índia e Moçambique. É sempre assim: a verdadeira viagem é a que fazemos dentro de nós. [...] Deixo essa para os brancos. A minha Kianda, essa é que não pode ficar assim, amarrada aos próprios pés, tão fora do seu mundo, tão longe de sua gente.

A viagem está quase terminada. Daqui a dias chegaremos a Moçambique, os barcos tombarão na praia como baleias mortas. Não tenho mais tempo. Vão-me acusar dos mais terríveis crimes. Mas o que eu fiz foi apenas libertar a deusa, afeiçoar o corpo dela à sua forma original. O meu pecado, aquele que me fará morrer, foi retirar o pé que desfigurava a Kianda. Só tive tempo de corrigir uma dessas anormais extremidades. Só peço que alguém mais, com a mesma coragem que me animou, decida decapitar o outro pé da sereia (COUTO, 2006, pp. 165/6, grifos do autor)

Nesta carta, Nimi Nsundi afirma qual é a verdadeira viagem: aquela que é para seu interior. Com a ação de cortar um pé da Sereia, o escravo mostrou sua coragem em revelar sua real devoção: ele estava obcecado por libertar Kianda daquela condição que a colocava desfigurada diante de seus olhos.

Nimi Nsundi cumpriu sua missão, e fez sua travessia de libertação. Não fingia sua devoção, apenas era interpretado de outra forma pelos clérigos e por Dia Kumari. A carta é reveladora de buscas por liberdades. Nimi Nsundi cumpriu seu intento de cortar o pé da Sereia, depois, afogou-se para sair da situação que o condenava por sua ação vista como contrária ao credo católico. Além disso, propala a insinuação de que tudo que fez partiu de suas memórias, pois não se esqueceu dos ensinamentos de Dia Kumari: *“Agora já não tenho medo nem de morrer nem de ficar morto. Foi você que me ensinou: a melhor maneira de não morrer queimado é viver dentro do fogo”* (COUTO, 2006, p. 166, grifos do autor).

Esta revelação é referência da crença africana de que, depois da morte do marido, a esposa cumprira o ritual de atirar-se ao fogo. Dia Kumari se prontificou ao ritual, assim como a carta prescreveu, ela não se queimou. Fato que causou espanto de todos que a excluíram da aldeia para que não mais convivesse com as pessoas dali, pois acreditavam que estava possuída por espíritos (CARREIRA, 2007).

Se Dia Kumari era capaz de incendiar é porque dentro dela havia a essência do fogo. Desse modo, não poderia ser queimada com fogo. Era como se ela também

fosse uma deusa que dominava o poder das chamas de queimar a si mesma. A revelação dessa inferência se deu, por exemplo, no momento:

— Não posso fazer amor consigo, disse ela, num rompante.
 — E porquê?
 — Porque eu aqueço demasiado os homens.
 — Eu quero é ser aquecido.
 — Você não entende, disse ela, sorrindo. É que os homens, comigo, pegam fogo. Eu os incendeio.
 Quando Nimi se debruçou sobre ela, a aia, resoluta, se esquivou:
 — Falo a sério, não me toque!
 Como ele estranhasse, Dia relembrou o que, certa vez, ocorrera em Goa, junto ao cais. Um português das alfândegas a tomara à força e lhe roubara um beijo. De imediato, o homem eclodiu em chamas. Quando se lançou, enlouquecido, sobre as águas do mar, já ele era uma bola de fogo (COUTO, 2006, p. 90).

Dia Kumari se revelou como a fonte do fogo que acendia literalmente os homens. O trânsito para o sagrado e o profano começava no interior de cada personagem. Zero Madzero é um revelador de sua interioridade que se despertava para a própria maneira de viver, fazendo-se diferente dos outros, prezava por ser diferente, revelava-se por sua singularidade:

Nos tempos de hoje, pouco restava da agremiação religiosa. Todavia, o burriqueiro mantinha-se um seguidor dos preceitos do finado Marange. Assim, até na doutrina ele se revelava bem distinto da maioria que frequentava a Igreja Católica. Madzero não era apenas diferente: ele gostava dessa diferença, trazia-a ao peito como se de uma medalha se tratasse. Cabelo sempre rapado, não bebia álcool, não fazia uso dos tambores nem das mbiras para convocar os espíritos.
 Enquanto apressava o regresso a casa, Zero Madzero ergueu os olhos para a noite como se nela procurasse chão. De repente, o pastor se arrepiou: um ruidoso fogo rasgou os céus como um chicote de luz. Parecia um fósforo a ser aceso pelas mãos de Deus. Depois, foi a explosão. Madzero se apeou da alma, tal o susto. Parecia que o universo todo se estilhaçara. Sem pisar nem pesar, o pastor se ajoelhou. Seus lábios imploraram:
 — *Me salve, Deus! E acrescentou, em célere sussurro: E me acudam os meus deuses, também...* (COUTO, 2006, p. 10)

Zero Madzero gostava da duplicidade que o ensejava ser diferente. O termo em si remete para duas partes distintas. Suas preces uniam os deuses de sua crença, invocando-os num momento de suposto desespero. Para ele, todos parecem ter a mesma função de salvá-lo e acudi-lo da situação de demasiado susto. A religiosidade de Zero Madzero era diferente dos demais, ele seguia seus próprios preceitos, e gostava de ser como era. Sua vida se movimentava em torno do ir e vir,

mas, no regresso para sua casa, deparou-se com a queda da estrela que mudou os rumos de sua jornada. A imaginação do personagem suscitou para a experiência do caos. Não sabia do que se tratava, porém sentiu que o universo todo estava estilhaçado diante de si. Começou então um novo tempo imbricado por seu imaginário.

2.3 O Discurso do Imaginário

O discurso do imaginário mostra tempos que parecem do presente sendo relacionados com os acontecimentos passados. Contudo, a relação funciona como a imagem dialógica da hierofania vivida pelos personagens. Num diálogo entre Jesustino e Luzmina, esta lhe revela o desfazimento do mundo com a afirmação:

- Não há mais mundo por aí...
- Há, você é que tem medo de procurar.
- E você sabe o quê da vida?
- Primeiro fui sua irmã, depois fui sua mãe. Agora sou sua mulher. Eu sei coisas que você nunca imaginará (COUTO 2006, p. 181, grifos do autor)

A vida interior dos personagens é de movimento contínuo, ora pode ser uma pessoa, ora outra. A posição do ciclo na vida não importa e sim as coisas que vão de encontro ao imaginário. A narrativa traz um movimento de ziguezague, com acontecimentos provenientes de um tempo dualístico com contextos históricos e contemporâneos. A dualidade se dá em aspectos diferentes, tais como: vida e morte, profano e sagrado, que serve para diluir os sentidos de verdade social e religiosa de cada personagem:

- A mãe não era a única pessoa que insistia que Zero já se havia retirado da Vida. A versão era a seguinte: o burriqueiro morrera há uns dois anos quando pisou uma mina. Era noite e ele pastava os burros junto ao rio Nkadzi. O eco da explosão chegou a Vila Longe. Quando acorreram não restava nada que desse conta da identidade da vítima. Havia uma bota que se sabia pertencer ao burriqueiro. E mais nada. Ninguém teve coragem para dar a notícia a Mwadia. A verdade é que ninguém possuía a certeza de que se tratava de Zero Madzero. Ou mesmo se houvera vítima alguma. Na Vila, porém, os rumores já tinham emitido a confirmação do óbito.
- *É o que eu digo, filha, você está casada com um fantasma* (COUTO, 2006, pp. 71/2)

Nota-se que há a dissolução interior dos protagonistas que sentem suas vidas serem recriadas, a partir de uma existência de mundo puramente imaginário. O personagem Zero Madzero é insinuado como um fantasma que vive no limiar da fantasia da via. A história dele se imbrica com a de sua esposa que, diante da notícia de que Zero Madzero morreu, apenas responde à mãe sobre a dissimulação da temporalidade de sua morte.

São os universos imaginários que recriam sujeitos, envoltos de múltiplas vidas e identidades que os levam a revelar comportamentos intrigantes de uma vida dúbia. Mwadia Malunga e Zero Madzero fizeram viagens entre tempos. Após terem encontrado a Santa, viveram o contraditório de serem (i)mortais salvando uma deusa. NimiNsundi devotou sua vida para tentar libertar Kianda. Antunes se tornou negro como forma de mergulhar profundamente numa nova cultura social-religiosa. A personagem Dia Kumari entrou no fogo sabendo ser a essência do fogo, despertando espanto aos outros por causa de sua natureza.

Na realidade, as cenas entre passado e presente fazem parte de acontecimentos simultâneos, rompendo a tradicionalidade do tempo cronológico para ceder lugar ao tempo psicológico. Percebem-se a desespacialização e a destemporalização na narrativa da desconstrução. A estrutura da linguagem em *O outro pé da sereia* segue o movimento da circularidade ziguezagueante, para instaurar a duplicidade especular:

[...] 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 espraavam 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 (COUTO, 2006, p. 9)

Os termos “nem sempre” abrem a interpretação para a dualidade do movimento do lugar: num mesmo espaço convivem a isolamento e a fertilidade, mostrando a vida abundante e morte com a escassez exacerbada. Desconstrói-se um cenário único e estático. É o ziguezague do ciclo da vida com a desespacialização. Já a destemporalização ocorre com a união da história de quando Zero Madzero nasceu e os velhos se alegravam, revelando o tempo da mais

tenra mocidade com a avançada a idade dos fartos em anos de vida. Pelo fragmento, pode-se inferir que tudo enseja para a construção da obra, simbolicamente denominada “Bíblia”, que ainda está em fase de escritura.

