

**EROTISMO VERBAL EM O OUTRO PÉ DA SEREIA: O TECIDO DA
SEDUÇÃO**
**VERBAL EROTICISM IN O OUTRO PÉ DA SEREIA: THE FABRIC OF
SEDUCTION**

Claudia Barbosa de Medeiros

Doutoranda em Literaturas Africanas – UFRJ

RESUMO: Este artigo tem por objetivo examinar o erotismo presente na linguagem de *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, bem como outros procedimentos transgressores no nível da enunciação do romance. Desse modo, demonstramos que o autor reintegra a subjetividade no corpo literário, bloqueada por anos de guerra, e desconstrói relações de poder.

PALAVRAS-CHAVE: erotismo; transgressão; Mia Couto; poder

ABSTRACT: *This article aims at analyzing the verbal eroticism in Mia Couto's O outro pé da sereia, as well as other transgressive procedures on the narrative's enunciation level. Thus, we demonstrate that the author reintegrates subjectivity, blocked by years of war, into literature, and also deconstructs power relations.*

KEYWORDS: *eroticism; transgression; Mia Couto; power*

A concentração no sentir era difícil no meio da balbúrdia dos companheiros.¹
(Clarice Lispector)

A vasta obra do escritor moçambicano Mia Couto, inaugurada em 1983 com *Raiz de orvalho*, tem reconhecimento da crítica e do público por todo o mundo, sobretudo em países lusófonos, como o Brasil. Transitando pela poesia, caso do livro inaugural, pelo romance e pelo conto – e ainda pela crônica e pelo artigo de opinião –, Couto investe seus textos de intensa carga poética, em composições marcadas por um lirismo intimista e existencial, confirmando, assim, sua inserção numa geração de escritores que, a partir da década de 1980, revitaliza a arte literária de Moçambique, àquela altura esgotada da temática revolucionária, vinculando-a também ao onírico e ao mundo dos sentidos, em detrimento do pragmatismo da razão. Suas narrativas, principalmente, ganham projeção internacional, guardando em comum com outras obras de escritores contemporâneos de seu país “a premência de se restaurarem as emoções individuais bloqueadas pelos anos de arbítrio exacerbado, exaltando, então, a importância de cantar o amor, o desejo, os sonhos, a imaginação” (SECCO, 2008, p. 315), sem, no entanto, abdicar da criticidade necessária no olhar que lança em torno.

Com sua escrita poética, Mia Couto interpreta e ficcionaliza o real a partir de uma multifacetada perspectiva sociocultural e faz do seu ofício um ato de entendimento de uma nação com muitas feridas ainda expostas. Desse modo, suas obras tornam-se um terreno estético, no qual a construção de uma identidade nacional vai, pouco a pouco, se sedimentando:

Enquanto verdadeira consciência das nações, a literatura tem sido a grande utopia de si própria e do porvir das sociedades. Nenhum intelectual, nenhum escritor, particularmente em África, se pode assumir como tal enquanto não for um produtor de ideias e de valores. Ser escritor em países como os nossos significa, hoje mais do que nunca, uma imensa responsabilidade estética, ética, intelectual e social. (NOA, 2008, p. 132).

Dentro desse contexto de comprometimento com o meio social, sem abdicar de uma responsabilidade estética e ética, como avaliou o ensaísta Francisco Noa, a obra de Mia Couto traz em sua teia enunciativa esta bipolaridade: por um lado, revitaliza o amor e Eros, extraindo o imaginário, o onírico e os desejos na reescrita que faz do espaço, do tempo e dos seres. Por outro, mantém em curso o diálogo entre a literatura e a história, reinterpretando os fatos relevantes da trajetória de Moçambique, desde os longos anos de colonização, até o período recente da pós-independência, incluídas as duas guerras. Neste artigo, analisaremos como tais procedimentos ocorrem em *O outro pé da sereia*, romance de sua autoria, lançado em 2006.

O outro pé da sereia 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, onde vive isolado, com sua esposa Mwadia Malunga. Cabe a ela, a tarefa de retornar à Vila Longe, sua cidade natal, depois de anos de ausência, a fim de encontrar um lugar sagrado para abrigar a imagem. Diversas referências farão a interseção das duas narrativas, viagens distintas que, à parte o deslocamento real, proporcionarão a alguns dos seus sujeitos a consciência da mobilidade possível de suas existências.

