

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, TEORIA E CRÍTICA
LINHA DE PESQUISA: TRADIÇÃO E MODERNIDADE

GEOVANNA DAYSE BEZERRA SILVA

A REDE LANÇADA ÀS AGUAS:
A SIMBOLOGIA DA ÁGUA
EM *O OUTRO PÉ DA SEREIA*, DE MIA COUTO

João Pessoa

2019

GEOVANNA DAYE BEZERRA SILVA

A REDE LANÇADA ÀS ÁGUAS:
A SIMBOLOGIA DA ÁGUA
EM *O OUTRO PÉ DA SEREIA*, DE MIA COUTO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Literatura, Teoria e Crítica, da Universidade Federal da Paraíba

Orientadora: Profa. Dra. Vanessa Neves Riambau Pinheiro

João Pessoa

2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586r Silva, Giovanna Dayse Bezerra.
A REDE LANÇADA ÀS ÁGUAS: A SIMBOLOGIA DA ÁGUA EM O
OUTRO PÉ DA SEREIA, DE MIA COUTO / Giovanna Dayse
Bezerra Silva. - João Pessoa, 2019.
74 f.

Orientação: Vanessa Neves Rimbau Pinheiro.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. simbologia. 2. água. 3. literatura africana. 4. O
outro pé da sereia. I. Pinheiro, Vanessa Neves Rimbau.
II. Título.

UFPB/CCHLA

GEOVANNA DAYE BEZERRA SILVA

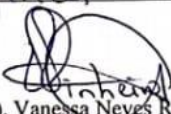


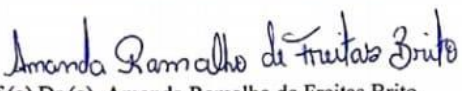
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO(A) ALUNO(A)
GEOVANNA DAYSE BEZERRA SILVA

Aos trinta dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezanove, às dez horas, realizou-se na Sala do PPGL, a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: "A REDE LANÇADA ÀS ÁGUAS: A SIMBOLOGIA DA ÁGUA EM O OUTRO PÉ DA SEREIA, DE MIA COUSA", apresentada pelo(a) aluno(a) **Geovanna Dayse Bezerra Silva**, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em **LITERATURA, TEORIA E CRÍTICA**, segundo encaminhamento da Profª. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) Prof.(a) Dr.(a) Vanessa Neves Rimbau Pinheiro (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os(as) Professores(as) Doutores(as) Amanda Ramalho de Freitas Brito (UFPB), Moama Lorena de Lacerda Marques (UFPB) e Rinah de Araújo Souto (UFPB suplente). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Prof.(a) Dr.(a) Vanessa Neves Rimbau Pinheiro convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi arguido(a) pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, as examinadoras deram o parecer final sobre a Dissertação e foi atribuído o seguinte conceito: APROVADA. Proclamados os resultados pelo(a) Prof.(a) Dr.(a). Vanessa Neves Rimbau Pinheiro, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e para constar eu, Prof.(a) Dr.(a) Vanessa Neves Rimbau Pinheiro (Secretário(a) ad hoc), lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 30 de setembro de 2019.

Parecer:

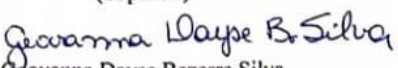
A discente deverá fazer uma revisão bibliográfica e das normas da ABNT, além de desenvolver pontos de análise a pontados pela banca na entrega da versão final.


Prof.(a) Dr.(a). Vanessa Neves Rimbau Pinheiro
(Presidente da Banca)


Prof.(a) Dr.(a). Amanda Ramalho de Freitas Brito
(Examinadora)


Prof.(a) Dr.(a). Moama Lorena de Lacerda Marques
(Examinadora)

Prof.(a) Dr.(a). Rinah de Araújo Souto
(Suplente)


Geovanna Dayse Bezerra Silva
(Mestranda)

Ao meu filho Gabriel, a força que vem me ensinando a Amar.

AGRADECIMENTOS

Ao Poder Superior que tudo rege e aos Mestre Espirituais que vêm me auxiliando nesta caminhada do autoconhecer.

Aos meus pais, portais divinos que possibilitaram minha chegada aqui.

Aos meus amigos e companheiros de caminhada do Centro Espiritualista Alvorada Nova, pelo aprendizado constante na convivência.

A minha orientadora Vanessa Riambau, pela paciência e acolhimento de sempre. É, em verdade, uma verdadeira mãe acadêmica que ultrapassa os muros da universidade.

