

O aporte do sincretismo religioso para a reconstrução da Moçambique portuguesa pós-colonial em *O outro pé da sereia* de Mia Couto

Clarissa Loureiro Barbosa¹, Simão Pedro dos Santos²

¹ Professora adjunta da Universidade de Pernambuco (UPE). E-mail: clarissa.loureiro@upe.br.

² Professor adjunto da Universidade da Pernambuco (UPE). E-mail: simao.pedro@upe.br.

Resumo

O artigo discute a relevância no romance *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, do sincretismo religioso, desde a fase da colonização, na Moçambique portuguesa, até o seu processo de descolonização, após as últimas guerras do século XX. Assim, aborda-se a obra em questão como uma narrativa pós-colonial que se desenvolve pela continuidade história/memória no processo de reconstrução de uma nova Moçambique, cuja identidade se realiza pela recriação de seus mitos ligados a um discurso colonial cristão. Este artigo se estrutura por uma fundamentação teórica baseada nos seguintes eixos: sincretismo (Boff, 1994), relação história/memória (Halbwachs, 2006), mito (Eliade, 1972) e objetos biográficos (BOSI, 1994). A intenção é se compreender como *O outro pé da sereia* ressignifica os mitos Nzuzu/Kianda dentro da imagem de um pé decepado de Nossa Senhora, o que dá voz a uma nova Moçambique que assimila mitos estrangeiros acomodando-os aos seus, numa singular voz de resistência.

Palavras-chave: Literatura Pós-colonial, sincretismo, história, memória.

Abstract

The article examines the importance, in Mia Couto's novel *The Mermaid's Other Foot*, of religious syncretism from the period of Portuguese colonization in Mozambique through the decolonization process after the late-twentieth-century wars. It treats the novel as a post-colonial

narrative that unfolds through the continuity between history and memory in the reconstruction of a new Mozambique, whose identity is forged by recreating its myths in dialogue with a Christian colonial discourse. The study is grounded in four theoretical axes: syncretism (Boff, 1994), the history/memory relationship (Halbwachs, 2006), myth (Eliade, 1972), and biographical objects (Bosi, 1994). Its aim is to understand how *The Mermaid's Other Foot* re-signifies the Nzuzu/Kianda myths within the image of a severed foot of Our Lady, giving voice to a new Mozambique that absorbs foreign myths and adapts them to its own in a distinctive act of resistance.

Keywords: Postcolonial Literature, syncretism, history, memory.

Introdução

O outro pé da sereia se estrutura segundo uma dupla intenção: a recriação da trajetória histórica de D. Gonçalo para a África, levando Nossa Senhora como o símbolo de um cristianismo colonizador em 1560 e a perspectiva memorialista dos personagens de Villa Longe sobre as ruínas de Moçambique, devido às ruínas do povoado de Vila Longe depois das Guerras da Independência e Civil em Moçambique. Com base nesse cruzamento entre tempos, este trabalho se foca na análise do desenvolvimento dos capítulos do romance, tendo como suporte a observação de sua estruturação interior e o seu entrelace. O intento no artigo é demonstrar como essas relações micro e macro textuais contribuem para a compreensão desse texto como um romance pós-colonial que “revisita a história, a fim de compreender as influências do colonizador na construção identitária do colonizado e suas consequências nas relações com seus mitos e ritos” (Franz, Rodrigues, 2018).

Este artigo tem como base a Linha dos Estudos Culturais, pautada nas relações história/identidade e memória/identidade, segundo uma linguagem literária que articula a ficção/documentação para recriar o processo de colonização segundo o prisma do colonizador e do colonizado, numa justaposição de vozes expressada pela representação sincrética da imagem

de uma Nossa Senhora com um dos pés amputado. Para tanto, desenvolve-se nos seguintes tópicos: 1. As interpretações históricas e memorialistas sobre a colonização catequética em *O outro pé da Sereia* e 2. A representação literária da silenciação de Moçambique pelas ruínas das de Villa Longe: a metáfora da morte, segundo uma abordagem memorialista. O primeiro debate a relação do colonizador e do colonizado com a imagem sincrética de uma Nossa Senhora mutilada de um dos pés e suas representações históricas e memorialistas na trajetória náutica de Portugal para a África. O segundo discute como os recursos do fantástico/maravilhoso servem para se entender a silenciação de Moçambique pela metáfora da morte de uma cidade e de pessoas que tentam ainda existir pela valorização de suas memórias e objetos. Ambos os tópicos se identificam por demonstrarem a importância do sincretismo como o fator determinante para a constituição identitária de uma Moçambique que se reescreve pela relação memorialista com seus mitos e crítica à sua história oficial, ditada verticalmente.

Desse modo, este trabalho se destaca por fazer um estudo comparativo do texto literário com a história oficial de Moçambique. O que dissolve discursos engessados e estereótipos por um viés memorialista e mítico. Torna-se ainda eficaz quando discute o sincretismo religioso na imagem de uma Nossa Senhora e a sua relação passada com escravatura (Nisundi) e com os seus remanescentes (Mwadia).

As interpretações históricas e memorialistas sobre a colonização catequética em *O outro pé da Sereia*

Esse tópico reinterpreta a importância missionária moçambicana, iniciada “com a expedição dos Padres Gonçalo da Silveira e André Fernandes e do Irmão André da Costa, que fora enviada em 1560 pelo Vice-rei da Índia, D. Constantino de Bragança, com a finalidade de conversão do Monomotapa” (Rego, 1961, p. 269-297). Nessa trajetória histórico/ficcional, discute-se a importância da estátua de Nossa Senhora, segundo as perspectivas do colonizador e

do colonizado, numa sobreposição de vozes, própria à violenta relação entre culturas, no discurso de catequização católica.