As experiências do personagem ocorreram num campo aberto, como a do excerto retro, em que o narrador propala sobre a paisagem do lugar. A narração do mundo vivido pelo protagonista reflete na religiosidade espacial e temporal que instaura uma relação do homem com os deuses:

Que o homem religioso só consegue viver num Mundo “aberto”, tivemos ocasião de constatar ao analisar a estrutura do espaço sagrado: o homem deseja situar-se num “centro”, lá onde existe a possibilidade de comunicação com os deuses. Sua habitação é um microcosmos, e também seu corpo (ELIADE, 1992, p. 83)

A partir da sua habitação, o homem se reitera de si mesmo. Seu cotidiano e seu meio esboçam os símbolos da vida religiosa. A busca pelo oculto abre o limiar da concretização da experiência do profano e do sagrado:

Por ora, vamos nos deter um pouco no simbolismo da “passagem” tal qual o homem religioso o decifra no meio familiar e na vida cotidiana: na sua casa, por exemplo, nos caminhos que utiliza para ir ao trabalho, nas pontes que atravessa etc. Esse simbolismo está presente na própria estrutura da habitação. A abertura superior significa, conforme vimos, a direção ascensional para o Céu, o desejo de transcendência. O limiar concretiza tanto a delimitação entre o “fora” e o “dentro”, como a possibilidade de passagem de urna zona a outra (do profano ao sagrado [...]) (ELIADE, 1992, p. 87).

O desejo do homem o leva a atravessar os ciclos da vida. Sua ascensão o possibilita transitar entre temporalidades, ele vive o processo da iniciação para encontrar-se consigo plenamente:

A iniciação comporta geralmente uma tripla revelação: a do sagrado, a da morte e a da sexualidade. A criança ignora todas essas experiências; o iniciado as conhece, assume e integra em sua nova personalidade. Acrescentemos que se o neófito morre para sua vida infantil, profana, não regenerada, renascendo para uma nova existência, santificada, ele renasce também para um modo de ser que torna possível o conhecimento, a ciência. [...] A iniciação equivale ao amadurecimento espiritual, e em toda a história religiosa da humanidade reencontramos sempre este tema: o iniciado, aquele que conheceu os mistérios, é aquele que sabe (ELIADE, 1992, p. 91).

A revelação do sagrado implica a conhecer suas imbricações com o ciclo da vida que retoma seu movimento com a morte. Estabelecem-se temporalidades das fases da vida. A criança se desenvolve para ganhar nova personalidade, simbolicamente para renascer o conhecimento. Na fase adulta, ocorre o amadurecimento religioso. Na narrativa, percebe-se que os acontecimentos da vida são pulverizados dissimulando as etapas das idades num tempo sempre presente, por ser contado no agora.

O encontro do sagrado e do profano incide. A imagem simbólica que suscita a fé elucida mundos interiores de personagens que se autoconhecem como elementos principais do ciclo da vida. Desse modo, num outro momento da obra, o suposto tempo presente mostra a imagem sendo recuperada, ensejando sua existência para o passado. Nesse sugestivo tempo presente, Mwadia vai e vem imbricando-se com o passado. A protagonista simbolicamente retorna ao passado quando volta ao lar materno levando a imagem de Nossa Senhora. Sua estada com a família revela a mistura de histórias do passado como da tia Luzmina, do padrasto Jesustino, da mãe Constança, do pai biológico.

A própria história de Mwadia abarca o passado, como o tempo que esteve no Seminário de Darwin, nas montanhas do Zimbábue. Seu olhar fitava o infinito do movimento entre passado e presente. Entretanto, o tempo a tudo destruíra. A busca por um lugar para a Santa a fazia se aproximar de sua religiosidade:

Qualquer coisa desmoronou na alma de Mwadia quando entrou no recinto da igreja. O edifício estava em ruínas. Não havia telhado, janelas, portas. Restavam paredes sujas. Todos necessitamos certezas que não se esbatem, lugares incólumes à voragem do tempo. Mwadia perdia agora um desses pilares sagrados. Quando tivera o templo, ela não rezara. Agora que queria rezar, lhe faltava o templo (COUTO, 2006, p. 74).

O encontro com o tempo implacável provocou certo caos em Mwadia. Ver seu meio destruído, seu lugar de aproximação com o divino a abateu profundamente. Enquanto o tempo estava inteiro, ela se revela distante do *lócus* religioso, mas, depois de vê-lo em ruínas, o despertamento para rezar se implantou em seu coração. Ela queria estar diante do sagrado, recordar-se das situações história de sua vida a levaria a viver como se estivesse no presente:

Todos aqueles anos e ela não mais recordara o seu progenitor, esse que ela chamava o «primeiro pai».

— *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 a luz, que ela deixava de ver. Assim ofuscada, Mwadia viu o seu velho pai desembarcar num cais enevoadado, os pés molhados escorregando sobre as tábuas de madeira. Vinha todo fardado e, por um instante, o brilho das medalhas a fez ficar cega (COUTO, 2006, p. 75).

A luminosidade que ofuscou a visão de Mwadia a dava consolação diante do sagrado. O excesso de luz prefigurava o contraste da escuridão, ela se via cega por estar enevoadada de tanta luz que irradiava das medalhas de seu “primeiro pai”. A simbologia entre o claro e a escuridão enseja na temporalidade do encontro do sagrado com o profano, na morte.

Mwadia revive a transição da vida ao deitar-se sobre o túmulo do primeiro pai. Passado e presente, e vida e morte se encontram num mesmo espaço físico. Desse modo, os planos da narrativa recuperam situações pretéritas pelo entrelaçamento temporal. O paralelismo de histórias se manifesta em cada interrupção da narrativa, que alude para as fissuras que envolvem as vidas dos personagens. Surge o desencadear da desarmonia entre mundos perdidos no imaginário, simbolizando a condição humana no universo complexo que se convulsiona e desintegra a cada ciclo da vida para reintegra-se novamente:

Dizíamos que o homem religioso vive num mundo “aberto” e que, por outro lado, sua existência é “aberta” para o Mundo. Isto é o mesmo que dizer que o homem religioso é acessível a uma série infinita de experiências que poderiam ser chamadas de “cósmicas”. Tais experiências são sempre religiosas, pois o Mundo é sagrado (ELIADE, 1992, p. 82).

A vida devaneante dos personagens insurgem nas infinitas possibilidades da narrativa descontínua. A linguagem sustenta a enunciação fragmentada que faz intercalações entre vozes e silêncios, tempos e espaços. A inferência do ciclo da vida é que a transição entre vida e morte ocorre de maneira agradável, fazendo-se uma imagem única:

O sentido da imagem implica, por conseguinte, para além do sentido imediato, um desvelamento do sentido indireto e oculto do qual só uma parte superficial está presente na intuição primeira. Em outros termos, o

representado, longe de claro e distinto, ao modo de uma evidência, mantém-se num claro-escuro opaco (WUNENBURGER, 2007, p. 23).

Desse modo, percebe-se que, na narrativa, todos os acontecimentos são descontinuados e multifacetados. Os polos das histórias estão estranhamente situados em limites paradoxais, mas de mão dupla em que o trânsito da morte se entrecruza com o da vida e vice-versa. Da mesma forma, o passado e o presente se intercalam para a elaboração de um novo tempo, denominado destemporalização:

Destemporalização? De forma mais exata, constatação do fato de que o tempo não é a causa das “trocas” que se tomam falsamente por “mudanças”, mas que parecem modificar o “aspecto” da língua. [...] O tempo não é a causa da “alteração”. Segue-se a formulação da noção, aparentemente paradoxal, de “identidade diacrônica”. É aquela que une *calidum a chaud*, que já foram acima qualificados de “diferentes” a ponto de serem “ininteligíveis” (ARRIVÉ, 2014, p. 372).

Com a leitura de Michel Arrivé (2014), pode-se afirmar que a destemporalização na narrativa não é fundante das mudanças, mas parecem a tudo modificar. Essa ideia por si é paradoxal assim como acontece com as experiências vividas por personagens. Num mesmo espaço de sonhos do passado, aglutina-se o presente como suposto futuro. É uma viagem entre tempos, configurada em vários níveis.

Por um lado, tem-se a viagem espacial-territorial que se inicia em 1603. A partida dos portugueses da Ásia na companhia de Nossa Senhora parte tem como destino a África. Depois, foi a vez de Mwadia que viaja de Anticamente para a Vila Longe. Contudo, em ambas as viagens, os personagens vivem experiências com seu próprio interior. Ocorre então o regresso contínuo no tempo e espaço. O barco e a canoa serviram de meio para as partidas e as chegadas.

A nau *Nossa Senhora da Ajuda* acaba de sair do porto de Goa, rumo a Moçambique. Cinco semanas depois, em Fevereiro de 1560, chegará à costa africana.

