



A REINVENÇÃO DO CORPO: PERSPECTIVAS DIASPÓRICAS

REINVENTING THE BODY: DIASPORIC PERSPECTIVE

Claudia Barbosa de Medeiros¹

RESUMO: A partir da leitura do romance *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, examinaremos, neste artigo, as discursividades do corpo, considerando sua condição diaspórica, em que, exposto a deslocamentos e reelaborações, há a flexibilização de seu sentido e significado. Prescindindo de essencialismos e autenticidades, o corpo torna-se um signo híbrido que possibilita a coexistência de múltiplas identidades.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, hibridismo, identidade.

ABSTRACT: From reading the novel *O outro pé da sereia*, by Mia Couto, this article will examine the body discursivities, considering its diasporic condition in which, exposed to displacement and reworkings, there is the flexibility of its meaning and significance. Dispensing essentialisms and authenticity, the body becomes a hybrid sign that allows the coexistence of multiple identities.

KEYWORDS: body, hybridity, identity.

Entremeando em sua ficção fatos significativos da história remota de Moçambique, tanto quanto suas consequências no cenário contemporâneo do país, *O outro pé da sereia*, do escritor moçambicano Mia Couto, traz como matéria literária dois blocos narrativos que, embora separados no tempo por cinco séculos, estão entrecruzados. Em 1560, uma estátua de Nossa Senhora é transportada de Goa, na Índia portuguesa, para o Reino de Monomotapa, em África, como símbolo da missão de conversão católica a ser realizada pelos jesuítas portugueses. Em 2002, a estátua de Nossa Senhora é encontrada por Zero Madzero, na região de Moçambique. Cabe a sua esposa, Mwadia Malunga, a tarefa de retornar à Vila Longe, sua cidade natal, a fim de encontrar um lugar sagrado para abrigar a imagem.

Ao ser transportada para a nau que a levaria de Goa a Moçambique, a estátua de Nossa Senhora cai nas águas barrentas do rio Mandovi e, antes que se perca, o escravo Nimi Nsundi se atira no rio e a resgata. Para ele, aquela imagem remete a Kianda, deusa africana das águas, aprisionada na representação católica

¹ Doutoranda Lit. Africanas – UFRJ. cbmedeiros@terra.com.br

dos portugueses. Durante toda viagem, o escravo agarra-se a ideia de roubar a santa para si a fim de libertar Kianda, presa nas transfigurações daquele corpo talhado na escultura: “O que sucedeu é que a nossa deusa ficou prisioneira na estátua de madeira dos portugueses. Libertar a sereia divina: essa passou a ser minha constante obsessão (COUTO, 2006, p. 208).

Lançado em 2006, o romance *O outro pé da sereia* encena os conflitos intrínsecos do embate entre libertação e sujeição/aprisionamento e o corpo das personagens manifesta-se como um signo investido dessas tensões sociais. Migrações distintas, reais ou simbólicas, proporcionarão a alguns dos sujeitos ficcionais a consciência da mobilidade possível de suas existências, flagrando sua ambiguidade inerente. Como elemento icônico destes atravessamentos, a estátua de Nossa Senhora/Kianda é o corpo que alegoriza o conceito da diáspora, em torno do qual se dá a flexibilização dos estereótipos e da ideia de pertencimento cultural do ser, em benefício da reconfiguração da identidade a partir de uma rede de interação e diálogos com outras culturas. Submetido ao deslocamento do seu espaço social originário, o ser opera influências sobre o novo lugar que habita e, do mesmo modo, é influenciado por ele, dando início a um processo constante de readaptações, o que torna possível a coexistência de múltiplas identidades.

Ao capturar a imagem, durante a viagem para Moçambique, o escravo Nimi Nsundi intenciona cortar os pés da estátua para, assim, libertar sua deusa Kianda daquele corpo transfigurado, recompondo seus traços africanos originais. Entretanto, só tivera “tempo de corrigir uma dessas anormais extremidades” (COUTO, 2006, p. 208), deixando inacabada a missão. Flagrado adulterando o corpo da santa, é condenado à morte. Por falta de tempo, pois, só conseguira arrancar um pé, mas, daquele seu ato transgressor, principiava a ação de desvendamento do que havia oculto e, sob o novo molde da escultura, Kianda e Nossa Senhora coexistiriam num corpo sincrético.