Em *O outro pé da Sereia*, D. Gonçalo representa o colonizador, cuja trajetória é o inverso da épica, como sugerido no trecho de *Os Lusíadas*, encontrado na página atrás do capítulo Sobras, sombras e assombrações: “Vê de Bonomata o grande império/ Da selvática gente, negra e nua/ Onde Gonçalo, morte e vitupério/ Padecerá pela Fé santa sua” (Couto, 2006, p. 156). Essa glorificação do povo português é reatualizada por um narrador que focaliza o sacrifício do colonizador por um império preto. São apresentados detalhes de uma história apagada pelo discurso do colonizador sobre a própria colonização. Na folha atrás de cada título, há a citação de alguns documentos que comprovam a sua importância como fontes da história, compreendida como “tudo que faz com que um período se distinga dos outros, do qual livros e narrativas em geral nos apresentam apenas um quadro muito esquemático e incompleto” (Halbwachs, 2006: p.75).

Nesse sentido, a história é abordada como uma compilação de fatos em livros, ensinados e aprendidos nas escolas. Entre esses relatos, há um que se aproxima mais da memória de um colonizador, existente na Confissão de D. Gonçalo de Silveira segundo Manuel Antunes: “O mais grave nos negros não-cristãos não é serem selvagens/ mas em estarem convertendo em selvagens/ os portugueses que são brancos e cristãos” (Couto, 2006, p. 196). Este trecho alude à assimilação de um discurso decolonial pelo Padre Antunes, segundo a sua relação com Nimi Nisundi ao ponto de substituí-lo ao final da trajetória de Portugal para a África: “ – O meu nome não é Nimi Nsundi. Sim, Nimi como o escravo-mainato que morreu na nau. Como vê, eu possuo já os antídotos para as suas maldições” (Couto, 2006, p. 261). Nessa fala, evidencia-se a importância do Nimi Nsundi como memória individual protagonista no romance, enquanto um ponto de vista de um indivíduo que carrega e expressa o de um grupo com o qual, de alguma maneira, possui contato (Halbwachs, 2006). A voz do escravizado passa a ser, no romance, a de uma minoria que resiste ao propósito de colonização cristã:

O propósito da viagem é realizar a primeira incursão católica na corte do Império de Monomatapa. Gonçalo Silveira prometeu a Lisboa que batizaria esse imperador negro cujos domínios se estendiam até o Reino de Prestes João. Por fim, a África (COUTO, 2006, p. 51).

Há uma clara dicotomia selvagem/civilizado, praticada por um discurso colonial que esvazia a prática cultural do colonizado, abordada como “trevas” em oposição a uma “luz” cristã. O propósito do batismo do Imperador é, por si só, uma busca por um controle cultural/econômico exercido por um discurso religioso. Essa manipulação é realizada pela importância do símbolo de Nossa Senhora, como expresso na fala de D. Gonçalo: “A estátua de Nossa Senhora benzida pelo papa é o símbolo maior dessa peregrinação. Silveira jurou que a imagem sagrada só repousaria nas terras da Mãe de Ouro, na corte de Monomatapa” (Couto, 2006, p. 51). O aspecto de mãe de Jesus se torna um artifício de sedução do dominado devido a sua aparência humana. Esse traço que é ressignificado por Nimi Nsundi, desde o momento em que mergulha no rio Mandovi para acolher a estátua, escorregada das mãos de Padre Antunes. O mergulhar de Nimi Nsundi tem um duplo sentido conforme o olhar que o interpreta. A visão do colonizador é a de submissão ao discurso cristão. Em contrapartida, na perspectiva do escravizado, é a de sincretismo. No seu sentido original, sincretismo vem do grego *synkretismós*, reunião de ideias ou de teses de origens díspares, amálgama de doutrinas ou concepções heterogêneas” (Boff, 1994, p. 158), ou seja, “o sincretismo baseia-se no fato da mistura religiosa, muito comum nas sociedades colonizadas” (Boff, 1994, p. 158).

Embora comportamento de Nimi Nsundi seja o da dissimulação diante da estátua de Nossa Senhora, há uma verbalização e gestos sutis que indicam uma reverência à divindade angolana Kianda. O primeiro indício se dá no diálogo com Padre Antunes: “ – Pronto já está, depois lavamo-la com mais cuidado. – Eu não estou a lavar a Santa. É ao contrário: a santa é que está a lavar o rio inteiro” (Couto, 2006, p. 52). Nessa fala, a estátua é identificada com a entidade angolana Kianda, sereia da região do rio Kwanza (Dutra, 2001) que vale também como força materializadora desse próprio rio, considerado fonte de limpeza das águas coloniais. Essa

concepção é ainda mais reforçada pelo personagem na mesma conversa com Padre Antunes: “- Essa Senhora não escorregou. – Não escorregou? – Ela não desceu, só mais nada, desceu por vontade própria. – Como por vontade dela? – Essa Senhora eu já conheço, na minha terra chamam de Kianda” (Couto, 2006, p. 52).

Nesse trecho, Nimi Nsundi sugere que a estátua parece “desejar” voltar a suas origens naturais de entidade angolana como personificação do rio. Portanto, o personagem vê por baixo da imagem de traços eurocêntricos a sereia de Angola. Por isso, tenta arrancar os dois pés da estátua, só conseguindo arrancar um. Essa intenção é ainda mais reforçada na carta escrita para sua companheira Dia, antes de se suicidar:

Quem guia o leme é Kianda, a deusa das águas. É ela que viaja no quarto do padre. É ela que está dentro da escultura da virgem. Eu notei logo na saída da Goa quando a estátua resvalou e tombou nas águas. Quando a olhei frente a frente confirmei que era ela, a kianda: os cabelos, a pele clara, a túnica azul. O que sucedeu é que a nossa deusa ficou prisioneira na estátua de madeira dos portugueses. Libertar a sereia divina: essa passa a ser a minha constante obsessão (COUTO, 2006, p. 207-208).