Embaralhando o antigo e o recente, tradição e modernidade, Couto impõe ao corpo da cena literária uma atmosfera de uma temporalidade tridimensional, ou, talvez, uma simbiose dos tempos passados, presente e futuro, fato que, objetivamente, realiza quando os elementos da narrativa de 1560 se cruzam com a do ano de 2002.

Não à toa, no *corpus* literário de Mia Couto, há uma recorrência da inserção dos mitos ancestrais no cotidiano das narrativas. Em *OPS*², é a sereia kianda – ou Nossa Senhora para os portugueses – quem 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, o movimento dialético entre as heranças da tradição e a modernidade, a fusão dos tempos históricos. 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 barçaça. (COUTO, 2006, p. 57);

Na sedução ao outro, é capaz de fazê-lo ultrapassar os limites formais de seu corpo, como ocorrera com escravo Nimi Nsundi:

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

- *Este é o tempo da água.*

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 sereia³:

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)

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 citação, 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 é assim, que as duas últimas citações, cada qual num tempo histórico, reverberam 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 emergam e ganhem vida.

Se o mito, em vestes de Santa ou de kianda, está coxo – encontrada em 2002, a imagem da Santa está danificada, faltando-lhe um dos pés –, mutilado desde o século XVI, há um “outro pé”, de um “corpo” menos sacrílego e mais real – o corpo histórico – que busca, atualmente, se recompor, após longo período de guerras e tiranias, apoiado num solo em que a realidade é

plural, com as culturas miscigenadas definitivamente. Um corpo que cresceu sob influências africanas, portuguesa, árabe e indiana, mas que, crescido, se reconhece para muito além delas. Um corpo moçambicano que se quer sustentar, também, pelo poder de crítica e reflexão de seu povo a respeito de sua própria história – além de voltar-se, desde quando os fuzis foram depostos, para as questões da subjetividade.

As vozes enunciadoras de *OPS* apresentam, então, suas reinterpretações para os fatos relevantes da formação de Moçambique, subversões construídas a partir do olhar crítico e sensível da gente do campo. Uma crítica que se volta, primeiro, para eles mesmos, os moçambicanos, africanos, transgredindo o pensamento comum de que aos povos de África coube, exclusivamente, o papel de sujeitos passivos em processos invasivos e arbitrários contra o continente, como a escravidão. Uma conversa entre Casuarino Rodrigues, Zeca Matambira e Arcanjo Mistura tenta reconstruir os atalhos pouco conhecidos que este longo percurso histórico teve:

- *Mas explique bem o que é essa história de escravatura...*
- *Não sabe? Não lembra que, nos tempos, nos prendiam, vendiam...*
- *Ah, isso eram os vangunis⁴, adiantou o barbeiro.*
- (...)
- *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 era escravatura 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 América...*
- *Não nós, aqui. Mas nós, e faz um gesto largo com as mãos, os pretos, sim.* (COUTO, 2006, pp. 132-3)

Adiante, a conversa prossegue, dessa vez acrescida pela presença investigativa do visitante Benjamin Southman:

- *Queríamos que nos dissessem tudo sobre a escravatura, desses tempos de sofrimento...*
- *Ah, sim, sofremos muito com esses vangunis, disse Matambira.*
- (...)
- *Como lhes chamou, vagumis?*
- *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 a terra deles?*
 - *A terra deles era aqui, eles nunca saíram daqui. Nós somos filhos deles.*
 Incrédulo, Benjamin Southman deixou cair o caderno. Casuarino tentou corrigir mas o americano não permitiu. Aproximou-se de Zeca Matambira e, com tom paternal, quase doce, lhe inquiriu:
 - *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 dos pretos. Desculpe, de negros.*
 - *Mas fale desses negros, desses vangunis...*
 - *Esses negros vieram do Sul e nos escravizaram, nos capturaram e 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, pp. 148-9)

