

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Sofia Soares Alves Coelho

A metáfora na metaficção historiográfica: um “sonho de linguagem” em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo

2019

Sofia Soares Alves Coelho

A metáfora na metaficção historiográfica: um “sonho de linguagem” em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria José Gordo Palo.

São Paulo

2019

**Banca Examinadora:**

---

---

---

Agradeço a *Deus* que, mesmo diante das dificuldades, jamais me desamparou e sempre guiou meus passos. Seu amor me dá forças para viver

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Número do processo: 88887.163.090/2018-00.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) - Finance Code 001. Process number: 88887.163.090/2018-00.

Agradeço muito a CAPES pela concessão da bolsa de estudos.

## Agradecimentos

À minha orientadora, professora doutora Maria José Gordo Palo, pelos valiosos ensinamentos e pela seriedade em me orientar nesta pesquisa;

Às professoras doutoras Maria Aparecida Junqueira, Beth Cardoso e Ana Maria Haddad que contribuíram relevantemente para esta pesquisa e para o meu desenvolvimento acadêmico.

À professora doutora Diana Navas, pelas conversas, conselhos e grande colaboração no desenvolvimento desta pesquisa.

À secretária do Programa de Estudos Pós-Graduados de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, Ana Albertina, por todas as suas orientações e ajuda no decorrer do curso.

À minha mãe, Sandra Regina, pelo incentivo na leitura de obras literárias e por me mostrar que o caminho dos estudos vale a pena.

Ao meu marido, Maycon de Souza Coelho, pela paciência, força e incentivo durante todo o curso.

A todos mais, o meu sincero agradecimento...

*Vida,  
Vale vivê-la  
Se de quanto em quando  
Morremos  
E o que vivemos  
Não é o que a Vida nos dá  
Nem o que dela colhemos  
Mas o que semeamos em pleno deserto*

Poema encontrado entre os papéis de Luzmina Rodrigues

COELHO, Sofia Soares Alves. *A metáfora na metaficção historiográfica: um “sonho de linguagem” em “O outro pé da sereia”, de Mia Couto*. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2019. p. 82.

## RESUMO

Esta dissertação tem como proposta verificar como se processa a confluência do discurso histórico literário, por meio da linguagem metafórica, no romance *O outro pé da sereia*, de Mia Couto bem como evidenciar em que dimensão específica do tempo-espço da leitura do romance, a metáfora transforma o discurso histórico em tensão com o discurso ficcional. Com relação entre o discurso oficial da colonização moçambicana e o romance histórico expondo uma breve trajetória da construção desse tipo de romance, sob o suporte na teoria da Metaficção Historiográfica (Linda Huntcheon), daremos foco à obra ficcional, construída a partir o discurso histórico. O eixo central é a linguagem metafórica de Mia Couto, isto é, como o autor altera o discurso oficial da colonização moçambicana por meio de uma escrita singular, feita de metáforas e poeticidade, que também causa efeitos metafóricos no cenário contemporâneo de Moçambique. Os autores utilizados como referência são Maurice Lefevbe, Tezvetan Todorov, Roland Barthes, Edward Lopes, Donald Davidson, entre outros. A partir da análise do romance, o presente trabalho visa, também, a demonstrar como, sempre via linguagem, o romance coutiano aponta para a reconstrução do discurso oficial da colonização moçambicana no sentido de apresentar a história pelo ponto de vista dos colonizados. Desejamos demonstrar que a valorização da cultura moçambicana e a linguagem poética de Mia Couto caminham juntas para a necessidade de conhecimento da literatura moçambicana, visto que cada país do continente africano tem sua própria cultura e identidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance moçambicano contemporâneo, Mia Couto, discurso histórico literário, Metaficção Historiográfica, Metáfora.

## ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to verify how the confluence of the literary historical discourse is processed, through metaphorical language, in the novel *O outro pé da sereia*, by Mia Couto, as well as to show in which specific dimension of the time-space of the reading of the novel, the metaphor transforms historical discourse into tension with fictional discourse. With regard to the official discourse of the Mozambican colonization and the historical novel exposing a brief trajectory of the construction of this type of novel, under the support of the theory of historiographic metafiction (Linda Huntcheon), we will focus on the fictional work, built from the historical discourse. The central axis is the metaphorical language of Mia Couto, that is, as the author alters the official discourse of Mozambican colonization through a unique writing made up of metaphors and poeticity, which also causes metaphorical effects in the contemporary setting of Mozambique. The authors used as reference are Maurice Lefevbe, Tezvetan Todorov, Roland Barthes, Edward Lopes, Donald Davidson, among others. From the analysis of the novel, the present work also aims to demonstrate how, always via language, the Coutian novel points to the reconstruction of the official discourse of the Mozambican colonization in order to present the history from the point of view of the colonized. We want to demonstrate that the appreciation of Mozambican culture and the poetic language of Mia Couto go hand in hand with the need for knowledge of Mozambican literature, as each country on the African continent has its own culture and identity.

**KEY WORDS:** Contemporary Mozambican Romance, Mia Couto, Historical Literary Discourse, Historiographic Metafiction, Metaphor.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b><u>CAPÍTULO I</u> Enunciação: o histórico como discurso suporte para o literário .....</b>	<b>15</b>
1.1 Conexão colonização moçambicana e o romance histórico .....	15
1.2 O romance O outro pé da sereia: metaficção ou metáfora histórica? .....	22
1.3 Metaficção Historiográfica: O outro pé da sereia como uma crítica ao discurso oficial da colonização moçambicana .....	26
1.4 Romance histórico x Metaficção Historiográfica .....	31
1.5 A referencialidade histórica em suspensão poética .....	36
<b><u>CAPÍTULO II</u> - Limiar: discurso histórico e discurso metafórico em Mia Couto .....</b>	<b>44</b>
2.1 A metáfora como palavra no discurso histórico .....	46
2.2 O poético como efeito metafórico no discurso a-histórico .....	53
2.3 Desvios poéticos no discurso histórico pela mediação metafórica.....	64
2.4 A metáfora e o sonho .....	73
2.5 O outro pé da sereia: origem.....	75
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>77</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>79</b>

## INTRODUÇÃO

A literatura africana tem crescido como objeto de estudo em pesquisas acadêmicas nos últimos anos assim como têm surgido diversos romances de excelente qualidade. Autores africanos têm se destacado, ganhando diversos prêmios e suas obras têm sido traduzidas e publicadas em vários países. Dentre esses autores, talvez o mais conhecido seja Antônio Emílio Leite Couto, conhecido por Mia Couto. O autor escreveu trinta livros, incluindo poesias, contos, romances e crônicas. Recebeu prêmios importantes, como o Prêmio Vergílio Ferreira (1999), União Latina de Literaturas Românicas (2007) e Prêmio Camões (2013). É o único escritor africano sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras, tendo sido eleito em 1998 e o autor africano mais traduzido atualmente. Seu romance mais conhecido, *Terra Sonâmbula*, foi considerado um dos dez melhores livros africanos do século XX.

Esta pesquisa tem como corpus, um de seus romances, *O outro pé da sereia*, publicado em 2006. Nesse livro, Mia Couto narra dois momentos históricos de Moçambique. O primeiro se passa em 1560, numa expedição liderada por jesuítas, que levava escravos de Goa à Moçambique, cujo objetivo era expandir a fé católica nos países africanos. O segundo momento, em 2002, dez anos após os acordos de paz entre governo e forças rebeldes, apresenta Moçambique como um país em reconstrução. A narrativa inicia-se em 2002, quando Mwadia e seu marido Madzero encontram uma imagem de uma santa no rio da cidade onde vivem, chamada Antigamente. Em 1560, a imagem da santa segue em um dos barcos da expedição, sendo idolatrada por todos os tripulantes. Os escravos chamam-na de Kianda, uma divindade das águas e os africanos de Nzuzu, rainha das águas doces.

Estas duas histórias, temporalmente afastadas, têm a estátua da santa como elemento de ligação. O que chama a atenção nessa obra é que, apesar de narrar momentos da História de Moçambique, o autor os narra a partir do discurso ficcional, em que, inclusive, algumas personagens são fictícias, como Madzero e Mwadia e outras personagens são reais, ou seja, estão no discurso histórico, como Padre Antunes e Gonçalo da Silveira. As personagens indagam-se constantemente se estão vivas ou mortas, além disso, o passado e o presente, embora pareçam estar separados no começo da narrativa, vão se fundindo durante o romance por meio da imagem da santa e por Mwadia que, ao retornar à Vila Longe, revisita sua família e o passado que havia deixado para trás.

Por se tratar de um romance construído sob relevante influência da História, o diálogo constante que se estabelece entre História e ficção, causa estranhamento no leitor, no desejo

de saber até que ponto a História está sendo contada pela ficção ou a ficção está sendo contada pela História. Em outras palavras, “a obra representa o mundo, mas é também uma visão do mundo e, finalmente, uma tomada de posição, que dizer um juízo – mais ou menos sereno, mais ou menos apaixonado – emitido sobre o mundo”. (LEFEBVE, 1975, p. 17) isso nos faz pensar sobre algumas questões que envolvem a relação entre os discursos histórico e literário nesta obra: como se dá a confluência do discurso histórico literário, por meio da linguagem metafórica, no romance *O outro pé da sereia*, de Mia Couto? Em que dimensão específica do tempo-espço da leitura do romance, a metáfora transforma o discurso histórico em tensão com o discurso ficcional?

Verificamos que alguns trabalhos acadêmicos foram realizados a respeito da obra estudada. Destacamos os que mais dialogam com esta pesquisa: a dissertação *A metaficção historiográfica em O outro pé da sereia* (2015), de Katia Cilene Duarte da Cruz, que discorre sobre o conceito de metaficção historiográfica no romance em questão. Neste trabalho, aborda também, o realismo maravilhoso, relacionando essas teorias com a obra.

Encontramos também, alguns artigos que tratam do diálogo entre história e ficção, temática recorrente nesse romance, tais artigos nos servem como importantes contribuições para essa pesquisa. O artigo “O outro pé da sereia: O diálogo entre história e ficção da África Contemporânea”, publicado na Revista *Vertentes*, de Shirley de Souza Gomes Carreira, trata da relação entre história e ficção, focalizando questões como identidade, o sentido de pertencimento, pós-colonialismo e choque entre culturas.

Outro artigo “Identidade e memória em O outro pé da sereia, de Mia Couto”, de Novalca Seniw Ribeiro que aborda travessias entre passado e presente pela memória.

Além desses, há o artigo “Mia Couto: A escrita do Romance, nos entre-tempos da história...”, publicado na Revista *Historiae*, de José Paulo Pereira que aborda, por meio da metaficção historiográfica, como se questiona a História e sua verdade, discutindo a concepção de tempo e morte, o choque entre culturas, a viagem e a escrita como modos metafóricos referentes às travessias das fronteiras interiores das personagens.

As narrativas de Mia Couto destacam-se pelo emprego da linguagem poética construída por meio de neologismos e metáforas. Nelas, é possível observar elementos da identidade africana, como a influência da oralidade (canções, termos sobre nomes de instrumentos, ditados populares etc).

Conforme já dito por Lefebve (1975, p. 24) a língua literária é feita de linguagem essencialmente metafórica. No romance estudado, demonstramos como a metáfora pode ser o caminho que o autor utiliza para recontar um período histórico de Moçambique apresentando

novos modos de compreensão acerca da colonização deste país e, conseqüentemente, expandindo interpretações. Neste sentido é que o trabalho pretende demonstrar como é feito esse processo de metaforização na construção da identidade oral moçambicana de modo que a obra evidencie a intenção literária do autor.

Esta pesquisa torna-se relevante por investigar a metáfora na obra em questão como uma releitura do período colonial de Moçambique, apontando para uma vertente política dos estudos coutianos: a denúncia e a crítica desse período da História e do contexto contemporâneo moçambicano. Observa-se que, Moçambique é um país cuja História é recente e tem uma identidade literária em formação. Outro ponto importante é o índice de analfabetismo no país, 44,9%, isto é, quase metade da população não sabe ler, escrever e fazer cálculos. Devido a isso, justifica-se a importância da oralidade no desenvolvimento desse romance, sendo um dos recursos usados pelo autor, pois Moçambique é um país com poucos recursos financeiros, onde o livro é um material de difícil acesso. O objetivo geral desta pesquisa é evidenciar o papel da metáfora na confluência do discurso histórico e do discurso ficcional e os objetivos específicos são: refletir sobre a fusão do discurso histórico e ficcional e demonstrar as funções da metáfora e efeitos do discurso poético. A metáfora será analisada como uma outra forma de ler o discurso histórico propondo uma história, que não é oficial, entretanto, é crítica, pois denuncia os feitos da colonização do país e sua reconstrução identitária.

O estudo de *O outro pé da sereia*, a partir dessa proposta, demanda inicialmente um caminho a respeito do papel da metáfora na reconstrução do período colonial de Moçambique sem ignorar o discurso histórico, mas inseri-lo em outro patamar por meio da fusão com o literário. Dessa forma, a presente pesquisa se norteia a partir das reflexões dos seguintes teóricos e críticos:

A fim de discutir a construção de um período da História por meio do discurso literário, fundamentamo-nos no conceito de Metaficção Historiográfica desenvolvido nas obras *Poética do pós-modernismo* (1991) e *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* - Linda Hutcheon (1980) e *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* - Patricia Waugh (1984).

Sobre o conceito de metáfora e discurso literário, fundamentamo-nos na obra *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, de Maurice Lefebve (1975). Para demonstrar

a função crítica da metáfora, os reflexos da colonização, relação entre colonizados e colonizadores e a (re) construção identitária no período pós-colonial, selecionamos *O local da cultura* – Homi Bhabha (2014).

Para analisar as características do romance histórico, observando que o romance em questão é construído a partir do discurso histórico, a obra *Introdução ao Romance Histórico*, de Alcmemo Bastos (2007), fundamentou a nossa reflexão.

Objetiva-se realizar uma pesquisa qualitativa, exploratória e descritiva, na qual utilizaremos os métodos indutivo e hipotético-dedutivo. As etapas da metodologia constituem-se em: a-) realizar a pesquisa bibliográfica referente ao campo do romance histórico no âmbito contemporâneo; b-) Revisitar a Fortuna Crítica e teorias que contextualizam o romance historiográfico moçambicano contemporâneo; c-) investigar teorias relacionadas à metaficção historiográfica, a memória e a metáfora; d-) demonstrar a mediação da metáfora na (re) construção metaficcional pela via histórica no discurso ficcional.

A presente pesquisa organiza-se em dois capítulos. No primeiro, intitulado *Enunciação: O histórico como discurso suporte para o literário*, apresenta um panorama colonização moçambicana, de acordo com o discurso histórico oficial e do romance histórico desde Aristóteles até o século XX. Em seguida, aborda-se as semelhanças e diferentes entre as teorias da metaficção historiográfica e o romance histórico tendo como base, os estudos realizados por Linda Huntcheon, Lucáks e Alcmemo Bastos. Por último a perda da referencialidade histórica no percorrer do romance, tendo como base, os estudos de Karl Erick Shollhammer e Jacques Rancière.

No segundo capítulo desta pesquisa, *Limiar: discurso histórico e discurso metafórico em Mia Couto*, levantamos um estudo prévio a respeito da metáfora para analisá-la enquanto palavra na primeira narrativa (1560) e a poética como efeito metafórico na segunda narrativa (2002). Analisamos a metáfora dentro do discurso literário e como ela transforma o discurso histórico e caracteriza o discurso literário como poético, tendo como base, os estudos de Maurice Lefebve, Todorov, Valter Benjamin e Geane Gagnebin.

## CAPÍTULO I

### Enunciação: o histórico como discurso suporte para o literário

*O fato verídico pode atuar como contraponto, uma espécie de ilha sólida no meio de mares. Mas eu trato o fato verídico como se ele pudesse também ser da ordem do ficcional. Acerta altura, ficamos sem saber o que é imaginário e o que é real. Uma das mais belas funções da escrita é o convite a transgredir fronteiras. Algo se torna verdadeiro apenas porque o dizemos com o saber poético. Couto (apud BRUGIONI, 2012, p. 128).*

#### 1.1 Conexão colonização moçambicana e o romance histórico

Estudar romances escritos com base em acontecimentos históricos é observar a história e a ficção em constante diálogo de modo que, em vários momentos, ocorra quebra dessas fronteiras, causando uma espécie de estranhamento no leitor, no sentido de querer investigar os documentos históricos, pois a História está sendo contada ficcionalmente. Entretanto, temos duas vertentes: enquanto a História está sendo escrita em um contexto ficcional, a ficção ganha um caráter histórico, pois essas fronteiras já não se completam em seus respectivos conceitos, precisando uma da outra para que esses tipos de romances sejam construídos.

De acordo com Alcmeno Bastos (2007, p. 15) “a ligação entre literatura e história é muito antiga. *Iliada*, que supõe ter sido escrita por Homero no século VIII ou IX a. C. e marca o início da literatura ocidental, já combinava *mito* e *história*”. Sua ficção que retrata a Guerra de Tróia, era repleta de elementos maravilhosos e míticos, entretanto, não era possível identificar o que era histórico do que era mítico em um romance naquela época como hoje?

Observa-se que o momento histórico refere-se à Guerra de Tróia, mais particularmente aos últimos dias do conflito, já no décimo ano de sua duração. Quando aos elementos míticos, nota-se a intervenção dos deuses olímpicos na narrativa. No entanto, segundo Bastos (2007, p. 16) “Naturalmente, não terá ocorrido a Homero distinguir, na matéria por ele narrada na *Iliada*, o que era de procedência histórica do que era de procedência mítica” - até porque, essa questão não era uma preocupação naquela época. Sobre essa questão, Auerbach (1976, p. 10) declara:

A exprobação frequentemente levantada contra Homero de que ele seria um mentiroso nada tira de sua eficiência; ele não tem necessidade de fazer alarde da verdade histórica do seu relato, a sua realidade é bastante forte; emaranha-nos, apanha-nos em sua rede. E isto lhe basta. Nesse mundo “real” existente por si

mesmo, no qual somos introduzidos por encanto. Não há tampouco outro conteúdo a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum sentido oculto. É possível analisar Homero, como o tentamos aqui, mas não é possível interpretá-lo.

Ao descrever a Guerra de Tróia, Homero relata curiosidades a respeito dos gregos antigos, como cultura, comportamento e a vida cotidiana desse povo. Esses elementos constroem o mítico dessa obra e colaboram para a “realidade” criada pelo autor, que não pretende expor uma verdade histórica, mas sim apresentar outras facetas desse episódio da História. Além disso, a escrita de *Ilíada* representa o olhar de Homero sobre o acontecimento, já que a obra foi escrita cerca de quatro séculos depois do conflito. Embora a narrativa tenha dimensões históricas e míticas, os gregos antigos e Homero não tinham como preocupação explorar os limites entre mito e história, quanto a que temos hoje (BASTOS, 2007).

Pensando nesse aspecto, em *O outro pé da sereia*, romance escrito em 2006, a dimensão histórica é relatada por meio da expedição liderada por Dom Gonçalo da Silveira, sai de Goa, na Índia até Monomotapa, em Moçambique, época da colonização portuguesa (1560) e o fim da guerra civil em Moçambique (2002) datas relevantes e presentes nos registros históricos de Moçambique. A narrativa de 2002 descreve o país em um cenário de reconstrução, tanto material como moral, são as suas grandes temáticas e com isso representa uma realidade criada pelo autor como forma de questionar as “lacunas” deixadas pela História. No entanto, a narrativa de 1560 também tem essa função, pois os colonizados participam ativamente da ficção de modo que até suas condições de sobrevivência sejam descritas por Mia Couto.

Na medida em que as narrativas se relacionam, também se diferenciam. Na primeira, temos personagens ficcionais com nomes e significados curiosos, por exemplo, a personagem Mwadia Malunga. O autor explica o significado do seu nome: “*Ela sabia de suas certezas: o seu nome: Mwadia, queria dizer “canoa” em si-nhungwé. Homenagem aos barquinhos que povoam os rios e os sonhos. (...) Si-nhungwé língua falada no Noroeste de Moçambique*”. (COUTO, 2006, p. 19). O nome do personagem Mdzero tem definição similar às suas atitudes “*Zero se aproximava do próprio nome: ele se anulava, em ocaso de si mesmo*” (p. 14), um homem de poucas palavras, cujo silêncio o acompanhava, diminuindo sua existência. O nome das personagens diz muito sobre elas nesse romance, é o que se observa, neste trecho, sobre Madzero:

A melhor maneira de fugir é ficar parado. Lição que o burriqueiro Zero Madzero aprendera com a imabalada, a gazela dos matos densos. É a fuga da presa que engrandece o caçador. O ficar imóvel é o mais astuto modo de enfrentar o predador: deixar de ter dimensão, converter-se em areia no deserto. Desaparecer para fazer o outro se extinguir. (COUTO, 2006, p.14)

O silêncio é um tema decorrente nas obras de Mia Couto. Em diversos momentos do romance *O outro pé da sereia* o autor fala pelas personagens, explicando seus atos e até descrevendo as personalidades. No fórum das Letras, durante a fala do escritor, numa conversa com Leonardo Boff, diz que a “África ensina a escutar”, por que segundo ele, há uma distribuição de tempos no diálogo e porque lá “é importante ficar calado”<sup>1</sup>. É possível entender que sua fala seja no sentido de “saber ouvir o outro”, estando aberto para conhecer esse outro e, assim constituir-se enquanto ser. Entretanto, o silêncio pode significar atitude sem fala, gesto que enfrenta sem proferir palavras. É dessa forma que Mdzero é descrito pelo autor:

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 Mdzero falar. Desde há anos que 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 de lá pra cá. (COUTO, 2006, p. 14)

É no silêncio que a personagem cria sua identidade. Conforme Chaves (2012, p. 15) “a relevância de se cultivar o silêncio como indício de sabedoria, ou como prática necessária para se falar ou agir com sabedoria, acessando as palavras exatas para determinado momento”. Talvez, Mdzero tenha aprendido que o ato que escutar seja mais importante que o falar e assim, fazer da sua fala uma pontualidade.