Com a *Nossa Senhora da Ajuda* seguem mais duas naus: São Jerónimo e São Marcos. Nos barcos viajam marinheiros, funcionários do reino, deportados, escravos. Mais do que todos, porém, a nau conduz D. Gonçalo da Silveira, o provincial dos jesuítas na Índia Portuguesa. Homem santo, dizem. O jesuíta faz-se acompanhar pelo padre Manuel Antunes, um jovem sacerdote que se estreava nas andanças marítimas. [...]

A estátua de Nossa Senhora, benzida pelo Papa, é o símbolo maior desta peregrinação (COUTO, 2006, p. 38)

Há histórias se interligando, fazendo a mescla de realidades para instaurar as irrealidades que impregnam a ficção. O clima é sobrenatural em que o espaço e o tempo se encontram na mesma linha divisória paradoxal. Os deslocamentos são feitos dentro de intervalos temporais, em que continentes e séculos estão apresentados de forma especular. Moçambique é o *locus* dessa união de mundos.

Os episódios delineiam a incompletude dos fatos, do início ao fim da narrativa. O antes é o presente, o que foi feito é revelado como o agora. A narrativa começa pela descontinuidade. Tempos se interligam, bem como a voz narradora insurge em meio os discursos dos personagens:

— 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.

Olhou o homem em contraluz: parecia um fantasma (COUTO, 2006, p. 6).

O sono e o despertar se encontram como símbolo da vida e da morte. É intrigante que Zero Madzero é o personagem que acordo, mas é comparado a um fantasma. Já Mwadia que simboliza a que vive se encontrava dormindo profundamente, tanto que não ouviu o estrondo causado pela queda da estrela. Nem tão pouco, teve algum impacto com o clarão do acontecimento.

O mundo imaginário se revela por planos discursivos de infinitas possibilidades, embora se entrecruzem nos pontos da vida e da morte, do passado e do presente. Os símbolos da reverberação ressignificam cada episódio que reiteram continuamente os elementos da natureza como a água e o fogo, que se mostram como arquétipos essenciais da renovação dos seres, tornando-se norteadores do enredo.

Mwadia convida o marido para um banho, depois, começou a perceber os prenúncios do estado. O fogo esvaia-se de suas mãos, parecia que não mais pertencia aquele mundo. Sua imperativa repreensão para que a esposa não o tocasse foi o ponto de partida para que Mwadia o observasse os traços do que tinha acontecido:

— *Não me toque!*

Não me toque que tenho as mãos em fogo. Só então a esposa reparou no brilho que emanava das mãos fechadas de Madzero. Lentamente, ele entreabriu 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 isto vem da estrela, mulher* (COUTO, 2006, p. 6).

Mwadia reparou nos detalhes antigos e recentes: na água vermelha de sangue no final do banho, nas cicatrizes no pescoço, de quando quase foi morto, movimenta-se sem deixar rastros, entre outros. Tudo servia para dimensionar a multiplicidade de fatores que balizariam as experiências. Zero Madzero é revelado como transgressor das tradições sagradas. Foi repreendido pela esposa por ter enterrado a estrela no quintal, já que ali era reservado somente aos entes da família.

A interferência de Mwadia aponta para a necessidade de mudarem o destino dos restos da estrela. A cultura se mistura com as crenças religiosas instaurando o estado psicológico da narrativa. Todos mergulham nas águas fluviais e imaginárias, porém, os elementos distintos se juntam como se pudessem ser misturados diretamente. Zero Madzero ainda em chamas entra na água para o banho da renovação.

O enterro da estrela o faz ressurgir como outro ser que vive no limiar do imaginário, sendo visto como fantasma por ser considerado alguém que já fez a passagem da vida para a morte. O rompimento com o antigo para renascer o novo tempo insurge nas regras contrárias da obra em mostrar a permanência dos mortos que nunca se vão, frente à história de um povo que parece ter morrido.

A abordagem da sugestiva epígrafe expõe: “Em todo o mundo é assim: morrem as pessoas, fica a História. Aqui, é o inverso: morre apenas a História, os mortos não se vão” (COUTO, 2006, p. 5).

Diante dessa realidade, somente a morte pode atravessar fronteiras exteriores aos tempos para sempre regressar a si mesmos. Nessa nova forma de vida, o sobrenatural pode viajar sem limites.

Nessa perspectiva, o paralelo entre o mundo dos mortos e dos vivos não é estabelecido por barreiras, sendo fluida a comunicação entre eles. Estar vivo era o mesmo que morto:

Longe da família, sem filhos, sem chuva, naquele canto para além do mundo, Mwadia não era nem a árvore nem a raiz de que falara Lázaro. Ela era um arbusto definhado e seco. Toda a morte tem o seu quê de suicídio. Mwadia, porém, já não se considerava vivente. Por isso, para deixar de viver, já nem carecia morrer (COUTO, 2006, p. 18)

Mwadia viajava entre a vida e a morte. A figura de mulher com nome de canoa encontra-se em estado de devaneios pelo qual sua consciência era suplantada. Ela como canoa podia ser o veículo usado para fazer a travessia da alma dos mortos para a outra margem. Essa possibilidade de transitar entre mundos a fazer ser ponto de partida para as diferentes maneiras de existência do homem.

A canoa Mwadia viva com os movimentos intrépidos das águas do mar existencial. É o elo de ligação entre mundos paralelos que povoam a imaginação. As temporalidades distintas são matizes da cultura moçambicana. Desse modo, os fatos históricos contidos num plano diferenciado na narrativa inserem as origens dos valores que norteiam as ações das personagens.

O encontro das culturas e das religiões está nas referências históricas. A busca por suas raízes leva o homem a fazer viagens exteriores para se encontrar com as raízes interiores. O americano Benjamin Southman é um exemplo: sua visita à África se deu pelo desejo de redescobrir-se. A angústia existencial foi capaz de inquietá-lo para a reverberação dos sentidos da vida, levando consigo sua esposa, Rosie Southman, para sua mais surpreendente experiência de mergulhar no seu passado para entender melhor o seu presente:

Benjamin Southman espreitou pela janelinha do avião e fixou o olhar nas nuvens que se desfiavam, sem resistência, à passagem da aeronave. Na noite anterior, saíra de Nova Iorque e, em menos de treze horas, estava sobrevoando Moçambique. O americano pensou: o mundo está apartado por vias curiosas. De um lado, do lado de onde ele vinha, morava a velocidade. Do outro lado, do lado do seu destino, era o lugar dos vagares. O avião fazia-se à pista e o americano agitava-se na cadeira: aquele era o momento há muito esperado. África, a sua África, ia ganhando desenho, um contorno próximo e real. Por fim, ele chegava à terra de onde há séculos os seus antepassados tinham sido arrancados pela violência da escravatura. Era preciso esse regresso para que Benjamin Southman, historiador afro-americano, se reconstituísse, ele que se sentia como um rio a quem houvessem arrancado a outra margem (COUTO, 2006, p. 109)

O esboroamento do mundo é o fio condutor do abalo sentimental do personagem. O tempo passado precisa se encontrar com ele que é a representação

da vida presente. Ele se vê diante de duas identidades, uma nos Estados Unidos, outra em Moçambique. Esta última era naquele momento a principal, a mais extasiante.

Para Bhabha (1998, p. 85), Benjamim estava revivendo duas identidades que “[...] 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. Agora, ele viveria sob a perspectiva de uma nova realidade, tendo a oportunidade de experimentar aspectos vivenciais inexplicáveis.

Seu interesse pelas suas raízes era a matiz do sonho imaginário que o fazia acreditar que em Moçambique as respostas para a sua existência seriam encontradas. Os pensamentos de Benjamim dão a ideia de consciência de sua ancestralidade. Assim como o universo movimenta o ciclo da vida – vida e morte –, a vivacidade da identidade individual e coletiva comprova a importância das tradições, das raízes dos antepassados.

As raízes são as fontes que possibilitam a firmeza, dando ao homem a fruição da vida, mas também ser meio de prisão que precisa ser quebrada: “Só há um modo de enfrentar as más lembranças: é mudar radicalmente de viver, decepar raízes e fazer as pontes desabarem” (COUTO, 2006, p. 207).

Na narrativa, as raízes têm simbologia direta com os espíritos que vagavam em Moçambique como se fossem vivos. O rio Mussenguezi é o elemento social e religioso, preservado para os encontros dos seres que não saem do lugar. É o espaço de temporalidades com uma montagem fragmentada.

A imagem enunciativa do *locus* é Nossa Senhora, Kianda e Mama Wati. Os seres divinizados são também personagens que carregam o poder de entrelaçar diferentes crenças e de influenciar nos comportamentos. A vida física requer uma outra vida espiritual, havendo uma posição intermediária dos moçambicanos com os antepassados.

A relação entre percepções de crenças pela imagem que carrega a tríade de nomes é feita por conflitos. Entretanto, eles são importantes para dar movimento a narrativa. O rio passa para estabelecer as margens que serão fronteiras entre real e irreal. Contudo, essa aparente separação ocorre apenas no plano superficial da natureza, já que a travessia é possível pela canoa.