Esta carta funciona como um “lugar de memória” no sentido defendido por Pierre Nora (1993, p. 120) de ser um “olhar de uma história reconstituída. Aprofundamento decisivo do trabalho da história, por um lado, emergência de uma herança consolidada, por outro.” Como é uma carta de um suicida se identifica como uma linguagem consagrada “à manutenção de uma experiência intransferível e que desaparece com aqueles que viveram” (Nora, 1993, p. 26). É uma manifestação da busca de um grupo angolano que se autorreconhece e se autodiferencia, num movimento de resgate de sinais de “appartenance grupal” (Nora, 1993, p. 26). A visão de Nimi Nsundi de Kianda dentro da escultura da virgem é a representação da resistência de uma crença que se percebe anulada por uma versão eurocêntrica de uma mulher de pele e olhos claros. Assim, o feminino das águas ainda persiste, mas transfigurado na imagem das duas pernas. Por isso, “a necessidade de se arrancar as duas pernas da estátua, a fim de retomar a cauda de sereia de Kianda”. Essa intenção é a reafirmada em outro trecho da carta:

Mas o que fiz foi apenas libertar a deusa, afeiçoar o corpo dela a sua forma original. O meu pecado que me fará morrer, foi tirar 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 captar o outro pé da sereia (Couto, 2006, p. 208)

Nessa fala, há a intenção de estimular os colonizados a “arrancarem” os rastros de silenciação de sua cosmovisão pela imposição de ritos e imagens do colonizador. Nsundi é castigado por tentar infringir essa tentativa de soberania, transformando a sua voz num discurso de resistência de um grupo. Por isso, seu suicídio é só uma volta a suas origens numa libertação de um espírito que usa o sincretismo como um ato de luta, como explica em outra carta a Dia sobre o seu batismo: “nunca nos convertemos. Uns dizem que nos dividimos entre religiões. Não nos dividimos: repartimo-nos. Alma é um vento” (Couto, 2006, p. 113). É compreensível nesse argumento a presença da lógica da acomodação sincrética, realizada “quando uma religião de dominados se adapta à religião dos dominadores, seja como estratégia de sobrevivência, seja como modo de resistência” (Boff, 1994, p. 159).

O ato de se repartir pode significar um modo de amenizar o conflito cultural, mas, sobretudo, uma forma de preservação de uma memória, concebida como uma vivência de lembranças em um movimento contínuo (Halbwachs, 2006). Como é notado no desabafo do personagem: “De todas as vezes que rezei não foi por devoção. Foi para me lembrar. Porque só rezando me chegam as lembranças de quem eu fui” (Couto, 2006, p. 113). A devoção religiosa silenciadora é substituída por uma prática cultural cujo enraizamento se ressignifica pela liberdade de ser “vento” onde se propõe a ser cárcere, seja no porão de um navio negreiro, seja num lugar onde o povo é amordaçado por uma cultura estrangeira. Nessa perspectiva, a construção identitária se dá pelo processo de identificação (Hall, 2000), processo em andamento no qual o sujeito é incompleto, buscando no exterior significados que contribuem para a sua formação.

Em *O outro pé da sereia*, a estátua mutilada é objeto de realização identitária que liga os dois momentos históricos que se cruzam e se intercalam no romance: a viagem de D. Gonçalo

para a colonização de Moçambique e a busca por um resgate identitário do povo moçambicano após a Guerra Civil entre os anos de 1977 e 1992. Em ambas as fases, a santa é o objeto sincrético resultante do cruzamento da voz do colonizador e do colonizado e traz uma imagem mestiça, gerada pela alteração significativa na estrutura básica imagética de ambos (Magalhães, 1998). Quanto à colonização histórica são apresentadas relações distintas com essa estátua. Nimi Nsundi a define como uma justaposição de existências: “meus deuses não me pedem nenhuma religião. Pedem que eu esteja com eles” (Couto, 2006, p.113). A convivência do personagem com a Kianda, por baixo da santa, é uma forma de preservação de si pela relação com outro, própria dos sujeitos sociológicos que se afirmam pela apreensão e interpretação de “valores, sentidos e símbolos- a cultura- dos mundos que ele/ela habitava” (Hall, 2000, p.11). Por outro lado, a relação de devoção de D. Gonçalo com a santa no momento de sua morte é carregada de um sentido espiritual que atravessa o discurso colonizador, subentendido à sua viagem a Moçambique:

À meia-noite do dia 16 de março de 1561, aos trinta e seis anos de idade, o missionário Gonçalo era estrangulado, no interior de sua cubata. Os mandatos do crime tinham sido claros: não podiam tombar uma gota de sangue. Mas algo correu mal: quando os matadores ergueram o corpo, que jazia abraçado a Nossa Senhora, constataram que havia sangue sobre o soalho da cubata. (Couto, 2006, p. 264).

Há uma referência histórica a como D. Gonçalo foi assassinado ao chegar a Moçambique. Ao mesmo tempo, há um teor mítico quando esse homicídio também é relatado segundo uma abordagem fantástica que cria uma hesitação no leitor referente ao sangue. Ele pode vir do corpo do personagem como mártir ou do próprio corpo da santa. O abraço do religioso à santa traduz a mesma devoção de um católico que pede a intercessão de Nossa Senhora na hora da morte. No próximo tópico, é apresentada a ligação de Mwadia com a estátua/santa, segundo a linguagem do realismo maravilhoso que sustenta o mito segundo a memória de um povo.