Na segunda narrativa, personagens históricos estão presentes, como Dom Gonçalo da Silveira e o padre Manuel Antunes, além disso, o autor recria ficcionalmente a expedição liderada por ambos, na qual a expansão da religião católica era o maior objetivo.

A obra apresenta dados históricos do período colonial de Moçambique. É possível observá-los na abertura de todos os capítulos do romance, como: a presença de personagens de documentos da História, a narração de períodos registrados em documentos oficiais como

---

<sup>1</sup> Registro em áudio. Palavras proferidas no evento Fórum das Letras, na mesa “Escrita, liberdade e transformação do mundo”, composta por Leonardo Boff e Mia Couto e mediada pela professora Maria Nazareth S. da Fonseca, no dia 15 de novembro de 2010 na cidade de Outro Preto, em Minas Gerais. O Fórum das Letras é um evento que acontece todo ano na cidade de Outro Preto, e que, na edição de 2010, teve a participação de vários escritores africanos dos países de língua portuguesa.

viagem de Goa à África. Esses fatos históricos, evidentemente inseridos no romance, faz pensar sobre a relevante presença do discurso histórico inserido na narrativa ficcional. Desta forma, podemos levantar algumas indagações a respeito do entrelaçamento entre história e ficção em *O outro pé da sereia*. A primeira delas, se a obra perfila-se em romance histórico, de acordo com Bastos:

Em primeiro lugar, o fato de que a matéria narrada no romance histórico deve ser, obviamente, de extração histórica. Os elementos que a constituem deverão ter sido objeto de registro documental, escrito ou não, e apresentar satisfatório grau de familiaridade para o leitor medianamente informado sobre a história de uma determinada comunidade, preferencialmente de uma comunidade nacional. Dizemos da matéria narrada que ela deve ser de extração histórica e não simplesmente histórica, para ao mesmo tempo, assinalar sua procedência, seu lugar de origem – a história –, e realçar o fato de que ela é submetida a um traslado semiótico que provoca alterações qualitativas em sua substância. (2007, p. 84)

Reconhecemos não só que o romance moçambicano é construído a partir de registros documentais, isto é, a ficção foi extraída da História, fato marcado no próprio texto, mas também ocorre um processo de transformação do discurso histórico, que provoca alterações na qualidade desse discurso, apresentando novo significado da História. Ao mesmo tempo que a obra marca seu lugar de origem: o discurso considerado oficial sobre o período colonial, esse mesmo discurso é transformado qualitativamente durante a narrativa. Seleccionamos um dos trechos que demonstram essas transformações de sentido:

Capítulo três  
PRIMEIRO MANUSCRITO:  
O MAR NU, ESCRITO

Goa, Janeiro de 1560

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 duas naus: São Jeronimo 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.* (grifo nosso). O jesuíta faz-se acompanhar pelo padre Manuel Antunes, um jovem sacerdote que se estreava nas andanças marítimas.

O propósito da viagem é realizar incursão católica na corte do Império de Monomotapa. Gonçalo da Silveira prometeu a Lisboa que baptizaria esse imperador negro cujos domínios se estendiam até o Reino de Prestes João. Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã. (COUTO, 2006, p. 49 e 51)

A princípio, temos a segunda narrativa contextualizada na viagem de Goa à África na data registrada nos documentos da História, isto é, o ponto de partida do romance está na História. Gonçalo da Silveira, jesuíta, de acordo com os documentos históricos e também no romance, tem sua santidade colocada em xeque na ficção no momento que o autor afirma “Homem santo, dizem” mostrando desconfiança de sua santidade. No final no excerto, é possível confirmar a intenção de Silveira no trecho “Por fim, África, inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã” revelando a real intenção da expedição. Logo, a forma como a personagem é descrita no romance diferencia-se da personalidade histórica que ele foi, o que altera qualitativamente o discurso histórico.

Inserir personalidades histórias na ficção é um fenômeno decorrente há séculos, por exemplo, em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, cuja primeira edição foi publicada em Madrid no ano de 1605, Napoleão passa de uma figura histórica, para não histórica, transposto de um sistema de realidade possível para um sistema de ficção (Bastos, 2007, p. 91). Em *O outro pé da sereia*, temos Gonçalo da Silveira e Padre Antunes como marcas registradas, corroboram para um processo de reconstituição do histórico (p.89) e, apesar de inseridos na ficção, as personagens carregam a figura histórica, pois o leitor, conhecedor do episódio histórico, narrado faz essa analogia.

Outra característica do romance histórico é a junção de ficção e realidade. Ambas estão entrelaçadas e corroboram para a formação desse tipo de romance, conforme esclarecido por White (1992, p. 114) “Só podemos conhecer o real (história), se compararmos ou equipararmos com o imaginário (ficção), desta forma o romance histórico cumpre essa função, pois imaginário e real estão em diálogo, ora em comparação, ora em confronto”.

Os discursos histórico e literário estão juntos na escrita do romance histórico e, apesar de se complementarem, nem sempre estão em diálogo, pois o romancista pode partir do histórico para contradizê-lo, isto é, dar um novo significado ao que já passou ou recontar o período sob outro ponto de vista, apresentando novas possibilidades de compreensão.

Sabemos que os discursos histórico e literário estão presentes na escrita do romance histórico, mas eles nem sempre são compostos apenas por suas respectivas características (história e literatura). Ainda de acordo com White (1992, p.12) “é possível que no discurso histórico haja o poético, uma vez que o historiador faça um trabalho na escolha das palavras para explicar o que estava acontecendo”. Nesse sentido, a obra trás excertos das cartas de

Gonçalo da Silveira que foram enviadas aos Irmãos da Companhia de Jesus durante a viagem de Goa à África:

Dizem-me que pode muito o demónio  
Com seus enganos naquellas partes  
E que não só leva aos miseráveis Cafres ao Inferno,  
Senão que por todos os caminhos se mostra cruel  
Contra os que elles tratam a causa de Deos,  
E que procura enganallos com seus embustes e maldades (COUTO, 2006, p. 50)

Carta de D. Gonçalo da Silveira aos Irmãos da Companhia que estavam na Índia

Observa-se no excerto da carta que há poeticidade na escrita de Gonçalo da Silveira, constituída por versos que formam a estrofe provavelmente escrita durante a expedição descrita nos documentos históricos, na qual compara os cafres<sup>2</sup> aos demônios. É importante explicar que cafre era um termo usado pelos portugueses sobre determinado grupo de africanos, que eles consideravam ignorantes, pois não tinham religião.

A chegada dos portugueses ao continente africano fez das regiões, colônias, entretanto a colonização não foi feita de maneira pacífica, gerando domínio físico, moral e cultural por parte dos colonizadores. Conforme esclarece Augel (2007, p. 126): “O colonizador partia de suas verdades absolutas e da negação absoluta do nativo enquanto sujeito. A estratégia era ignorar ou silenciar as culturas dos colonizados”. Isto é, os jesuítas impuseram a fé católica e a cultura portuguesa aos povos colonizados assim como utilizaram estratégias de silenciamento da cultura tradicional africana, pois, acreditavam que a fé católica e a cultura portuguesa eram superiores à dos povos colonizados.

De acordo com os registros históricos, a colonização em Moçambique iniciou-se em 1498 com a chegada do navegador português Vasco da Gama. Mais adiante, em 1559, quando os jesuítas de Goa decidiram iniciar a evangelização em Moçambique, Gonçalo da Silveira se ofereceu para esta missão. O navio chegou à ilha do país em 4 de fevereiro de 1560 e depois passou pelas cidades de Inhambane, Mocumbi e Tongue, onde o rei se converteu ao cristianismo juntamente com seus filhos. Entretanto, o objetivo da expedição era conquistar o reino de Monomotapa, no centro do país, a fim de converter toda a população moçambicana ao catolicismo, então, o jesuíta decide ir sozinho até a maior cidade de Moçambique daquela

---

<sup>2</sup> Indivíduo de algumas populações da África, especialmente de uma região antiga, chamada Cafraria; língua falada nesta região. 2- Indivíduo rude, ignorante. (Dicionário informal < <https://www.dicionarioinformal.com.br/cafref/> > visitado em 19/11/2018).

época. Ao chegar, surpreendeu o rei ao recusar as riquezas oferecidas, dizendo que gostaria apenas da alteza. Gonçalo da Silveira conseguiu catequizar o rei e aproximadamente 300 pessoas daquela região. No entanto, o grupo árabe da corte não aceitava o cristianismo e convenceu o rei de que o jesuíta poderia ser um enviado para uma futura invasão portuguesa, culminando na sua morte em 15 de março de 1561.

No ano de 1752, foi criado o governo colonial autônomo de Moçambique, que deu continuidade ao processo de exploração e subordinação cultural da população local foi explorada. Em 1964, o grupo político intitulado de Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo) iniciou a luta armada contra o regime colonial português e, após dez anos de guerra colonial, em 25 de junho de 1975, a independência de Moçambique foi finalmente proclamada, começando um processo de reconstrução política e cultural deste novo país. Apesar de ser um país considerado independente, a luta armada continuou devido às questões político-ideológicas, raciais e éticas, que resultaram numa guerra civil, a qual espalhou fome e destruição, terminando somente em 1992.

Portanto, Moçambique era um país em guerra, mesmo sendo considerado “oficialmente” independente. A guerra civil que representou a busca pela identidade moçambicana, e os reflexos causados pelo longo período de colonização culminaram em um “estado de emergência”, conforme sugerido por Walter Benjamin (1970, p. 87):

E o estado de emergência é também sempre um estado de emergência [de vir à tona]. A luta contra a opressão colonial não apenas muda a direção da história ocidental, mas também contesta sua ideia historicista de tempo como um todo progressivo e ordenado.

Assim, mesmo sendo um país independente, as marcas deixadas pela História, fizeram da guerra civil, apesar de suas consequências, uma forma de protesto contra os reflexos deixados pela colonização. No decorrer da primeira narrativa (2002), Mia Couto apresenta um novo olhar sobre o discurso histórico por meio dos diálogos entre as personagens, trazendo à tona um “estado de emergência” até então desconhecido, no qual o leitor passa a ler as entrelinhas da História. Com a chegada dos visitantes afro-americanos à Vila Longe, os moçambicanos Casuarino, Matambira e Arcanjo Mistura discute as versões da escravatura e qual delas será comunicada aos visitantes:

Matambira levantou-se e serviu uma rodada de cerveja pelos presentes, contornando a cadeira de Mwadia. Parou em frente de Casuarino e voltou à carga:  
- *Mas explique bem o que é essa história de escravatura...*

- Não sabe? Não lembra que, nos tempos, nos prendiam, vendiam...
  - Ah, isso eram os vanguni\*, adiantou o barbeiro.
- Casuarino levantou-se, irritado. Ouvia-se a impaciência ranger nos dentes quando clamou:
- Eh pá, malta, este homem está proibido de falar com os americanos.
  - E porquê?
  - Você é um confucionista, Arcanjo Mistura. Essa escravatura era outra coisa e não tem que vir agora ao caso. Está a perceber?
  - Não, não entendo. Para mim, escravatura é escravatura...
  - Mas essa escravatura era entre pretos. Está a perceber? Os afro-americanos querem saber só dos brancos que nos levaram a nós para a América.
  - Mas nós nunca fomos para a América...
  - Não nós aqui. Mas nós, e faz um gesto largo com as mãos, os pretos, sim.
- Cauteloso, Zeca Matambira ainda ousou na dúvida:
- Mas aqui em Vila Longe, houve quem fosse levado nos navios? Eu acho que não...
  - Acha? Pois vai passar a achar o contrário. Nós vamos contar uma história aos americanos. Vamos vender-lhes uma grande história. (COUTO, 2006, p. 132-3).

Na cena, temos a descrição de uma “pequena história” em contraste com a “grande história” registrada no discurso histórico. Embora o diálogo seja de personagens fictícios, o autor moçambicano apresenta ao leitor outra perspectiva sobre a escravatura como sendo “interna” e não somente entre Europa e África, isto é, o discurso ficcional abre uma nova “verdade”, questionando a “verdade maior”. Pela via da invenção, um novo olhar é apresentado e as fronteiras da ficção e da História são quebradas pela literatura.

## 1.2 O romance *O outro pé da sereia*: metaficção ou metáfora histórica?

Mia Couto, considerado poeta diante de sua vasta produção, escreveu livros de poesia e prosa. Em seus romances, a poeticidade está presente pela forma como narra acontecimentos marcados pela guerra, racismo, morte, jogos de poder etc. Em *O outro pé da sereia*, essa poeticidade é usada para narrar acontecimentos baseados em documentos da História, porém recriando uma nova versão sobre eles, colocando-os em outra temporalidade. Desta forma, “o romance se faz com documentos narrados ou extraídos da natureza, como a história se faz com documentos escritos. Historiadores são narradores do passado e romancistas do presente”. (BASTOS, 2007, p. 19).

É importante ressaltar que o romance há duas narrativas, a primeira é narrada em dezembro de 2002, que representa o “presente”, e a segunda, em janeiro de 1560, que representa o “passado”. No início da estória, as narrativas parecem distintas, mas no decorrer de sua construção, se fundem. Em virtude disso, passado e presente também se misturam, apresentando ao leitor outra perspectiva sobre o presente. Portanto, o autor realiza a função de

historiador, uma vez que resgata fatos e documentos do período colonial de Moçambique, e de romancista, pois os insere na ficção com o objetivo de construir um novo olhar sobre eles.

Partindo-se da premissa de que a origem do romance histórico remonta ao primeiro marco das relações entre história e literatura, entre os gregos, Alcmemo Bastos (2007, p.17-8) usa como referência o capítulo IX da *Poética*, de Aristóteles, como sendo o primeiro a demarcar os limites entre o historiador e o poeta, enfatizando o princípio da verossimilhança:

(...) a diferença está em que um [o historiador] narra acontecimentos e o outro [o poeta], fatos que poderiam acontecer. O balanço final é favorável ao poeta, que assim se aproxima do filósofo, por tratar do universal, enquanto o historiador dele se afasta, por limitar-se ao particular: “a poesia encerra mais filosofia e elevação do que a história; aquela encerra verdades gerais; esta relata fatos particulares”. E explica que “enunciar verdades gerais é dizer ou fazer verossímil ou necessariamente”, enquanto relatar fatos particulares “é contar o que o Acibíades fez ou o que fizeram a ele”.

Nota-se que Mia Couto, ao reconstruir o período da colonização de seu país, dá voz aos colonizados, diferentemente da História oficial, contada pelos historiadores. Embora a História e ficção estejam juntas no enredo, o autor apresenta a universalidade de discursos, no qual portugueses e africanos participam ativamente da narrativa de 1560. Assim, o autor moçambicano faz os dois papéis: de historiador, pois estuda o episódio histórico que pretende recriar e o de poeta, ao propor novas versões desse episódio, tendo como um dos objetivos “suprir as lacunas da história”, conforme esclarece Bastos (2007, p. 31-2):

O poeta pode/deve suprir as lacunas da história, mas nunca se afastar dela a ponto de tornar irreconhecíveis os fatos registrados e tidos consensualmente como verdadeiros. A função do romancista histórico é, assim, complementar à do historiador, não somente em termos cronológicos, mas também na tarefa de construir uma imagem verdadeira do passado.

Observamos o trabalho de investigação realizado pelo autor sobre o discurso da história para o desenvolvimento do romance histórico, porém sua reconstrução tem como objetivo apresentar ao leitor outra imagem do passado, por meio de um trabalho específico com a linguagem, que o discurso literário tem possibilidade de realizar. Em outras palavras, Cunha (1972, p. 44) corrobora ao dizer:

O romance histórico exige do escritor uma dupla qualidade: a de ficcionista e a do historiador, harmoniosamente dosadas, pois o primeiro, “sem a autoridade do pesquisador não dará ao seu trabalho o indefectível valor documental”, enquanto o segundo, “sem a sutileza do efabulador, sem a prática do manuseio das almas e de suas reações”, pouco realizará de esteticamente válido.

É possível observar esse trabalho de recuperação de documentos históricos em diversos momentos no romance. Mia Couto faz uso de datas, citações de Gonçalo da Silveira e até inicia a segunda narrativa fazendo o leitor pensar que está lendo um livro de história:

A nau *Nossa Senhora da Ajuda* acaba de sair do ponto de Goa rumo a Moçambique. Cinco semanas depois, em Fevereiro de 1560, chegará a 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. (COUTO, 2006, p. 51)

Conforme descrito nos registros históricos, a expedição ocorreu no período mencionado no início do romance, cujo objetivo era converter africanos à religião católica. A princípio, temos a impressão de que o romance irá retratar, rigorosamente, a última viagem que Gonçalo da Silveira liderou. Assim, podemos observar que o autor moçambicano realizou o trabalho de historiador, pois estudou sobre o período histórico referido nesta obra.

Em seguida, Mia Couto cria uma estória, na qual seu trabalho como ficcionista é relevante, pois sua escrita recria universos inabitáveis e sensações adormecidas. Podemos observar isso em vários momentos do texto, por exemplo, no seguinte excerto:

No carregamento do barco, junto à igreja de Nossa Senhora da Penha de França, a estátua escorregou dos braços do padre Manuel Antunes e tombou no lodo. De imediato, o pântano começou a engolir a imagem. Soaram gritos, ordens e contra-ordens. A voz de Gonçalo fez-se ouvir sobre as demais.  
- *Salvem Nossa Senhora!*  
Um escravo acorreu, lançando-se nas águas turvas. Com as pernas enterradas na lama, o homem soergueu a Virgem Santíssima, evitando que fosse tragada pelo lodoso chão dos trópicos. O servo negro abraçou a imagem e banhou-a lentamente na água para lhe retirar o lodo. Antunes apressou a operação:  
- *Pronto, já está, depois valamo-la com mais cuidado.*  
- *Eu não estou a lavar a Santa. É ao contrário: a Santa é que está lavando a água, lavando o rio inteiro.* (COUTO, 2006, p. 51-52)

A fala do escravo sobre a estátua da santa descreve o sentimento e adoração que tem por ela, de tal maneira que a imagem ganha vida sendo capaz de lavar as águas do rio. Do mesmo modo, a fala da personagem representa uma visão de mundo carregada de religiosidade, como se a estátua representasse a purificação e a salvação de todos africanos. Nesse sentido, a compreensão do texto literário está no “não escrito”, nas entrelinhas. Talvez seja essa uma das funções da literatura, pois, de acordo com Barthes (2013, p. 19): “a literatura não diz que sabe de alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe de algo das coisas – que sabe muito sobre os homens”.

Além de escritor, o autor também exerceu a profissão de jornalista, sempre informado sobre questões políticas e sociais de seu país. Grande parte de suas obras refletem a preocupação de recuperar a identidade moçambicana que o processo de colonização desmantelou. Em seu primeiro livro de poesias *Raiz de Orvalho*, por exemplo, Mia Couto (1999), ele ressignifica a identidade nacional nos romances como *O último voo do flamingo* (2005) retrata o país após a guerra civil e suas consequências e a trilogia mais recente *Mulheres de Cinza* (2015) também narra os impactos da colonização por meio de duas vozes: o colonizado, representado por uma mulher, e o colonizador, representado por um dos soldados da guerra.

Portanto, os romances acima têm relevante caráter histórico, já que retratam períodos de guerra e pós-guerra de seu país. Entretanto, essa reconstrução é feita numa linguagem singular, característica do discurso literário, pois conforme esclarece Barthes (2013, p. 24):

(...) a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível.

Nesse sentido, real e ficção estão entrelaçados em obras literárias. Talvez, um dos objetivos de Mia Couto seja comunicar à sociedade a posição do povo moçambicano após a colonização e a crise identitária que, devido à imposição da cultura portuguesa pelos jesuítas, foi desfavorecida. No decorrer do texto, o autor apresenta dialetos africanos e tem o cuidado de explicá-los ao leitor como uma forma de manter a cultura moçambicana viva. O romance *O outro pé da sereia* tem a colonização como objeto de desejo, mas trás junto dela o universo africano. Portanto, o autor encontrou na literatura um caminho para reascender a cultura moçambicana, refletir sobre as questões de Moçambique, partindo da História para trazer seus “impossíveis” discursos e por meio da escrita, o que nos leva a pensar sobre as funções da literatura, conforme esclarece Todorov (2007, p. 60) que “a literatura refere-se a tudo. É a expressão das opiniões dos homens sobre cada uma das coisas. Como tudo na natureza, ela é o mesmo tempo efeito e causa”. O romance em questão parte de uma causa (colonização) para gerar um efeito (reescrita da colonização).

A seguir, demonstramos como a reconstrução de um período da história no contexto ficcional pode ser uma forma de diálogo e confronto entre histórico e literário de acordo com a teoria da metaficção historiográfica.

### **1.3 Metaficção Historiográfica: O outro pé da sereia como uma crítica ao discurso oficial da colonização moçambicana**

A metaficção historiográfica revela uma leitura alternativa do passado como uma crítica à história oficial. Por isso seu caráter contraditório, pois nega exatamente a veracidade de seu objeto. Recupera e, ao mesmo tempo, recusa os pressupostos históricos (Jacomel & Silva, 2007, p. 741).

Como já dito anteriormente, a ligação entre história e literatura é antiga, além disso, ambas faziam parte de um mesmo estudo por tratar da experiência e desenvolvimento do homem até meados do século XIX. Adiante, ocorreu a separação por disciplinas distintas: Literatura e Estudos Históricos. Porém, nas artes pós-modernas, os estudos relacionados à literatura e história têm valorizado mais suas semelhanças do que diferenças, pois são consideradas como construções linguísticas e intertextuais. Nos romances históricos, o entrelaçamento entre história e ficção exige do autor algumas funções, dentre elas, a função de historiador (recupera dados de um período da História na qual se pretende trabalhar) e a função de crítico (escrever o romance como uma leitura e interpretação desse mesmo período histórico recuperado).