A escravatura, distanciada no tempo, e suas circunstâncias históricas são revistas e o texto literário é o espaço propício à reflexão e à transgressão de alguns discursos circundantes. As vozes enunciadas recuperam traços obscuros do passado e promovem, dessa forma, uma intervenção crítica também sobre o presente. Quando o visitante Benjamin Southman e o barbeiro Arcanjo Mistura podem estar a sós – o primeiro com sua visão estereotipada e vitimizadora dos africanos e o outro, com seu discurso agudo e contestador –, têm seus pensamentos confrontados e, seduzido pelo discurso questionador de Mistura, o americano é levado a refletir sobre quem, de fato, é passível de comiseração:

- *Uma coisa é certa, disse Southman, vocês, daquele lado, e nós, deste lado, temos uma única luta, a afirmação dos negros...*
 Foi lenha atirada à fogueira. O barbeiro, navalha em riste, argumentou:
 - *Irrita-me, senhor Benjamin, esse discurso da afirmação dos negros.*
 - *Irrita-o porquê?*
 - *O que diria você se encontrasse uns brancos proclamando o orgulho de serem brancos: não diria que eram nazis, racistas?*
 - *Não se pode comparar, meu amigo. São percursos diferentes...*
 - *Ora, diferentes, diferentes... Por que somos tão complacentes conosco próprios?*
 - *A verdade é só uma, afirmou Benjamin, nós, os negros, temos que nos unir...*
 - *É o contrário.*
 - *O contrário, como? Sugere que nos devemos desunir?*

- *Nós temos que lutar para deixarmos de ser pretos, para sermos simplesmente pessoas. E agora baixe a cabeça.* (COUTO, 2006, p. 188)

A conversa avançava, à medida que o corte de cabelo acontecia. Arcanjo Mistura desconstruía a grande verdade para a qual a reflexão crítica do historiador Southman convergira por todos os anos de pesquisa: a ideia de que a principal deformação nas relações humanas das sociedades decorre da discriminação racial. Transgredindo o pensamento do americano e submetendo-o a um novo olhar, Mistura opta por romper com o ciclo que rivaliza os seres humanos entre negros e brancos, entre credores e devedores, entre bons e maus, e, dessa forma, esvazia, habilmente, a importância dos brancos europeus na história de África, sobretudo, aquela importância dada pelos brancos a eles mesmos:

- *Sabe de uma coisa, senhor Southman? No fundo, eu tenho pena dos pretos.*
- *Pena? Ninguém precisa que tenha pena...*
- *A verdade é que tenho mais pena dos brancos.*
- *Isso é que já não entendo.*
- *Para muitos brancos será impossível deixar de ter raça. Porque há muito que eles aprenderam a gostar de ser brancos.* (COUTO, 2006, p. 189)

A fala do barbeiro sustenta uma mensagem implícita: o aprisionamento dos negros em decorrência da escravidão ficou, de fato, no passado; são os brancos, agora, quem estão prisioneiros. Não em troncos, correntes ou gargalheiras, mas presos na ideia de raça, vinculados e submissos a ela, comodamente aprisionados na pele branca de seus corpos. A pretexto de corrigir as sequelas sociais e humanas decorrentes do período escravagista, grande parte da população branca do Ocidente difunde o discurso em prol da igualdade racial, como o faz Benjamin Southman, sem perceber, entretanto, o risco traiçoeiro de, por meio da mesma fala, acabar por afirmar-se como um ser não-negro, ou seja, como um sujeito pertencente a uma “raça” que não foi discriminada, cujo corpo nunca serviu para as mais terríveis sevícias.

Para os negros, os horrores da escravidão não estão no nível da retórica, mas, sim, impressos na memória ancestral de seus corpos, de sua

pele. Esta, durante séculos, pagou caro a condição de ser preta, fazendo com que o sujeito desta cor fosse migrado para a condição de sujeito de outra raça, durante longo tempo, considerada inferior, ou seja, categorizando o sujeito menos por sua condição de humano e mais pelo colorido de sua pele. Quando Constança, numa conversa com Southman, utiliza a palavra “pretos” para se referir a uns parentes antigos, o americano a repreende: “*Não se diz preto, minha irmã. Diz-se ‘negro’. É assim que é correcto*”. Ao que ela, em seguida, responde: “*Mas, para nós aqui, ‘negro’ é que é insultuoso*” (COUTO, 2006, p. 145). Este curto diálogo ilustra bem o que dissemos.