A comunicação se dá entre temporalidades que ressignificam os mundos dos vivos e dos mortos. O descobrimento é que os supostos mortos sempre estão

presentes na água, sendo eles viajantes que participam ativamente dos acontecimentos de seu povo. As epígrafes iniciais da obra, dos autores BiragoDiop e João Guimarães Rosa, trazem essas inferências:

Os que morreram não se retiraram. Eles viajam na água que vai fluindo.
Eles são a água que dorme.
Os mortos não morreram. Eles escutam os vivos e as coisas. Eles escutam as vozes da água (BiragoDiop)
«Desde que em alguma outra parte é que vivemos e aqui é só uma nossa experiência de sonho...» João Guimarães Rosa (Ave, Palavra) (COUTO, 2006, p. 4)

As epígrafes finalizam esse capítulo para mostrarem que a estrutura da obra *O outro pé da sereia* é feita como uma viagem com recortes fragmentados da cultura africana: “Cada imagem – seja ela mítica, literária ou visual – se forma em torno de uma orientação fundamental, que se compõe dos sentimentos e das emoções próprios de uma cultura” (PITTA, 2003, p. 22). A complexidade do tempo e do espaço une povos com suas diferentes religiões que se redescobrem ao ter contato com suas raízes. A visão religiosa está repleta de paralelos entre crenças, vida e morte, entre passando e presente, dando a dimensão do invisível recuperado pelo imaginário.

III. A VIAGEM INTERIOR SEM FRONTEIRAS EM *O OUTRO PÉ DA SEREIA*

A desconstrução de fronteiras passa a compor os múltiplos sentidos dos termos água, rio, vida e morte. Por um lado, os personagens seguem sua viagem rumo à interioridade conhecidos apenas por si mesmos. A travessia ente mundos se dá sem barreiras pela atitude de dissolução dos objetos que cerceiam a fruição da viagem. Por outro lado, há a construção do discurso envolve o povo africano com sua simbologia religiosa do ícone afro-católico da imagem Nossa Senhora também denominada Kianda, apenas com um dos seus pés. A fronteira entre religiões e mundos constitui-se fluida, pois o trânsito que liga os momentos da vida dos personagens tem mão dupla para o ir e vir. Os tempos da história representam os conflitos incessantes dos protagonistas que vivem imersos na problematização das incertezas que fluem do interior do homem.

A narrativa *O outro pé da sereia* coloca a linguagem a serviço da arte, em que os fatos narrados na pós-modernidade são compostos de um tempo histórico que dá lugar a um tempo mítico. A representação ritual do espírito das águas mostra a eternidade do tempo da obra. Os mitos e ritos emergem das origens africanas, como ponto de partida para trazer à tona a pluralidade das coisas presentes numa sociedade.

O enredo oscila a permanência da condição pós-colonial. Entretanto, mescla-se em duas épocas distintas, marcadas no início de cada capítulo. Percebe-se o ato de situar personagens num espaço e tempo de ações bidimensionais, pois há a reconstrução do povo em meio as guerras de descolonização. Assim, são entrelaçadas duas épocas e lugares simultaneamente que mostram uma única história sem tempo e espaço, definidos, já que flui mais a interioridade da vida exterior dos personagens.

3.1 Personagens em suas Viagens Interiores

Na obra, os personagens se encontram em trânsito seja no tempo, seja no espaço, fazendo sua viagem interior, buscando suas libertações interiores por meio

de “travessias”, o que faz com que a temática da viagem se configure em vários níveis: interior e exterior, com supostos começos e fins:

A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores. A viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa. Mwadia Malunga sentiu que realmente viajava quando perdeu de vista o único casebre de Antigamente. Nunca ela pensara regressar a Vila Longe, sua terra natal. Não fosse o aparecimento da Santa e ela permaneceria enclausurada na solidão (COUTO, 2006, p. 50).

É nessa condição de aporias e questionamentos que o leitor se envolve em uma viagem, até então desconhecida, para percorrer novos caminhos em busca de decifrar as metáforas dentro da obra e, assim acordar fora do próprio corpo e “casa”, atravessando suas fronteiras interiores.

O entrelaçamento entre tempo e espaço, vida e morte faz com que haja sugestivamente um começo e um fim para todas as coisas, mas, ao mesmo tempo, a narrativa denuncia que não há fim para a viagem. Afinal, ela se dá na interioridade dos personagens:

A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar. Mwadia sentia que retornava aos labirintos de sua alma enquanto a canoa a conduzia pelos meandros do Muzenguezi. Na ida, ela se preocupava em sombrear a Virgem. No regresso, ela já ganhara a certeza: ali estava a Santa mulata, dispensando o sombreiro, afeiçoada ao sol de África (COUTO, 2006, p. 266).

Tem-se a questão complexa da identidade/alteridade (ou outridade): concepção que parte do pressuposto básico de que todo o homem social interage e interdepende do outro. As viagens ultrapassam o espaço e o tempo no interior de cada personagem, levando-os a um processo de descoberta, pois “A verdadeira viagem é a que fazemos dentro de nós” (COUTO, 2006, p. 207). Desse modo, a viagem das fronteiras do imaginário.

No aspecto exterior da viagem, no espaço/tempo, a narrativa apresenta o personagem D. Gonçalo da Silveira que, no ano de 1560, transitou de Goa para Monomotapa com o objetivo de catequizar os africanos. Tem também Mwadia (“canoa”, na língua *si-nhungwé*), personagem que entrelaça os dois momentos históricos, 1560 a 2002, como uma canoa que vai fazer a travessia entre o presente

e o passado, percorrendo os espaços Goa/oceano/África com as memórias, “restituindo as cascas do estilhaçado ovo” (COUTO, 2006, p. 237). No ano de 2002, sai de Antigamente para Vila Longe, transportando a imagem de Nossa Senhora para um lugar que lhe fosse seguro. Supostamente, para localizar o outro pé, metafórico, para essa sereia: deusa Kianda, Nossa Senhora e Mama Wati.

Nessa perspectiva de viagem nitidamente exterior, o casal de americanos, Benjamin Southman e sua esposa Rose, brasileira americanizada, sai da América e vai para a África. No entanto, a narrativa miacoutiana enseja que eles foram além das fronteiras, adentrando em tempo e espaço interiores, a partir da busca de Benjamim que desejava fazer a travessia de redescobertas de si mesmo. Sua esposa não ficaria de fora dessa viagem.

Cada personagem foi ao encontro de sua identidade única e com algum princípio na África. Afinal, a diversidade é inerente a todos os homens, sendo objeto de encontros e desencontros que podem reconstruírem suas memórias. A viagem ao passado remoto leva os protagonistas ao conhecimento da própria vida.

Mwadia Malunga é aquela que encontra a si e leva os outros a fazerem travessias. Mwadia também é a “canoa” que conduz Dona Constança, sua mãe, ao sair do seu mundo “ignorante” para outro mundo externo à sua “casa”.

A viagem interior perpassa momentos de sofrimentos. A experiência de lutas de Dona Constança a permitia viajar sem se limitar a fronteiras. Ela tinha uma visão singular sobre si e a vida da filha: “Para Constança, a sofrida mãe, o namoro nem era mal vindo. Mwadia sempre dissera que não queria ficar na Vila” (COUTO, 2006, p. 66).

As imposições da vida passavam pelo crivo de Constança, sendo ela mulher que passou por dois casamentos infelizes, mas nem por isso ficou avessa ao prazer. Os constrangimentos a que é sujeita durante o ato sexual obrigam-na a procurar alternativas, causando algumas surpresas em Mwadia ao tomar contato com a realidade conjugal da mãe. Constança sabia bem os sentidos que a viagem trazia para sua via. Ler é viajar, fazer um culto, ser companhia aos ausentes, é sair de si mesmo e ir para um outro lugar, até então, desconhecido:

Mwadia procurava as roupas que o rio arrastara quando soltou um grito. O pastor acorreu, esbaforido. Seus olhos se petrificaram. Entre os verdes sombrios, figurava a estátua de uma mulher branca. Era uma Nossa

Senhora, mãos postas em centenária prece. As cores sobre a madeira tinham-se lavado, a madeira surgia, aqui e ali, espontânea e nua. O mais estranho, porém, é que a Santa tinha apenas um pé. O outro havia sido decepado.

— Já viu, Mwadia? Esta é a Virgem coxa! [...]

Passou-se um tempo, o pastor ganhou tento e chamou o burro para iniciar a operação de carregamento. Aflita, a esposa encostou-se ao animal e reagiu nervosamente:

— Essas coisas não podem sair daqui, Zero!

— Deixe-me fazer o que eu sei que tem que ser feito.

— Essas coisas pertencem aqui, ninguém as pode tirar.

— Pois eu vou levar a Virgem para onde ela pertence.

— O melhor é perguntar a Lázaro. Foi ele que nos deu permissão de vir aqui.

— Consultemos Lázaro, sim. Mas uma coisa é certa: a Virgem Maria vai para a igreja. E é você que vai levá-la para Vila Longe.