Desta forma, a metaficção historiográfica é a releitura que o autor faz na criação de romances ligados à determinada parte da História oficial, pois a recuperação e a leitura crítica do passado são determinantes para a escrita ficcional. Em outras palavras, é preciso conhecer algo que se está proposto a contestar, requisito recorrente no pós-modernismo e na teoria em questão, como afirma Hutcheon (1988, p.137).

A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta.

Nesse sentido, metaficção historiográfica significa apresentar outra versão de um discurso considerado oficial, não como algo definitivo, mas como uma possibilidade de análise desse discurso, isto é, usando-o para contradizê-lo e, simultaneamente, expandir olhares sobre ele. Em outras palavras, a própria obra propõe uma ruptura para com a realidade desde o instante em que se constrói não como uma transcrição apenas, mas como transgressão daquela (Regina, 2008). No romance, o discurso literário tem como uma de suas funções, contradizer o discurso histórico, entretanto ambos precisam um do outro para que as

narrativas sejam construídas. Mia Couto afirma que os distintos discursos podem se tornar um, transgredindo fronteiras, sendo essa uma das funções da escrita:

É preciso que haja um outro discurso para sermos capazes de desmistificar e saber ter um distância histórica em relação aos processos. Normalmente a literatura é um processo de construção de mentiras, de desvio e mistificação, aqui está perguntando-se sobre a verdade destas outras mistificações. Couto, 2008 (BRUGIONI, 2012, p. 154)

A narrativa contradiz o discurso histórico não como algo definitivo, mas como uma abertura para novos olhares, por exemplo, o olhar literário sobre a História, que nos faz entendê-la como múltipla e, conseqüentemente, inacabada. Huntcheon (1988, p. 145) afirma que, “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz em termos temáticos como formais”.

Esse confronto se dá na forma como o texto literário aborda o discurso histórico, isto é, nos intertextos do romance, pois o fictício é narrado dentro de um contexto cultural e histórico diretamente informado ao leitor. Entretanto, é sabido que a ficção e a história se distinguem pelas suas estruturas, enquanto a história é um relato sobre um período que já passou, a ficção volta-se a si mesma e sua construção é feita por jogo de palavras, empregando metáforas, metonímias, neologismos etc. Conforme esclarece Huntcheon (1988, p.146) “estruturas que a metaficção historiográfica contraria, pressupondo os contratos genéticos da ficção e da história”, ambas são construídas por suas características, ou seja, a ficção sendo também constituída pela história e a história pela ficção.

Nesse sentido, nos romances históricos pós-modernos, há uma característica relevante que é a reescrita do passado sob o olhar do presente, desmistificando a ideia que se tem de finalização de um período, impossibilitando seu término. É importante explicar sobre a relação entre a metaficção historiográfica e os romances pós-modernistas, pois, conforme esclarece Huntcheon (1988, p. 142):

Ele (o romance pós-moderno) faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia / histórica, do particular / geral e do presente / passado, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois.

Assim, *O outro pé da sereia* explora os universos da ficção e da história para criar uma relação de diálogo e confronto, no qual presente e passado não estão mais marcados nitidamente no texto, mas entrelaçados numa constante oscilação. Ao problematizar um

período histórico, os autores desse tipo de romance consideram a história “um verdadeiro romance” (Veyne, 1971, p. 10), pois foi escrita por determinado grupo, ou seja, os colonizadores, sendo estruturada e conclusiva em seu discurso. É possível também observar essa problematização do discurso histórico em vários momentos do romance, como na narrativa de 2002, período pós-colonial de Moçambique, os moçambicanos apresentam outra versão sobre a escravatura a um casal de historiadores afro-americanos:

Southman pediu licença antes de carregar no botão do gravador e, depois, lançou a questão:

- *Pois queria saber se ainda existem memórias da escravatura neste lugar.*  
 - *Está cheio, meu amigo, é tudo memórias por aí afora, levanta-se uma pedra e sai uma memória de escravos.*

(...) – *Queríamos que nos dissessem tudo sobre a escravatura, desses tempos de sofrimento...*

- *Ah, sim, sofreremos muito com esses vangunis, disse Matambira.*

*Os olhos do americano brilharam enquanto procurava uma caneta para anotar no seu caderno de pesquisa.*

- *Como lhes chamou, vangunis?*

- *Vanguni, rectificou o pugilista.*

- *Deixe-me anotar. Portanto, era esse o nome que davam aos traficantes de escravos?*

- *Exacto.*

- *E diga-me: há lembrança do nome dos barcos que eles usavam?*

- *Barcos? Eles não vinham de barco, vinham a pé.*

- *Como a pé? Como é que transportavam a carga humana lá para terra deles?*

- *A terra deles era aqui, eles nunca saíram daqui. Nós somos filhos deles.*

(...) *Diga-me, meu amigo, você está a falar dos portugueses?*

- *Portugueses? Naquele tempo, nós éramos todos portugueses...*

- *Está a falar dos brancos?*

- *Estou a falar de pretos. Desculpe, de negros.*

- *Mas fale desses negros, desses vangunis...*

- *Esses negros vieram do Sul e nos escravizaram, nos capturaram, venderam e mataram. Os portugueses, numa certa altura até nos ajudaram a lutar contra eles...*

Com um gesto mecânico, o visitante desligou o gravador. O seu semblante estava deformado pela estupefação. Duvidaria da sanidade do interlocutor? (COUTO, 2006, p. 148-149)

Neste excerto, os moçambicanos apresentam ao historiador americano uma versão incomum sobre a escravatura, ou seja, observamos uma problematização da História. No entanto, ele deseja ver a África construída nos livros de história, então os moçambicanos se deparam com a necessidade de trazer à tona as tradições e rituais africanos.

Estava dada a incumbência: ao estudar os papéis de Benjamin Southman descobriram aquilo que ele aspirava encontrar em África. Depois, encenariam em Vila Longe a África com que o estrangeiro sempre havia sonhado. Mentir, não passa de uma benevolência: revelar aquilo que os outros querem acreditar. (COUTO, 2006, p.150)

Ao descrever uma história diferente da História considerada oficial, Mia Couto sugere uma reflexão sobre o discurso histórico partindo do confronto com a ficção. Desse modo, “o escritor faz um trabalho de recuperação dos discursos silenciados, sem registro factual, mas recebem vida e brilho no espaço da ficção” (FONSECA; CURY, 2008, p. 41). Além disso, o fragmento representa a ironia das personagens moçambicanas por estarem sempre no lugar de espectadores do discurso histórico, isto é, os povos dominados e que não tiveram nenhum tipo de reação ao domínio português. Esse resgate de um passado silenciado evidencia diferenças culturais, de acordo com Bhabha (1998, p. 19):

Inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos do meio do século, mas, neste *fin de siècle*, encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão.

Assim, o discurso do passado ficcionalizado faz crescer os discursos de memórias não registradas que ganham corpo e voz durante a narrativa. Mwadia é quem incorpora essas memórias, encenando para os americanos a história de África que eles desejam ver, pois foram ensinados a acreditar que discurso histórico representa a única e verdadeira versão sobre a colonização moçambicana.

Outro fragmento que “problematiza o conhecimento histórico” está em um dos diálogos entre as mulheres do romance. Rosie, mulher de Benjamim Southman, entrevista Constança, mãe de Mwadia, para saber mais sobre a cultura africana:

- Foi aqui, neste chão, que nasceram as minhas filhas.  
 - Não nasceram no hospital?, admirou-se Rosie.  
 - Nunca. Como é que alguém pode ser feliz se nasce no lugar dos doentes?

Mwadia sorriu, fingindo que acreditava. Constança mentia para não ter que reconhecer que sempre teve que esperar que Edmundo Capitani lhe concedesse autorização para frequentar o hospital. E como o marido estivesse sempre em missão de serviço, a esposa acabou seguindo o conselho do medo, fiel aos mandos da tradição. Só por essa razão ela parira em casa.

A mãe pedira a Mwadia que estivesse presente e a ajudasse no decurso da entrevista. Que ela, Constança Malunga, não via sentido naquele gastar de tempo. Isso ela já dissera aos visitantes: em toda a sua vida nunca ninguém lhe perguntara nada. Porquê agora, que ela já não sabia responder? (COUTO, 2006, p. 167-8)

Rosie quer conhecer as características da cultura africana para compor seus escritos a respeito. Ciente disso, Constança conta justamente o que a estrangeira quer ouvir. Entretanto, o que está em questão é que muitas vezes a cultura é confundida com a necessidade de sobrevivência de um povo. Portanto, nota-se o tom político do excerto quando o narrador

descreve a insatisfação da personagem em ter que falar não o que ela gostaria, mas sim o que ela precisa para manter a aparência de uma África de tradições construídas sem o medo, sentimento imanente da população africana. Assim, ao descrever fatos passados no presente, a ideia de tempo linear é desconstruída, de acordo com Tavares (2016, p. 61):

(...) o conceito pós-colonial aplicado à literatura não tem um sentido cronológico, mas assume uma maior amplitude para significar um conjunto de experiências políticas, culturais, subjetivas, intersubjetivas e coletivas que transitam em tempos e lugares diversos, pré-coloniais, coloniais e pós-coloniais. Como defende FERREIRA (2007), sendo questão da temporalidade uma dimensão fundamental na obra de Mía Couto, ela é, sistematicamente, desconstruída, perdendo a linearidade que sempre lhe foi atribuída pela cultura ocidental. O tempo “privado de sua dimensão cronológica, [...] torna-se um espaço histórico sofisticado, o de um passado indefinido no seio do qual os homens tentam reconstruir o caos no qual vivem” (FERREIRA, 2007, p. 29)

Um das formas de problematizar a história é desconstruir a ideia cronológica do tempo, pois o passado será reavaliado sob o olhar do presente, derrubando a ideia de que a história é apenas feita de fatos passados que não se movimentam e a ficção uma narrativa sem contexto e sem relação com a vida. Observa-se história e ficção no romance, num entrelaçamento de diálogo e confronto, marca da metaficção historiográfica. Além disso, é Constança que conta fatos para Rosie, ou seja, a voz que conta a história é da colonizada, sendo assim, o escritor moçambicano dá voz aos vencidos do discurso histórico.

De acordo com White (1978, p. 56) “tanto os historiadores quanto os romancistas constituem seus sujeitos como possíveis objetos de representação narrativa”. Portanto, e a partir da compreensão de quem escreve, que a literatura e história são constituídas.

Essa ligação entre ficção e história é explorada de forma singular na metaficção historiográfica. Huntcheon (1988, p. 150) afirma que “a metaficção historiográfica sugere a contínua relevância de uma oposição desse tipo (entre história e ficção), mesmo que seja uma oposição problemática. Esses romances instalam, e depois indefinem, a linha de separação entre a ficção e história”.

Assim, ao ler romances construídos a partir de um período histórico, o leitor pode observar em seu início os conteúdos históricos e ficcionais, pois estão demarcados no texto. Entretanto, no decorrer da narrativa, essas linhas se tornam tênues, justamente pelo diálogo e confronto entre ambas. Essa junção de diálogo e confronto resulta numa transgressão, ou seja, apresenta novas perspectivas sobre o período colonial e, conseqüentemente, novas

compreensões acerca desse episódio como sendo uma das mais importantes funções da literatura.

Outra característica marcante da metaficção historiográfica são seus protagonistas. Eles estão à parte do discurso histórico: “são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (HUNTCHEON, 1988, p. 151), o que corrobora com sua função de apresentar outras visões da História por meio das diferenças. Já no romance histórico, o protagonista pode representar o geral e específico do período histórico apresentado (Lukács, 1962).

#### 1.4 Romance histórico x Metaficção Historiográfica

Acredita-se que a principal diferença entre romance histórico e metaficção historiográfica está no modo como ambos abordam o passado. No século XIX Valter Scott definiu o romance histórico como uma combinação de duas fortes tendências do Romantismo: a revalorização evasioneira do passado e o nacionalismo exaltatório dos valores, das figuras e das tradições locais (apud BASTOS, 2007, p. 62). Mais tarde, o crítico literário Otto Maria Carpeaux (1966) amplia a definição de Scott sobre o romance histórico, definindo-o como “a biografia de uma nação” (apud, BASTOS, 2007, p. 64), na qual elencou algumas características:

- a) a que se interessa só pelo “aspecto pirotesco do passado”; b) a que “por vários motivos prefere o passado ao presente”; c) a que usa o passado como “árvore genealógica de nobreza para gente viva”; d) a que pretende a renovação moral e espiritual da nacionalidade, pelos exemplos do passado; e e) a que recorre ao passado “para inspirar lutas patrióticas atuais”.

Observa-se que no romance histórico, o passado é tratado como a solução para os problemas de uma nação, isto é, nele que é possível encontrar respostas e sua exaltação apresenta-o como superior ao presente. Esses conceitos aproximam-se de alguns autores, como José de Alencar, pois nos romances *Iracema* e *O Guarani* nota-se a exaltação do nacionalismo, a figura do índio e tradições locais. Apesar de ter escrito em um período posterior ao momento histórico das narrativas, o autor busca as origens no imaginário e as edificam nos romances. É importante ressaltar a importância e riqueza que as obras citadas são para a literatura brasileira e mundial e que, há diversos pontos que já foram explorados e ainda podem ser, pois a literatura é inesgotável em suas possibilidades. O que está em questão

é apenas uma das marcas que os romances apresentam, como a predominância do quadro histórico.

A maneira de abordar o passado torna-se um fator importante para diferenciar o romance histórico da metaficção historiográfica. Huntcheon afirma que a “*autoconsciência teórica* da metaficção historiográfica que a leva a reconhecer que tanto a história quanto a ficção são, por igual “criações humanas”, serve-lhes de base para repensar e reelaborar as formas e os conteúdos do passado”. Enquanto que, no romance histórico o passado é exaltado, na metaficção historiográfica o passado serve de base para ser reescrito sob o olhar crítico do autor e à luz do presente. Sobre essa questão, Bastos (2007, p. 80), declara: “Deduz-se, portanto, que a metaficção historiográfica (ou pós-moderna), contrariamente à “ficção histórica do século XIX”, não segue tal modelo de historiografia, que tomava a história como “força modeladora”, tanto na “narrativa” quanto no “destino humano”.

Ao reconstruir um período da História pelo ponto de vista dos colonizados ou excluídos no contexto ficcional, Mía Couto apresenta outro olhar sobre os acontecimentos passados, aproveitando-se das falhas desse discurso. Da mesma forma, a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do discurso histórico (Huntcheon, 1988, p. 152) para reescrevê-lo e contestá-lo, dando-lhe novos sentidos e outras verdades.

Podemos levantar mais características da metaficção historiográfica com o objetivo de esclarecer seu conceito e sua função em *O outro pé da sereia*. Segundo Huntcheon (1988, p.156) é preciso que o autor conheça o período histórico que pretende recriar, sendo esse um elemento importante para os romances cuja base é a releitura de um período histórico. A autora afirma:

“(…) a metaficções historiográficas parecem privilegiar duas formas de narração, que problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista (como em *The White Hotel*, de Thomas) ou um narrador onipotente (como em *Waterland*, de Swift). No entanto, não encontramos em nenhuma dessas formas um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza. Isso não é uma transcendência em relação à história, mas sim uma inserção problematizada da subjetividade na história”.

Nesse sentido, a reescrita da história permite a abertura a novas interpretações, tendo como um dos objetivos seja apresentar a história como algo subjetivo, contrariando a tradição de que os fatos históricos são definitivos e incontestáveis. Além disso, a metaficção

historiográfica tem em sua essência a paródia<sup>3</sup>, fato que intensifica o modo paradoxal de tratar a História, afirma Huntcheon (1988, p. 43):

(...) o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado.

Observa-se a presença da paródia no romance predominantemente na segunda narrativa (2002), período pós-colonial. A chegada de visitantes estrangeiros faz com que as personagens discutam sobre a época da colonização:

- *Pois, vamos à questão que se coloca: os americanos vêm à busca dessa história dos escravos.*  
 - *Não diga que vêm buscar escravos, numa altura destas?, questionou o barbeiro.*  
 - *Qual buscar escravos! Francamente, Mestre Arcanjo, escravos no tempo de hoje?*  
 - *Pois nunca houve tanto escravo no mundo. (COUTO, 2006, p. 130)*

Nota-se o tom de ironia do barbeiro, Arcanjo Mistura, a respeito da escravatura. Além disso, o diálogo representa o olhar que a personagem tem sobre a colonização e a necessidade de apresentar uma África antiga, ainda colonizada e sem atualização. Por fim, a personagem conclui que ainda existem escravos pelo mundo, expondo uma visão pessimista a cerca dos reflexos da escravatura, refletindo numa posição crítica e irônica em relação ao passado.

Outro ponto importante a observar no romance em questão, são os intertextos literários e históricos presentes na abertura de todos os capítulos, talvez como forma de incorporar literalmente o passado textualizado no presente, que Hutcheon (1988, p.) chama de paródia. A intertextualidade pós-moderna, de acordo com Hutcheon (1988, p. 157):

(...) é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também o desejo de reescrever o passado dentro de

---

<sup>3</sup> A paródia é um mecanismo da linguagem literária empregada desde a antiguidade clássica. Hegeon de Thaso, no século V a.C, representa a humanidade a partir da perspectiva da inferioridade e não da superioridade, como era comum nas grandes epopeias. Assim, o escritor grego insere em sua escrita o elemento da inversão. No tocante à sua etimologia, o termo paródia vem do grego para (contra ou ao longo de) e odos (canto). Alguns teóricos vinculam o procedimento ao sentido de oposição, para eles parodiar significa ir contra, opor-se e zombar do texto parodiado. Outra vertente teórica acredita que parodiar significa estar ao longo de, a partir de uma repetição diferenciada entre os textos. Isso quer dizer que o texto parodiado se torna uma espécie extensão de si mesmo, mas de maneira atualizada. Disponível em < <https://www.infoescola.com/generos-literarios/parodia/> > Visitado em 20-04-2019.

um novo contexto. Não é um desejo modernista de organizar o presente por meio do passado ou de fazer com que o presente pareça pobre em contraste com a riqueza do passado. Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos).

A intertextualidade faz parte da metaficção historiográfica, pois é por meio das referências (citações) do discurso histórico no romance, servem de base para o “confronto” com o discurso ficcional, transformando a linguagem numa construção discursiva, junção do histórico e do literário. No romance em análise, as referências aparecem por meio de citações de escritores literários do passado, em períodos aproximados da colonização moçambicana (contexto histórico reescrito). Alguns deles, como Luís Vaz de Camões (1524-1580), Padre Antônio Vieira (1608-1697) e Gonçalo da Silveira (1526-1561) como apresentado:

Capítulo nove

SOBRA, SOMBRAS, ASSOMBRAÇÕES

Oceano Índico, Janeiro de 1560

Vê do Benomotapa o grande império  
Da selvática gente, negra e nua,  
Onde Gonçalo morte e vitupério  
Padecerá pela Fé santa sua:  
Nasce por este incógnito hemispherio  
O metal, porque mais a gente sua  
Vê que do lado, d’onde se derrama  
O Nilo, também vindo até Cuama

Luís Vaz de Camões, Os Lusíadas, Canto x, Estância 93

Assim como a morte não a pinta senão quem morre,  
Nem pode ser pintada senão vendo quem está morrendo,  
Assim o trago que passam os que navegam de Portugal para a Índia,  
Não o pode contar senão quem o passa  
Nem o pode entender senão quem o vê passar.

D. Gonçalo da Silveira, 1557 (OPS, 2006, p. 153-4)

Nas citações, é possível observar a concepção acerca da História, pois somente os que estavam presentes nas navegações entre Portugal e Índia podem, de fato, contar o que viveram. Ao inseri-las na abertura do capítulo nove, Mía Couto apresenta ao leitor seu olhar crítico sobre a colonização moçambicana, uma vez que a História é narrada pelos

colonizadores e não pelos colonizados. Lucchesi (2009, p. 21) corrobora com essa questão, quando afirma:

Tomar o factual como matéria exclusiva da História era um golpe certo contra a inteligência, que não podia trabalhar apenas com fantasmas fugazes, assombrando igrejas e palácios, desviando a atenção de outros setores sociais, que não os da elite econômica. Era preciso descer. E dar atenção à história dos vencidos, realizando – como disse Benjamin – uma leitura a contrapelo.

A escolha dessas citações é determinante para a compreensão do capítulo a ser lido, pois elas servem como uma preparação do tema a ser abordado: a morte de alguns escravos no navio. Assim, torna-se evidente a preocupação do autor moçambicano em apresentar a história dos vencidos, isto é, dos escravos. Ao reescrever o período colonial de Moçambique, Mia Couto tenta “cobrir” os vazios que a História deixou, observando o que pode ser verdadeiro ou falso nesse discurso. Desse modo, o conhecimento histórico se relaciona com o seu observador, segundo Mannheim: “Desde que reconheçamos que todo o conhecimento histórico é um conhecimento relacional, e só pode ser formulado com referência à posição do observador, defrontamo-nos mais uma vez com a tarefa de discriminar o que neste conhecimento seja verdadeiro ou falso” (apud Lucchesi, 2009, p. 26).

A reescrita da colonização moçambicana aborda também uma questão ideológica, segundo White (1978, p.69): “toda representação do passado tem implicações ideológicas especificáveis”, pois contesta a história, depois de inseri-la no texto, isto é, essa ideologia acontece em decorrência de uma “suspensão da referencialidade” da qual o autor partiu para a criação do romance. O que corrobora para o pensamento pós-colonial, conforme esclarece Tavares (2016, p. 63):

O pensamento pós-colonial significa, pois, uma oposição a todas as formas imperiais de opressão dos povos e culturas, histórica e contemporaneamente dominados, oprimidos e privados de dar visibilidade à sua cultura. Significa, na visão de Mia Couto, uma oposição a todas as formas monolíticas e funcionais de exprimir e dizer o real e a existência humana.