Ao transpor os argumentos da raça, o barbeiro, no diálogo com Southman, é categórico: lutemos pela afirmação de nossa condição de pessoas. Por intermédio de Arcanjo Mistura, a voz enunciadora promove uma ruptura dos discursos dominantes, como o é o pensamento corrente de vitimização dos negros de África em relação aos brancos, sobretudo, nos países da Europa e nos Estados Unidos, e a história “oficial” tem, também, seu corpo fraturado, transgredido em suas fronteiras conceituais. Por meio da visão crítica e direta de suas personagens, o romance *OPS* faz um jogo de absorção e subversão dos fatos históricos, reabilitando o desejo e o poder dos africanos em se colocarem no mundo. É, portanto, o texto literário o amplificador desta voz, o espaço de reconfiguração do mundo, território em que suas representações ganham novas leituras, escritas e sentidos.

Além dos fatos históricos e dos fenômenos linguísticos reelaborados pela escrita sedutora de Mia Couto, *OPS* revisita mitos, como o de kianda, e outras tradições da cultura moçambicana. À revelia da racionalidade, é no corpo impalpável do discurso literário que os elementos da vida são ressignificados, submetida que está a realidade à inventividade do escritor. Os mortos, por exemplo, são parte complementar dos vivos, formando um grupamento harmonioso e simbiótico, no qual todos os seres, visíveis ou invisíveis, e todas as coisas, tangíveis ou intangíveis, vivem em equilíbrio, numa lógica particular. Como vemos no gesto de Constança Malunga, mãe de Mwadia, de retirar as fotos dos mortos da parede dos ausentes e levá-las para passear por Vila Longe. Diante de qualquer questionamento, ela respondia:

“Não é de flores que os mortos necessitam. Carecem é de companhia” (COUTO, 2006, p. 95). Outra voz enunciadora marcante na matéria narrada em *OPS* é Arcanjo Mistura que prenuncia: “Uma terra que não cuida dos seus mortos é porque está sendo governada pela própria Morte” (*idem*, p. 123), contrariando a noção que se tem da morte como algo inativo, improfícuo e afirmando-a como uma força que, igualmente aos mecanismos da vida, produz poder.

Couto é reconhecidamente um autor em cuja obra vigora uma agregação habitual de elementos mágicos aos aspectos comuns na sua cena literária, numa “naturalização do sobrenatural [que] passa não apenas pela forma como são integradas as representações dos fenômenos transcendentais, mas, sobretudo, pelo modo como essa mesma transcendência se institui como totalidade” (NOA, 2008, p. 12), subvertendo, pois, a lógica e o discurso totalitários da racionalidade dominante.

Se, por um lado, sua ficção, ao erigir imagens dissonantes, expõe o leitor ao risco do choque e do sentimento de inadequação, por outro, permite que ele ultrapasse seus constructos fundados a partir das convenções engessadas do real. A própria voz narrante de *OPS* enuncia: “Em Vila Longe, todavia, só o impossível é natural, só o sobrenatural é credível” (COUTO, 2006, p. 94). Nesse deslocamento de visão de mundo, a escrita ficcional de Mia Couto seduz o leitor exatamente quando propõe um alargamento das perspectivas e percepções acerca do real, integrando sistemas distintos de pensamento. Rompedora de fronteiras, a obra de Couto cria um espaço literário essencialmente ambíguo, em que, para além do deslocamento de um mundo a outro, o real e o mágico, as linhas da ficção propiciam uma delicada compreensão do humano – e de todos os objetos passíveis de humanização – e suas múltiplas representações, inclusive as improváveis.