— Eu, marido? (COUTO, 2006, p. 38-9, grifos do autor)

Para sair de sua “casa” e realizar sua travessia em busca de um outro mundo exterior, Mwadia o faz lendo os relatos que Nimi Nsundi escreveu durante sua viagem na nau que transportava os catequizadores portugueses e alguns escravos, de Goa para a África, em 1560:

[...] Mwadia fechava-se no sótão e espreitava a velha documentação colonial. Agora, ela sabia: um livro é uma canoa. Esse era o barco que lhe faltava em Antigamente. Tivesse livros e ela faria a travessia para o outro lado do mundo, para o outro lado de si mesma [...]

[...] Mwadia obedeceu, estranhando o ar confiante de sua mãe. Constança Malunga podia ser analfabeta para papéis. Mas ela sabia coisas tão fundas, que nem chegava a entendê-las bem. Sabia, por exemplo, que não há conhecer sem lembrar. Mas o conhecer é um engano. E o lembrar é uma mentira. Disto tudo sabia Constança quando pediu o seguinte a sua filha mais nova:

— *Agora, leia para mim. Eu também quero ir nessa viagem...* (COUTO, 2006, p. 190).

Mwadia se guiava por instrumentos exteriores, como a documentação colonial, e por veículos interiores, como cultura do saber inato daqueles com quem tinha contato, como sua mãe, Dona Constança. Desse modo, a narrativa trabalha a palavra no sentido da liquidez. A palavra deixa de ser uma e atinge tudo ao mesmo tempo. Sua significância é de mobilidade que gera novas formas de viver a vida.

Os sonhos dos personagens são traçados pelo imaginário. O mundo criado dissolve as fronteiras por meio do movimento da água. Desse modo, a água dinamiza as travessias de vivos e mortes de forma inesgotável. Ocorreu uma espécie de eliminação das fronteiras da vida e da morte. As fronteiras são

absorvidas como se fossem sal derretido na água para ceder passagem ao sono eterno visto no céu daqueles que não se entregaram à morte:

Mas a esposa sabia: aquilo que se vê no céu nem sempre são astros. Aprendera com o pai a distinguir os verdadeiros dos falsos corpos celestes. Esses outros, os enganosos astros, são barcos em que viajam os que não souberam morrer. A mulher sorriu: o que estava ali sepultado no quintal eram restos de uma desembarcação. Ela sabia de suas certezas: o seu nome, Mwadia, queria dizer «canoa» em sinhungwé. Homenagem aos barquinhos que povoam os rios e os sonhos. Depois, olhou a nascente madrugada como se procurasse um lugar vago nos céus. A lua ainda se destacava, lá no lusco-fusco. A Mwadia doeu-lhe uma súbita saudade da casa de infância. Chegou a escutar a voz de sua mãe, como se a lembrança fosse água tombando sobre água (COUTO, 2006, p. 12).

O ato de atravessar fronteiras interiores era algo inerente à vida de Mwadia, como ela pudesse sempre adentrar nas águas, assim como na floresta. Ela revisitava o passado por meio da lembrança, tinha em sua essência o sonho de sempre navegar: era símbolo de canoa. Essa viagem de mão dupla é reflexo da narrativa simbolizada pelo rio. Afinal, a narrativa navega pelos contextos sócio-históricos da diversidade. Os jogos discursivos juntam águas com floresta para expressar a influência das gerações passadas sobre as presentes:

Com vínculos tão fortes com a História, a literatura funciona como um espelho dinâmico das convulsões vividas por esses povos. Nela refletem-se de maneira impressionante os grandes dilemas que mobilizam a atenção de quem tem a África como objeto de preocupação: relação entre a unidade e diversidade, entre o nacional e o estrangeiro, entre o passado e o presente, entre a tradição e a modernidade (CHAVES, 2005, p. 221)

A narrativa toma Moçambique como uma espécie de espelho social, sendo o *lócus* em que se encontram brancos e negros, orientais e ocidentais. O que se foca é a essência dos dilemas humanos, pois independente de tempo e espaço para revelarem suas relações. É um discurso do homem para o homem que pertence a uma cultura nacional globalizada:

Uma cultura nacional é um discurso – um modo de constituir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...] As culturas nacionais ao produzir sentido sobre “a nação”, sentido com os quais podemos nos identificar, constroem identidades (HALL, 2006, p. 50-1)

Com isso, o leitor pode se deparar com a realidade opressora do povo moçambicano e com o espelho do mundo ficcional que une mundos. A leitura descola rumo ao mundo real que atravessa os sonhos para mergulhar no irreal, marcado por outros discursos não somente do universo político-religioso africano.

3.2 Desconstrução X Construção em *O Outro Pé da Sereia*

A narrativa *O outro pé da sereia*, é uma narrativa que leva o leitor a redimensionar o conceito de desconstrução em buscar um novo sentido do multiculturalismo para a narrativa. Jonathan Culler, em sua obra *Teoria Literária: uma introdução*, observa que

Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural e nem inevitável, mas uma construção, produzida por discursos que se apóiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de *desconstrução* que busca dismantelá-la e reinscrevê-la - isto é, não destruí-la mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes (CULLER, 1999, p. 122, grifo do autor)

Ler a obra *O outro pé da sereia*, é ir além do que o leitor pode perceber em uma leitura rasa. É preciso entrar em um mundo de aporias dentro da literatura miacoutiana para, assim, compreender nas entrelinhas, o sentido das metáforas que só existem no texto ou por meio dele que ali estão contidas propositalmente ou não. É uma incursão no mundo mágico e mítico que explica e implica acontecimentos e comportamentos das personagens envolvidas na trama da narrativa:

Cumpridas as saudações, Zero Madzero retirou do bolso uma porção de farinha que espalhou junto a um tronco de embondeiro. [...]

– *A farinha está onde a deixei, vamos entrar na floresta!* (p. 24).

Esta emigração para longe do corpo era uma arriscada doença: a primeira coisa que fazia ao acordar era cuspir poeiras, babugens e espinhos. Tinha presos aos lábios os detritos todos do planeta. Mas essa sujeira noturna é que a ensinava: tudo, neste mundo, é humano. O rio tem ancas de mulher, a árvore tem dedos para acariciar o vento, o capim ondeia soprado por antigas vozes. Os escravos de ontem sangram no tempo de hoje, as naus negreiras ainda cruzam os oceanos. Uma mbira triste continua soando no porão da terra (COUTO, 2006, p.216)

O narrador de *O outro pé da sereia* inaugura significados reificados dos pensamentos dos personagens. Mwadia e sua mãe Dona Constança apresentam percepções diferentes do conhecimento. As metáforas dos termos canoa, rio e água, por exemplo, pluraliza os sentidos do mesmo *lócus*: Moçambique. A viagem para este lugar é o grande divisor de águas do antes e do depois de cada protagonista ter o encontro consigo mesmo.

Para esse encontro, ocorre a desconstrução da história que começa no século XVI, com a expedição dos portugueses católicos que foram evangelizar o reino africano que se estenderia para toda a região. A desconstrução de fronteiras revela a construção do mundo ficcional que deixa para segundo plano os aspectos da colonização portuguesa na África para trazer à baila principal da narrativa a fluidez de um povo que não se prende a nada, a não ser em suas lembranças. Vivem num elo entre tempos, pensamentos, sonhos e culturas diferentes:

Mwadia Malunga prosseguia por atalhos virgens, as pegadas sendo engolidas pela mobilidade das areias soltas. Era isso que ela requeria da caminhada: fazer com que o passado emudecesse, sem eco nem rasto. Apagar as horas e os dias, apagar as cicatrizes do passado.

No seu retiro em Antigamente, Mwadia não desejava apenas estar distante, mas ambicionava esse exílio que só se encontra quando todos de nós se esquecem. Nunca o conseguiu. As lembranças atravessavam os rios, calcorreavam a savana e nela emergiam como lava incandescente.

— *Porquê, Zero Madzero, por que é que eu recordo tanto?*

O marido não sabia responder. Era por isso que ela lhe perguntava: por não temer a resposta. No íntimo de si, Mwadia sabia: quem se lembra tanto de tudo é porque não espera mais nada da vida (COUTO, 2006, p. 52).

A mobilidade da personagem era capaz de andar por atalhos nunca visitados. Ela vivia no sonho do exílio para mergulhar no esquecimento. Há sugestivamente a separação entre cidades como Antigamente de Vila Longe, e povos com suas culturas. Oceano que retrata a obra abarca os rios, ou seja, todas as águas.

Os significados simbólicos da água formam o elemento essencial do rio como ciclo natural da vida. Eles podem ser resumidos em símbolos da purificação, como o banho de Zero Madzero, e como a regeneração, como o banho de Mwadia. Além das referências dos nomes das personagens. O movimento da água estabelece o processo infinito da reinvenção sobrenatural do tempo e do espaço da vida dos personagens: “Como todos os outros da vila, o homem esquece para ter passado e mente para ter futuro” (COUTO, 2006, p. 94).

As definições do tempo são liquefeitas na reificação que inquieta a mente dos personagens. Os múltiplos sentidos das intenções dos protagonistas desencadeiam a polissemia das histórias da narrativa, formando as metáforas da desconstrução da história real para a imersão da ficcional.

Gustavo Bernardo (2004, p. 27), em seu artigo, *Conhecimento e metáfora*, diz: “[...] lembramos que a metáfora diz uma coisa por outra, designando um objeto, mediante uma palavra que designa outro objeto, que, por sua vez, teria com o primeiro uma relação de semelhança”. Nisso, pode-se perceber a abertura de fronteiras que a tudo absorve, num ajuste perfeito de perspectivas de dois tempos.