Essa ação do escravo de arrancar o pé da santa católica para que a deusa africana pudesse recuperar seu contorno é a metáfora maior do romance: não encerrar no óbvio e no aparente todo sentido possível. Dessa forma, percebemos que o romance de Mia Couto trafega pelas pistas das significações e dos sentidos múltiplos e variáveis que o sujeito e suas desconstruções ou construções entrecruzadas podem comportar. O corte de um pé da sereia/Nossa Senhora sinaliza, metaforicamente, a impossibilidade de se “transportar” (e, de fato, havia uma viagem em curso) um significante cujo significado é impenetrável, imutável, aproximando-nos da conceituação de diáspora.

Deste modo, este artigo parte da realidade mais material do sujeito, o corpo, para discuti-lo enquanto potência de representação de poder e suas transitoriedades, deslocamentos e reelaborações, considerando a mobilidade deste corpo nos jogos sociais entre as personagens do romance. Em outros termos, examinaremos as discursividades do corpo, no romance, a partir de sua condição diaspórica, em que há a negociabilidade de seu sentido e significado. Prescindindo de essencialismos e autenticidades, o corpo é compreendido em sua complexidade, tomando as circunstâncias relacionais, as contingências sociais e as tensões ideológicas em que se insere como trilhas investigativas, definidoras de sua natureza híbrida.

Ao cortar um pé da estátua, o escravo congolês dá início à recuperação de Kianda, identidade obscurida pelo imperativo dos valores religiosos dos portugueses em África. Transfigurada em Nossa Senhora, Kianda tem aprisionado o seu sentido mítico, “amarrada aos próprios pés, tão fora de seu mundo, tão longe de sua gente” (COUTO, 2006, p. 208), adequando seu simbolismo aos códigos culturais de Portugal. Mas, diante do ato interrompido – lá ficara o outro pé –, Nimi Nsundi deixa a estátua desancorada das duas margens, a africana e a europeia. À deriva, a imagem sacra se despe de um caráter identitário único e tem

a pluralidade como característica. Assim, a malha narrativa de *O outro pé da sereia* revela a ambiguidade não apenas do objeto religioso. Face à nova realidade inclassificável, o objeto passa a comportar em si a marca da ambiguidade que, para nós, simboliza, sobretudo, o caráter de indeterminação do próprio ser humano.

Kianda é posta em movimento nas suas águas profundas e sua sedução extrapola os limites do imaginário africano. Para além dele, o canto do mito entoa o multiculturalismo, celebra o sincretismo, viabiliza o movimento dialético entre as heranças da tradição e da modernidade e a fusão dos tempos históricos. A sereia é a metáfora da formulação das identidades em trânsito, assegurando o lugar da diferença, que, para o sociólogo jamaicano Stuart Hall (2003), não se estabelece por meio de oposições binárias, “mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim” (p. 33).

Kianda a tudo extrapola: a si mesma, mediante a dupla representação de seu corpo – também é Nossa Senhora – (“*Essa Senhora, eu já conheço, na minha terra chamam de kianda*” – COUTO, 2006, p. 52); ao seu simbolismo, dividida entre o sagrado e o erótico:

Regressou ao quarto, voltou a deitar-se e não tardou a mergulhar no mesmo sonho, o mesmo rio o 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, arrepiando-o. Antunes não negou o seu abraço quente e as femininas mãos o enlaçaram como lianas, fazendo balouçar a barcaça.

(COUTO, 2006, p. 57)

Na sedução ao outro, também o faz ultrapassar os limites formais de seu corpo, como ocorrera com escravo Nimi Nsundi na narração a seguir:

As minhas mãos se juntavam e pegavam fogo. Em lugar de dedos me ardião dez pequenas labaredas. Era então que outras mãos, feitas de água, se aconchegavam nas minhas e aplacavam aquela fogueira. Essas mãos eram as da Santa. E ela me segredava:

– *Este é o tempo da água.*

Era a voz da Santa que me percorria por dentro. A voz tomava posse de mim. E agora que lhe escrevi esta carta, vejo que esta letra não me pertence, é letra de mulher. Meus pulsos delgados se recolhem ao peso de um cansaço de séculos. Meus dedos não têm gesto, meus dedos são o próprio gesto. Eu sou a Santa.