Em *O outro pé da sereia*, personagens de nacionalidades diferentes estão presentes nas duas narrativas, onde o choque entre culturas se estabelece, apresentando uma intervenção sobre o conceito histórico de dominação de uma cultura sobre a outra, por exemplo, a cultura cristã sobre a cultura africana. Mas, para isso, é necessário levantar dados da História para que essa intervenção possa ser feita, dando um novo sentido ao papel da memória, de acordo com Tavares (2016, p. 64):

O papel da memória, como reconstrução do passado e do “desanoitecer das vozes” adquire uma centralidade incontornável no seu pensamento e na sua expressão literária, tendo em vista a construção de uma identidade moçambicana, feita de encontros e desencontros culturais onde os excluídos, oprimidos, invisibilizados, “aqueles que vivem do outro lado da rua”, nas margens, possam participar da invenção da sua História.

São eles, “aqueles que vivem do outro lado da rua”, os moçambicanos que são as personagens centrais do romance e o narrador as descrevem até quando estão em silêncio. A memória é o ponto de partida e a base para a criação das duas narrativas, porém é usada para impulsionar uma ficção rica em costumes e crenças da cultura africana, desde o vocabulário ao modo de ver a vida, sendo essa, umas das funções da literatura, segundo Tavares (2016, p. 64):

Desvelar, revelar e reconhecer os valores simbólicos de uma tradição cultural esquecida e silenciada pode permitir que o povo moçambicano reencontre a sua dignidade cultural e rejeite a condição subalterna e periférica a que foi votado pelo etnocentrismo europeu. Esta é, pensamos, uma das tarefas revolucionárias da literatura.

Trazer a tona traços da cultura africana é um dos compromissos de Mía Couto. Ao construir o romance, o enriquece com os dialetos de África e ressalta as singularidades: na primeira narrativa os acontecimentos são narrados sob o ponto de vista dos escravos enquanto que, na segunda narrativa são narrados sob o olhar de uma mulher. Essas figuras, escravos e mulheres são silenciados no discurso oficial da História e, por meio da literatura, o autor as transfere de lugar, saindo de coadjuvante para o papel principal. Portanto, a literatura tem o papel de “combater” a História, Couto (2005, p. 59), sobre essa questão declara: “Para combater pela verdade, o escritor usa uma inverdade: a literatura. Mas é uma mentira que não mente”.

### **1.5 A referencialidade histórica em suspensão poética**

Entendemos como “suspensão da referencialidade”, em *O outro pé da sereia* quando as narrativas ganham sua própria realidade por meio da invenção. De acordo com Shollhammer (2012, 130) “os modernistas e pós-modernistas expressam a mesma paixão pelo real. Uns pela afirmação da semelhança representativa e outros por sua negação”. Nesse romance, essa paixão pelo real passa pelos dois caminhos, pois concomitantemente observamos semelhanças com o discurso histórico sobre a colonização de Moçambique, assim como a negação desse mesmo discurso. Para exemplificar, no início da viagem, um dos

escravos, Nimi Nsundi, demonstra adoração pela estátua de Nossa Senhora, em uma das noites, é surpreendido por Gonçalo da Silveira e Padre Antunes quando ia jogar a imagem no mar:

- *És cristão?* Começou por perguntar Manuel Antunes. Depois emendou a pergunta: *És crente em Deus?*
  - *Deus não desce lá em baixo.*
  - *Lá em baixo, onde?*
  - *Lá em baixo, onde dormimos nós, os escravos. Já desceu lá?*
  - *Por que razão transportavas Nossa Senhora?*
  - *Ela é Kianda<sup>4</sup>... não é... vocês não sabem...*
  - *Não se percebe o que está a dizer...*
  - (...)
  - *Tenho um pedido, padre!*
  - *Diz lá, meu filho.*
- O escravo pediu para que, caso adoecesse gravemente, o deixassem abraçar Nossa Senhora antes de ser lançado ao mar.
- *Tens medo de morrer?*
  - *Não é morrer que me dói. O que me dá tristeza é ficar morto.* (COUTO, 2006, p. 56)

Nesse excerto, o diálogo entre o escravo Nimi Nsundi, e o Padre Antunes, é possível observar o embate de crenças religiosas, que leva o leitor a refletir sobre a imposição da fé católica pelos jesuítas. Entretanto essa fé não chega até o ambiente dos escravos, pois eles conhecem Nossa Senhora como Kianda, deusa das águas, e querem devolver a estátua para o lugar do qual ela faz parte: o mar. O momento de suspensão de referencialidade dessa cena ocorre quando o escravo diz: “Não é morrer que me dói. O que me dá tristeza é ficar morto”, ou seja, estar morto é não poder exercer sua fé e viver em liberdade, privações que os escravos sofriam. Essa realidade foi recorrente por séculos nas culturas africanas, conforme esclarece Bhabha (2014, p. 281):

A cultura se torna uma prática desconfortável, perturbadora, de sobrevivência e complementaridade – entre a arte e a política, o passado e o presente, o público e o privado – na mesma medida em que seu ser resplandecente é um momento de prazer, esclarecimento ou libertação. É dessas posições narrativas que a prerrogativa pós- colonial procura afirmar e ampliar uma nova dimensão de colaboração, tanto no

---

<sup>4</sup> No dicionário quimbundo/português, a palavra quimbunda “kianda” significa um monstro fabuloso da mitologia, deusa das águas que se pode traduzir pela palavra “sereia” no imaginário português. Na realidade a Kianda é uma personagem muito mais complicada que pode tomar muitas aparências e dissolver-se no mar. É um ser sobrenatural que preside o império dos mares e dos rios, das montanhas e dos bosques. Mais geralmente, a Kianda é uma divindade dotada de poderes sobrenaturais que pode fazer tanto o bem como o mal. Ela inspira o medo e o perigo mas também suscita o amor. Nossa avenida < <https://nossaavenida.wordpress.com/2014/11/28/a-lenda-da-kianda-mitologia-angolana/> > visitado em 21/11/2018.

interior das margens do espaço-nação como através das fronteiras entre nações e povos.

A obra em questão se torna um instrumento de divulgação para a dimensão da cultura moçambicana, na qual sua divulgação está além de Moçambique. Pelo fato de Mia Couto ser um autor internacionalmente conhecido, a criação do romance é também, uma tentativa de quebrar fronteiras internas: o olhar sem perspectiva do povo moçambicano, no sentido de modificar o presente para a construção de um futuro melhor, e quebrar fronteiras externas: desmitificar o olhar estrangeiro de uma África do século XVI, ainda colonizada, e que não possui sua própria identidade.

Outra consideração importante desse fragmento é a fala do escravo, quando afirma: *Não é morrer que me dói. O que me dá tristeza é ficar morto*, pois revela a necessidade da personagem em manter viva sua crença e sua fé inabalável. Essa talvez seja uma das preocupações de Mia Couto. Sobre essa questão, Tavares (2016, p. 78), declara:

Maior do que a angústia de viver é morrer longe do seu lugar, das suas origens e das tradições. Esta é uma das preocupações de Mia Couto na sua narrativa ficcional, a da ligação dos seres humanos aos lugares que permitem a sua fidelidade às tradições culturais, onde se encontram os traços da sua identidade.

Assim sendo, o romance em questão carrega as marcas de luta dos escravos em manifestar suas crenças no período colonial, exaltando a identidade moçambicana de modo que seja possível conhecer a religiosidade e tradições mesmo diante do domínio português. Em outras palavras, Mia Couto dá voz aos escravos para que a História seja contada sobre pontos de vistas diferentes e, enfim abrir horizontes para a interpretação sobre o episódio histórico narrado, conforme afirma Tavares (2016, p. 78) “A diversidade de vozes e olhares sobre a multifacetada realidade é, também, uma estratégia crítica de um escritor que recusa as visões unidimensionais e monoculturais e dizer o mundo e a vida”. Portanto, ampliar perspectivas de compreensão significa entender que a História é um livro que não termina, pois além do povo dominador (portugueses), há outros participantes que deixaram suas impressões e também lutaram para que suas tradições não morressem.

Adiante, no capítulo nove: SOBRAS, SOMBRAS, ASSOMBRAÇÕES há outro momento de suspensão de referencialidade no decorrer da viagem, quando os jesuítas e o padre perceberam que alguns escravos estavam mortos:

Quando, por fim, o médico compareceu perante os negros moribundos ele prontamente concluiu:

- *Os desgraçados se envenenaram.*

- *Rituais pagãos? Perguntou Silveira.*

- *Há quem lhe chame assim. Eu chamo simplesmente fome.*

Que uns ali sucumbiam por não comer e os outros morriam do que comiam. Na noite anterior, alguns escravos tinham assaltado a cabina do piloto e roubado mapas.

- *Roubaram mapas. E para quê?*

Fernandes apontou para a barriga. Os escravos tinham comido os mapas. Amoleceram as cartas em água e devoraram-nas. O que eles não sabiam era que as tintas eram venenosas. O médico ironizou, em provocação:

- *Se ainda tivessem comido a Europa. Mas os tipos foram logo comer África. Esse é o continente mais venenoso.* (COUTO, 2006, p. 156-7)

O tom de ironia que permeia o fragmento reflete no olhar que se tem sobre a História no tocante ao pensamento dos portugueses sobre África. No romance, temos uma “realidade” na qual os jesuítas consideravam a África como um continente venenoso, que precisava ser moldado de acordo com as crenças cristãs para se tornar aceitável, entretanto a mesma atitude que fazia com que os sacerdotes quisessem unir-se aos povos africanos, também os separavam, pois no navio os ambientes eram diferentes para africanos e portugueses.

Os escravos estavam na parte de baixo do navio, no submundo, vivendo em condições desumanas e os jesuítas, na parte de cima, soberanos, cuja fé era maior e deveria ser ampliada para assim combater o veneno (crenças africanas) de África. Nos registros históricos, as informações são amplas a respeito dessa viagem. Rego (1971, p. 296-7) afirma que “a história missionária moçambicana principia 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”. Contudo, essa atuação missionária sempre esteve relacionada com atividades políticas, econômicas, sociais e religiosas (CARREIRA, 2007, p. 3). A história não detalha as condições em que os africanos foram submetidos e de qual forma era feita a expansão da fé católica, porém a ficção cria uma realidade que nos faz imaginar as condições dos escravos naquela época.

Rancière (2012, p. 130) afirma que “o romance realista representa a ruptura do regime representativo considerado como verdade própria, compreensão da realidade” e por meio da linguagem literária, apresenta outras formas de compreender a realidade. No decorrer da obra é possível observar essa ruptura com maior ênfase quando Padre Antunes queima o caderno da viagem, no qual estavam descritos os registros diários dos acontecimentos. Surpreendido por tal ação, Silveira o indaga:

- *O capitão sabe dessa loucura?*, perguntou o missionário.

- *Não sabe, nem pode saber.*

- *E por que o fez? Por que queimou o caderno de bordo?*
- (...)
- *E eu não era capaz de ler tanta coisa, entende, D. Gonçalo?*
- *Você, meu caro, está perdendo o tento. Mais grave ainda, você está perdendo o temor a Deus.*
- *Não diga isso, Vossa Reverência.*
- *Tem rezado, meu filho?*
- *Vou lhe confessar uma coisa: este barco está me conduzindo para longe da fé.*
- *Estamos levando a palavra cristã a terras onde ela falta. Como pode vossemecê estar tão carente dessa mesma fé?* (COUTO, 2006, p. 159-160).

A falta de fé da personagem pode ser comparada com a falta de fé que se tem a respeito do discurso histórico, pois, ao ler os registros do caderno, os escritos se tornaram um fardo a carregar, assim como os registros sobre a colonização marcam a África como um país descontroladamente explorado e essas marcas permanecem até hoje. O diálogo entre as personagens continua, porém, a respeito do propósito da expedição:

- *Você, caro Manuel, põe na sua ideia e relevância da nossa missão no Monomotapa?*
- *É exactamente isso que eu me pergunto, D. Gonçalo: tem sentido tudo isto, D. Gonçalo?*
- *Que pergunta é essa?*
- *Tem sentido irmos evangelizar um império de eu 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?* (COUTO, 2006, p. 160).

Embora a colonização tenha deixado marcas avassaladoras em Moçambique e demais países africanos, a cultura permanece viva devido à resistência de muitos africanos que mantiveram seus costumes e crenças. O romance em questão também é uma forma de resistência à colonização. Padre Antunes observa a realidade vivida no barco, a revolta e a morte dos escravos e a partir disso, questiona o motivo da expedição. Por meio das personagens, Mia Couto assume o papel de crítico a respeito do período colonial, em outras palavras, “linguagem de papel é transformada por ele em realidade primeira e com ela, ele confronta—mensura—a realidade exterior metonimicamente recomposta, para configurar em toda a contundência sua visão da existência social alienada do homem” (Campos, 1997, p. 134). Por fim, dentro dessa crítica sobre a colonização construída no discurso literário, o navio representa um sistema de evidências sensíveis. Ranciére (2012, p. 15) sobre essa questão, declara:

“Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares a partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. (Rancière, 2012, p. 15)

O sensível para Rancière é constituído pela presença do *comum* e/ou de *partes exclusivas*, isto é, é um sistema que evidencia o sensível e ao mesmo tempo a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. No romance em questão, um comum é partilhado na narrativa de 1560, que pode ser representado pelo navio usado para a expedição, onde estão jesuítas e escravos. No entanto, dentro desse navio existem as partes exclusivas: o ambiente destinado aos escravos – parte de baixo do navio e o ambiente dos jesuítas – parte de cima representam o ambiente que cada grupo pelo domínio e imposição da fé cristã pelos jesuítas.

No fragmento, a evidência do sensível acontece quando o padre Antunes afirma: *Como iremos governar de modo cristão continentes inteiros se nem neste pequeno barco mandam as regras de Cristo?* Ao fazer essa pergunta a Gonçalo da Silveira, a personagem percebe que, embora estejam em um mesmo ambiente, partes exclusivas estão presentes e portugueses e africanos pertencem a mundos distintos. Por mais que os jesuítas tentem governar os escravos, as crenças africanas são fortes, logo padre Antunes percebe isso e, conseqüentemente, entende suas competências e incompetências, pois não consegue converter os africanos. Rancière (2012, p. 16) esclarece essa questão afirmando que “a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte do comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço que exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competência ou incompetências para o comum etc”.

Mia Couto faz, por meio da escrita, com que essa posição dos escravos seja evidenciada e, com isso, traz à tona a religiosidade, crenças e costumes africanos como forma de a voz do colonizado ser ouvida. Assim, a cultura se torna uma “estratégia de sobrevivência”, sendo tanto transnacional como tradutória, transnacional já que os discursos pós-coloniais contemporâneos estão enraizados em histórias específicas de descolamento cultural e tradutória evidenciando o significado de cultura como sendo um termo complexo (Bhabha, 2014). Isto é, a viagem da nau de Goa a Moçambique representa esse deslocamento geográfico e cultural, no qual há culturas distintas em convivência, resultando num choque de tradições. No entanto, no discurso histórico esse choque desfavorece os africanos, enquanto que no literário desfavorece os jesuítas.

Nesse paradoxo de aceitação e contestação do discurso histórico, a escrita poética tem o papel de mediar História e ficção na criação do discurso histórico literário. Além disso, o autor apresenta sua análise crítica sobre o período colonial por meio do tom de ironia que algumas das personagens demonstram sobre as condições dos escravos no navio que segue em direção a Moçambique. O embate entre religiões apresenta de maneiras diferentes de crenças e a imposição da religião católica como uma forma colonização dos escravos. Entretanto, no decorrer da narrativa, podemos observar que é o Padre Antunes quem está sendo “colonizado” pelos escravos, invertendo os papéis do colonizador e do colonizado.

Desta forma, Mia Couto está na contramão de um conceito de História que é contínuo e cronológico, privilegiando os opressores. Segundo Walter Benjamin “Acolher o descontínuo da história, proceder à interrupção desse tempo cronológico sem asperezas, também é renunciar ao desenvolvimento feliz de uma sintaxe lisa e sem fraturas” (apud Gagnebin, 2004, p. 99). Portanto são nas fraturas do discurso histórico sobre a colonização que o autor encontra falhas e escreve para preenchê-las de modo que a narrativa possa construir outro ponto de observação sobre a história e trazer à tona o sensível.

Ao criar uma “realidade própria”, o autor escolhe como título “*O outro pé da sereia*”, talvez como uma forma de demonstrar outro discurso sobre o discurso considerado oficial. Uma verdade que não é “única verdade”. Jeanne Gagnebin (2004, p.100) esclarece o pensamento de Walter Benjamin sobre a questão da verdade na história e na narrativa ficcional:

(...) o que a história tradicional quer apagar são os buracos da narrativa que indicam tantas brechas possíveis no *continuum* da dominação. Mas essa figura de pensamento indica muito mais que um instrumento de luta ideológica. Ela significa mais profundamente que a verdade de um discurso não se esgota nem no seu desenrolar harmonioso, nem na sua argumentação sem falhas, nem na sua coerência interna.

Nesse sentido, o romance moçambicano apresenta uma representação de que a verdade é inesgotável e a literatura é uma forma de compreender a realidade por vários ângulos e possibilidades. Podemos dizer que tanto no discurso histórico quando no literário há confluências, pois ambos podem se completar, pois há fatores que se relacionam com essa concordância, como a linguagem metafórica. A linguagem literária transforma o discurso histórico e essa figura de linguagem é relevante para essa nova significação da história. Nesse sentido, Lefebve (1975, p. 39) apresenta uma concepção clara e didática a respeito da linguagem literária:

A linguagem literária não é, pois, uma linguagem que, ao contrário do que hoje por vezes se diz, apenas se significa a si própria como linguagem e não tem outra mensagem para nos transmitir senão ela própria. Ela permanece bastante aberta para o mundo. (...) Mas põe ao mundo uma interrogação que não é daquelas a que podem responder a ciência, a moral ou a sociologia. Não se contenta com fotografar uma realidade pré-existente; interroga o mundo sobre sua realidade e a linguagem sobre a sua obsessão de uma adequação perfeita ao ser do mundo. Ela não é uma solução, uma fuga para fora da linguagem e do ser humano, ela encarna uma nostalgia.

A linguagem literária está em constante diálogo com outras linguagens e, no caso dessa pesquisa, está em diálogo com o discurso histórico. Esse diálogo não é pacífico, mas ele questiona o texto “perfeito” sobre a colonização. Tais questionamentos não tem a intenção de solucionar os vazios do discurso oficial, mas expandi-los para novos olhares interpretativos. Vejamos no capítulo a seguir, uma análise sobre a metáfora como palavra no discurso histórico de *O outro pé da sereia*.

## CAPÍTULO II

### Limiar: discurso histórico e discurso metafórico em Mia Couto

*A poesia é o meu chão, a minha pátria, a minha nação. Apenas a lógica poética me autoriza viver em infância. Apenas a poesia não desvaloriza a linguagem metafórica que é aquela que, mais do que qualquer outro idioma, me dá gosto usar para falar e ficar calado. (COUTO)*

Entrevista ao Jornal das letras – 2 a 15 de maio de 2012.

Iniciamos esse capítulo partindo do significado mais conhecido da palavra metáfora<sup>5</sup> como a substituição de uma palavra por outra, em que essa transferência resulta no ato de imaginar e conseqüentemente, de criar. Nesse sentido, temos a intrínseca relação entre metáfora e criação, pois elas colocam em prática a imaginação do autor para a escrita de uma obra literária e também a imaginação do leitor que, durante a leitura faz inferências com as metáforas apresentadas. A metáfora é um ato de criação e pode ser também um “sonho de linguagem”, conforme Donald Davidson (1992, p. 35) esclarece:

A metáfora é o trabalho de sonho de linguagem e, como todo trabalho de sonho, sua interpretação recai tanto sobre o intérprete como sobre seu criador. A interpretação dos sonhos requer colaboração entre o sonhador e o homem desperto, mesmo que sejam a mesma pessoa; e o próprio ato da interpretação é um trabalho de imaginação. Assim sendo, também compreender a metáfora é um esforço tão criativo e tão pouco dirigido por regras quanto fazer uma metáfora.

Esse sonho de linguagem é um trabalho feito pelo autor que recai sobre o leitor no sentido de querer entender e “decifrar” os significados das metáforas usadas no texto. É interessante observar que o sonhador e o homem desperto podem ser a mesma pessoa, isto é, o autor pode assumir esses papéis. Observamos Mia Couto como o *sonhador*, uma vez que ele realiza um trabalho singular com a linguagem em *O outro pé da sereia*, mas também como *homem desperto*, pois a linguagem usada pode representar um olhar sobre a colonização moçambicana e sobre os reflexos que ela deixou em Moçambique.

Davidson (1992, p. 39) apresenta sua concepção do significado da metáfora ao afirmar que “as palavras-chave (ou palavras) numa metáfora tem dois tipos diferentes de significado ao mesmo tempo, um significado literal e um figurativo”. Isto é, as palavras assumem significados novos no texto metafórico e assim, ampliam os conhecimentos do leitor acerca

---

<sup>5</sup> Figura de linguagem em que há uma transferência do significado de uma palavra para outra, por meio de uma comparação não explícita: a paixão queimou-me; nervos de aço; dar asas a imaginação. Etimologia (origem da palavra *metáfora*). Do latim *metaphora*.ae; do grego *metaphorá*. Disponível em < <https://www.dicio.com.br/metaphora/> > acessado em 03-02-2019.

do que está sendo metaforizado, ou seja, faz enxergar aspectos até então não notados sobre uma determinada coisa.

Além disso, o romance *O outro pé da sereia* pode ser visto como uma metáfora, pois é um ato de criação sobre o discurso da colonização, no qual os dados históricos sobre o período colonial oferece suporte para a escrita desse romance, mas não o sustenta como verdade absoluta. Ao escrever *O outro pé da sereia*, Mia Couto (re) cria outra versão da colonização moçambicana. O autor tenta desvendar os “mistérios” da história, tornando a narrativa um ato de resistência à História oficial. Sobre essa questão, Agamben, declara: “só podemos ter acesso ao mistério por meio de uma história e, todavia (ou, talvez, caberia dizer de faro), a história é aquilo em que o mistério apagou ou escondeu seus fogos”. Portanto, o texto coutiano parte da História para desvendar seus mistérios por meio da literatura.