O discurso exerce o papel de entrelaçar a narrativa com supostos pontos da história moçambicana. As diferentes interpretações possíveis interpelam a narrativa o tempo todo. A harmonia das diferenças está revelada na linguagem poética, ressignificada na hibridização das culturas. As personagens são redefinidas para viverem na utopia criativa, suas escolhas conferem-lhes: “[...] a possibilidade de sonhar outros espaços, diferentes daquele de uma terra arrasada pelas guerras e pelo sofrimento, espaços promotores de tolerância, de humanidade e paz” (FONSECA; CURY, 2008, p. 14).

Percebem-se questões político-sociais contemporâneas na perspectiva das origens, das crenças e das culturas africanas. A narrativa desloca mundos para estarem num mesmo cenário. Os recursos estilísticos apresentam a desconstrução da exterioridade para perpetuar a interioridade dos momentos que estão estampados na ardósia do cemitério e nas lembranças:

À noite, Mwadia sentou-se na varanda. Olhou o horizonte como um fundo esboroado, uma espécie de parede escura, pontuada de rostos. Ergueu-se como que para ganhar precisão e foi caminhando até distinguir as fotografias, uma por uma, expostas nesse paredão de ardósia. Lá estavam o padraсто Jesustino e sua irmã, a beata Luzmina. Lá estavam Zeca Matambira, Chico Casuarino, o barbeiro revolucionário Arcanjo Mistura. Bem no alto, junto à espingarda, posava, garboso, o seu primeiro pai, Edmundo Capitani. No centro, se impunha a redonda figura de Dona Constança, sua velha mãe. Desta vez, conforme o vaticínio, os olhos dela a fixavam, sem culpa, sem vergonha. Com gesto largo, Mwadia como que afastou a visão. Em vão. No momento, ela entendeu: aquela era a parede dos ausentes. E não estava no horizonte. Erguia-se no interior de sua própria alma. Como se caminhasse dentro de si mesma, foi passando revista aos retratos e reparou que, no fundo, havia um espaço branco, uma moldura ainda sem imagem. Naquele momento, sentiu que trazia algo em suas mãos. Era uma fotografia. Com passo vagaroso, se encaminhou para o fim do paredão para colocar na moldura a imagem. A foto do último ausente (COUTO, 2006, p. 267)

Há múltiplas perspectivas que se entretecem na obra, na qual a relação entre presença e ausência corrobora com fruição da memória. Os diferentes caminhos percorridos por Mwadia levam o leitor a suscitar olhares que vão além da mera história ali contada. A obra se organiza para elucidar o jogo de palavras:

[...] é uma forma puramente composicional de organização das massas verbais, por ela se constituir num objeto estético a forma arquitetônica da realização artística de um acontecimento histórico ou social, que constitui uma variante da forma da realização épica (BAKHTIN, 1998, p. 24)

Percebem-se os olhares enviesados, a partir da organização do texto miacoutiano que faz o jogo constante das simbologias das palavras. Forma-se o objeto estético que provoca multiplicidades de sentidos. O que parece desorganização ou erros da escritura é a estilística da narração:

A sua vida decorria entre o zelo e o selo. [...] — *Tenho a pulga atrasada na orelha...* (p. 176).
 — *Mana Mina, esta carta está tão cheia de erros...*
 — *Erros? — Sim, erros desortográficos.* [...]
 — *Agora sou eu que lhe pergunto: por que está tão triste, Jesustino? — Não posso falar, a voz colou-se-me* (COUTO, 2006, p. 178)

A narrativa se encontra entre a fronteira imaginária do zelo pelas tradições e do selo que interage com a autenticação da obra ser o que é. Há a possibilidade de outro olhar sobre o oriental e o ocidental que rompe com a temporal. Pode-se perceber o fingimento dessa tomada de tempo:

— *Está certo, uma entrevista estruturada, eu também não sou um qualquer, sou uma estrutura...*
 — *Peço desculpa se lhe vamos tomar tempo, começou por dizer o americano.*
 — *Não tem problema. Para nós, africanos, o Tempo é todo nosso. O branco tem o relógio, nós temos o Tempo.*
 Os amigos arregalaram-se: Casuarino era um homem palavroso, mas não se lhe conheciam tão apurados dotes de eloquência. Ele próprio, o feroso empresário, estava extasiado com a sua palavreação (COUTO, 2006, p.118).

A proposta de desconstrução reconstrói uma nova história de personagens que aparentam ser o que não é. Podem ou não estarem vivos. Têm uma estrutura que os caracterizam de forma singular e surpreendente. Do escravo Nimi Nsundi à caravana dos homens brancos, há a demonstração do zelo pela devoção. A imagem desconstruída sem seu outro pé amputa a percepção de uma única via de vê-la, abrindo as vias de mão dupla: desconstruir para construir a multiplicidade da santa. A ação da palavra é transcrita pela “palavreação” como sincretismo de religiões, de mundos.

A narrativa feita em diálogos infere a cultura moçambicana sincretizada pela presença do homem branco colonizador. O elemento história das tradições é consumido pelas novas formas de viver e ver o mundo. Uma identidade do povo eclode na construção da obra. Na questão religiosa, funda-se a afro-católica, fruto da imagem de Nossa Senhora sem o outro pé, ligando-se à figura de Kianda, deusa africana das águas. A associação de representações religiosas norteia a história das personagens africanas que recebem os outros que abriam suas fronteiras. Desse modo, todos são deslocados do antes para o depois, do passado para o presente, fundando-se na esteira das palavras que os retiram da fronteira da segurança para a insegurança: a instabilidade de viver sem fronteiras:

Uma crescente inquietação efervescia no missionário: a vozeria dos cafres roubava-lhe a razão. Daí a pressa alvoroçada com que descia à terceira coberta: era urgente mandar calar os cânticos pagãos. Os padres passavam agora à segunda coberta. Era ali que se encontravam os seus camarotes. Aquela era a fronteira do seu território seguro, a última das realidades visíveis. Seguiram descendo para a terceira e última cobertura onde se localizava o paiol das drogas e o paiol da pimenta. Nossa Senhora da Ajuda não era um navio negreiro. Os poucos escravos viajavam no porão onde se acumulavam as bagagens dos tripulantes. Os barcos especializados em carregar mercadoria humana chegariam depois e infestariam de maldição os mares do Índico (COUTO, 2006, pp. 159/160).

Tem-se a liberdade da criação narrativa miacoutiana na formação da imagem que se torna personagem essencial para guiar as viagens exteriores, como a expedição de D. Gonçalo, e interiores de todos os protagonistas. O mar passa a impor a nova regra: não ter limites para a viagem. Isso pode ser visto como alerta para a necessidade de se enxergar além do logocentrismo. Fugir da manifestação pura para entrar na sobrenatural. É o constante pensamento binário da ideia de sim

e não, viver e morrer, escravidão e liberdade. Essa mistura de raça e religião, causa um choque cultural e um grande conflito do homem que se manifesta em toda narrativa:

Mwadia sentiu o conflito a morder-lhe o peito: ela queria, mas temia. O regresso a Vila Longe era sonho e pesadelo. Desejo de reencontrar os seus, de regressar à velha casa de infância. Receio de que os «seus» já não lhe pertencessem, e que a velha casa estivesse morta. Recordava-se das últimas palavras de sua mãe, na distante tarde da despedida:

— *Vai de vez?*

— *Eu hei-de voltar* (p. 29).

Pela tarde, Rosie regressou. Trazia um caderno do marido que antes já havia mostrado a Constança. Benjamin tinha vasculhado no passado do clã dos Malungas, antepassados de Constança. Sabia das guerras de famílias, dos conflitos entre os poderes, da revolta dos escravos no Zumbo. Estava ali a biografia do pai, do avô e do bisavô. Estava ali tudo, convertido em papéis avulso, guardados na sua mochila (p. 137).

O jesuíta hesitou em aceder: Antunes andava diluído em conflitos de consciência, esquecido do sentido da missão que os conduzia para além dos oceanos (COUTO, 2006, p. 159).

Nota-se então o caminhar que há exitações entre o ir e o vir. O conflito interior dialoga com os conflitos exteriores gravados na história. A desconstrução começa com o ato de vasculhar o passado, assim como Benjamin ousou fazer. Daí começa uma nova construção da vida. Acontece a conversão do antes para o depois que perpetuará o ciclo da narrativa.

O universo da arte ressignifica o que restou das guerras exteriores, provoca a emissão de bilhetes para as viagens rumo aos sonhos sem fim. A simbologia da água forma a correnteza da narrativa. O sonho converte os continentes em meros espaços da mente. O ato de ir significa regressar para o mundo de “Antigamente”. Já Vila Longe não se encontra tão longe assim, mas é o lugar da possibilidade do reencontro com o passado. Este, na realidade artística, é o presente, pois nunca se esvaiu da mente.