(COUTO, 2006, p. 114)

E, quatro séculos mais tarde, numa projeção especular, o retorno à transgressão do corpo se dá por meio da aparição sedutora da sereia²:

Pois, segundo contou mais tarde, Madzero sonhou que as suas mãos se juntavam, duas chamas numa única fogueira. Em lugar dos dedos, lhe doíam dez pequenas labaredas. Foi então que outras mãos, feitas de água, se aconchegaram nas suas e aplacaram aquele incêndio. Eram as mãos de mulher. *Seriam as minhas*, adiantou-se Mwadia. Não. Aquelas eram mãos de mulher branca. E a mulher do sonho vaticinou:

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

A voz ecoou na cabeça do pastor. As palavras o sacudiram por dentro. A voz tomava posse dele, usando a sua boca para falar:

– *Eu sou a mulher.*

(COUTO, 2006, p. 20)

2 A sereia é um mito europeu, representado por um ser híbrido (metade peixe, metade mulher). A kianda africana é um mito ancestral que não era representado como uma sereia. Após o contato com os europeus, é que começa a ser representada assim, hibridamente, como metade mulher e metade peixe.



Nos exemplos acima, podemos constatar a extrapolação, sobretudo, das estratégias de sedução de Kianda ao interagir com as demais figuras do romance. Ou seja, tanto a imagem mítica e/ou sacra pode personificar-se, erotizando seu corpo para se relacionar com o outro, fato percebido na primeira das citações acima, como também, num processo oposto, as seduções do mito intencionam levar o ser mortal a “santificar-se”, a encarnar no seu corpo terreno os simbolismos míticos, tornando-se, pois, um ser recorrentemente renascido. Tanto assim, que as duas últimas citações, cada qual num tempo histórico, reverberaram a voz mítica – numa linguagem erotizada – e seus procedimentos em relação ao sujeito. Por meio do onírico, como fora com Zero Madzero, ou da experiência mística de Nimi Nsundi durante sua oração, a voz do inconsciente grita e liberta a sereia, a Santa, a mulher, as águas, numa exacerbação do feminino, que possibilita a gestação de novas formas de existência, identidades e corporeidades hibridizadas, e a reformulação do ser e do espaço para que as versões submersas emergjam e ganhem vida.

O erotismo, em *O outro pé da sereia*, está no centro da experiência ética e política, e tem no corpo a matéria pela qual institui inovações e modulações na vida dos sujeitos e em suas relações com o mundo. Em relação a esta dupla dimensão do corpo, adotaremos as conceituações de Eduardo Leal Cunha para ampliar a elucidação sobre a questão:

político porque é o corpo dos indivíduos que se apresenta como território das lutas de poder, como lugar sobre o qual os dispositivos de poder têm agido e onde o sujeito se vê empurrado a negociar os seus limites; e ético, porque é no corpo que se pode encontrar a afirmação de uma singularidade, sendo essa singularidade que acabará por nos conduzir em nossa ação moral.

(CUNHA, 2002, p. 158-159)

Na mesma nau em que viaja a imagem de Nossa Senhora/Kianda está a indiana Dia Kumari, aia da esposa de um comerciante português. Também Dia revela seu aprisionamento particular: na condição de viúva, de acordo com as tradições de seu país, é condenada à morte na fogueira, para a qual ela mesma se atira, obediente ao seu destino: “voluntariosa, ela acendeu a fogueira por sua própria mão e se ofereceu ao abraço das chamas” (COUTO, 2006, p. 108). Seu corpo, porém, resiste às chamas, atravessando-as sem qualquer prejuízo. Mantendo-se incólume, sob a suspeição de estar pactuada com espíritos, é excluída de todo convívio social, não lhe restando alternativa, que não escravizar-se, o que “nem notou demasiada diferença. [Pois] No mundo a que pertencia, ser esposa é um outro modo de ser escrava. As viúvas apenas acrescentam solidão à servidão” (COUTO, 2006, p. 108).