A representação literária da silencição de Moçambique pelas ruínas de Vila Longe: a metáfora da morte segundo uma abordagem memorialista

Nesse tópico, serão discutidos os efeitos das guerras da Independência e Civil sobre Moçambique, segundo a metáfora das ruínas físicas e existenciais do lugar e das personagens que habitam a ficcional Vila Longe. Analisa-se a importância de Mwadia como mais uma “retornada” que resgata no seu lugar as memórias que corroboram para a sua realização como sacerdotisa de uma santa mestiça, com traços de Nzuzu e de Nossa Senhora. Por isso, abordam-se as personagens de Vila Longe, como representantes de uma dupla morte, a física e a existencial, cujas falas são interpretações das ainda sobreviventes raízes de Moçambique, manifestadas na imagem da “parede dos ausentes” como objetos biográficos dos ancestrais. Nesse trabalho, os documentos e habitantes de Vila Longe também se firmam como vozes identitárias. O documento mais relevante se encontra na abertura do capítulo Pegadas no rio, Sombras no tempo:

Zamune, zamune nadine
Leva, leva nadneta
Siku lakufa uza nadille?
Vem ver, vem-me ver
E responde: estarei cansado de viver?
No dia de minha morte, quem chorará por mim?
Canção Chikunda (Couto, 2006, p. 30).

A canção de Chikunda é a verbalização das vozes dos ancestrais de Vila Longe. A cantiga se assemelha a uma oração de clemência por outra geração que os veja para não desaparecerem. O trecho ressalta a importância dessa cantiga como parte de uma cultura acústica cuja oralidade é manifestação plena da memória (Franz; Rodrigues, 2018). Essa intenção é confirmada pela fala do barbeiro: “Em todo 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). De modo explícito, o fragmento sugere que os habitantes da vila são almas penadas que não conseguem se desatrelar do lugar onde morreram, devido ao trauma por conta da morte abrupta dos personagens com a destruição de Vila Longe. De um modo implícito, trata-se da constante luta pela sobrevivência da

ancestralidade moçambicana em contraposição ao contínuo assassinato metafórico de suas memórias e de seus ritos pelos hábitos coloniais.

Entre os mortos de Vila Longe, a voz do barbeiro é a mais reiterada na abertura dos capítulos, pois aborda a necessidade de se contemplar as ruínas para dentro delas resgatar o passado e reconstruir o presente. É a voz de resistência de uma memória individual que se caracteriza como um ponto de vista reativo à colonização (Halbwachs, 2006). A sua função é de provocar o moçambicano a examinar o seu passado, como parte de um grupo cujas memórias lhe proporcionam sua própria resistência como tomada de “consciência de sua identidade através do tempo” (Halbwachs, 2006, p. 108). A fala do barbeiro também pode ser um discurso sobre a necessidade do esquecimento como uma forma de sobrevivência dos moçambicanos entre seus irmãos, face à violência exercida entre seus povos. Isso é expresso na abertura do capítulo A travessia do tempo: “Eis a nossa sina. Esquecer para ter passado/ mentir para ter destino”. O personagem proclama como os moçambicanos sobreviveram segundo a invenção de uma história, erguida pelo esvaziamento de algumas de suas memórias.

Dessa forma, debate-se o silenciamento da escravidão efetivada entre pretos em detrimento do discurso oficial histórico da escravidão do negro pelo branco durante a colonização moçambicana. Isso é expresso na fala Zeca Matambira: “Esses negros vieram do Sul e nos escravizaram, nos capturaram, nos venderam e mataram” (Couto, 2006, p. 149). Essa proposição é confirmada quando o barbeiro nomeia o grupo de traficantes de escravizados como vanguni, isto é, “grupo étnico proveniente do Norte da África do Sul e que, em meados do século XIX, invadiu o território moçambicano” (Couto, 2002, p. 26). O barbeiro dissolve a ideia de que traficantes vinham de fora/barco para traduzi-la na imagem de que vinham a pé e, logo, que “a terra era deles”, sendo alguns da própria vila, enquanto descendentes de escravocratas. Esse discurso é ainda mais ressaltado quando é apontada a importância mítica da “árvore do esquecimento”:

A árvore era conhecida, desde há séculos, como a “árvore das voltas”: quem rodasse três vezes em seu redor perdia a memória. Deixaria de saber de onde veio, quem eram seus

antepassados. Tudo para ele se tornaria recente, sem raiz, sem amarras. Quem não tem passado não pode ser responsabilizado. O que se perde em amnésia, ganha em amnistia (Couto, 2006, p. 276).

Aponta-se a importância mítica das voltas dadas na árvore na construção identitária do moçambicano pelo resgate de “um tempo fabuloso do princípio em que façanhas sobrenaturais passam a determinar o comportamento humano” (Eliade, 1972). A árvore mágica traz o mesmo sentido do rio Lete grego, de cujas águas os indivíduos bebiam para esquecerem a vida pregressa e recomeçarem outra. Também se desdobra num sentido sociopolítico de perdão coletivo pelos erros de alguns moçambicanos e de seus ancestrais. Como acontece na conversa de Jesustino com o americano:

- Eu mesmo já dei voltas e voltas ao seu redor
- Porquê Jesustino? Quis saber o americano.
- Para me esquecer de quem eu fui” (Couto, 2006, p. 276).

A afirmativa de Jesustino é uma resposta à sua mácula dentro da comunidade de ser um descendente de escravocratas. Dar voltas na árvore é uma maneira de se desraizar de sua árvore genealógica para se firmar como um sujeito que se autoconstrói num eterno presente, mudando seu nome como quem muda de identidade. Eis a importância de sua afirmação: “– Só repondo por mim. Mais nada” (Couto, 2006, p. 279).