Desse modo, a construção permeia a realidade fictícia e metafórica dos mortos e dos vivos. Não tem a ver com facilidade de entender quem vive e quem está morto, pois a lembrança traz à tona realidades distintas convivendo sem fronteiras:

Descobrir a metáfora adequada facilita se aproximar, por expressão o mais semelhante possível, daquele elemento da realidade que nos interessa. Ser semelhante, porém, não é ser igual – o que, sendo óbvio, nem sempre se

lembra. A metáfora não pode ser igual ao que designa: dizer “esse ferro é um ferro” implica dizer nada (BERNARDO, 2004, p. 27).

Então, a narrativa não diz nada no sentido de separar as coisas. Viver ali é reviver as contínuas lembranças das angústias, mas também das alegrias. Os anos não apagam as histórias, porque os personagens não morrem nas memórias. São eles que perpetuam o sentido da vida, sendo as histórias supostas simbologias:

O cenário de ruínas reflete a devassidão encontrada no homem violentado pela miséria. quanto a cor da pele funcionam como álibi para comover e obter vantagens, ou seja, como uma estratégia de sobrevivência. O outro pé da sereia metaforiza, em seu próprio título, essa necessidade de “forjar o ‘outro’”. Forja-se a imagem de uma santa para reinventar a de uma deusa, forja-se a morte para inventar a vida (e vice-versa), forja-se a identidade para garantir a sobrevivência (DOURADO, 2008, [s.p.]).

Observa-se o discurso que sedimenta o sentido de pertencimento a um determinado lugar para viver na abstração espacial e temporal. Justifica-se então as desigualdades sociais em meio às multivariantes culturais. A desconstrução do mundo globalizado e da pós-modernidade segue seu destino de ressignificar o passado pela contemporaneidade eternizante da obra.

Os recursos usados na narrativa servem para tornar Moçambique um lugar comum a todos. O trânsito contém navegantes do Oriente e do Ocidente que se veem nesse universo imutável, sendo parte das histórias particulares. Stuart Hall (2006, p. 35) aponta que

[...] o processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático e é isso que produz o sujeito pós-moderno conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial e permanente.

A projeção dos personagens é de ultrapassarem fronteiras para se encontrarem consigo mesmos. As mudanças que as sociedades se deparam constantemente são refletidas na narrativa em análise. A linguagem em sua unidade destaca a visibilidade dos confrontos identitários e existenciais. O contato intercontinental é estabelecido dando a ideia de continuidade, revelando a fluidez dinâmica como ocorre com o ciclo das águas dos rios e dos mares.

O papel dos protagonistas ilustra o intercâmbio cultural entre mundos tão distintos. O acesso do homem branco é livre no espaço africano. O destino de cada personagem já está traçado, sendo revelado pelo nome:

Na cultura africana, acredita-se que o nome da pessoa é a representação do seu destino. E Mia Couto mantém essa característica cultural. Mwadia significa canoa, aquela que aproxima mundos diferentes. Zero Madzero reflete a sua ausência na vida e na morte. Lázaro Vivo conota o estado de vida pós-morte, fazendo alusão à história bíblica da ressurreição de Lázaro. Jesustino significa Jesus sem tino, aquele que corre para a cruz. O pugilista Zeca Matambira, cujo último nome significa dinheiro, torna-se o contador dos lucros de Benjamin Southman. Este carrega no sobrenome a marca da sua nacionalidade diaspórica, um negro norte-americano, pois Southman significa homem do sul, uma alusão ao sul escravagista dos Estados Unidos da América, país e região onde a segmentação étnica é singularmente marcante (DOURADO, 2008, [s.p.]).

A segmentação narrativa implica a dar visibilidade ao modelo cultural amplo e presente em todos os cantos do mundo. As heranças culturais de todos os homens partem de lugares comuns como a África, já que sua população negra foi escravizada em todas as partes do mundo. Desse modo, ver-se com alguma relação com o povo de Moçambique é como descortinar a identidade do multiculturalismo.

Anular-se como um homem de um único lugar faz parte da desconstrução de origem unilateral para transpor para a originalidade familiar bilateral. Surge a construção do conflito identitários do homem com suas crenças. Muitas dessas crenças partem de um mesmo lugar, no caso, a santa que se manifesta com multinomes. O reconhecimento do outro passa por essa viagem entre fronteiras. Afinal, as incertezas levam o sujeito a desconstruir seu ego para construir novas relações.

Mwadia faz essa representação de múltiplas relações. Em Vila Longe, ela se reencontra com o seu passado. O encontro se dava com a mãe, Dona Constança, que sempre se lamentara de sua partida; com o padrasto que vivia em “trânsito nominal” por acreditar que, ao trocar de nome anualmente, acabaria por viver mais; com as crendices de seu povo e com a novidade da chegada de um casal de americanos, que, pretensamente, viria estudar antigas histórias de escravos.

As relações atribuladas de Mwadia com Constança podem atribuir as lutas interiores que desestabilizam uma pessoa para a reaproximação de novas descobertas, como os mistérios da morte de Tia Luzmina, irmã de seu padrasto.

Desse modo, no interior de cada personagem, as viagens acontecem num processo complexo de descoberta da identidade e alteridade. O autor vai dizer que “A verdadeira viagem é a que fazemos dentro de nós” (COUTO, 2006, p.207).

Nessa obra, a interioridade é revelada na construção estética que parte da desconstrução de coisas fixas na mente do homem. As águas têm significado especial nessas manifestações de construção. As expressões culturais africanas acabam por remeterem-se aos mitos e as crenças de outras partes do mundo. Assim como a vida tem múltiplas formas e acontecimentos que a regem, o universo descende de uma mesma fonte, como se pode observar no diálogo entre o nyanga Lázaro Adivinho, e o americano Benjamin Southman:

Já nas despedidas, o nyanga apertou longamente a mão de Benjamin e declarou:

— Não fique aflito, meu irmão. Você não é nenhum desbaptizado.

— Fui baptizado, sim, na minha igreja, no meu país. Mas é diferente. — É o seu engano, esse. É tudo a mesma água, todos os rios são irmãos, todos correm em nossas veias.

Era indiferente que o baptismo tivesse ocorrido no outro lado do planeta. E pouca diferença fazia que ele tivesse cumprido os rituais católicos (COUTO, 2006, p. 220)

Nessa narrativa, nota-se o entrelaçamento de diferentes imagens do que se considera ritual do batismo, como sinal de um seguimento de fé. As personagens revelam sua interioridade ao falarem de suas crenças. Há a convivência de crenças pelo símbolo das águas. As situações são partilhadas entre os personagens como se estivessem dividindo a mesma irmandade. A metáfora de que todos os rios são irmãos retrata a proximidade das tradições, das religiões.

É uma narrativa que nos conduz pelo seu universo ficcional, onde há linguagens que reportam a intimidade dos protagonistas reveladora de sentimentos comuns do homem. O desenvolvimento da trama é construído metaforicamente em meio ao movimento dos interesses sombrios do homem que se entrelaça com a dinâmica das águas. Tudo se encontra num mesmo lugar: identidade, memória, não pertencimento, vida e morte, renascimento. Mundos distintos se entrelaçam como fossem parte de uma única África.

O modo com que os protagonistas se revelam configura ao rompimento de fronteiras da construção literária. O personagem Lázaro Vivo, adivinho que daria à Mwadia, é figurativizado quando pede permissão para entrar no local, no qual a

estrela seria enterrada. O episódio causa grande estranhamento à Mwadia ao deparar-se com uma nova versão do nyanga, usando roupas esportivas, cabelos curtos, bem penteados, portando celular.

Tem-se aí a desconstrução da imagem anterior para chamar atenção para a nova aparência inusitada da África. A fingida dinâmica da modernidade reflete num povo que está envolto no atraso da mente humana em escravizar, em causar mudanças na vida do outro para lograr proveito em alguma coisa. A invasão nos costumes não pode ser para depredá-lo, mas apenas para conhecê-lo:

No centro da única praça, Arcanjo Mistura há tempos que se exerce como barbeiro. De tanto tesourar, já tem o polegar calejado. O polegar e a alma. Arcanjo Mistura — Mestre Arcanjo, como lhe chamam — é um homem desiludido, amargado com o rumo político do país, inconformado com aquilo que chama o «prateleirar» da Revolução.

Quem chega logo se pergunta: o que faz ali uma pessoa de tanta cultura? E como é que alguém de tanto saber se pode ocupar como barbeiro? De facto, Arcanjo Mistura foi deportado pela polícia colonial portuguesa para aquela região, há mais de quarenta anos. O barbeiro assegura que já não se lembra de onde veio. Acabei ficando natural de Longe, admite Arcanjo. Mentira. Como todos os outros da vila, o homem esquece para ter passado e mente para ter futuro (COUTO, 2006, p. 94)

A obra traz dispositivos que lubrificam o pensamento do homem, frente aos limites do tempo e do espaço para potencializar a estética de mudanças. Daí a volta às raízes pela viagem aquática que está relacionada à morte e à conexão entre o devir na sugestiva paralização da vida e do tempo, pois o regresso se dá constantemente ao mesmo lugar:

— Mãe, eu nunca mais voltarei a este leito. Nunca mais! — Está certo, filha, aceitou Constança, com voz trémula.

— Diga isso ao Tio Casuarino.

— Direi, sim. Eu prometo que vou dizer...

— Estou cansada, mãe, estou exausta, não aguento mais.