País que exerce forte influência cultural em Moçambique, a Índia também impõe as marcas sociais da desigualdade no trato a homens e mulheres. O corpo de Dia Kumari, se não foi derrotado pela fogueira, estaria condenado a converter-se em chamas cada vez que ela se aproximasse sexualmente de um homem, incendiando-o completamente até a morte. Ainda assim, a indiana encontra uma estratégia rompedora da condenação e, junto com Nimi Nsundi, realiza o ato erótico:

A mão de Dia puxou pelo braço do escravo. Não era um convite: era uma ordem para que descessem, juntos, pela escada de corda.

– Para ir onde, Dia?

– Para nos banharmos nas águas do mar.

– Tomar banho, agora?

– Você não entende, só na água é que podemos amar.

Amparando-se mutuamente, desceram até o mar e saíram junto ao leme. A água estava morna, os dois se libertaram das roupas, que flutuaram como imensas medusas. Os súbitos amantes se enlaçaram e os seus corpos empreenderam a mais estranha dança. Ele se sentiu peixe-voador; ela se converteu em chama de água.

(COUTO, 2006, p. 116)

O corpo de Dia não vence inteiramente as deliberações da tradição, mas subverte seu princípio: sua condição de chama de fogo se liquefaz e, imersa nas águas do amor, pode aquecer a si e ao seu homem, reabilitando os caminhos do desejo e do prazer. O corpo se reinventa em outro espaço – o mar – e, híbrido, coaduna substâncias opostas, fogo e água, ao se fazer chama. A ousadia do gesto não transforma definitivamente a face imaterial de Dia Kumari: “Eu não tenho corpo (...) Sou feita de chamas. (COUTO, 2006, p. 107)” Mas, por meio de um corpo transgressor, um certo poder transita por seus domínios: as convenções sociais são destituídas de força e o sujeito experimenta a liberdade no sagrado espaço do desejo.

No bloco narrativo encenado no ano de 2002, Benjamin Southman, americano, visita Moçambique em busca de resgatar origens africanas que ele acredita ter, de reconhecer em África sua ancestralidade, seu vínculo remoto com a negritude e com a escravidão: “Era preciso esse regresso para que Benjamin Southman, historiador afro-americano, se reconstituísse, ele que **se sentia como um rio a quem houvessem arrancado a outra margem**” (COUTO, 2006, p. 137, grifos nossos). O trecho destacado nesta citação é a metáfora que retoma outra: o pé arrancado da sereia, que inviabiliza o fechamento da identidade (Kianda ou Nossa Senhora?). São rupturas que funcionam à maneira de uma fenda por meio da qual se dá um fluxo simbólico de significados do ser. Como diria a voz narrante de outro romance de Couto, *Vinte e zinco*: “Esse poder ser e não ser” (1999, p. 128).

Para Benjamin Southman, reencontrar-se com o ponto inicial do percurso diaspórico de sua família, mais do que “poder ser” africano – também – e refazer a margem arrancada, significa, primeiramente, conciliar-se com seu lugar no berço da humanidade, com sua condição de filho, com o sentido primordial de continuidade. Recuperamos a alegoria do rio, destacada no parágrafo anterior: as águas que reconhecem, antes das margens, sua própria nascente. Rosie Southman, companheira de viagem, crê que “África, para ele, não era um lugar. Mas um ventre. O seu primeiro e derradeiro lugar. Mãe e terra. Sangue e pó. Uns batizam-se na água. Benjamin batizava-se nesta viagem, pronto a renascer, mais puro, mais vivo” (COUTO, 2006, p. 146).

E é como Dere Makanderi, nome anunciado pelos espíritos africanos, que Benjamin se (re)batiza e, sob a nova identidade assumida, parte solitariamente em caminhada pelos interiores africanos, em seu território reinventado, à procura “desse espaço de redenção” (COUTO, 2006, p. 294). Benjamin Southman/Dere Makanderi é dado como desaparecido alguns dias depois.