Outro esvaziamento de memórias é a subserviência de Edmundo Esplendor ao colonizador, quando luta na Guerra da Independência a favor da dominação política do colonizado, com uma devoção de “bicho domesticado”. Essa domesticação se expressa pelo entranhamento da farda e das medalhas de guerra à pele de uma caricatura sobre a alienação de suas origens cujo auge é o seu completo embranquecimento, expresso na reflexão da Mwadia: “O pai desbotara, estava quase branco. E se admirou: afinal, o morto transita de raça? - Mamã, o pai já não é preto” (Couto, 2006, p. 100). A colonização ideológica faz com que o personagem desenvolva uma afetividade tamanha pelo colonizador ao ponto de abdicar de si, num desbotar de uma existência que pode ser a origem do próprio anular existencial de Vila Longe. A diferença é

que Edmundo é sepultado e os outros permanecem na condição de morte ambígua, exprimida na frase do barbeiro: “Triste é viver num lugar/ Onde dormir não difere de morrer”. Evidencia-se a ambiguidade da relação morrer/dormir em Vila Longe, segundo também a sugestiva relação morrer/esquecer na descrição da destruição da igreja e do cemitério:

Qualquer coisa desmoronou na alma de Mwadia quando entrou no recinto da Igreja. O edifício estava em ruínas. Não havia telhado, janelas, portas. [...] A destruição do cemitério começara ainda no tempo em que ela vivia na Vila. Agora, porém, o lugar estava em completo destroço, as sepulturas tinham sido assaltadas (Couto, 2006, p. 96).

Nessa descrição, sugere-se a destruição de espaços de memória como “quadros sociais que representam correntes de pensamentos e de experiências em que nos reencontramos enquanto sujeitos sociais” (Halbwachs, 2006, p. 108). Assim, a volta de Mwadia é também a metáfora dos “retornados” que voltam para seus lugares de origem, abandonados ao longo da Guerra Cível, para buscar nas ruínas sua própria voz, numa luta contra o esquecimento e o seu próprio esvaziamento existencial, expresso na sua fala: “Como podemos tanto esquecer” (Couto, 2006, p. 96).

As ruínas da alfaiataria e da barbearia representam uma reação ao esquecimento, o que mina a própria morte simbólica do vilarejo. Na descrição da alfaiataria, “a loja estava encerrada desde que o fantasma da morte desalojara os clientes e paralisara as máquinas de costura [...] Nas noites enluradas se escutavam as máquinas de costura laborando até de madrugada” (Couto, 2006: 119). Há um quadro social de silenciação do espaço pelo silenciamento de seus objetos. No entanto, o espaço é rasgado pelo movimento da máquina de costura em noites enluradas como as rocas de fiar em “O tempo e o vento”. Essas imagens são metáforas de resistência ao esquecimento pelo trabalho que caracteriza a função social de Jesustino, maior do que sua herança escravocrata. Já o barbeiro ressignifica a origem social de seu trabalho para uma funcionalidade política:

Tudo se tinha desmoronado durante a guerra. O espaço era aberto, devassado. Mesmo assim, o velho barbeiro continuava fechando a chave, com rigor religioso, a única porta da parede. A ironia do destino ali se espalhava: sendo ele o guardião do espírito

revolucionário, Arcanjo Mistura vigiava agora uma fortaleza sem muros (Couto, 2006, p. 121).

Repete-se a apresentação dos efeitos da Guerra Civil em um espaço aparentemente também marcado pelo silêncio de morte. A diferença é a metáfora da relação chave/porta na única parede sobrevivente do recinto. A chave é um elemento de resistência, pois possibilita a abertura da porta de outra Vila Longe que ainda tem uma sobrevida, por conta do espírito de crítica do barbeiro em relação ao estrangeiro. Isso é sugerido no seu julgamento à relação comercial entre americanos e moçambicanos, considerando-a uma deturpação da própria africanidade. Essa opinião também é reforçada na conversa entre Rose e Constança: “– Não se diz preto, minha irmã. Diz-se “negro”. É assim que é correcto. – Correcto, como? – Mas, para nós, “negro” é insultoso” (Couto, 2006, p. 145). Constança expõe a oposição entre uma perspectiva pejorativa para o termo negro e uma positiva para o vocábulo preto no imaginário moçambicano. Nesse confronto, fica implícita a indicação negativa ao termo negro pela interpretação eurocêntrica. Nela, a claridade está associada ao branco. Já a cor negra, ao verbo denegrir, comparado a “manchar a reputação”. A crítica de Constança condiz com essa visão em que o sujeito interpreta a cor como determinante de uma raça, utilizada historicamente para identificar categorias humanas socialmente definidas segundo diferenças como: cor de pele, tipo de cabelo, conformação facial e cranial, ancestralidade e genética (Tourinho, 2022).

Essa diferenciação se torna ainda mais pejorativa na conversa do barbeiro com Benjamin: “– Nós temos que lutar para deixarmos de ser pretos para sermos simplesmente pessoas. [...] - Para muitos brancos, será impossível deixar de ter raça. Porque há muito eles aprenderam a gostar de ser brancos” (Couto, 2006, p. 188-189). Essa afirmação aponta para um esvaziamento da relação hierárquica entre raças, firmada por um discurso colonial da sobrevalorização do branco como superior/melhor em relação aos “negros” colonizados e escravizados. A assimilação desse discurso se faz presente no comportamento de Zeca Matambira:

Depois, limpava o pente como se a si mesmo lavasse. Como se o cabelo fosse uma sujidade na alma, a irrefutável prova de um crime sem perfeição [...] A presença de estrangeiros só renovara esse combate contra si mesmo, o silencioso pugilato contra a criatura que se escondia sob a sua pele. E que, afinal, teimava em se apropriar de toda a sua vida (Couto, 2006, p. 213)

Zeca Matambira vive a violência cultural pela colonização cultural no esporte, especialmente, o boxe. Há o seu adestramento existencial para caber numa maneira de ser/viver branca. O personagem alisa os cabelos para se equiparar ao estrangeiro. No entanto, inferioriza-se quando não consegue lutar contra um branco e um mestiço como se combatesse a própria existência que domina sua própria vida. Logo, Matambira vive um morrer constante, que se infiltra, não só nas ruínas físicas de guerra, mas no próprio conceito de lar/casa africana.