Aos meus amigos que vêm fazendo parte da minha jornada acadêmica, desde a graduação. Seguimos um dando força ao outro nos momentos de turbulência.

Ao PPGL, programa que me oportunizou subir mais um degrau na vida e na minha carreira acadêmica, contando com funcionários dedicados, solícitos e, sobretudo, humanos.

À CAPES, por ter me concedido a bolsa que me permitiu dedicação exclusiva ao Mestrado.

A todos que, direta ou indiretamente, me auxiliaram a alcançar este objetivo. Recebam minha terna gratidão.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo tecer uma análise do romance *O outro pé da sereia*, de Mia Couto. O estudo é desenvolvido a partir da categoria simbologia da água. Para fundamentar nossa análise, utilizamos as contribuições teóricas de Eliade (1991, 1992, 2010, 2011), Frye (2014), Chevalier e Gheerbrant (2016), Bachelard (1994, 1997, 2009), Durand (1993), entre outros. A proposta da análise é apresentar uma tipologia do elemento água, relacionando-a aos dois personagens selecionados: Mwadia Malunga e Nimi Nsundi. Observamos que as formas simbólicas em que o elemento água se manifesta, o rio e o mar, estão intrinsecamente ligadas aos personagens Mwadia e Nsundi, respectivamente. Por meio da análise constatamos que ambos os personagens possuem relação de semelhanças e diferenças. A semelhança se dá pela presença do elemento água na trajetória de Mwadia e Nsundi. A diferença se dá quanto ao comportamento que cada um tem diante dos acontecimentos: Mwadia é a tranquilidade da correnteza do rio, é a constância; o temperamento submisso diante do marido, da mãe e daqueles que a cercam, demonstram sua maleabilidade em seguir o curso do rio de acordo com a correnteza. Nsundi representa as instáveis e bravias águas do mar: de temperamento impetuoso, não hesita em transgredir as ordens dos sacerdotes que estão à frente na viagem. É imprevisível como as águas do oceano, por vezes manso, suave; outrora avassalador. Mesmo com essas diferenças notórias em seus comportamentos, os dois personagens são semelhantes em sua essência, pois ambos são permeados pelo mesmo elemento norteador em suas vidas: a água.

Palavras-chave: simbologia, água, literatura africana, *O outro pé da sereia*.

ABSTRACT

This study aims to analyze Mia Couto's novel *O outro pé da sereia*, using the water symbology as its analysis category, based on the theoretical contributions of Eliade (1991, 1992, 2010, 2011), Frye (2014), Chevalier and Gheerbrant (2016), Bachelard (1994, 1997, 2009), and Durant (1993), among others. The analysis proposes to present a typology of the water element, linking it to two selected characters: Mwadia Malunga and Nimi Nsundi. We have observed that the symbolic shapes manifested by the water element, the river and the sea, are intrinsically connected to the characters Mwadia and Nsundi. In the analysis we have noticed that both characters maintain a relationship of similarities and differences. The similarity occurs in the presence of the water element in Mwadia's and Nsundi's journeys. The difference is in the behavior adopted by each one in face of events: Mwadia is the river flow's serenity, its constancy; the submissive attitude before her husband, her mother, and those who surround her, reflects her malleability to follow the river course according to the flow. Nsundi represents the unstable and tameless sea waters; with an impetuous temper, he does not hesitate in transgressing the orders of the clergymen who conduct the voyage. He is as unpredictable as the ocean waters; at times calm, smooth, and overpowering at others. Even with these notorious differences in their behaviors, the characters are alike in their essence, since both are permeated by the same guiding element in their lives: water.

Key words: symbology, water, African literature, *O outro pé da sereia*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 APRESENTAÇÃO DO AUTOR E DA FORTUNA CRÍTICA DA OBRA	12
2 SOB O PRISMA DE UM CRISTAL: FUNDAMENTOS SOBRE A SIMBOLOGIA	20
2.1 Definição	21
2.2 Funções do símbolo.....	26
2.3 A simbologia sob a perspectiva literária de Northrop Frye	30
3 ANÁLISE CRÍTICA: AS FORMAS SIMBÓLICAS DA ÁGUA E OS SÍMBOLOS AQUÁTICOS	41
3.1. Tipologia do elemento água.....	41
3.2 Mwadia Malunga: A mulher com corpo de rio e nome de canoa	42
3.3 Nimi Nsundi: o batizado nas águas do (a)mar	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como finalidade realizar uma análise do romance *O outro pé da sereia* (2006), do escritor moçambicano Mia Couto. Para isto, a categoria analítica destacada para a abordagem é a simbologia do elemento água ao longo do enredo.