Segundo Maurice Jean Lefebvre (1975, p. 17) “A obra representa o mundo, mas é também uma visão do mundo e, finalmente, uma tomada de posição, que dizer um juízo – mais ou menos sereno, mais ou menos apaixonado – emitido sobre o mundo”. Nesse sentido, podemos analisar o romance *O outro pé da sereia* como a visão de dois períodos históricos de Moçambique, a colonização e pós-colonização. A visão emitida é crítica a ponto de transformar esse período, sem ignorar os registros históricos, mas usá-los para a construção de uma nova versão como sendo um resultado do diálogo entre o discurso histórico e o discurso ficcional, feito por meio da linguagem. A linguagem está acima da visão, pois são as palavras que constroem a narrativa e no caso dessa obra especificamente, a constante presença da metáfora.

Aristóteles (1457) definiu metáfora como sendo “a transferência para uma coisa no nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para o gênero de outra, ou por analogia” (apud Ricouer, 2000, p.24). A metáfora se faz presente logo no título do romance, como se a narrativa fosse escrever sobre o *O outro pé da sereia*. *O outro pé* representa o outro lado da colonização moçambicana, e a *sereia* representa a estátua de Nossa Senhora, sendo em nome dela o motivo da colonização. Ao mesmo tempo, a *sereia* representa a fé católica e a fé africana, sendo conhecida pelos africanos por Kianda, culminando para a divisão de crenças. A sereia é a estátua caminha entre os dois períodos históricos, ela já não pertence somente às águas, ela também é da terra, pois foi encontrada no mar por Mwadia e está sendo levada por Gonçalo da Silveira na nau. Portanto, a imagem

representa distintas culturas e tem o poder de unir as duas narrativas: do passado (1560) e do presente (2002).

## 2.1 A metáfora como palavra no discurso histórico

Lefebve (1975, p. 28) esclarece que “a metáfora é desestruturação na medida em que afasta a palavra própria e estruturação na medida em que reúne, segundo certas relações, os termos que introduz em lugar daquela palavra”. No romance em questão, a metáfora estrutura e desestrutura a colonização moçambicana, aproxima - reconta o período histórico narrado e distancia – recria uma “realidade”.

No início da primeira narrativa (1560) temos um excerto que exemplifica essa questão na fala da personagem Nimi Nsundi, um escravo particular que cumpria funções de mainato<sup>6</sup> e era encarregado de acender o lume durante a viagem:

O próprio jesuíta iria receber das mãos de Nisundi uma vela que o escravo acenderia e que o ajudaria a vencer as escuras entranhas do navio:  
*Sou eu que lhe vou dar fogo!*, disse o negro, com vaidade.  
 O orgulho vinha de longe: o ajudante de meirinho não era um simples cafre. Tinha sido capturado no Reino do Congo e enviado para Lisboa em troca de mercadorias que Rei Afonso I, aliás Mbemza Nzinga, mandara vir de Portugal. Nsundi era um “trocado”, uma moeda de carne. O homem custara uma espingarda, cem espoletas, cinquenta balas de chumbo, um barril de pólvora e uma pipa de cachaça.  
 Em Lisboa, ele trabalhou arduamente, mas cedo revelou inaceitável rebeldia. Como rebeldia. Como medida correctiva enviaram-no para a Índia Portuguesa. Já em Goa, cumprira serviços domésticos, enquanto apurava os conhecimentos de português para servir de intérprete nas costas de África.  
 Nsundi era um homem alto, trajado com mais apuro que os restantes marinheiros. Uma incontida altivez perpassou-lhe na voz quando repetiu:  
 - *O seu fogo, Vossa Reverência, sairá daqui, da minha mão.*  
 O missionário sorriu, com desdém, e voltou a contemplar o horizonte. (COUTO, 2006, p. 53-4)

O fragmento apresenta na fala da personagem a palavra *fogo* como algo que estrutura e desestrutura o discurso histórico, na medida em que o fogo que serve para acender a vela é o mesmo que “sai das mãos do escravo”, ou seja, representa a responsabilidade e orgulho que a personagem tem de fazer a tarefa, considerada insignificante pelo jesuíta. O fogo é o símbolo

---

<sup>6</sup> Expressão proveniente de Angola e Moçambique que significa: *malaiala mannattan*. Serviço que lava e engoma a roupa e empregado doméstico. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw> visitado em 10-02-2019.

de libertação dos escravos, pois, ao realizar a simples tarefa, o escravo coloca na sua fala todo o orgulho que tem de fazê-la, sabendo que os jesuítas dependem de sua ajuda.

O escravo Nimi Nsundi é colocado como protagonista e, embora seja um serviçal rebelde, conseguiu alcançar um nível acima dos demais escravos ao realizar tarefas diferenciadas. A presença do colonizado como personagem principal diferentemente do discurso histórico que privilegia a experiência dos jesuítas portugueses. Entretanto, a junção de dois discursos que, simultaneamente, constroem a obra literária, em outras palavras, Lefebvre (1975, p. 28-9) afirma que “toda a obra literária, qualquer que seja a realidade que visa (o seu conteúdo), parece, na verdade, interrogar essa realidade a mesma maneira e dela exigir o mesmo gênero de presença”.

A metáfora será a mediação entre os discursos histórico e literário, pois é por meio dela, a linguagem é transformada com significações novas a respeito do mundo “interior” e “exterior”. Conforme esclarece Beardsley (1847, p. 303): “a metáfora não se limita a conduzir ao primeiro plano da significação conotações latentes, mas põe em jogo propriedades que não eram até então significadas” (apud RICOUER, 2000, p. 153). Novos significados sobre o universo africano é um dos efeitos da linguagem literária, no romance de Mia Couto escravos dialogam, participam e fazem parte, de fato, da colonização moçambicana, apesar de estar na posição de colonizados, se tornam colonizadores no decorrer da narrativa. Assim, o autor apresenta ao leitor um universo desconhecido: o mundo dos escravos, atribuindo à metáfora mais uma função: uma ponte que permite a passagem de um mundo para o outro (SHIFF, 1992, p. 112).

Em um fragmento do *capítulo três primeiro manuscrito: o mar nu escrito*, a metáfora aliada a outras figuras de linguagem, se faz presente:

Quando o escuro abraçou o barco, o escravo Nimi Nsundi foi alimentar o fogo no convés. Desde o início da viagem todas as noites repetia o mesmo serviço: atizar a fogueira, para que o fogo falasse. Sobre o castelo da popa, junto ao mastro da mezena, a fogueirinha fazia calar as trevas, desnordeando os maus espíritos que moravam no oceano. Essa era sua crença, o modo como ele romaneava suas rotineiras funções.

Mas o fogo tinha outros, bem mais comezinhos, propósitos: alimentava as lanternas que iluminavam as entranhas da embarcação. E ficava aceso de madrugada para que as naus guardassem vista uma das outras. O mar é um infinito sem fundura: navio que se perdesse no escuro era como se tombasse no último dos abismos. (OPS, 2006, p. 58-9).

Nessa cena, observa-se em: *Desde o início da viagem todas as noites repetia o mesmo serviço: atizar a fogueira, para que o fogo falasse*, uma função incomum atribuída ao fogo, saindo da lógica da linguagem comum, como se o personagem enxergasse outras funções do fogo, representando sua crença e cultura. Porém, no decorrer do excerto, o *fogo* ganha “vida” e suas intenções são reveladas pelo narrador, isto é, o fogo torna-se personagem da cena, realiza tarefas e tem intenções. A presença da prosopopeia<sup>7</sup> e, mais especificamente, a personificação<sup>8</sup>, apresenta o fogo como um ser humano, pois realiza as seguintes tarefas: alimentar as lanternas da embarcação; ficar aceso durante a madrugada.

Além disso, o fogo é visto como um “ser espiritual” pela personagem, pois ele tem o poder de *desnortear os maus espíritos que moravam no oceano*, apresentando ao leitor um animismo<sup>9</sup>. O fogo é um elemento muito importante na cultura africana, sendo usado para fogueiras e chamas durante as cerimônias para Orixás, é o principal elemento natural do rei Xangô<sup>10</sup> (popular entidade do Cabomblé).

Na metáfora de: *O mar é um infinito sem fundura: navio que se perdesse no escuro era como se tombasse no último dos abismos*, o mar é comparado ao infinito sem fundura, pois é impossível medi-lo com exatidão, embora ele termine em algum ponto. Suas profundezas são, em parte, conhecidas, apesar de não serem totalmente exploradas. Enfim, o “infinito sem fundura” dando um significado incomum ao mar, apesar do mar ser imenso em sua extensão, se um navio saísse da rota, se perderia nesse infinito, sendo impossível seu retorno. Nesse sentido, os elementos *fogo* e *mar* ganham significações novas na narrativa, isto é, esses recursos de linguagem estão a serviço de uma espécie de *materialização figurativa da linguagem*, conforme Lefebvre (1975, p. 41-42), esse fenômeno decorre de duas conseqüências:

A linguagem literária é aquela que, separada da sua referência prática, da sua utilidade, é visada numa *intenção literária*. Daqui derivam duas conseqüências: a primeira é que esta linguagem se designa a si mesma na sua materialidade e que a obra se anuncia (e se denuncia) como obra de arte: toda a linguagem literária é

<sup>7</sup> Quando o eu lírico atribui uma ação própria dos seres humanos – espíritos - a seres inanimados, “as casas”, personificando-as. A esse recurso estilístico chamamos *prosopopeia*. Essa figura de linguagem consiste em atribuir vida e sentimentos humanos às coisas inanimadas e fazer falar a ausentes e mortos. Disponível em <https://www.infoescola.com/linguistica/prosopopeia/> acesso em 17-02-2019.

<sup>8</sup> Reconhece traços e reações físicas de pessoas em coisas. Ex. “Os prédios são altos e se espreitam traiçoeiramente com binóculos na sombra”. (Rubem Braga) Idem ao 4.

<sup>9</sup> Reconhece reações espirituais nas coisas. Ex. “Naquela noite serena”. Idem ao 4.

<sup>10</sup> Disponível em <https://circulocubico.wordpress.com/2008/05/16/o-simbolismo-do-fogo-atravs-do-tempo-culturas-e-religies/> acesso em 17-02-2019.

necessariamente figurada; ela é o indício da sua própria *materialização* (conotação reflexiva).

Privado da sua função habitual, o discurso emite sentidos segundos, chama a si, para preencher a sua falta, significações novas que ultrapassam a sua esfera de aplicação ordinária; são as conotações, de que nunca se está seguro de ter definido o conteúdo e esgotado o número. A própria imprecisão que marca esta superabundância de sentidos arrasta a *presentificação*, isto é, a impressão de estar em presença de um certo real.

A *presentificação* do *fogo e mar*, que tornam-se reais na narrativa ficcional de Mia Couto, isto é, estão presentes como figuras vivas na cena e participantes desse contexto, diferentemente do discurso histórico que privilegia fatos, sem narrar singularidades. Portanto, a linguagem literária carrega em si, figuras de linguagem, entretanto, seu objetivo é maior que o uso de todas elas: “materializar” ou “presentificar” o que não está descrito no discurso habitual. Entretanto, o discurso histórico continua servindo de “alicerce” para a construção do literário, pois há um tempo materializado no texto, representado por datas e personagens da História.

Seguidamente, no mesmo capítulo, outra cena em que a metáfora “presentifica” os vazios da história:

O padre Antunes terminou o dia arrumando o seu pequeno agasalho, o minguado espaço que lhe cabia por quarto. Ordenou os papéis, o tinteiro, as penas e os aparos. Tapou com um lençol a estátua de Nossa Senhora. O acto quase roçava o sacrilégio. Mas a intenção era ocultar a Virgem aos olhos do escravo Nsundi.

Sentou-se junto à pequena mesa e abriu a arca onde guardava os documentos e o diário da viagem. Reparou então, entre os papéis, na autorização emitida pelo Vice-Rei para que actuasse como escrivão no barco e durante a expedição em terras da costa africana.

Foi lendo as oficiais escrituras e dando conta dos nomes da viagem e do seu destino. Chamavam de Torna-Viagem a este percurso da Índia para Portugal. E chamavam de Contra-Costa ao Oriente de África. Tudo fora nomeado como se o mundo fosse uma lua: de um lado só visível, de uma face só reconhecível. (COUTO, 2006, p. 62)

O fragmento: *Tudo fora nomeado como se o mundo fosse uma lua: de um lado só visível, de uma face só reconhecível*, a metáfora estrutura o texto, justificando as atitudes da personagem e desestrutura o discurso oficial, pois o padre quer ocultar a estátua para que o escravo não caia em tentação de querer devolvê-la ao mar, porém o ato de ocultá-la do escravo é ocultar um lado da História, para que fique evidente apenas o que “deve” ser visto, segundo os jesuítas: a fé cristã. A África está na “Contra-Costa” do mundo, ou seja, é vista como um continente perdido, inferior em termos de conhecimento e culturas pelos portugueses. Desta forma, o texto apresenta a metáfora de que o mundo é visto apenas pelo

ângulo que convém, onde a pluralidade é diminuída para que a cultura do “mais forte” se sobressaia.

A metáfora no fragmento em questão é usada para evidenciar as fronteiras existentes entre o discurso histórico e metafórico. Apesar de, o primeiro oferecer suporte para o segundo, ambos possuem linguagens distintas, resultando em caminhos diversos. Entretanto, há uma relação de contingência entre esses discursos para a construção da escrita literária. A literatura é constituída pelo interno e externo, conforme esclarece Haddad (2007, p. 70) “A literatura, como todas as áreas, recebe influências de sua época. Embora, a literatura seja arte e como tal preserve um determinado grau de autonomia não se pode supor que não sofra nenhum tipo de influencia do contexto em que foi produzida”. Assim, as metáforas representam o “universo interior” da obra na medida em que a linguagem literária é construída pelo narrador e também representam o “universo exterior” na medida em que a cultura moçambicana está sendo apresentada.

Em outro fragmento, a metáfora representa uma visão de mundo da cultura africana que, de acordo com Lakoff e Johnson (1980 p.159) “... a verdade é sempre relativa a um sistema conceptual que é, em grande parte, definido pela metáfora” o trecho que segue é exemplar:

Há vinte dias que as naus haviam saído de Goa. A viagem demorava mais do que o esperado por acumulação de períodos de acalmia, com caladas consecutivas e um permanente murchar de velas:  
 No vigésimo primeiro dia, os marinheiros, sem aviso nem explicação, agitaram-se e os gritos no convés ecoavam:  
 - *O Corpo Santo! Apareceu o Corpo Santo!*  
 - *O que se passa?, inquiriu, assombrado, o missionário Silveira.*  
 - *As exalações! Surgiram as exalações!* (COUTO, 2006, p. 157)

Neste fragmento, os escravos denominam a tempestade que se aproxima de “Corpo Santo”, isto é, um ser espiritual, algo superior a todos eles, apresentando ao leitor um significado novo à palavra *tempestade*. A criação de uma *figura* no lugar da expressão substituída, característica primordial do discurso literário, denominado por Lefebve (1975, p. 55) como “habitualmente um discurso figurado, na acepção restrita desta palavra, quer dizer, um discurso em que o significante e o significado revelam alterações que o distinguem e o afastam da linguagem corrente”. Portanto, o “Corpo Santo”, além de representar a “Tempestade” no sentido figurado, torna-se *figura* “na medida em que corresponde a uma

certa alteração de sentido, na medida em que enriquece a obra com significações novas” (LEFEBVE, 1975, p. 56).

Além disso, a expressão também representa a religiosidade africana que se manifesta naturalmente e assusta os missionários. Os jesuítas consideram o ritual demoníaco e contra os princípios cristãos. A metáfora no romance também serve para evidenciar a diferença cultural entre portugueses e africanos, sendo o pilar de escrita para a história emergente e a apresentando a possibilidade de um “outro real”, conforme esclarece Fonseca & Cury (2008, p. 41):

Assim, trabalhando com signos da cultura africana, em momentos distanciados no tempo, mas fazendo-os dialogar, tensamente deslocando-os, rasurando-os, ficcionalizando os registros oficiais da história, a narrativa tece um “outro real”, criando uma brecha não para a volta do “já acontecido”, mas para uma possibilidade em aberto daquilo que “poderia ter sido”, assumindo a literatura como um lugar de contradição e de crise dos discursos.

Mia Couto coloca a cultura africana em evidência e, por meio da linguagem metafórica, faz uma crítica ao discurso oficial da História ao comparar o mundo com a lua, na qual apenas um lado é possível ver e reconhecer, e concretiza essa afirmação com a postura do missionário Silveira no momento em que ele se opõe à realização dos rituais dos africanos para conter a tempestade. Há dois discursos em confluência, *O outro pé da sereia* tece uma narrativa ficcional com elementos do discurso oficial, além da metáfora, a metonímia se faz presente no texto, numa relação contígua entre estes discursos. Em outras palavras, “o contingente é contiguidade, metonímia, tocar as fronteiras espaciais pela tangente, e, ao mesmo tempo, o contingente é a temporalidade o indeterminado e do indecidível”. (BHABHA, 2014 p. 298) Esse “tempo indeterminado”, discutiremos no tópico a seguir.

Na sequência do mesmo fragmento, ao perceber que a tempestade está muito forte, Antunes e Silveira decidem retirar parte da carga do navio com o objetivo de prosseguir com a expedição:

Como tudo isso não bastasse, o mestre ordenou que se deitasse ao mar o elefante enjaulado. Os grumetes, de imediato, empurraram a jaula e a custo de muitos braços a fizeram transpor a amurada. A gaiola de ferro tombou com estrondo sobre as vagas, mas não se afundou logo como seria de esperar. Ficou vogando entre altas ondas. Em vez de se alarmar, o elefante parecia rejubilar em se ver mergulhado nas águas. Quando, por fim, a grade se afundou, o bicho exibia tal felicidade que era difícil sentir compaixão pelo seu destino. (COUTO, 2006, p. 159)

Observa-se a reação inesperada do elefante ao ver-se livre da expedição e a caminho da morte, quando foi jogado ao mar. O narrador atribui ao animal sentimentos humanos, como felicidade e conhecimento da situação de liberdade, assim como não gemer, característica comum de um animal, independente da situação ocorrida – felicidade, medo, fome, tristeza etc. Desta forma, é possível observar um apólogo<sup>11</sup>, pois o animal demonstra felicidade pela sua liberdade e não por sua morte; como se o fato de estar livre superasse o fato de morrer, e causando uma espécie de estranhamento e reflexão sobre tal atitude em um animal.

No decorrer da narrativa, fenômenos da natureza também realizam ações que levam o leitor a refletir sobre as ações humanas:

Quando o poder dos elementos se desfechou sobre a nau, Antunes se encheu de satisfação. Aquele vento, pensou ele, iria varrer a terra por inteiro, atingir por igual os fracos e o poderosos. E os grandes aprenderiam que há um poder bem maior que o deles. O vento os ensinaria a saberem ser pequenos. (COUTO, 2006, p. 163)

Na frase *O vento os ensinaria a saberem ser pequenos*, o narrador atribui ao vento a tarefa de “apequenar” todos do navio no sentido de serem humildes a ponto de respeitar e conviver com as diferenças culturais e religiosas, além de serem humanos a ponto de perceber as condições desumanas que os escravos viviam, pois o personagem não tinha poder para mudar tal situação. O vento pode ser comparado a Deus, pois ele pode ser sentido por pobres e ricos, independente de crença ou posição social. Nesse sentido, o discurso literário remete às ações humanas, expressas nas personagens, seus pensamentos e atitudes ou a seres inanimados e até fenômenos da natureza. Em outras palavras, “o discurso literário, já o vimos, dirige-se a todos e a ninguém, de tal maneira que o referente que ele visa é o mais amplo que se possa conceber: é a expressão humana no seu conjunto e sob todas as suas formas” (LEFEBVE, 1975, p. 90). Portanto, a literatura é a representação da expressão humana em todas as suas formas e, conseqüentemente, remete à reflexão da vida, entretanto essa “representação da expressão humana” não é descrita de maneira objetiva. Lefebve exemplifica essa questão com o pensamento de Mallarmé sobre a pintura “pintar não o próprio objeto, mas a impressão que ele nos provoca. Toda arte está em sugerir e não em descrever” (apud Lefebve, 1975, p. 111). Da mesma forma, o discurso literário de *Outro pé*

---

<sup>11</sup> Gênero alegórico em que os personagens são animais, plantas, objetos ou até partes do corpo humano, trazendo ensinamento de vida por meio de situações semelhantes às reais. Por meio da utilização de exemplos, o apólogo tem o objetivo de refletir sobre os conceitos humanos, visando modificá-los rumo a uma mudança paradigmática desde ordem moral e/ou social. Disponível em <[www.infoescola.com/generos-literarios/apologo](http://www.infoescola.com/generos-literarios/apologo)> visitado em 26-02-2019.

*da sereia* não reproduz a colonização moçambicana, mas a impressão que ela provocou em Moçambique.

Nota-se que as figuras de linguagem apresentadas estão a serviço de uma construção alegórica, isto é, de uma figura de linguagem mais abrangente, conforme esclarece Lopes (1986, p. 44):

Narrativa simbólica, a alegoria opera a representação de um espetáculo cujo tema é dado como resposta à pergunta que indaga sobre “o que aconteceu”, e cujos atores são sempre simulacros de seres humanos, ainda quando se manifestam concretamente na figura de atores animados ou inanimados outros, seres ou coisas, materiais ou abstratas, dotadas de qualificações concernentes à competência e de afazeres que dizem respeito a performance privativa dos seres humanos.

A narrativa de 1560 (re) cria a colonização moçambicana com o objetivo de indagar sobre esse período e tem como personagens seres animados e inanimados que retratam sentimentos e tarefas que lhe foram privadas no discurso oficial. Nessa construção, é possível entender que há dois discursos entrelaçados: o oficial e o metafórico. O último será determinante para construir uma história que resiste à História considerada oficial, de acordo com Lopes (1986, p. 42):

Uma alegoria é um discurso metafórico que contém dois textos vinculados entre si pelo mesmo fundamento, que os associa num novo conjunto significante, um novo discurso, hierarquizando-os de tal modo que o texto figurativo funcionará nesse discurso como o plano de expressão manifestante de outro texto, o temático ou manifestado, que reporta sempre uma “história de gente”.