A visão inicial de Mwadia é de um retornado que volta para Vila Longe, após a sua destruição por conta da Guerra da Independência e a Civil. É a desertora de seu lugar, das pessoas, dos hábitos, devido ao trauma da morte de seu marido. A proposta aparente de sua volta é a de buscar um lugar sagrado para a santa de pé amputado. No entanto, o seu retorno traz também uma problemática de resgate identitário na busca por um lar, como espaço de pertencimento, associado ao “nosso lugar no mundo (Bachelard, 2008). O que comporta uma das falas de Mwadia: “-As pessoas é que abrigam a casa, a ternura é que sustenta o teto” (Couto, 2006, p. 69). Em contrapartida, encontra o inverso no discurso do barbeiro, ao levar americanos à Vila Longe: “- Uma casa morre se não é habitada pelo amor” (Couto, 2006, p. 143). Há nessa fala o esvaziamento das relações de afeto e que fariam a junção de pessoas um “espaço verdadeiramente habitado” (Bachelard, 2008, p. 2008).

Mestre Arcanjo dá um sentido político na fala: “O mal é que não habitamos essas casas: apenas as ocupamos” (Couto, 2006, p.143). A oposição habitar/ocupar indica um discurso de resistência à própria colonização cultural de Moçambique. O que o mestre aponta é a dominação da casa pelo ethos do colonizador o qual conduz o colonizado a abdicar de sua própria voz, silenciada por uma morte também política e cultural. Essa intenção é confirmada na última

proposição do personagem sobre o conceito de casa: “– É assim que estamos na Vida, como se ela fosse um território arrendado” (Couto, 2006, p.143). Nessa afirmação, o conceito de lar expande para o de existência que morre quando seu lugar se torna um território arrendado pelas formas de viver de outrem. É essa reflexão que sustenta o argumento desse trabalho de que a morte só se expressa plenamente como ruínas de um povo e de um lugar, pela linguagem do fantástico.

Segundo Todorov (1975), a marca do realismo fantástico é a percepção ambígua dos acontecimentos interpretados pelo leitor. O leitor experimenta uma hesitação entre uma explicação natural e uma sobrenatural sobre os acontecimentos vivenciados. Em *O outro pé da sereia*, hesita-se entre uma explicação natural e metafórica sobre a morte dos personagens da vila. Na afirmação de Constança “– A gente nunca sabe quem está morto” (Couto, 2006, p. 146) impera essa dúvida, que se instala na postura de todos segundo o olhar de Mwadia: “À medida que se aproximava de sua vila, Mwadia ansiava recuperar o sentido de pertença do lugar [...] Nem ela adivinhava quanto os rostos de Vila Longe estavam vazios e inexpressivos” (Couto, 2006, p. 68). Há uma relação de simbiose personagem/espço que reescreve a premissa de lugar morto/pessoas mortas. A problemática recorrente no texto é: como é essa morte? O que o leitor encontra são pistas que só alimentam a sua dúvida se é uma morte física ou existencial/política.

A fala de Jesustino Rodrigues sustenta essa ambiguidade: “Os olhos são os espelhos da alma, não é o que dizem pois eu já não tenho alma” (Couto, 2006, p. 96). O esvaziamento da alma pode ser associado ao de alma penada, à culpa pela relação incestuosa com a irmã ou à anulação de sua voz numa nação destruída pela guerra. Assim, a fala de Jesustino transita de uma explicação de morte natural para uma metafórica. Em ambas, o sobrenatural parece ser a sua linguagem de comunicação confirmada pelo narrador na reflexão sobre o encontro noturno de Mwadia com Luzmina: “Não são os mortos que ressuscitam, são os vivos. De todo o modo não podia ser a Tia, ausente em parte mais do que certa. Em Villa Longe, todavia, só o impossível é natural, só o sobrenatural é credível” (Couto, 2006, p. 94). É sugerido que, na linguagem

fantástica permanente sobre uma existência morta/viva dos habitantes de Vila Longe, o realismo maravilhoso embasa a explicação mítica da realização identitária moçambicana.

O realismo maravilhoso naturaliza o sobrenatural. É o “‘extraordinário’, o ‘insólito’, o que escapa o curso extraordinário das coisas e do humano” (Chiampi, 1980, p. 48). O que o torna necessário em algumas circunstâncias do texto. A primeira é a dissolução das fronteiras entre os mortos e os vivos, presente na conversa entre Mwadia e a Luzmina: “ – Tia, voltou? Pensei que tivesse morrido. – As duas coisas são verdade: eu voltei para morrer. Para morrer junto com vocês” (Couto, 2006, p. 94). A personagem mingua até desaparecer, tornando-se mais uma fotografia na parede dos ausentes que envelhece. Luzmina, então, está na fronteira porque a personagem morta intenta voltar para morrer com seu povo.

Esta relevância do ausentar-se/morrer é mais bem expressa na metáfora da “Parede dos ausentes” como um lugar de objetos biográficos relevantes para a permanência identitária moçambicana. Os objetos biográficos são carregados de experiências e lembranças, passadas de geração a geração devido à afetividade e influência exercida em seus donos (Bosi, 1994). *Em O outro pé da sereia*, a “Parede dos Ausentes” é um local de emissão das vozes ancestrais expressas pelas suas lágrimas sobre a existência em morte de seus descendentes. São vozes tão potentes que precisam ser amparadas por Constança, que acaba por ser a mensageira da ancestralidade: “todos os domingos, Constança retirava as molduras da parede e conduzia as imagens dos falecidos a passear pela vila” (Couto, 2006, p. 95). A caminhada da personagem com as molduras se assemelha a uma procissão cujas fotos são contempladas para não ser esquecidas, enraizando-se no imaginário de povo de Vila Longe como representações identitárias. Constança, portanto, é a matriarca que subsidiará a transição de Mwadia da condição de “retornada” para a de sacerdotisa de seu lugar.