O que acontecera antes, no entanto, tece a coerência narrativa desta personagem que, de tão empenhado em localizar seus vínculos com África, em sua diáspora familiar, acaba por se perder, absorvido literariamente por um vácuo espacial. Para sua decepção, havia descoberto que o laço ancestral africano era mais distante e fluido do que supunha. Em transe espiritual, Mwadia vai elucidando para Benjamin os contornos de sua real diáspora familiar e o corpo é o primeiro elemento que se revela: “– *O senhor, Benjamin Southman, é mulato. / – Mulato, eu?*” (COUTO, 2006, p. 267).

Essas “visitações” de Mwadia pelos antepassados é o procedimento discursivo para a confluência dos dois blocos narrativos do romance, situados em tempos tão distintos. Junto com a Nossa Senhora de pé amputado, Mwadia e seu marido, Zero Madzero, encontram uma caixa portando manuscritos de relatos da viagem transoceânica da qual fizeram parte Nimi Nsundi e Dia Kumari, em 1560. Mwadia acessa, ainda, papéis de Benjamin contendo suas pesquisas sobre sua possível história africana. Nos “trases”, suas enunciações se baseiam em conexões idealizadas destas duas leituras.



A revelação de que Benjamin Southman é mulato vai de encontro ao regresso imaginado do americano a uma suposta essência africana, em última instância, a sua negritude mais original. Nem preto, nem branco, é exatamente a mistura dessas cores que tingem seu corpo simbólico, indicando o entrelaçamento de povos que compõe sua ancestralidade.

A voz de Mwadia segue em pronunciamento “mediúnico” e chega ao ponto mais esperado por ele: a revelação de seu remoto parente a viver em África:

- *É ele, é ele quem se aproxima*, murmurou a vidente.
 - *Ele quem?*, indagou Benjamin Southman.
 - *Estou a ver esse seu último parente de África*, disse Mwadia.
 - O afro-americano pôs-se de pé, tal era a excitação.
- (COUTO, 2006, p. 267)

Mas a continuação do relato de Mwadia encerra a especulativa projeção que Benjamin havia feito a respeito de suas origens africanas. Se na chegada, ao desembarcar em Moçambique, ajoelha-se porque queria “beijar a nossa mãe... (...) beijar o chão de África” (COUTO, 2006, p. 138), afinal “ele chegava à terra de onde há séculos os seus antepassados tinham sido arrancados pela violência da escravatura” (COUTO, 2006, p. 137), as revelações de Mwadia sobre seu último parente de África são decepcionantes, “como se tivesse anunciado o fim do mundo” (COUTO, 2006, p. 268):

- *Não era nem homem nem africano*, cortou a possuída.
 - *Era uma mulher e indiana*.
 - (...)
 - *Quem veio para América foi a indiana Dia Kumari*.
 - *Não é possível...*
 - *Trazia com ela o filho que tivera com Nimi Nsundi*.
- (COUTO, 2006, p. 268)

Em possessões anteriores de Mwadia, Benjamin ouvira falar da indiana Dia Kumari e do escravo Nimi Nsundi que, embora congolês, deixara África tão pequeno, havia tantos anos vivendo em Goa, que já sentia um goês. Seus domínios da língua portuguesa faziam com que fosse utilizado como intérprete nas viagens dos colonizadores à África. Outros escravos o chamavam de “mwanamuzungo”, filho dos brancos. Desse modo, a ancestralidade de Benjamin Southman passava distante de largos convívios com a terra africana:

Dia Kumari tinha sido aia de uma dama portuguesa. A fidalga Felipa Caiado trouxera-a para a Ilha da Madeira. Depois que Dona Felipa morreu, a escrava acabou seguindo para o Brasil. O barco em que viajava, porém, naufragou nas Caraíbas. Dali ela fora negociada, comprada por um fazendeiro que a conduziu para plantações na Virgínia. Era essa, em suma, a história de sua diáspora familiar.