Neste exercício em favor da ambiguidade, a própria figura do escritor Mia Couto é exemplar para aferirmos o intercâmbio permanente de valores em sua obra: é o poeta quem empresta ao romancista um olhar formador de “constelações de imagens” (PAZ, 2012, p. 31), em que as construções alegóricas, de forte carga conotativa, impõem-se no discurso. É dessa forma

que o narrador trata a sexualidade arrefecida do casal Jesustino e Constança: “nos últimos meses ele e a esposa já não davam **asas aos lençóis**” (COUTO, 2006, p. 228, grifo nosso), assemelhando o ato erótico, tão corpóreo, à leveza de um voo. O que observamos é o poeta Mia Couto interferir na cena literária – e tal fato é recorrente no romance – para emprestar o lirismo necessário ao discurso da narrativa, a fim de que esta, assim, exceda as margens da prosa:

No poema a linguagem recupera sua originalidade primeira, mutilada pela redução que a prosa e a fala cotidiana lhe impõe. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto quanto os de significado. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto amadurecido ou como os fogos de artifício no momento em que explodem no céu. O poeta põe sua matéria em liberdade. O prosador a aprisiona. (PAZ, 2012, p. 30)

Na ficção de Couto há esse cariz de liberdade que emana da sedução que exerce a palavra: transgressora, ela impõe à narrativa uma matriz poética, e, à maneira de um prisma, decompõe seu sentido original e propaga outros, latentes, trapaceando com a língua, como nos diz Roland Barthes: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: **literatura**” (BARTHES, 1997, p. 16, grifo do autor).

É exatamente a partir da língua desobrigada a dizer dessa ou daquela forma que Couto cria a literariedade de sua narrativa, em sintonia com a plasticidade da palavra e a polissemia dos seus significados e significantes, naquilo que Carmen Tindó Secco cunhou como “artesanía da linguagem” (SECCO, 2000, p. 263). Língua e linguagem, então, refazem, no tecido literário, o jogo binário de confrontação de poder: “o texto [de literatura] é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é teatro” (BARTHES, 1997, p. 17).

A complexidade do homem e da organização do mundo é recuperada pela sensibilidade do escritor que, poeticamente, descreve as nuances dos intrincados sentimentos humanos. Para falar de saudade, por exemplo, sentimento universal, porém, como vocábulo da língua portuguesa,

intraduzível, a voz enunciadora de *OPS* recorre a uma experiência pictórica para transpor, em palavras, o significado desta emoção humana:

Em silêncio, Mwadia foi à varanda e desamarrou o nó que atava duas fitas de pano vermelho. Não corria brisa, as fitas tombaram, pesadas, no chão. Fazia anos que ela pendurava, de forma cruzada, os dois pedaços de pano na travessa de madeira que sustentava o tecto. Era um expediente contra a saudade que fazia justiça à sua fama de “inventadeira”, como lhe chamavam na casa da infância. **Nessa mesma casa, em Vila Longe, pequenas aves pousavam constantemente nos beirais.** O lugar onde agora vivia, porém, não tinha céu para pássaros. Nos dias em que ventava, os panos estremeciam e eram duas asas de uma ave silenciosa, tão silenciosa como o marido, como os burros, como as pedras da paisagem. (p. 27, grifo nosso)

E numa construção poética especular, restaura a plasticidade cênica do discurso:

A mãe suspendeu o gesto e apontou para a cozinha exterior. E confessou que às vezes, ela ia para ali sentar-se só para reviver os tempos em que a família se arredondava, no grávido círculo da felicidade.

- *Vou para ali só para sentir saudade.*

- *E gosta?*

- *A saudade é a única dor que me faz esquecer as outras dores.*

Deixou-se levar para o quarto e a mãe esfregou-a numa toalha velha. **Tudo parecia perfeito, Mwadia era de novo menina e os beirais se enchiam de asas e cantos.** (p. 75, grifo nosso)

A confrontação entre os significados da solidão e do estar acompanhado é retratada nestas duas passagens acima, novamente, a partir da imagem de um voo e de seus correlatos: ave, asas, céu, vento e ar. A medida do sentimento de Mwadia em relação à presença ou ausência de vida humana em seu redor é dada pelo canto do pássaro, alegorizado pelo discurso. “Uma ave silenciosa, tão silenciosa quanto o marido” retinha na alma de Mwadia a aridez de um real sem perspectiva, isolado do mundo e devastado pelas ações da guerra, num cenário endurecido “como as pedras da paisagem”. A ave emudecida, em seu silêncio, potencializa a sensação de abandono do sujeito moçambicano no período pós-utopias. Já os pássaros que enchiam os beirais “de asas e cantos” recuperam a imagem de um passado afortunado, esperançoso, e refazem o sentimento de companhia, de

preenchimento, de presença da vida que Mwadia tinha na infância, quando a família reunida gestava a memória de um tempo feliz.