Em *O outro pé da sereia*, Mwadia é o eixo de cruzamento entre o tempo de colonização e o do início de uma descolonização. O seu trânsito da floresta para a vila é a expressão do “retornado” que precisa levar a estátua de Nossa Senhora para um lugar sagrado católico. De um

modo subentendido, a personagem precisa revisitar suas origens para se encontrar como sacerdotisa da deusa Nzuzu. O local onde encontra a estátua é representativo: “Entre os verdes sombrios, figurava a estátua de uma mulher branca” (Couto, 2006, p. 38). Esse encontro traz a dupla perspectiva mítica e histórica. Do ponto de vista histórico, o corpo do D. Gonçalo é jogado ao rio junto à estátua, motivo de seus ossos serem descobertos perto da santa. Segundo um viés mítico, esse achado é também um encontro de Mwadia consigo, o que denota seu retorno ao seu local de origem, em revisita à sua própria função dentro dele e, depois, na floresta.

Ao chegar à sua vila Mwadia, encontra cientistas americanos cujo discurso de pesquisa esconde a intenção de dar um golpe no lugar. Por outro lado, o povo é quem se coloca na condição de golpista, quando busca lucrar com a visita estrangeira. A princípio, Mwadia serve a essa lógica como leitora dos cadernos de Benjamim, da caixa de D. Gonçalo e dos livros e manuscritos da biblioteca de Jesustino, a fim de encenar o transe de uma sacerdotisa. Contudo, à medida que finge, também trafega da sua condição de estudiosa de uma história oficial de Moçambique para a sua função real de sacerdotisa de Nzuzu, num jogo em que as fronteiras transe/encenação se dissolvem, assim como aquelas entre mentira e verdade. O importante nesse teatro é o efeito provocado em Lázaro, iniciando o relato sobre a iniciação de Mwadia:

Fora ele que baptizara, levava-a ao rio Mussenguezi. No momento em que submergia, a pequena Mwadia começou a entrar em delírio, possuída por um espírito todo-poderoso. De repente, sucedeu o inesperado: as ondas levantaram-se e o rio tornou-se caudaloso ao ponto de ele próprio, o cerimoniante Lázaro, fugir e deixar a menina abandonada. Quando voltou, já não a encontrou. Dias depois, Mwadia foi encontrada na margem, envolta em folhagens que a corrente afastava (Couto, 2006, p. 273).

O discurso de Lázaro apresenta a relação de Mwadia com as águas como um desdobramento de sua relação também com Nzuzu, cuja imagem é um espelho mítico que “oferece uma explicação do Mundo e de seu próprio modo de existir no Mundo” (Eliade, 1972, p. 18). O batismo de Mwadia é um rito mítico. Representa a rememoração da importância de Nzuzu, como madrinha de crianças sacerdotisas, que a reatualizam como narrativa sagrada primordial para a sustentação da identidade de sua comunidade. A descrição da Mwadia a ser

tragada pelas águas se assemelha ao modo como Nzuzu escolhe suas discípulas, ao provocar “o desaparecimento de crianças que, transformadas em seus filhos, são levadas a morar no interior das lagoas, rios e mares” (Paradiso, 2011, p. 263). Há, portanto, um batismo cuja marca é a valorização da relação da mulher/Natureza, sendo Nzuzu a personificação simultânea do rio e do feminino na condição de Iara negra.

Antes de viver os transe, Mwadia vive o esquecimento, equivalente “ao ‘sono’, mas também à perda de si mesmo, ou seja, à desorientação, à cegueira. (Eliade, 1972, p. 23). Só quando se deixa incorporar pela deusa, assimila o sentido da estátua como entre-lugar (Santiago, 1978) em que há a destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza. Assim, dois conceitos, o africano e o cristão, perdem o contorno exato do seu significado, já que se é reconstruído um novo, como uma forma de resistência do povo moçambicano em relação à cultura cristã ocidental. Logo, no mesmo espaço da estátua, convivem duas culturas que dialogam para a constituição de uma nova, própria a um processo sincrético, enquanto voz reativa dos moçambicanos à colonização cristã. Quando Mwadia passa a ter essa consciência, reconduz a santa de pé decepado para o seu lugar de origem, porém com novos objetos que a reatualizam na sua condição de mestiça:

No regresso, ela ganhara a certeza: ali estava a Santa mulata, dispensando o sombreiro, afeiçoada ao sol da África. [...] Chegada a um largo embondeiro, ela dirigiu o concho para a margem e foi subindo a ravina, carregando ela a Santa. Junto ao tronco, ela depositou a Virgem, se ajoelhou e disse:

– Você já foi santa. Agora, é sereia. Agora, é Nzuzu.
Depois, Mwadia amarrou no braço da estátua o lenço que recebera de avó escravagista. Junto ao único pé da Santa ela deixou a caixa de rapé da avó escrava” (Couto, 2006, p. 329).

O termo “mulata” perde o seu sentido pejorativo de colonização cultural para se relacionar a um novo cruzamento sincrético de traços do colonizador e do colonizado. Isso se manifesta quando a protagonista associa o corpo da santa aos dois objetos biográficos. O lenço da

avó escravista amarrado ao braço da estátua representa a inserção da postura de oração cristã em prece, postura repetida por Mwadia quando se ajoelha diante da estátua numa atitude de prostração própria à adoração católica. Em contrapartida, a personagem coloca junto ao único pé restante da imagem a caixa de rapé da avó escrava, numa alusão à importância da ancestralidade moçambicana na base da estátua, tal qual uma nova Nzuzu que não é a santa de duas pernas nem a sereia de cauda. Está no entre-lugar, assim como uma nova Moçambique que se realiza nesse novo processo de pós-colonização. O desfecho da narrativa com um novo olhar de Mwadia para a parede de fotografias de sua casa e o seu posterior abandono é bastante significativo:

Lá estavam o padrao Jesustino e a sua irmã beata , a beata Luzmina. Lá estavam Zeca Macambira, Chico Casuarino e 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 [...] Em vão. No momento, ela entendeu que aquela era a parede dos ausentes (COUTO, 2006, p. 330-331).