## 2.2 O poético como efeito metafórico no discurso a-histórico

Demonstramos o poético como efeito metafórico na segunda narrativa do romance, que se passa em 2002. De acordo com o pensamento de Lefebvre (1975, p. 116) “a função poética, pela qual o acento é posto na própria *mensagem*, isto é, não tanto no que é dito, quanto na maneira de o dizer e no material verbal empregado para o dizer, no significante”, desse modo, a maneira como é descrito um acontecimento e as figuras de linguagem inseridas corroboram para a construção da função poética, na qual a linguagem metafórica é predominante. É possível observá-la no início do texto:

- *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 para o homem a contraluz: parecia um fantasma, magro e sujo, carregando mais poeira que o vento do Norte. Um cheiro a queimado se espalhou na ensonada claridade do quarto:

- *Trouxe os burros?*

Ele acenou com a cabeça, como se estivesse bêbado. Quando Mwadia se aprontava para o encaminhar por entre as penumbras, o pastor deu um passo para atrás e murmurou:

- *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. (COUTO, 2006, p. 11)

No fragmento, a personagem afirma que enterrou uma estrela causando certo estranhamento a respeito do que seria a “estrela” que Mdzero se refere. Beardsley (apud Ricouer, p. 144) esclarece que “a palavra tem significação em estado isolado, mas continua a ser parte da frase que só pode definir e compreender em relação à frase real ou possível”, pois a palavra estrela contém em si mesma o seu significado, entretanto a frase “enterrar uma estrela” não é comum na linguagem ordinária. No excerto, uma *imagem* é criada sobre o texto, originada do desvio da linguagem comum. Essa *imagem* se torna real no discurso literário, onde cria um mundo possível. Além disso, a escrita de Mia Couto cria, metaforicamente, a linguagem poética e atribui ao texto valor estético. A metáfora se torna fundamental para a criação da imagem construída na linguagem conotativa, pois de acordo com Lefebve: “O termo imagem é vago. Recobre qualidades diversas: representação mental, imitação pictural, decalque, copia, figura de estilo em geral ou, mais particularmente, metáfora”. Desta forma, a metáfora é um dos recursos usados pelo autor para a criação das imagens que o texto literário produz.

Além do termo “estrela”, há também os termos “sinais de luz” e “mãos em fogo” que complementam o trabalho estético do fragmento, pois se o narrador fosse usar os termos denotativos seria, respectivamente, “amanhecer” e “queimadura nas mãos”, portanto “A metáfora é uma criação de valores conotativos por uma substituição de palavras” (LEFEVBE, 1975, p. 91). Adiante, o narrador explicita, por meio da linguagem denotativa, o significado da “estrela” enterrada por Zero Mdzero:

*Enquanto se deixava banha, sob as demoradas carícias de sua esposa, o pastor Madzero não podia saber que longe, mais longe que o outro lado do mundo, uma mão nervosa viria a redigir a seguinte mensagem:*

*Comunicação interna urgente*

*Um aparelho de espionagem usado pelos nossos serviços secretos desapareceu esta noite, algures no Norte de Moçambique. A aeronave não pilotada poderá ter sido abatida, o que confirma a suspeita de que forças terroristas estão actuando nessa região de África. A aeronave cumpria uma missão de reconhecimento militar quando, inesperadamente, se interrompeu o contacto com a base de apoio, localizada num porta-aviões estacionado no oceano Índico. Forças de segurança terrestres poderão ser enviadas para o destino do aparelho e as causas do seu desabamento. Desde os atentados do Quênia e Dar-es-Salaam que os nossos serviços de segurança mantêm a região sob estreita vigilância (COUTO, 2006, p. 13).*

É possível observar a explicação do narrador sobre os termos usados anteriormente e nesse sentido nota-se duas linguagens: denotativa e conotativa em diálogo no texto. A primeira informa e explica, isto é, trabalha a favor da comunicação, enquanto que a última diz, mas não informa, ou seja, trabalha contra a comunicação, porém, os termos usados pela personagem vão além de apenas dizer, pois eles representam o olhar da personagem sobre o ocorrido, o seu mundo está descrito nas palavras. Além disso, a personagem representa o olhar da África sobre o mundo, particular e poético. Portanto, os dois excertos exemplificam os dois tipos de significação, de acordo com Beardsley: significação primária e secundária: a primeira o que a frase afirma explicitamente e a segunda o que a frase “sugere” (...) o que uma frase “sugere” é o que podemos inferir que o locutor acredita, para além do que afirma; o próprio de uma sugestão que pode ocultar (Apud Ricouer, p. 143).

Além da metáfora, outras figuras de linguagem compõem a escrita de *O outro pé da sereia* e novamente, a estrela está em evidência no seguinte fragmento:

*Naquela noite, como em todas as outras, Zero Mdzero saíra para levar os burros e os cabritos a pastar. Preferia pastorear os seus bichos quando estava mais fresco e lá, ao longe, a fogueira da sua casa lhe indicava o único caminho em todo o universo. Devia ser quase madrugada quando ele olhou o firmamento como quem, na cidade, consulta o relógio. Eram horas de encaminhar os animais de volta a casa. Seus olhos ganharam brilho num silencioso agradecimento: só é olhado pelo céu quem olha para as estrelas. (COUTO, 2006, p. 15)*

A prosopopeia apresenta a força que o céu e as estrelas têm sobre a personagem, isto é, eles estão *personificados*, pois realizam funções atribuídas a seres humanos e estão *presentificados* na narrativa como participantes da cena, atuam e tem movimento. Há uma relevante característica no texto que faz com que o leitor se desligue do discurso convencional e imagine novas possibilidades, novas funções para o céu e as estrelas e não os veja somente como algo estático, mas observe-os como a personagem os vê: uma “válvula de escape” do mundo real. Desta forma, o céu e as estrelas estão materializados,

possibilitando uma nova visão sobre a realidade da obra e do mundo e assim, o discurso literário se constrói e apresenta o seu lugar no romance. Sobre essa questão, Lefevbe (1975, p. 121), declara:

A obra, ao fechar-se em si mesma, abre-se, por um movimento par, ao mundo e à sua realidade. (...) Se a obra se abre ao mundo, é para dele nos dar a ver e a viver o *essencial*. O discurso, separado do seu uso quotidiano, já não nos designa as coisas como realidades práticas de que nos poderíamos apropriar, que poderíamos combinar, utilizar com qualquer objetivo, ou até, muito simplesmente, estudar e conhecer melhor, nas suas relações e aparências, para daí abstrair finalmente um sistema explicativo e tranquilizador.

As referidas figuras de linguagem contribuem para a reconstrução metaficcional no romance na medida em que reconstróem a leitura sobre o período colonial e o pós-colonial moçambicano, pois a ficção é narrada dentro de um contexto histórico explicitado nas duas narrativas, no entanto é narrada sobre o ponto de vista da colônia: África, diferentemente do discurso considerado “oficial”, narrado sobre o ponto de vista dos colonizadores portugueses.

As ações rotineiras de Mdzero mostram uma narrativa comum, isto é, as atividades da personagem são feitas por vários pastores pelo mundo, entretanto, na sequência, o momento de suspensão se apresenta: “Seus olhos ganharam brilho num silencioso agradecimento: só é olhado pelo céu quem olha para as estrelas”, no qual a personagem se mostra grata por ter cumprido sua ação rotineira. Nesse sentido, a obra literária se fecha em si mesma no tocante a refletir sobre o próprio texto, porém, ao mesmo tempo, abre-se para o mundo ao observar que o *essencial* está nas tarefas simples do dia a dia. Portanto, a literatura tem o poder de despertar a sensibilidade do leitor, em refletir sobre as realidades – interior e exterior à obra, de acordo com Todorov (2007, p. 76):

A literatura pode muito. Ela pode estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajuda a viver. Não que ela seja, antes de tudo, cuidados com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro.

A literatura apresenta outros mundos e, no caso do romance *O outro pé da sereia* é narrado também o universo africano, por meio de uma linguagem metafórica. A narrativa nos leva a Moçambique, por meio do cenário das personagens, sua história, apresentando o olhar africano sobre os acontecimentos o que nos levar a seguinte reflexão: como essas figuras de linguagem contribuem para a reconstrução metaficcional no romance de Mia Couto?

Na metaficção historiográfica, passado e presente estão ao mesmo tempo em diálogo e confronto. Em diálogo, pois registros da História servem de base para a criação da obra e, em confronto, pois é justamente na escrita literária, isto é, a forma de construção da escrita que ocorre o confronto com a História. É no texto literário que as figuras de linguagem constroem uma escrita diferente do texto considerado como oficial, o olhar crítico sobre o passado e o presente e também apresenta um universo particular, no caso do romance, o universo africano.

Adiante, Mdzero e Mwadia decidem se consultar com o curandeiro Lazáro Vivo para enterrar a estrela em um lugar apropriado, pois Mwadia acredita que no quintal de casa enterra-se apenas os de carne e osso. Porém, é possível observar as interpretações distintas das personagens a respeito do aparecimento do corpo celeste:

Antes da visita a Lázaro, Zero Madzero teve ainda tempo para se deitar. Queria dormir, apagar o seu existir. Mwadia Malunga acariciou-lhe a fronte e ele se afundou no sono. A mulher voltou a espreitar a campa no quintal. Pobre Mdzero, ele acreditava tratar-se de uma estrela. Não seria ela a desmenti-lo. 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. (COUTO, 2006, p. 18-9)

O fragmento mostra que a percepção de Mwadia tem sobre a realidade é diferente de Mdzero, pois ela aprendera com o pai que não há somente estrelas no céu e compara esses “astros” com barcos com “os que não souberam morrer”. Na visão da personagem, as estrelas representam os antepassados que já faleceram, porém o astro que foi enterrado por Mdzero, representa os que morreram de uma forma equivocada, isto é, porque não foram enterrados de maneira digna ou os que saíram de seu habitat natural, a terra, para procurar abrigo em um ambiente desconhecido: o céu e finalmente, decidiram desembarcaram de volta a terra.

Esses olhares sobre um mesmo acontecimento: a queda do aparelho mostra uma forma poética que enxerga a realidade da narrativa e colocam em questão uma abertura até então estava impossibilitada na linguagem comum: a capacidade de olhar com os olhos da alma: “Uma vez desligado do referente prático, o discurso poético não pode mais contar senão com as suas próprias virtualidades: ele sonha com encarnar o sentido da substância verbal, de maneira a substituir por essa própria substância o referente do mundo que lhe falta” (LEFEBVE, 1975, p. 119).

Outro fragmento apresenta metáfora como forma de descrever Mwadia e também como uma visão de mundo, representado pelo universo africano:

A mulher regressava à sua condição de esposa: retirou-se, convertendo-se em ausência. Lá fora, ela se dedicaria à sua mais antiga vocação: esperar. As vozes, mesmo aguadas, lhe chegariam, ora distintas, ora enevoadas. Embalada, a mulher fechou os olhos, encurvou os ombros para reduzir o tamanho de sua sombra. (COUTO, 2006, p. 22).

Observa-se a relação de proximidade entre as palavras “esposa” e “ausência”, como se ambas significassem a mesma coisa, isto é, ser esposa é também ser ausente. Do mesmo modo, é atribuída a palavra “vozes” como “aguada e enevoada”, qualidades incomuns as respectivas. No que se refere à palavra “esposa”, é possível entender que se trata de traços da cultura moçambicana, com se as esposas não tivessem voz, ou seja, ausentes na voz e o homem, o protagonista, tornando assim um exemplo de metáfora crítica. No caso da palavra “vozes”, o narrador atribui características novas, usadas em outros contextos exercitando a imaginação ao relacionar a palavra e suas qualidades atribuídas no fragmento em questão.

Adiante, há um fragmento que exemplifica a metáfora aliada à visão de mundo de Mdzero, quando vai se consultar com o adivinho Lázaro Vivo para saber o que fazer com a estrela que ele enterrou:

- *Mas então compadre: ficou-lhe a doer um sonho?*  
 - *O pior, Ba Lázaro, o pior não foi um sonho. O despertar é que foi um pesadelo.*  
 - *Explique-se, meu amigo, detalhe-se.*  
 - *Acordei todo cansado, ombro derreado. E as mãos, as mãos eram um incêndio.*  
 (COUTO, 2006, p. 24)

A personagem inverte as funções das palavras sonho e despertar, ou seja, seu sonho foi bom, mas o despertar não, como se a experiência de sonhar fosse superior a de viver apresentando ao leitor uma leitura diferente perante a vida. No final de sua fala, ele compara as mãos a um incêndio, pois havia se queimado quando tocou na estrela, entretanto ao comparar suas mãos com incêndio, Mdzero mostra sua “representação mental”, já esclarecida por Lefevbe (1975, p. 159), sobre o episódio ocorrido:

O referente, diz-se, é a realidade. Mas basta pensar um instante nesta definição para se ver que ela resulta de uma visão substancialista do mundo. Uma palavra pode designar um objeto exterior, mas também um conceito abstrato ou um ser puramente imaginário, como se verifica precisamente no caso de um anjo, duma quimera ou uma sereia. O referente, portanto, é também ele, um objeto de pensamento, sensação ou representação mental, resultado de todas as experiências que pude fazer e em que ele intervinha.

De acordo com o imaginário de Mdzero, o sonho é realidade e o despertar é uma ilusão representando uma visão substancialista do mundo. Já a palavra incêndio, embora seja

algo que faça parte da realidade exterior ao romance, não tem o mesmo sentido que no excerto, pois ela pode ser o resultado da sensação que a personagem sentiu ao tocar na estrela (ou aparelho de espionagem). Nesse sentido, a poeticidade vai além do sentido das palavras no romance, mas também na sensação expressadas pelas personagens diante dos acontecimentos da narrativa, de modo que essa linguagem tenha como consequências a criação de uma realidade da narrativa ficcional.

Outro fragmento apresenta a metáfora representa o desejo de Mwadia em querer morrer, isto é, a personagem não se sente viva, nem pertencente ao mundo, no entanto o aparecimento da estrela em Antigamente a faz lembrar de uma promessa que Mdzero fez:

- *Marido, me diga uma coisa: você não inventou toda esta história da estrela só para me fazer esquecer da sua promessa...*  
 - *Da promessa?*  
 - *Há quantos anos você anda a prometer que me vai tirar desta porcaria desta vida?*  
 - *Mas, Mwadia, você não desiste dessa ideia?*  
 - *Eu já não tenho motivo de viver, Zero. E você me prometeu que me matava de boa maneira...*  
 - *Eu ainda estou a pensar numa maneira...*  
*Ainda estou a pensar, ainda estou a pensar... pois pense rápido, que um dia ainda me acontece como essa estrela, e me despedaço dos céus.*

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 seu quê de suicídio. Mwadia, porém, já não se considerava vivente. Por isso, para deixar de viver, já nem carecia de morrer. (COUTO, 2006, p. 26)

A personagem não se sente viva, pois vive em um marasmo sem fim e se compara com a estrela despedaçada e enterrada, não como um corpo celeste vivo no céu. Nota-se que o presente de Mwadia não tem sentido e nem por quem lutar, o que nos leva a refletir sobre o presente da narrativa. Talvez, seja uma crítica de Mia Couto sobre o presente de Moçambique, no qual o povo vive da maneira que é possível, sem se preocupar em mudá-lo, para enfim ter um futuro diferente. Sobre essa questão, Haddad (2016, p. 45) declara:

As categorias propostas por Mia Couto são: um presente que se fia, verticaliza-se, porque o povo africano, de um modo geral, mostra-se sem perspectivas e sem vontade de agir, de maneira efetiva. As pessoas possuem uma atitude de imersão no presente. Presente contínuo e verticalizado. Um presente marcado pelo marasmo.

No final do fragmento o autor esclarece o desejo de Mwadia comparando-a com “arbusto definhado e seco” pelo fato de não ter filhos e por não ter objetivos em sua vida. Quando a personagem se compara a estrela, ela deseja sem várias mulheres em uma, pois quer

viver outras vidas, conhecer novos lugares. Mwadia quer “despedaçar-se” para viver o que ela ainda não viveu. A comparação com a estrela demonstra que Mwadia está cansada de ser apenas uma e viver do mesmo modo, uma vida sem movimento. Assim, a estrela não representa uma fuga para o imaginário, mas representa uma realidade que está sendo presentificada, conforme esclarece Lefevbe (1975, p. 164):

Insistamos, uma vez mais, no facto de que a imagem constituída pelo discurso literário não é uma fuga para o *imaginário*. A arte não é um refúgio, e é preciso ter na devida conta as teorias que pretendiam encontrar na alucinação, no sonho ou na loucura, um mundo mais verdadeiro que o mundo real. Como nas imagens naturais, é sempre a realidade (uma certa realidade) que a presentificação visa.

Em outras palavras, a narrativa apresenta sua realidade visando à realidade exterior, ou seja, ela não é simplesmente constituída de imaginação. O autor tem propósitos e, um deles é, por meio da metáfora, apresentando os desejos da personagem.

Outro fragmento que exemplifica a visão que as personagens têm sobre o presente está no momento em que eles decidem levar os restos da estrela para enterrá-los na floresta:

- *Posso cantar, marido?*  
 - *Já sabe que não.*  
 - *Cantarei baixinho, você nem vai notar.*  
 - *Nada, aqui não se canta. Você já sabe, por que é que insiste?*  
 - *é que me estava a dar uma vontade tão grande...*

Cantar: não havia o que o pastor mais temesse. O simples riso, nos lábios de Mwadia, o assustava. A vida, para ele, era um rio comportado. A felicidade era o prenúncio da inundação. Quando essa enchente chegasse, o pastor não saberia o que fazer. Para além disso, se Mwadia desatasse a rir, cedo começaria a cantarolar e, mais grave ainda, não tardaria a pensar em regressar ao outro lado mundo. (COUTO, 2006, p. 32-3)

Para Mdzero, a vida é comparada a um rio comportado. A metáfora explica que, na visão da personagem, a vida tem que ser linear, isto é, não deve ter emoções para assim seguir um mesmo ritmo, pois a felicidade representa um risco a essa linearidade que é a vida. Novamente, observa-se que o presente para os africanos se torna um marasmo, no qual um mesmo fluxo deve ser seguido para assim, não perder o controle sobre o que está acontecendo.

Assim como o presente, os africanos tem um olhar singular sobre o passado. O passado é reverenciado e a comunicação com o presente é constante de tal maneira, que os

torna impossibilitados de olhar para o futuro, de agir para que o futuro não seja manchado pelas marcas do passado:

- *Que se passa, marido, mordeu-lhe algum bicho?*

- *Não vê que estou a fazer kukuwenga?*

- *Fazer o quê?*

- *Faço continência.*

- *Estava saudando os sepultados, os que antecederam. (...)*

Cumpridas as saudações, Zero Mdzero 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 na floresta. Pelo mais ainda que autorizem Mwadia, minha esposa, a me acompanhar. Sendo mulher ela esta interdita de entrar no boque. 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.”* (COUTO, 2006, p. 34)

Percebe-se que passado e presente estão entrelaçados para as personagens. Além disso, essa relação representa traços da cultura africana, já que, para determinadas ações é necessário pedir autorização aos antepassados. A farinha deixada no início da floresta por Madzero serve como um sinal para que os espíritos autorizem a entrada dos visitantes. O passado faz parte do presente, por meio de rituais e comunicação com os antepassados, conforme esclarece Haddad (2016, p. 45):

O escritor, Mia Couto, concebe o passado como uma verdadeira sombra para a sociedade africana, porque ele age de forma quase destrutiva e a todo momento presentifica-se através, inclusive, da comunicação com os mortos e outros rituais. Passado divisível, descontínuo que possibilita um tempo-memória, inclusive regido pela circularidade.

O passado talvez seja destrutivo no sentido de impossibilitar as personagens de olhar para o presente de maneira positiva para enfim, construir um futuro diferente. Talvez seja um dos sinais de alerta que o autor dá por meio da literatura. No entanto, a comunicação com os antepassados é uma marca significativa da cultura africana que Mia Couto resgata em seus romances e, no *O outro pé da sereia* não é diferente, pois é a partir da narrativa de 1560 que se pode entender o contexto da narrativa de 2002.

Após algum tempo a floresta, o casal encontra a estátua da santa e descobre o significado dos sonhos de Madzero:

Mwadia procurava 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.

O pastor tocou a estátua. Eram aquelas mãos que vira em sonhos, as mãos da mulher branca que o visitara em Antigamente. (COUTO, 2006, p. 38)

Observa-se que a reação de Mwadia ao encontrar a estátua de Nossa Senhora é incomum, pois remete a algo sagrado e também ao passado no excerto *Era uma Nossa Senhora, mãos postas em centenária prece* e as mãos que Madzero viu nos seus sonhos passados, tornaram-se realidade na figura da santa. A estátua assume o significado metafórico de: retorno ao passado. Nesse sentido, passado e presente estão em movimento circular, de acordo com Haddad (2016, p. 39):

Uma outra dimensão de tempo proposta por Mia Couto, na concepção de passado, seria o tempo enquanto cíclico ou circula. Entende-se por um tempo-memória circular fatos e acontecimentos que retornam, como de certa forma, entendiam os gregos antigos em sua cosmologia. As coisas vão e voltam. Para Mia Couto a dimensão de um tempo circular e que se repete ainda está bastante presente na cultura africana.

É justamente o que acontece com Mwadia. Após encontrar a estátua, Madzero decide que sua esposa deve levar o objeto até Vila Longe e com isso o passado apresenta-se para a personagem:

- *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?*  
 - *Eu é que não posso. Você bem sabe que não posso voltar lá.*  
 Mwadia sentiu o conflito a mordiscar-lhe o peito: ela queria, mas temia. O regresso à 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 pertencem, e que a velha casa estivesse morta. (COUTO, 2006, p. 39-40)

No fragmento, é revelado o maior medo da personagem no regresso à Vila Longe: *Receio de que os “seus” já não lhe pertencem, e que a velha casa estivesse morta*. A palavra “morta” assume um significado novo no excerto: esquecida, isto é, apagada da memória dos seus familiares. Portanto, o medo de Mwadia é estar ausente nas lembranças das pessoas que fizeram parte de sua vida.