A mãe olhou a filha intensamente. Ela sabia que Mwadia agora estava, inteira, dentro do corpo. Mas não seria por muito tempo. Daqui a pouco, quando adormecesse, a sua boca iria crescer, enorme como ave escura no meio da noite. A boca sairia de si, afastar-se-ia da casa e percorreria a infinita savana. Só regressaria quando amanhecesse depois de ela ter beijado o chão, os seres e as coisas do mundo. Esta emigração para longe do corpo era uma arriscada doença: a primeira coisa que fazia ao acordar era cuspir poeiras, babugens e espinhos. Tinha presos aos lábios os detritos todos do planeta. Mas essa sujidade nocturna é que a ensinava: tudo, neste mundo, é humano. O rio tem ancas de mulher, a árvore tem dedos para acariciar o vento, o capim ondeia soprado por antigas vozes. Os escravos de ontem sangram no tempo de hoje, as naus negreiras ainda

cruzam os oceanos. Uma mbira triste continua soando no porão da terra (COUTO, 2006, p. 215-6).

Assim como certos acontecimentos da vida são inevitáveis, a morte também o é. Para perpetuar a crença, acredita-se que todos os rios levam ao rio principal: o dos mortos, denominado oceano. Afinal, as águas se encontram na imensidão marítima que atrai aos demais. No entanto, o barco viaja por várias direções, ao atravessar para uma margem do rio, sempre pode voltar à margem de origem. Para Mwadia, aqueles mortos que não conseguiram atravessar a fronteira entre a vida e a morte corretamente permanecem perdidos pelo mundo:

Em *O outro pé da sereia*, a viagem de barco simboliza justamente essa extensão que se deve percorrer para ir do mundo dos vivos ao dos mortos, o único caminho ligando esses dois planos. Quem percorre essa distância em uma canoa é Mwadia. Sua experiência é unicamente sua, pois se dá no isolamento, na interioridade marcada pela espacialidade de Antigamente, numa aliança eterna com Zero Madzero.

O regresso eternizado de Mwadia desencadeia o que se pode pensar sobre as origens do homem de terras inimagináveis. A personagem não se desliga do antes e do depois, de sua terra natal e de sua nova estada física, havendo a ponte para a fruição de seu psicológico. A travessia é como uma jornada do ciclo da vida, mas não somente isso, pois deixa o mistério que não se revela totalmente de quem está no mundo dos vivos e quem se mostra no mundo dos mortos. Todos parecem pertencer ao mesmo plano, nem vivos, nem mortos:

— Para saber sobre escravos você deveria falar com Zero.
 — Quem é Zero?
 — Não ligue, interrompeu Casuarino, esse Zero já morreu. Ele era marido de Mwadia, mas já faleceu completamente.
 O curandeiro ainda tentou dizer algo mas desistiu. Optou por um atalho cuidadoso:
 — Mas se ele fosse vivo seria uma boa fonte. Ele era um Chikunda (COUTO, 2006, p. 83)

A dubiedade de considerar se um personagem está vivo ou morto incide nos próprios movimentos de construção da narrativa. A escritura se volta para si mesma, provocando estranhamento. A cada leitura as aparições se recriam, sendo a ideia da vida humana pura simples desconstruída para o surgimento da nova criação do povo

moçambicano num mundo ficcional. A obra conduz suas palavras para uma espécie de rio que segue rumo ao mar: é a arte se revelando com seu pensamento único. Deleuze apreende sobre o ato de pensar atentando assim:

Sabe que pensar não é inato, mas deve ser engendrado no pensamento. Sabe que o problema não é dirigir, nem aplicar metodicamente um pensamento preexistente por natureza e de direito, mas fazer com que nasça aquilo que ainda não existe (não há outra obra, todo o resto é arbitrário e enfeito). Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo engendrar, “pensar” no pensamento (DELEUZE, 1988, p. 243).

Pelo fragmento retro, a obra em análise é um devir definitivo, é o pensar que não existe na realidade, mas com ela e os homens mantém certa relação. A narrativa flui num ciclo inesgotável da criação gerado de constantes conceitos.

Investigando o sentido das metáforas ali contidas, perturbação, processo de questionamentos, inversão de sentidos e sentirmos vontade da “casa” para que se possa atravessar o universo literário na constatação de como ocorre a desconstrução de mundos, realidades, identidades, culturas, no interior da obra de Mia Couto. Ocorre certa inversão que significa ainda atuar no interior da desconstrução. O discurso da narrativa revela seus pressupostos e ambiguidades:

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com um mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo de “*en mal de*”, *estar com mal de arquivo*, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome ‘mal’ poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiza. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprímível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto (DERRIDA, 2001, p. 118).

O outro pé da sereia pode ser analisado como a ponte entre mundos. A proposta é dinamizar na mente do que lê o contexto histórico das mazelas humanas, dos seus sentimentos mais sublimes e mais sombrios. É o bilhete para a turnê de viagens rumo ao interior humano de outros seres, de variados mundos. O ponto de partida é Moçambique, pois é o local do desembarque dos sonhos. O caminho para novas descobertas se abre a cada instante da leitura, sendo um mergulho em águas

profundas dos sentidos das palavras. A canoa é a imaginação sem limites, sem fronteiras.

CONSIDERAÇÕES GERAIS

Esta pesquisa apresentou análises sobre a obra *O outro pé da sereia*, de Mia Couto. A escritura se revela como meio de se fazer uma viagem ao interior do homem, por via imaginária de personagens moçambicanos que recebem visitantes em tempos diferentes. A revisitação de estrangeiros à terra de Moçambique simboliza o reencontro consigo mesmos.

A tradição ancestral dessa região africana parece interagir com tempos contemporâneos. É a revelação da escritura de múltiplos sentidos na qual, o sentido da água, os símbolos da religiosidade moçambicana permeiam por uma escritura reveladora de libertação das personagens. Tempos se embaralham como um pó fino que não se sabe ao certo quem é quem, pois personagens parecem estar em Antigamente e em Vila longe, vivos e mortos, tudo ao mesmo tempo.

Há rompimento de crenças de religiões e mundos, que se constituem fluida, pois o trânsito que liga os momentos da vida dos personagens tem mão dupla para o ir e vir. Os tempos da história representam os conflitos incessantes dos protagonistas que vivem imersos na problematização das incertezas que fluem do interior do homem. A desconstrução de identidades forma a unidade cultural da obra e provoca um novo olhar sobre o eu e o outro.

A voz narradora insere o leitor num mundo ficcional do povo moçambicano, amplamente significativo pelo contexto de símbolos culturais com elementos da natureza: água, terra, fogo e ar. Colonizador e colonizado se encontram em território moçambicano que tem suas fronteiras físicas diluídas para fruir a liberdade do ir e vir do imaginário.

Assim, o estudo encontrou resultados da própria arte de construir e desconstruir mundos, e as dimensões do passado e presente. Nesse *lócus*, a morte e a vida se unem em plurais sentidos. As fronteiras da realidade e da imaginação são dissolvidas como sal na água. Os arquivos da memória redimensionam as experiências dos personagens e a própria vida humana.

REFERÊNCIAS

ARRIVÉ, Michel. *Qual o papel da imanência na reflexão linguística e semiológica de Saussure?* *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 49, n. 3, p. 366-373, jul./set. 2014.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini e outros. São Paulo: UNESP, 1998.

BERNARDO, Gustavo. *Conhecimento e metáfora*. *ALEA*, v. 6, n. 1, p. 27-42, jan./jun. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v6n1/a03v06n1.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2017.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escrita*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 2004c.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. O outro pé da sereia: o diálogo entre ficção e história na representação da África contemporânea. *Vertentes*, São João Del-Rei, n. 30, p. 67-77, 2007.

_____. *O sagrado e o profano em O outro pé da sereia, de Mia Couto*. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.16, n.2, p. 249-262, jul./dez. 2012.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateie, 2005.

COELHO, Virgílio. Imagens, Símbolos e Representações 'Quiandas, Quitutas, Sereias': Imaginários locais, identidades regionais e alteridades. Reflexões sobre o quotidiano urbano luandense na publicidade e no universo do marketing. *NGOLA – Revista de Estudos Sociais*, Luanda, v. 1, p. 127-191, Associação de Antropólogos e Sociólogos de Angola, 1997.

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

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Becca, 1999.

CURY, M. Z. F. FONSECA, M. N. S. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução LuisOrlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOURADO, Lise Mary Arruda. *O outro pé da sereia: fronteira líquida entre o velho e o novo discurso identitário africano e afro-diaspórico*. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/078/LISE_DOURADO.pdf>. Acesso em: 16 set. 2017. 23.17

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano; a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FERREIRA, Manuel. Contextualização da língua portuguesa. In: *O discurso no percurso africano*. Lisboa: Plátano, 1989.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: a visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates)

PARADISO, Silvio Ruiz. *A diáspora de Maria*. Relações sincréticas e culturais entre Nossa Senhora, Kianda e Nzuzu em O outro pé da sereia, de Mia Couto. *Uniletras* (UEPG), Ponta Grossa, v. 33, n. 2, p. 253-267, jul./dez. 2011.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2003

RICOERU, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução de Livia de Oliveira. 1. ed. Londrina: Eduel; Universidade Estadual de Londrina, 2012.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.