A renovação do olhar da personagem sobre a sua parede é uma atualização de sua importância na história da personagem e, por conseguinte, de Moçambique. Cada fotografia é um objeto biográfico de personalidades que contribuiriam para a constituição de uma antiga e alegórica Moçambique destruída, cujas personalidades podem ser abordadas por uma ambígua morte, seja por uma condição física ou cultural. Contudo, fazem parte de uma condição “ausente”, porque precisam ser tratadas como ancestrais que podem inspirar ou não, conforme a visão dessa nova Moçambique sobre o seu passado. Isso se expressa no modo como a personagem abandona a parede e, sobretudo, a casa como refúgio e o marido como companheiro vivo:

Pegou a sacola que já estava preparada e beijou de leve o rosto do marido, tão de leve, como ele fosse apenas uma ausência adormecida. Ainda hesitou, à saída do quintal, como se escolhesse entre que ausentes ela deveria viver. Só depois ganhou o caminho do rio (Couto, 2006, p. 331).

Os gestos da personagem revelam a sua anterior alienação. Num primeiro plano, é destacada a morte do marido na metáfora de “ausência adormecida”. Numa perspectiva mais

filosófica, sugere-se a relevância dos ausentes que confirmam a sua condição de fronteiras vida/morte, já que ela ainda os pode “fazer viver”. Esse “fazer viver” está muito próximo à memória de ações que ainda podem ser reatualizadas por um processo de identificação de “novos moçambicanos” com uma antiga Moçambique. Defende-se a importância de uma memória permanentemente resgatada pelo barbeiro, como uma voz moçambicana permanentemente revivificada pelo narrador, porque onde ainda há a repressão, a resistência é retroalimentada por heróis do passado, que o povo insiste em não deixar morrer. A volta de Mwadia para o rio é um recado que a nova Moçambique só pode se impor como singular, e, simultaneamente, resistência, na vivência dos seus mitos. Mwadia, portanto, se resgata como sacerdotisa de Nzuzu e, principalmente, como senhora de si, para além dos traumas do pós-guerra.

Considerações Finais

A marca desse trabalho foi analisar a importância de *O outro pé da sereia* como uma literatura pós-colonial que se estrutura como um cruzamento de tempos passados (a colonização africana) e o tempo presente (a resignificação dessa colonização numa África pós-guerras), a fim de se discutir uma nova Moçambique que busca superar seus traumas por uma relação de continuidade história/memória.

Nos capítulos referentes ao passado colonial, foi revisitado o espaço de um navio de escravizados, problematizando a execução da violência por parte dos Portugueses sobre povos escravizados nos porões dos navios e as simultâneas reações desses povos segundo seus ritos religiosos. Assim, foi desconstruída uma história oficial segundo a relação entre documentos e a apreciação dos comportamentos de personagens. Por outro lado, foram analisadas as falas e vivências das personagens do espaço ficcional Vila Longe, enquanto lugar de memória/esquecimento onde Mia Couto problematiza sobre a necessidade de reconstrução de uma nova Moçambique sobre suas ruínas. O cruzamento desses tempos/espacos se tornou eficaz

para a compreensão da relevância de *O outro pé da sereia* como um romance de discussão de identidades de Moçambique durante a sua colonização e sua pós-colonização.

Ressalta-se também a relevância da abordagem da estátua de Nossa Senhora amputada, como manifestação sincrética, realizadora de identidades que se refazem no diálogo que se dá da seguinte forma: nasce do combate à imposição colonial cristã e acaba numa parcial assimilação, determinada por uma ressignificação conciliatória das vozes colonizadoras e coloniais. Mia Couto demonstra isso pela revivescência do mito (Kianda/Nzuzu) no interior de um contexto ressignificado pela amputação de um dos pés de Nossa Senhora.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOFF, L. *Igreja: carisma e poder*. São Paulo: Ática, 1994.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

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

DUTRA, R. L. As águas e suas metáforas de libertação e renovação: alguns aspectos nas obras de Mia Couto e Pepetela. In: *Congresso internacional da alada - cultura, poder e tecnologia: África e Ásia face à globalização*. Rio de Janeiro: Educam, 2001. p.745-748.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FRANZ, Marcelo; RODRIGUES, Victor de Barros. A Identidade cultural relida: leitura e memória coletiva no romance *O outro pé da sereia*, de Mia Couto. *Navegações Ensaios*, v. 11, n. 2, p. 122-128, jul.-dez. 2018.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DPYA, 2000.

MAGALHÃES, A. C. M. Sincretismo como tema de uma teologia ecumênica. *Ecumenismo: estudos da Religião*, n.14, ano XII: UMESP, 1998, p. 49-70.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Revista Projeto História. São Paulo) dez, 1993.

PARADISO, Silvio Ruiz. A Imagem do Feiticeiro Pós-Colonial em Mia Couto. *Anais do 4º CIELLI*, Maringá, jun. 2010.

REGO, António da Silva. *Lições de Missionologia*. Lisboa: Estudos de Ciências Políticas e Sociais N.º 56, Centro de Estudos Políticos e Sociais da Junta de Investigações do Ultramar, Ministério do Ultramar: 1961, pp. 296-297.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura e outros trópicos*. São Paulo; Perspectiva, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura Fantástica*. São Paulo: perspectiva, 1975.

TOURINHO, Francis Solange Vieira. *Tire o racismo do Vocabulário: Glossário de palavras racistas e suas Substituições*. Monografia (especialização) da Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, 2022.

Artigo Submetido em: 11 de julho de 2024

Aceito para publicação em: 22 de março de 2025