(COUTO, 2006, p. 268-269)

Ainda em torno de Mwadia, cujo significado do nome é “canao que liga os mundos”, está outra personagem em quem ancoramos nossas reflexões acerca da reinvenção do corpo, desta vez a partir da flexibilização do conceito de gênero. Em *O outro pé da sereia*, seus termos se expandem e tornam-se híbridos e fluidos. Vejamos: quando a morte se anuncia para Edmundo Capitani, pai de Mwadia, austero militar que “servira no exército colonial, com a devoção de um bicho domesticado” (COUTO, 2006, p. 97), e que, mesmo após a declaração da Independência de Moçambique de Portugal, não deixa de trajar a farda diariamente, os trajes militares, envergados por quase toda vida, são substituídos finalmente. A identificação que o coturno, a boina e a farda haviam atribuído àquele sujeito salta para o extremo contrário, no instante do velório, quando o rigor da nova roupa envergada assimila, naquele homem, outras distinções. Para surpresa da pequena Mwadia:

Em bicos de pés a moça espreitou o féretro. E logo deu dois passos atrás, como se uma invisível mão a tivesse violentamente empurrado. Mwadia não cabia em si: seu pai, o garboso capitão colonial, jazia trajando um vestido de mulher, lábios pintados, um lenço lhe ajeitando a cabeça. Que brincadeira era aquela, que desrespeito conduzira àquela mascarada?

(COUTO, 2006, p. 100)

O homem aparece, em sua derradeira imagem, travestido de mulher. Numa espécie de jogo do contrário, enterra-se um corpo e desenterra-se uma subjetividade. É num cemitério que nasce um outro Edmundo, embora já nasça morto: somente no silêncio da morte, aquele corpo fala. Por outro lado, não se abstém de falar e, na linguagem enigmática e obscura daquele corpo travestido, uma outra identidade desponta, revela-se. É ali, onde se choram despedidas, que Mwadia se espanta com uma nova forma de corporalidade que surge.

Assim, parece-nos que, antes de Edmundo, o romance propõe sepultar a rigidez da polarização dos gêneros e a precisão absoluta do reconhecimento do sujeito, a partir daquilo que, rapidamente, salta aos olhos, o aparente. O corpo ambíguo de Edmundo Capitani aponta para um ser que comporta muitas lendas, na medida em que “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, estava se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p. 12).

A dupla imagem de Edmundo, viva e morta, coloca-nos a pensar que os objetos e as representações visíveis são, na maioria das vezes, insuficientes para que sejam feitas todas as leituras possíveis de um ser. A vestimenta é parte, o ser é o todo. Se, por um lado, não se pode tomar a primeira para a determinação do segundo, num processo metonímico de reconhecimento da alteridade, por outro, as pistas de um – a parte – ajudam-nos na compreensão do outro – o todo.

Neste sentido, o vestido, o lenço e os lábios pintados de Edmundo nos indicam a ambivalência de sua sexualidade e, em consequência, a aceitação e a deliberação social de sua transexualidade, que, pela definição do dicionário Aurélio, diz-se do ser que “sofre de transexualismo” (FERREIRA, 1986, p. 1700), ou seja, “desejo que leva o indivíduo (geralmente homem) a querer pertencer ao sexo oposto, cujos trajes pode, até, adotar” (FERREIRA, 1986, p. 1700). Seguindo tal compreensão, podemos eleger Edmundo Capitani como o sujeito que mais potencializa o conceito de ambiguidade no discurso literário coutiano, conceito este metaforizado pelo corpo alterado da estátua Kianda/Nossa Senhora. Edmundo Capitani, o fiel capitão do exército português, por livre escolha, reinventa um papel para si, depois de morto e deixa para o último momento a revelação da natureza híbrida de seu ser.

Em Mwadia não há dor, mas o espanto e a perplexidade de quem vê as peças de um jogo de tabuleiro fora de ordem, invertidas, perdendo-se ela mesma na organização social que trazia na memória. Para a reconexão dos fios soltos, a presença de Constança:

A mãe entendeu as dilacerantes dúvidas de sua filha e se ajoelhou à sua frente para a fitar, olhos nos olhos, enquanto lhe falava:

– *Esta era a vontade de seu pai, ele deixou tudo escrito!*

No testamento, Edmundo Marcial Capitani dera as claras instruções, indicando mesmo o exacto vestido de flores estampadas que queria exhibir, os sapatos vermelhos, o lenço a condizer.