A voz enunciativa em *OPS*, sobretudo por meio da recorrência da linguagem poética, intensifica o poder da fantasia nas linhas do romance, reintegra o onírico ao mundo do sujeito, tão abalado física e psicologicamente durante as guerras, e, para além do nível do discurso, recupera o ato de comunhão entre os sujeitos. Mãe e filha se irmanam e se espelham na “saudade de um estado anterior” (PAZ, 2012, p. 143) em que a condição de pertencimento dimensionava a existência da própria individualidade. A conduzir a presença deste outro que, não sendo nós, é condição necessária para nos sentirmos nós, para aproximarmos e reconhecermos a nossa face mais singular, está o gesto amoroso, impregnado de Eros, pois, para Octavio Paz, é

O amor [que] nos suspende, nos arranca de nós mesmos e nos joga no estranho por excelência: outro corpo, outros olhos, outro ser. E é só nesse corpo que não é o nosso e nessa vida irremediavelmente alheia que podemos ser nós mesmos. (PAZ, 2012, p. 141)

Neste ponto, esbarramos no sentido da experiência erótica que, por essência, busca preencher os vazios do ser a partir do sentimento de um estado de completude com o outro, recuperando sua natureza original. Mwadia e Constança têm saudade do mesmo tempo, o passado vivido em família, quando, em estado de encantamento e compatibilidade com o outro, elas se nutriam de vida e engravidavam de felicidade. Ao se reencontrarem, reencontram também este “estado anterior” de doação/recepção do outro e conseqüente celebração da vida, da gestação de sentimentos de plenitude.

No tempo presente do romance, ano de 2002, mãe e filha agregam nova companhia, também feminina, como se a condição de ser mulher fosse elementar para fazer girar o amor. Assim, a brasileira Rosie Southman é convidada a aprender e apreender sobre o jogo erótico da vida, a partir do ato, simultaneamente real e simbólico, de pilar o milho:

Reuniram-se as três mulheres em redor do almofariz, cada uma delas munida de um pau de pilão. Foi Mwadia quem começou a socar o milho. Depois, foi a vez de Constança levantar o msundi e deixá-lo

tombar provocando um som cavo no ventre da madeira. A brasileira esperou pelo seu turno, como num jogo de infância. Demoraram a acertar até descobrirem o compasso e a alternância das batidas. A vida é assim: à vez, ora Deus, ora o Homem. A brasileira sorriu e o riso a foi tomando: há muito que a sua alma não era contagiada por um fazer tão simples, o moer do pão, o ir e vir de um coração que ela desconhecia.

Depois de um tempo, Rosie entendeu: aquele era um modo de dançar. A brasileira afastou-se das outras e, conservando o mesmo ritmo, foi rodopiando pelo pátio, ao compasso das batidas no almofariz. Foi acelerando o passo, deixando-se possuir pela dança. Sambava? Os pés ligeiros desconheciam o voltear do corpo. Aos poucos ela estava penetrando no território dos sonhos. Foi então que começou a escutar as vozes dos presos. Vinham não das celas americanas, mas das sombras de Vila Longe. (COUTO, 2006, p. 173)

A comunhão das mulheres ocorre no ritmo compassado das batidas do pilão e sugere dois atos complementares: além da atividade interativa entre elas, há um voltar-se para si, um mergulho interior na subjetividade, nas telas e nas vozes do inconsciente, tudo regido pela linguagem de um Eros comprometido com o desejo e que expõe sua lascívia: uma mulher inicia o jogo, a outra responde, a harmonia posterior em torno do movimento das batidas do pilão, a sonoridade dessas batidas no ventre da madeira, a aceleração do ritmo cardíaco, o corpo célere, até a sua quase abstração em benefício de um estado de alteração da consciência, um êxtase que está no físico, mas também para além dele. A linguagem erótica estende e afirma sua atuação no parágrafo seguinte: “Quando deu por si, Rosie estava deitada sob o telheiro do luande, exausta de felicidade, as pernas e os seios descobertos como que em flagrante acto de amor” (COUTO, 2006, p. 173).