Na sequência, o casal foi conversar com o curandeiro Lázaro respeito do destino da estátua e a caixa encontrada:

- *Essa estátua, essa caixa, esses papéis, tudo isso era pertença desse Silveira. Me entende agora, Madzero? Tudo isso é muito quente...*
  - *Não diga isso, Ba Lázaro, que eu me assusto.*
  - *Mas, por outro lado, tudo isto agora faz sentido...*
  - *Tudo o quê?*
  - *Você sonhou que tinha as mãos em fogo, não foi?*
  - *Sonhei não. Senti mesmo.*
  - *Foi por ter mexido em coisas que ninguém pode tocar.*
  - *Mas esse falecido, acrescentou o pastor em tom de desculpa, também não o enterraram muito fundo...*
- O curandeiro surpreendeu-se com o despropósito do comentário de Zero. O tom seco punha cobro à conversa:
- *Não há fundura para os mortos. Neste mundo todo, só há um cemitério, disse, apontando-o o próprio peito. (COUTO, 2006, p.41)*

O curandeiro diz que a estátua, a caixa e os papéis encontrados são *quentes*. É possível entender o adjetivo usado como forma de classificar os objetos de recentes, como se o tempo não tivesse passado. No final do excerto, o curandeiro classifica como cemitério o próprio peito, contrariando a lógica de que este tipo de lugar tenha relação com os mortos. Ao comparar cemitério com o peito, a personagem apresenta uma imagem nova e incomum à palavra cemitério, como se todas as decisões tomadas pela voz do coração levassem a um fim. Talvez, a frase apresente uma verdade mesmo que, sendo dita em um momento de alucinação, classificando o discurso literário, conforme dito por Lefebve (1975, p. 164):

Insistamos, uma vez mais, no facto de que a imagem constituída pelo discurso literário não é uma fuga para o imaginário. A arte não é um refúgio, é preciso ter na devida conta as teorias que pretendiam colocar na alucinação, no sonho ou na loucura, um mundo mais verdadeiro que o mundo real.

O discurso literário tem como uma de suas missões, apresentar um mundo mais verdadeiro que o mundo real, ou seja, dar sentido as lacunas da realidade. Em *O outro pé da sereia*, Mia Couto resgata a importância da memória, pois Mwadia teme não ser lembrada por seus parentes. Talvez, essa seja uma das missões do autor, resgatar elementos da cultura local de modo que o povo moçambicano cultive suas tradições e transforme seu presente. A ficção tem um papel importante sobre o mundo real: ela oferece novos sentidos à realidade que, muitas vezes, não fornece explicações sobre o contexto atual de Moçambique.

### 2.3 Desvios poéticos no discurso histórico pela mediação metafórica

Retomando a narrativa de 1560, apesar de conter evidente influência do discurso histórico, os desvios poéticos reconduzem o texto reflexões a cerca da colonização moçambicana, o que nos leva a pensar sobre o discurso poético e seus efeitos sobre o romance. Sobre essa questão, Lefevbe (1975, p. 164) declara:

No discurso poético, o facto de o significado ser separado do seu referente prático não faz dele um mundo em suficiente e dotado de uma pureza simultaneamente serena e gelada. Pelo contrário, essa ruptura permite à obra abrir-se sobre a totalidade da nossa experiência, mas destacando dessa experiência, por isso mesmo, o que ela tem de essencial. O desvio do imaginário não se justifica, pois, senão na medida em que gera um apela da Realidade, interrogando o mundo sobre a sua verdadeira presença no pôr em questão que faz o seu ser.

Essa reflexão nos faz pensar em vários fragmentos da obra, para exemplificar, o momento em que a personagem Padre Antunes sonha com a virgem, após ter presenciado o escravo Nimi Nsundi tentar jogar a estátua da santa ao mar:

A vela pincelou de luz a estátua da santa. Naquele bruxulear, a Virgem parecia animada de vida interior. O padre Antunes certificou-se de que a imagem estava bem apoiada, a salvo dos balanços do mar. Depois, fechou os olhos, deixando-se possuir pelo duplo embalo: da obscuridade e do mar.

Acreditava-se estar dormindo quando um rosto pálido de mulher lhe inundou os sentidos. Era uma jovem despedindo-se na berma do rio Mandovi. Antunes seguia na canoa a caminho da nau e a moça caminhando sobre o lodo, arrastando as vestes pela lama. A roupa foi somando peso, dificultando-lhe a marcha. Até que ela decidiu desvencilhar-se do vestido e passou a caminhar nua. Ela não apenas caminhava: circulava como se fosse a dona do mundo de lá. Por mais que quisesse, o padre não despegava os olhos do seu corpo.

- *Você se lembrará assim de mim, disse a desconhecida.*

- *Cubra-se, mulher...*

- *Você se lembrará de mim quando for tragado pelo mar, vaticinou a mulher.*

O padre despertou estremunhado. *Raio de sonho*, exclamou. (COUTO, 2006, p. 56-7)

No início do fragmento, o efeito da vela sobre a estátua faz nascer um verbo incomum no uso cotidiano: bruxulear, dando “vida” a virgem. Foi sob esse efeito que a personagem adormece, numa mistura de balanços da obscuridade e do mar, nesse sentido o concreto e o subjetivo se entrelaçam, dando forma ao sonho do padre e também ao discurso poético da narrativa. A obscuridade causada pelo efeito da vela iluminando a estátua, referem-se à

personagem que, ao presenciar a cena em que o escravo tenta devolvê-la ao mar, o oculto se revela: a religiosidade africana. Em seguida, ao deitar-se, a obscuridade percebida pela personagem se transforma na presença de uma mulher. No entanto, não é possível confirmar se é um sonho ou realidade, pois o autor afirma que a personagem acreditava estar dormindo. Ao despertar – do sonho ou da visão – faz a seguinte exclamação: *raio de sonho*.

A palavra raio<sup>12</sup> pode ter dois significados, tanto no sentido material como no espiritual. Geralmente os raios antecedem as tempestades e, ao sonhar com a mulher saindo das águas o padre começa a ser “colonizado” pela cultura africana. A mulher surge das águas e também avisa que ele a conhecerá quando for tragado pelo mar, isto é, quando morrer. Assim, a expressão: *raio de sonho* torna-se metafórica no sentido de uma *dimensão pictória* (Ricoeur, 1992) do fato narrado, podendo ter vários significados, entre eles, o anúncio de uma tempestade ou da mudança interna da personagem diante da realidade do navio. Ao tentar dormir novamente, a mulher reaparece:

Regressou ao quarto, voltou a deitar-se e não tardou e mergulhar no mesmo sonho, o mesmo rio e envolveu num crepitar de ondas. A voz suave da mulher estava agora mais próxima, segredando ousados convites:

- *Toque-me, toque em mim que eu o farei renascer.*

O padre fez chegar a canoa para junto da margem, a mulher estendeu-lhe uns braços estranhamente compridos, os dedos lhe roçaram a pele, arrepinando-o. Antunes não negou o seu abraço quente e as femininas mãos o enlaçaram como lianas, fazendo balouçar a barca. O padre tombou no rio e se afundou nas águas turvas. Sentiu que desvanecia, puxado por obscuras forças que o faziam submergir. Até que delicados braços o puxaram para a superfície. *É ela que me está salvando, pensou.* Soltou-se já sem alma, o seu corpo emergindo de um ventre de mulher e, numa espécie de parto às avessas, foi assomando à tona da água. Quando finalmente, ganhou ar e luz, Antunes se libertou desse abraço redentor.

- Acudam-me!, gritou.

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

- *Sou Kianda, a deusa das águas.* (COUTO, 2006, p. 57-8)

Apesar de tentar se esquivar da mulher no início do sonho, após adormecer novamente, o padre não foge dela e se deixa levar pelo abraço que o leva para o fundo das águas. No entanto, a personagem é puxada do fundo do mar por braços que o salva e, Nossa

---

<sup>12</sup> O raio possui duas simbologias distintas, uma relacionada ao fenômeno da natureza, como o relâmpago; e a outra como uma irradiação luminosa, simbolizando algo que emana luz a partir do centro, de um deus, ou de um santo em direção a outros seres. Inspira sempre uma influência fecundante, de ordem material ou espiritual. Disponível em <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/raio/>>. Visitado em 05-05-2019.

senhora aparece e revela-se como *Kianda, a deusa das águas*. A experiência do sonho faz a personagem conhecer um pouco da religiosidade africana, pois Kianda é a santa dos escravos.

Os braços de *Kianda* são comparados a barbatanas e os olhos redondos sem pálpebras remete a imagem de um peixe misturado com mulher, lançando uma figura incomum durante a leitura, nesse sentido há uma relação intrínseca entre metáfora e mito, de acordo com Konrad (apud Barbosa, 1974, p. 16): “A metáfora e o mito são duas variedades de um mesmo mecanismo que serve à formação de muitos fenômenos diversos: trata-se sempre da tendência fundamental em descobrir parentescos entre os objetos e em uni-los sob um aspecto novo”.

A imagem de *Kianda* com barbatanas reflete a mistura de crenças até então consideradas separadas pela História. Entretanto, na ficção elas se unem para formar a imagem incomum descrita no fragmento, portanto, a metáfora assume uma função de procedimento estético na construção de uma nova realidade, conforme esclarece Barbosa (1974, p. 22) “A utilização da metáfora, por exemplo, por um movimento de saturação, pode perder o seu valor original de mediação entre realidades já conhecidas que se revelam numa nova, para se constituir, por si mesma, um procedimento estético enquanto sistema auto-orientado”.

Assim, a função da metáfora em *O outro pé da sereia* vai além de comparação entre realidades, mas também no processo de criação de uma nova realidade que possui uma função crítica ao unir as religiões cristã e africana como forma de apresentar uma figura mista, na qual não há o certo ou o errado, pelo contrário, ambos se misturam para sua construção.

Outra característica do fragmento é o trabalho de linguagem que Mia Couto faz. Os termos: *segredando, assomando, reganhou* dão mais intensidade as metáforas, culminando em um passado no qual a cultura africana está em evidência, diferentemente do discurso histórico, segundo Tavares (2016, p. 78):

O regresso a um universo mítico permite a recuperação de um passado, desvelando e revelando, por meio de histórias, onde o protagonista e narrador se confundem, os mistérios que essa ancestralidade encerra. O poder de criação e recriação da língua, a transgressão da norma-padrão colonial, fazem da escrita de Mia Couto um espaço de descoberta, de fascínio e sedução, invulgares na literatura contemporânea.

É neste trabalho com as metáforas e neologismos que ocorre a descoberta de novos olhares sobre o período colonial moçambicano e a relação íntima entre metáfora e mito estão nessa construção dos novos significados do discurso histórico.

Adiante, o seguinte fragmento apresenta a metáfora como uma forma de evidenciar a importância de cultivação das origens e das tradições das personagens. Nimi Nsundi conhece a indiana Dia Kumari que lhe pede fogo, mas o escravo recusa veementemente:

-Uma simples vela, suplicava a indiana.  
 - Nem pensar...  
 A mulher enroscou-se como um pangolim e permaneceu calada, coberta pelo sari vermelho. O estremecer da curva dos ombros denunciou-a: ela chorava. O altivo ajudante de meirinho, perturbado, quis saber da razão de tal tristeza. A indiana, subitamente, confessou:  
 - Eu não tenho corpo.  
 Nsundi estremeceu. Aprendera desde menino que o mundo é uma termiteira: o que está oculto, entre as demais construções, é sempre a casa da rainha. A indiana voltou a falar:  
 - Sou feita de chamas. (COUTO, 2006, p. 107)

A indiana mostra-se como uma figura mítica, incomum, mas que ganha vida e no imaginário, torna-se figura. A revelação dela faz com que o escravo faça uma reflexão sobre o mundo e o relaciona com uma termiteira<sup>13</sup>, no qual o oculto encontra-se a casa da rainha. A reflexão da personagem remete ao que é considerado importante não está em evidência, mas sim no oculto das construções complexas, chamadas de termiteiras. É como se o essencial estivesse escuro e mesmo longe dos olhos, sua existência faz-se presente. Ao comparar o mundo com uma termiteira, o escravo atribui significado novo ao que ele entende por mundo. Em outras palavras, “Uma metáfora nos faz notar certa semelhança, frequentemente uma semelhança nova ou surpreendente, entre duas ou mais coisas. Essa observação trivial ou verdadeira leva, ou parece levar, a uma conclusão concernente ao significado das metáforas”. (DAVIDSON, 1992, p. 37). Em seguida, o diálogo continua:

---

<sup>13</sup> 1. Habitação ou ninho das térmitas. 2. Construção complexa, subterrânea, cavada em troncos de árvores ou elevada no solo (às vezes a mais de 10 metros), e feita de substâncias lenhosas, terra, pó de madeira, etc.; Angola morro de salalé; Moçambique morro de muchém; Cabo Verde, Guiné-Bissau morro de bagabaga; Brasil cupinzeiro. Disponível em < <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/termiteira> >. Visitado em 08-05-2019.

-Espere, espere! Quero dar-lhe uma coisa.

Nimi Nsundi passou para as mãos de Dia um pequeno saco cheio de terra. A mulher não sabia se devia agradecer. Sem saber o que fazer, ela foi desfolhando nos dedos um torrão de areia. Depois, quase sorriu:

- Essa areiazinha é para apagar o meu fogo?

- Sabe de onde é essa areia?, perguntou o mainato.

- De onde é?

- Do lugar onde você nasceu. Apanhei essa areia na praia de Goa. Fique com isso.

- Para quê?

Apoiado a base do mastro, o escravo retirou do saco uma mão cheia de terra. Levantou os braços e cobriu-se de areia branca, em contraste com a pele negra. Era como se uma outra pele, mais branca que a dos brancos, cobrisse não apenas o seu corpo, mas a sua alma.

- Faça isso, também você, Dia...

- Aqui? Tenho vergonha.

- Ninguém a vê

-Vejo-me eu.

- De qualquer modo, disse o escravo, esse saco é seu, essa areia guarda pegadas antigas dos seus mais-velhos... (COUTO, 2006, p. 108-9)

Em vez do fogo, o escravo prefere dar a indiana um saco de areia, pois para ele a areia *guarda as pegadas antigas dos seus mais-velhos*, isto é, dos seus antepassados. Conhecer suas origens é fundamental para a personagem e representa uma característica fundamental do romance *O outro pé da sereia*, pois é no constante retorno ao passado que a identidade é construída, segundo Tavares (2016, p. 70):

A morte não assume uma dimensão trágica como acontece nas sociedades ocidentais, mas é perspectivada como uma mudança de ciclo, como transformação e como o regresso ao mundo dos espíritos. Os mortos, ao deixarem o mundo dos vivos, passam a conviver com os ancestrais.

É nessa relação com os ancestrais que se constrói a identidade e as pegadas antigas que estão na areia servem para a indiana conhecer o começo do caminho para que ela possa caminhar adiante. Ao afirmar que o saco de areia “guarda” as pegadas antigas, a metáfora revela que o saco de areia guarda identidade e conhecimento de suas origens.

No decorrer da narrativa a relação entre o escravo Nimi Nsundi e a indiana Dia Kumari estremece. Ela o acusa de conhecer apenas a língua dos portugueses, esquecendo-se dos deuses, diante disso, o escravo entrega uma carta a ela e pede que ela leia quando sair. Ao regressar ao camarote ela começa a leitura:

“*Cara Dia Kumari:*

*Condena-me por me ter convertido aos deuses dos brancos? Saiba, porém, que nós, os cafres, nunca nos convertemos. Uns dizem que nos dividimos entre religiões. Não nos dividimos: repartimo-nos. A alma é um vento. Pode cobrir mar e terra. Mas não é da terra nem do mar. A alma é um vento. E nós somos um agitar de folhas, nos braços da ventania. (COUTO, 2006, p. 113)*

Neste fragmento, o escravo evidencia a diferença entre as palavras *dividir* e *repartir* atribuindo a elas um novo modo de olhar. É possível entender que, para Mini Nsundi *dividir* seja dedicar uma parte dele para cada religião, já *repartir* seja no sentido de compartilhar, numa relação mais íntima de troca e divisão. Em seguida, a frase *A alma é um vento* é o que mais impacta o excerto, pois a metáfora oferece um novo sentido ao que se entende por alma. A comparação desses termos é um procedimento metafórico que relaciona palavras até então distintas e sem nenhuma relação, contextualizando-se no mesmo discurso e fundamentando uma terceira palavra que é um tema subjetivo: liberdade. O vento é um fenômeno da natureza que pode percorrer vários lugares, logo ele é livre. Portanto, ao afirmar que a alma é vento, a metáfora afirma que a alma é livre, pois mesmo estando presente em algum lugar, ela não é pertencente a ele, caracterizando uma metáfora explícita (LOPES, 1986).

Adiante, a continuação da carta:

*Não, minha amiga Dia, eu não traí minhas crenças. Nem como você diz, virei costas à minha religião. 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 atrapalha: é a cor da nossa alma que eles não conseguem enxergar. (COUTO, 2006, p. 113)*

Conforme já descrito, os cafres eram considerados como indivíduos rudes e sem religião, entretanto Nimi Nsundi explica que os deuses dele não pedem nenhuma religião, afirmativa que talvez justifique a frase *A alma é um vento*. Em seguida, ele afirma que a luz dos negros para os portugueses é um lugar escuro, no qual eles têm medo de entrar e conhecer, pois acreditam ser uma ameaça. A metáfora em questão tem caráter crítico, pois aborda o racismo, não de maneira convencional, mas apresentando uma nova forma de olhá-lo, por meio da personagem e aprofunda o sentido desse tipo de preconceito, afirmando que não é a raça, mas sim a alma dos africanos que os portugueses não conseguem enxergar.

Nesse sentido, o uso da figura de linguagem determina o tom poético e crítico do fragmento. Sobre essa questão, Davidson (1992, p. 36), declara:

Creio que a metáfora pertence exclusivamente à esfera de seu uso. É algo levado a cabo pelo emprego imaginativo de palavras e sentenças, e depende inteiramente dos significados comuns daquelas palavras e, por conseguinte, dos significados comuns das sentenças que eles abrangem.

Para interpretar as metáforas é preciso entender o significado das palavras separadamente para depois expandi-los nas frases. As palavras *luz* e *lugar escuro* têm definição estabelecida pela linguagem comum, no entanto, na frase *A nossa luz, a luz dos negros, é para eles, um lugar escuro. Por isso, eles têm medo.* - configura outro sentido para as palavras. Pode-se entender *lugar escuro* como um lugar inabitável, desconhecido ou até mesmo inalcançável. Já a palavra *luz* tem sentido equivalente à *alma* que ganha cores nas quais os portugueses não conseguem enxergar pelo fato de ver os africanos como obscuros, ou seja, um *lugar escuro*.

Na sequência da carta, outro fragmento demonstra a metáfora como a visão de mundo do escravo africano, ao interpretar o momento do batismo como uma forma de se conectar à Kianda, conhecida como Deusa das águas na religião africana:

*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 mesmo o inverso do que lhe sucedeu a si, Dia Kumari. As minhas mãos se juntaram e pegaram 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 as da Santa. E ela me segredava:*

*-Esse é o tempo da água. (COUTO, 2006, p. 114-5)*

As águas do batismo cristão representam a “casa de Kianda” para Nimi Nsundi, isto é, a metáfora em questão representa a visão ideológica da personagem que, mesmo sendo batizado pelos portugueses, interpreta o acontecimento como uma oportunidade de estar em contato com a religião africana. Os dedos são comparados às labaredas, ou seja, cria-se uma

semelhança entre esses termos na qual evidencia a situação em que o escravo se encontra. Entretanto, mãos feitas de água aplacam a fogueira e novamente, a metáfora faz-se presente pela semelhança entre mão e água. Por meio dessa comparação, a palavra água ganha um novo significado, pois para a personagem ela representa o afago que tanto necessitava e, simultaneamente, a palavra água continua cumprindo sua função original: molhar as mãos do escravo. Sobre essa questão, Davidson (1992, p. 38) esclarece:

Quer ou não a metáfora dependa de significados novos ou estendidos, ela certamente depende de significados originais; uma explicação adequada da metáfora deve admitir que os significados primários e originais das palavras permanecem ativos em seu cenário metafórico.

A interpretação da metáfora consiste em entender o significado original e estendido das palavras usadas no cenário metafórico, pois ambos são necessários para sua formação. Nesse sentido, é fundamental entender a função original das palavras do excerto para ampliar seu sentido no contexto da metáfora.

Adiante, na narrativa, Padre Antunes é surpreendido com a cena em que o escravo Nimi Nsundi serra o pé da estátua, deixando-a sem um dos pés. O capitão do navio fica irritado com o fato e quer que o escravo seja decapitado, então Silveira e Antunes decidem ir até o porão ter com os outros escravos. Ao se aproximarem, escutam os cânticos dos prisioneiros:

Quando o padre Antunes disse que o diabo viajava no porão da nau *Nossa Senha da Ajuda*, o missionário Silveira não compreendera. Pertubava-o esse contra-senso: um navio com nome santo encerrar no seu ventre tal carga demoníaca. Contudo, agora que descia ao porão, as palavras de Manuel Antunes ganhavam sentido. Não era apenas o diabo, era o inferno que viajava dentro da nau. Uma crescente inquietação efervescia no missionário: a vozearia dos cafres roubava-lhe a razão. Daí a pressa alvoroçada com que descia à terceira coberta: era urgente manda calar os cânticos pagãos. (COUTO, 2006, p. 200)

Uma das características marcantes da cultura africana é os rituais, constituídos de danças e cânticos. Os religiosos consideram essas cerimônias antirreligiosas, ou seja, denominam como demoníacas, portanto na frase em que o narrador explica tal visão jesuíta: “Pertubava-o esse contra-senso: um navio com nome santo encerrar no seu ventre tal carga demoníaca”, retrata justamente o pensamento dos portugueses a respeito da religiosidade africana. A palavra *ventre* é usada para designar o interior do navio que, apesar do nome santo carrega uma carga demoníaca, isto é, os escravos são considerados como seres do mal. Já na

frase: “Não era apenas o diabo, era o inferno que viajava dentro da nau”, o termo *inferno* representa os cânticos africanos cantados pelos escravos, ou seja, nesse momento não é só Nimi Nsundi que representa o mal dentro do navio, mas sim todos os prisioneiros da nau.