Mwadia nunca tinha visto um cadáver. Sentou-se e ficou a contemplar o rosto do falecido. (COUTO, 2006, p. 100)

Trata-se de uma vontade do próprio. A justificativa dá sentido ao que parece irreal e a ordem volta a ser estabelecida. Há uma naturalização do desejo, a aceitação das suas idiossincrasias. De um lado, Mwa-



dia, que, ao “contemplar o rosto do falecido”, nos mostra que suas aflições já foram apaziguadas; de outro, Constança, que atende às últimas determinações das vontades do marido, sem problematizá-las, ao contrário, sendo ela a ponte para o entendimento da filha.

Diante daquele corpo “feminino”, e Constança? Então ela estaria viúva de uma “mulher”? Se o corpo velado é de uma mulher, poderíamos ver sugerida implicitamente, nesta passagem, uma homossexualidade de Constança. No entanto, a sutileza, o não-dito e o subtexto presentes na cena contrastam, mais à frente, com o discurso direto, contundente, franco e sensível da própria Constança sobre sua eroticidade, num desabafo à filha e à visitante Rosie. Se o homem sussurra sua sexualidade, numa linguagem codificada e enigmática, a mulher grita. A identificação sexual dela com as mulheres é fato. E dos melhores que traz na memória dos seus afetos:

– *Agora, que estou no fim da minha vida, posso confessar: as vezes que fiz amor com mais paixão foi com mulheres.*

– *A mãe fez amor com mulheres?*

Mwadia estava aterrada. Uma mãe não fala de assuntos desses. Muito menos confessa algo tão íntimo, tão chocante.

– *Você tem que saber isto, minha filha.*

(COUTO, 2006, p.178)

Ao contrário do marido, Constança não espera a morte para revelar a face dupla de sua sexualidade e ainda a submete à experiência da paixão, sentido que desconhece na relação erótica com os homens, de aprisionamento muito mais do que prazer, como foram seus casamentos. Não fora uma vez apenas, como se fosse um ato isolado, desvairado ou impulsivo, desprovido de contexto. Foram “as vezes” e “com mulheres”. Assim, Constança reinventa o campo do prazer erótico, escapando das estratégias rígidas de controle sobre o corpo.

Como a estátua de Nossa Senhora/Kianda, Constança Rodrigues também se afirma como um ser ambíguo: é, ao mesmo tempo, a esposa de Jesustino e a mulher de outras mulheres. Sua sexualidade tinha “um pé” fora das normalizações sociais, no ato transgressor de se deitar com mulheres e se reconciliar com o desejo, mas o outro permanecia nelas, resignando-se ao fato de que “os homens de Vila Longe não queriam saber do prazer de suas companheiras. Serviam-se delas. E elas não esperavam da Vida mais do que isso” (COUTO, 2006, p. 178). Mas, no instante de fazer amor com mulheres, Constança Rodrigues interrompe a inércia social e a imobilidade de um destino estrito e estreito.

Em *O outro pé da sereia*, o corpo expande os contornos do masculino e do feminino, do moral e do imoral, do real e do mítico, do dentro e do fora. As fronteiras se cruzam e se embaralham, enunciando um ser ficcional marcado por um fluxo migratório de características. Neste cenário, a corporeidade serve às personagens coutianas como signo alegórico de suas modulações existenciais, na medida em que, as relações fluidas do ser com o real acabam por determinar um entrelaçamento de identidades no sujeito.

Este artigo trafegou por – parte das – cenas narrativas do romance de Mia Couto que sinalizam este ir e vir de possibilidades de configuração do corpo do sujeito, depreendendo delas as reapropriações culturais do ser. Assim, numa interpretação diaspórica da corporeidade em *O outro pé da sereia*, entendemos que o corpo se torna, para o sujeito, uma via possível de, parafraseando Couto (2006, p. 208), desamarrar os próprios pés e seguir, na aventura imprevisível da vida, desvendando os outros sentidos de si.

REFERÊNCIAS:

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

_____. *Vinte e zinco*. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

CUNHA, Eduardo Leal. “Um olhar sobre as modificações corporais”. In: PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

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

KI-ZERBO, Joseph. *Para quando a África?* Entrevista com René Holenstein. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

Texto recebido em 31 de março e aprovado em 26 de maio de 2016.