Este discurso poético-narrativo que sugere um estado de excitação do corpo, uma alteração da sua forma inicial, por meio da eroticidade da linguagem, serve também para relacionar pessoas e objetos, como vemos na cena literária que aproxima Mwadia da alfaiataria do padraço Jesustino:

Quando entrou na alfaiataria, Mwadia sentia o escuro do aposento entrando no escuro dos seus olhos. Seus dedos roçaram a poeira dos móveis como que pedindo socorro. Os panos intactos pareciam adormecidos. Se Mwadia lhes tocava, porém, eles se esfumavam, vertidos em poalha. (COUTO, 2006, p. 126)

Mesmo a substância quase abstrata da poeira é submetida ao roçar dos dedos da mulher, uma carícia que, ao parecer pedir socorro, impõe um desejo de auxílio. E a matéria virgem dos panos é despertada do sono profundo, da apatia, da inércia, alterando seu estado, sob a condição do toque das mãos de Mwadia – a conjunção subordinada “se” reforça tal relação de dependência – para outro que, ao contrário de “adormecer”, pressupõe uma inquietação, uma excitação, como sugere o termo “verter”.

O processo de personificação a que os objetos são expostos é ratificado na geografia natural de Moçambique quando a voz enunciativa procede à revelação: “tudo, neste mundo, é humano. O rio tem ancas de mulher, a árvore tem dedos para acariciar o vento (...)” (COUTO, 2006, p. 270), desta vez, explicitamente, erotizando os seres inanimados e atribuindo a eles características femininas. Afinal, é o corpo feminino que, neste romance, incorpora a potência do desejo, a força da ação transformadora e aponta para a liberdade, nas transgressões de seus gestos, como condição essencial para a expressão da natureza humana.

Neste sentido, a erotização da linguagem, marca importante do discurso narrativo de Couto em *OPS*, é mais um aspecto da face feminina do romance, energia (re)criadora, fonte de vida. Se retornarmos ao discurso de Aristófanes, como sinalizou Lúcia Castello Branco, veremos que o impulso fundamental de Eros – para recuperar o estado de completude original –, reverbera, essencialmente, nos domínios da mulher, pois é ela quem “revive, ainda que temporariamente, a totalidade que lhe foi roubada por Zeus”, (BRANCO, 1987, p. 13) quando, no período da gestação, “redonda” como os seres andróginos, se liga visceralmente a outro ser.

Em *OPS*, o jogo erótico do verbo se une ao labor estético e o texto converge para seu ato primordial: reinventar a liberdade. As metáforas do desejo dão o tom da retórica que expande as próprias fronteiras: é erotismo sim, mas é mais que isso, é libertação, é a abertura das asas, é o voo poético da fêmea sobressaindo aos aprisionamentos prosaicos. No poetizar da voz enunciativa, o céu se harmoniza com seus pássaros e a literatura moçambicana, com o poder do seu imaginário.

NOTAS:

- 1- Trecho retirado do conto “O primeiro beijo”, inserido na antologia *O primeiro beijo e outros contos*. São Paulo: Ed. Ática, São Paulo, 1992, p. 21.
- 2- Doravante as referências feitas ao romance serão escritas no texto com a sigla *OPS*.
- 3- 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 começou a ser representada assim, hibridamente, metade mulher e metade peixe.
- 4- Segundo Mia Couto, “grupo étnico proveniente do Norte da África do Sul e que, em meados do século XIX, invadiu o território moçambicano” (COUTO, 2006, p. 132).

REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. 2. ed. São Paulo: Editora Braziliense, 1987.

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

NOA, Francisco. *A letra, a sombra e a água – ensaios e dispersões*. Moçambique: Texto Editores Ltda., 2008.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução, notas e comentários de Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

_____. “Mia Couto e ‘a incurável doença de sonhar’”. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa (orgs.). *África e Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.

Texto recebido em 22 de janeiro de 2014 e aprovado em 31 de março de 2014.