As palavras *ventre* e *inferno* estão em um contexto metafórico que, além de estabelecer a ideia de semelhança entre a palavra e a interpretação das personagens a respeito dos fatos, veste a linguagem, tornando-a exótica, apresentando aspectos que não tinham sido notados, conforme esclarece Davidson (1992, p. 36):

Sem dúvidas, as metáforas frequentemente nos fazem notar aspectos das coisas que não havíamos notado antes; sem dúvida, trazem à nossa atenção analogias e similaridades surpreendentes; A questão não está no aspecto, mas sim em como a metáfora se relaciona com aquilo que nos faz ver.

Os cânticos dos escravos representam uma manifestação a respeito do que está acontecendo com Nimi Nsundi. É uma forma de interceder pelo escravo que está prestes a sofrer uma punição por ter deixado a estátua da Virgem sem um dos pés. Entretanto, os portugueses têm outra interpretação sobre os cânticos: enxergam os cânticos como representação do mal, contra a língua cristã:

A pele escura não ajudava a ver neles sua alma. E no entanto, era essa mesma alma opaca que era o destino da sua viagem. A brancura daqueles espíritos, mais do que o Monomotapa, esse era o propósito daquela travessia.  
 - *Senhor padre, isto não é barulho, afirmou um dos escravos.*  
 - *Então o que é?*  
 - *Estamos só cantando, chamando os bons espíritos.*  
 - *E eu raio de espíritos são esses que não conhecem a língua de Cristo?* (COUTO, 2006, p. 201)

A palavra *brancura* representa a conversão dos escravos da crença africana para a religião cristã, isto é, mudança da religião. Este é o principal objetivo da expedição comandada pelos jesuítas. A princípio esse termo tem como significado original o clareamento da cor, mas no fragmento em questão ele significa a travessia da cultura africana para a cultura cristã que os escravos deveriam percorrer, segundo os portugueses.

Uma das preocupações de Mia Couto em suas obras é resgatar traços da cultura africana que ele considera esquecidos pelo povo moçambicano. Em *O outro pé da sereia*, essa temática não é diferente. É por meio da linguagem metafórica que esse resgate é feito, tornando a literatura um espaço de conhecimento da cultura moçambicana, de acordo com o autor (2000, p. 49):

A literatura tem essa função criadora e recriadora na reinvenção do real por meio do resgate de uma identidade coletiva que se sustenta no regresso às raízes da cultura de um povo, na redescoberta dos valores ancestrais, esquecidos num tempo “em que não havia antigamente”.

## 2.4 A metáfora e o sonho

Os romances de Mía Couto abordam várias temáticas, entre elas, destacamos o sonho, pois, em vários momentos as personagens sonham de tal modo que perguntam constantemente se o que estão vivendo é um sonho ou realidade. Na tradição oral, o sonho possui funções importantes, como aponta Saenger (2006, p. 58): “Entre os bantos<sup>14</sup>, considera-se o sonho como um fenômeno da maior importância. Ele é ao mesmo tempo a expressão da vontade dos deuses e o meio pelo qual os ancestrais se dirigem a nós para nos aconselhar”.

Nesse sentido, o sonho é a conexão com a resposta para os conflitos existentes e também o mundo desejado e impossível de se concretizar. No fragmento a seguir, observa-se o sonho na concepção referida:

Sem que escutasse resposta, Manuel Antunes foi amolecendo, solto e leve. E se foi entornando no sono, deslizando nos seus labirintos interiores. D. Gonçalo falava nas almas dos negros que ele tanto queria brancas. Pois, naquela noite, o padre Antunes, branco e filho de brancos, duvidou da cor da sua alma. E sonhou que seguia numa nau luminosa, feita mais de exalações do que de madeira, Nessa embarcação não havia cobertura, não havia porão. Tudo era convés, aberto ao sol. Não havia escravos, não havia grumetes famintos. Todos partilhavam do pão e da água. E a água era tanta que parecia jorrar dentro dele como se se houvesse convertido em fonte e nele bebessem os sedentos todos do mundo. (COUTO, 2006, p. 202)

É por meio do sonho que a personagem entra em contato com um mundo desejável e, ao mesmo tempo impossível, pois o Padre Antunes não teria forças suficientes para transformar a situação em que a expedição se encontra.

Acordou com água escorrendo-lhe pelo peito. Sobressaltou-se: o que sonhava era, afinal, realidade? Ter-se-ia ele liquefeito? Tacteou no escuro e certificou-se: a chávena que segurava entre as mãos tinha bamboleado ao sabor das ondas. A água tombara no seu peito. Era essa água que o fizera sonhar. (COUTO, 2006, p. 202)

---

<sup>14</sup> Conjunto de populações da África, ao sul do equador, que falam línguas da mesma família, mas pertencem a tipos étnicos muito diversos. Disponível em < <https://www.dicio.com.br/banto/> > visitado em 14-07-2019.

Nota-se que a água se torna uma personagem no fragmento, pois, segundo o narrador, ela que faz Padre Antunes sonhar. Ela apresenta funções incomuns ao significado original, assumindo o papel de símbolo e metáfora. Além disso, a água tem o poder de conduzir a memória e renova a realidade na qual a personagem vive, apresentando um novo olhar sobre a colonização. Para Bachelard (2002, p. 5), “á água pode ser também um *tipo de destino* [...] um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” e afirma que a água “É o sangue da terra. A vida da terra. É a água que vai arrastar toda a paisagem para seu próprio destino” (BACHELARD, 2002, p. 65).

Em *O outro pé da sereia* é possível observar a água como um elemento marcante na narrativa, pois ela faz parte do cenário – as personagens viajam pelas águas do oceano Índico; faz parte das crenças africanas – Kianda, deusa das águas, tem nesse elemento, sua força e é considerada sagrada pelos moçambicanos. Portanto, é por meio da linguagem metafórica que Mia Couto constrói e apresenta o poder que a água tem na cultura africana, sendo capaz de mobilizar sonhos e nortear ações e sentimentos das personagens. E foi dessa forma que o Padre Antunes foi “tocado” pela cultura africana. Após a morte de Mini Nsundi, os outros escravos queriam fazer uma cerimônia tocando tambores, cantar e dançar com o objetivo de purificar o navio:

Enviaram um representante ao convés para que levantasse a interdição. Faziam-no sem qualquer esperança. Silveira já se manifestava sobre o assunto. E nenhum dos brancos na nau Nossa Senhora da Ajuda teria paciência para conviver com ruidosa cerimônia pagã. Com exceção, diga-se, de Manuel Antunes. A noite que passara no porão tinha-o mudado, e ele até sorriu com benevolência quando escutou o pedido do mensageiro dos cafres. Como seria de esperar, missa pagã foi negada pelo capitão e por Silveira. (COUTO, 2006, p. 205)

Padre Antunes foi colonizado pela água enquanto sonhava, tornando-se compassivo e benevolente com as crenças africanas. É por meio do sonho que a personagem encontra a luz, isto é, tem clareza sobre os acontecimentos e percebe que os rituais africanos não representam o mal e sim uma forma de celebração e oração. Sobre essa questão, Chaves (2012, p.60) declara:

Na literatura de Mia Couto, há uma recorrente interação entre essas dimensões existenciais, e para que o encontro se realize é preciso que o corpo adormeça, desligando-se dos estímulos corporais. É preciso deixar de ver para poder ouvir os dizeres desse outro lugar. Nos livros desse autor moçambicano, somos levados pelo escuro da noite, pelo adormecimento, por vezes cercado de hábitos, prescrições e interdições, e povoado pelos sonhos.

Nota-se que a transformação interior do Padre Antunes ocorre por meio do sonho e a água ganha vida, no sentido de ser capaz de dominá-lo e ampliar sua visão de tal modo que seja capaz de respeitar os rituais africanos.

## 2.5 O outro pé da sereia: origem

Adiante, na carta de despedida de Nimi Nsundi à indiana Dia Kumari, nota-se algumas impressões sobre a viagem e revelações sobre a estátua da Santa:

*“Minha cara Dia*

*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. (COUTO, 2006, p. 207)*

Nesse fragmento há algumas metáforas e, logo em seu início, no excerto: *O escuro até me ajuda: afinal, esta carta é um adeus* – é possível observar o *adeus* como algo *obsuro*, ou seja, a morte existe, mas não se sabe ao certo o que acontece com aqueles que morrem, portanto, torna-se um lugar escuro, cheio de lacunas. Durante a viagem, os escravos navegaram por perigos e incertezas. Elas representam a fome que eles sofrem, a constante ameaça aos seus rituais e crenças e dúvidas dos portugueses sobre a fé africana.

Adiante, no excerto: *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* – a palavra *viagem* adquire um novo sentido: de autoconhecimento. Para Nimi Nsundi, a viagem interior é mais significativa, pois ela permite o conhecimento de si mesmo, da reafirmação das suas crenças ou até mesmo na conversão de uma crença para a outra, como foi o que aconteceu com o Padre Antunes. Assim, a temática da viagem é compreendida além do aspecto externo, como uma descoberta de si mesmo, ou também a descoberta do outro. A viagem empreendida pelo eu em busca da sua identidade (SILVA, 2010).

No final da carta, nota-se o motivo da sua prisão, que resultou em sua morte:

*Mas o que 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.*

*Agora, já não tenho nem medo 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. 208)

Os escravos enxergam a estátua como Kianda, deusa das águas, logo, por ter seu habitat aquático, a santa é uma sereia. Mesmo sob a pressão dos jesuítas, quando os africanos rezavam, direcionavam suas orações para Kianda e não para Nossa Senhora. Entretanto, Nimi Nsundi foi além dos demais, ele queria que a estátua assumisse sua forma original, isto é, de sereia.

No final do fragmento, é possível observar a metáfora na comparação entre as palavras *viver* e *fogo*: *Agora, já não tenho nem medo de morrer nem de ficar morto. Foi você que me ensinou: a melhor maneira de não morrer queimado é viver dentro do fogo.* Nesse excerto, a personagem transcreve, de maneira poética, um dos sentimentos que os escravos vivenciavam naquela época: manter viva suas crenças em meio ao caos (colonização) em que se encontravam. Portanto, *viver dentro do fogo*, é viver sob a imposição de outra cultura, sem perder sua identidade, não deixar-se “queimar” pelos colonizadores.

A temática da morte é evidente, entretanto ela não é uma dimensão trágica, mas libertadora, ou seja, uma possibilidade de encontro com os ancestrais e também com os espíritos, conforme esclarece Tavares (2016, p. 70):

Os mortos, ao deixarem o mundo dos vivos, passam a conviver com os ancestrais. Mito, sonho e realidade são as dimensões que permitem reconstruir a realidade de um país dilacerado pela destruição provocada pela guerra e pelas suas implicações na estrutura social e nas relações sociais.

Mia Couto recria, por meio da linguagem metafórica, a realidade dos colonizados. Talvez, um dos seus objetivos seja transformar o discurso histórico de modo que se faça conhecida e respeitada a cultura moçambicana, conforme aponta Tavares (2016, p. 75) “ao transportar o leitor para um mundo-outro, diferente do mundo real e ao referir-se à realidade de um modo simbólico, metafórico, funciona como um horizonte de esperança e de pressão sobre o real vivido no sentido de sua transformação”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a literatura moçambicana está em constante crescimento, principalmente nos últimos anos, a produção literária de Mia Couto desempenhou papel importante nesse esforço transformador.

Sua produção literária, conforme vimos ao longo desse estudo, procura apresentar elementos da cultura africana bem como trazer importantes episódios da História de Moçambique. O romance *O outro pé da sereia* (2006) ao narrar a última expedição do jesuíta Gonçalo da Silveira durante a colonização moçambicana, narra os acontecimentos sob outra perspectiva, isto é, são os colonizados que estão no centro da narrativa de 1560. Já na narrativa de 2002, observa-se Mwadia, mulher moçambicana como personagem principal, convivendo com outros moçambicanos e também personagens de diferentes culturas, como o casal de americanos e também personagens indianos.

O texto de Mia Couto apresenta de maneira poética o drama dos escravos no período colonial em realizar seus rituais e manter vivas suas crenças e a fé em Kianda, deusa das águas. Já na narrativa pós-colonial, as personagens encontram-se na necessidade de resgatar tradições da cultura local para apresentá-las aos visitantes estrangeiros. Além disso, os conflitos religiosos e culturais estão presentes nas duas narrativas bem como o trabalho com a linguagem que o autor realiza. A forma que os escravos observam os acontecimentos na primeira narrativa e os moçambicanos encaram a visita dos estrangeiros na segunda narrativa, constroem o tom metafórico da obra.

A estátua de Nossa Senhora está presente nas duas narrativas, ligando-as. Entretanto, do mesmo modo que, a imagem é motivo de união, ela também separa as culturas, pois mesmo estando no mesmo barco que os africanos, indianos e portugueses, para os escravos ela é Kianda e para os jesuítas ela é Nossa Senhora e esse embate entre crenças geram vários conflitos internos e externos. Para exemplificar, observa-se a “conversão” de Padre Antunes que, embora esteja ao lado de Gonçalo da Silveira na expedição, ao longo da narrativa ele passa por uma transformação interna após ter sonhos com Kianda e torna-se complacente para com os rituais e crenças africanas, ou seja, um dos colonizadores torna-se colonizado.

Como já descrita por Lefebve (1975, p. 42), “a obra é o campo de dois movimentos ou tendências contraditórias: por um lado, fecha-se sobre si mesma enquanto linguagem; por

outro, abre-se para as coisas do mundo”. O trabalho que Mia Couto realiza com a linguagem apresenta esses dois lados: o romance apresenta a cultura moçambicana, seus rituais e crenças e também o universo do romance: a linguagem poética do autor ao narrar os acontecimentos, comparações entre termos universais e figurados, nas quais as palavras assumem significados novos.

Mais do que esse trabalho com a linguagem que reconta o período colonial de Moçambique, Mia Couto alerta-nos para uma nova concepção sobre o discurso histórico: um texto com lacunas, no qual constitui apenas a versão de um grupo sobre os fatos, e a verdade que, até então era considerada única, torna-se questionável. Nesse sentido, a reescrita da História abre possibilidades para novos sentidos e outras verdades (HUNTCHEON, 1988).

Retomando mais uma vez Lefevbe (1975, p. 90) “O discurso literário, já o vimos, dirige-se a todos e a ninguém, de tal maneira que o referente que ele visa é o mais amplo que se possa conceber: é a expressão humana no seu conjunto e sob todas as formas”. Em outras palavras, a missão da linguagem literária é comunicar as ações humanas em todas as suas extensões: vinculadas à fé, medo, raiva, amor, amizade, etc.

Este movimento entre o histórico e o literário é, aliás, a base de toda a construção de *O outro pé da sereia*, texto que, conforme pudemos constatar, configura-se como uma espécie de metáfora histórica, por materializar, no seu plano imagético e figurativo, outra maneira de interpretar o período colonial e pós-colonial moçambicano.

As viagens não são só externas, pois, ao retornar à Vila Longe, Mwadia reencontra sua família e seu passado e, com isso também realiza uma viagem interna, conhecendo mais sobre si mesma. O mesmo ocorre na primeira narrativa com Padre Antunes, ao transformar sua fé que, até então era cristã. Portanto, um dos temas centrais do romance coutiano é a busca pela própria identidade.

Mia Couto, poética e criticamente, desenvolve uma narrativa que olha e aponta para História moçambicana como um discurso pode ser modificado de acordo com o ponto de vista de quem está narrando. Além disso, evidencia e põe em xeque verdades que até então eram consideradas inalteráveis, pois a narrativa coutiana supõe que houve trocas entre portugueses e africanos, os africanos passaram por grandes conflitos para manter viva a fé em suas crenças e também apresenta uma visão interessante sobre o período pós-colonial de Moçambique: um

povo que não cultiva os rituais africanos e que não tem perspectiva de um futuro promissor para o país.

Construindo um texto metafórico e crítico, o autor de *O outro pé da sereia*, desenvolve uma narrativa que materializa as metáforas, refletindo sobre os contextos históricos: colonial e pós-colonial moçambicanos. Ao mesmo tempo, aponta para a necessidade refletir e analisar criticamente sobre esses contextos, já que parte dos leitores parece não ter conhecimento sobre o discurso histórico considerado oficial. A leitura do romance abre para várias indagações sobre a colonização moçambicana e o despertar para o conhecimento desse período.

Com a construção desse romance, Mia Couto compartilha com a ideia de Todorov (2007, p.77) que “Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente, (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo) a experiência humana”.

Podemos afirmar que o romance de Mia Couto é capaz de nos despertar várias indagações sobre a colonização moçambicana, nos faz olhar para o universo africano: suas crenças, rituais, modo de viver, fé e a pensar na possibilidade de pensar no discurso histórico sob a visão dos colonizados. Esse universo africano é narrado por Mia Couto de maneira única e poética que nos leva ao coração dos escravos e moçambicanos. Retomando, mais uma vez, Todorov (2007, p.24): “Ela (a literatura) nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano”. Mia Couto, certamente, nos proporciona essas sensações. Ao ler o romance, aceitamos a possibilidade de conhecer o outro lado da história, numa linguagem bela e recheada de sentidos, que até então, estavam silenciados e a descobrir onde está: “O outro pé da sereia...”.

## **REFERÊNCIAS**

### **Do autor:**

COUTO, M. *Mulheres de Cinza: As areias do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

COUTO, M. *Raiz de orvalho e outros poemas*. Lisboa: Caminho, 2011.

COUTO, M. *E se Obama fosse africano? E outra interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009.

COUTO, M. *O outro pé da sereia*. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTO, M. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COUTO, M. *O último vôo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTO, M. *O fio das missanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

### **Geral:**

AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo*. Chapecó/SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. *O fogo e o relato*. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALENCAR, J. *Iracema*. São Paulo: Martin Claret, 1999.

\_\_\_\_\_. *O Guarani*. São Paulo: Martin Claret, 1999.

AUERBACH, E. *A Cicatriz de Ulisses*. In: *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 2ª. Edição. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUGÉ, M. *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa, 90 Graus. ([1992] 2005).

AUGEL, M. P. 2007. *O desafio do escombros: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BARBOSA, J.A. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.

\_\_\_\_\_. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BASTOS, A. *Introdução ao Romance Histórico*. Rio de Janeiro. EdUERJ, 2007.

BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Ed., 2010.

BHABHA K. H. *O local da cultura*. 2ª Ed. Belo Horizonte: UFMG Ed., 2014.

BRUGIONI, E. (2012). *O Outro Pé da Sereia. História[s] na pós-colonialidade* in Luso - Brazilian Review, 49. (1), p.121-155.

CARREIRA, S. G. O outro pé da sereia: O diálogo entre história e ficção da África Contemporânea. *Revista Vertentes*. Belo Horizonte. N. 30 – jul / dez de 2007.

CHAVES, R. C. *A palavra em transe: O sonho e o silêncio em Mia Couto*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Letras da UFMG, Minas Gerais.

Couto, M. *Mia Couto e o exercício da humildade*. Entrevista a Marilene Felinto. Disponível em : [www.uol.com.br/tropico/html/textos](http://www.uol.com.br/tropico/html/textos). Acesso em: 20 de maio 2007b.

CRUZ, Katia Cilene Duarte da. *A metaficção historiográfica em O outro pé da sereia, de Mia Couto*. Dissertação de Mestrado em Letras – Universidade Federal da Grande Dourados. Mato Grosso do Sul. 2015.

DONALD, D. What metaphors mean. In: *Inquires into truth and interpretation. Reprinted with corrections*. New York: Oxford University Press, p. 245-64.

FANON, F. *The Wretched of the Earth*. Harmondsworth: Penguin, 1969.

FONSECA, M. N. S.; CURY, M.Z.F. *Mia Couto: Espaços Ficcionalis*. Belo Horizonte, Autêntica, 2008.

GAGNEBIN. M. J. *Lembrar, escrever esquecer*. São Paulo. Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HADDAD, A. M. *Tempo Memória*. São Paulo: Arke, 2007.

HALL, S. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

LEFEBVE, M. J. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra-Portugal: Almedina, 1975.

LODGE, D. *A arte da ficção*. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L & PM, 2009.

LOPES, E. *Metáfora: Da Retórica à Semiótica*. São Paulo, Atual, 1986.

LUCCHESI, M. *Ficções de um gabinete ocidental* Ensaios de história e literatura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.

MACHADO, R. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

NAVAS, D. *Narcisismo Discursivo e Metaficção*. São Paulo: Scortecci, 2009.

NOBRE, F. F. L. Review: *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. Revista *Graphos*, vol. 14, n° 1, 2012. UFPB/PPGL.

PEREIRA, J. P. C. Mia Couto: A escrita do Romance, nos entre-tempos da história... *Revista Historiae*. Rio Grande. Vol. 6 n.1 – 2015, p. 214.

RIBEIRO, Novalca S. Identidade e memória em O outro pé da sereia, de Mia Couto. IN: *Revista Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*. Revista do programa de pós-graduação em Letras da Universidade do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. Vol. 7. N. 02 – jul / dez 2011.

SAENGER, Alexandre von. *A palavra na sabedoria banto*. Trad. Sônia Queiroz. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 48-63. (Caderno Viva Voz)

SACKS, S. *Da Metáfora*. São Paulo: EDUC, 1992.

SILVA, M.; FUSARO, M. *Mia Couto: uma literatura entre palavras e encantamentos*. São Paulo: BT Acadêmica, 2016.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como Vontade e Representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

TODOROV, T. *A Literatura em Perigo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Ltda, 2007.

WAUGH, P. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London; New York: Routledge, 1984.