A categoria escolhida nesta análise é talvez a mais recorrente em toda a obra de Mia Couto e, conseqüentemente, no romance analisado. A presença do elemento água é inerente à trajetória dos dois personagens escolhidos: Mwadia e Nsundi. Percebemos que esse elemento permeia a vida de ambos os personagens e é por meio da água que é possível se estabelecer um elo entre os dois eixos temporais. Com a escolha dessa categoria, que aparece no enredo em diversas formas simbólicas, nosso enfoque recai sobre as formas do rio e do mar relacionadas a cada protagonista.

Para tanto, utilizamos como respaldo teórico as contribuições acerca da simbologia de Eliade (1991, 2010), Durand (1993), Frye (2014), Chevalier e Gheerbrant (2016) e Bachelard (1994, 1997).

Imagens e símbolos (1991) e *Tratado de História da Religiões* (2010), de Mircea Eliade, fornecem conceitos, de maneira clara e ampla, sobre a simbologia da água e dos símbolos que estão associados a este elemento. A água, por exemplo, forma uma rede simbólica com a Lua e a Mulher. Além disso, em *Imagens e símbolos*, Eliade discorre sobre o símbolo de maneira geral e a importância desse estudo para o autoconhecimento do homem. Além disso, há uma explanação acerca do significado dos símbolos a serem estudados neste trabalho sob a perspectiva de vários povos e culturas, demonstrando o caráter universal do símbolo.

Em *A imaginação simbólica* (1993), de Gilbert Durand, além do conceito do símbolo, observamos de que maneira se dá o pensamento simbólico, já que um símbolo é reconhecido como tal a partir do *valor simbólico* que lhe é atribuído por uma sociedade, por uma cultura. Seleccionamos dessa obra três capítulos: *O vocabulário do simbolismo* (introdução), *Os níveis do sentido e a convergência das hermenêuticas* (capítulo quatro) e *as funções da imaginação simbólica* (conclusão). Consideramos valorosa sua explanação sobre a maneira como o pensamento simbólico se desenvolve. Além disso, Durand discorre acerca de algumas funções do símbolo, trazendo outros aspectos de estudo do símbolo complementares ao de Eliade.

A partir dos postulados de Northrop Frye, em *Anatomia da crítica* (2014), no ensaio “Teoria dos Símbolos”, verificamos o conceito do símbolo no texto literário e observamos os diversos níveis (ou fases) em que o símbolo pode ser analisado: signo, motivo, imagem, arquétipo e mônada. No ensaio “Teoria dos Mitos”, Frye aprofunda a questão dos arquétipos, possibilitando uma relevante apresentação das imagens bíblicas e mitológicas. Frye discorre, de forma minuciosa, sobre a natureza e a função do símbolo no âmbito literário. Além disso, as fases do simbolismo literário postuladas por Frye possibilitam diversas leituras que se podem fazer do símbolo na literatura, podendo ser feitas em diversos níveis ou fases, partindo de um contexto mais interno e restrito (tal como as fases centrípeta e centrífuga) até uma fase mais abrangente (como a fase anagógica). Privilegiamos a fase formal (o símbolo como imagem), porque as imagens referentes à água é que são analisadas no presente trabalho. No entanto, não descartamos a possibilidade de recorrer às fases mítica e anagógica, quando assim se fizer necessário. A Teoria dos Mitos, além de esmiuçar a questão dos arquétipos, também apresenta conceitos sobre a simbologia dos elementos fogo e água, indispensável ao nosso estudo.

O *Dicionário de Símbolos* (2016), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, traz uma explanação sobre possibilidades de conceitos do símbolo em sua Introdução. Vemos alguns postulados gerais sobre a natureza do símbolo, seus atributos e suas funções. Além disto, fazemos uso dos verbetes associados à simbologia da água. A água, o mar, o rio, o navio, a arca etc. são contemplados com uma ampla significação nesse dicionário. Tal obra demonstra ser de grande valia para a análise do romance, uma vez que apresenta verbetes sobre todas as formas simbólicas mencionadas e analisadas no presente estudo. Assim, o dicionário apresenta as significações do elemento água em sua estrutura primária e também nas formas do rio, do mar e o significado do batismo, ritual inserido em ambas as formas.

Bachelard, reconhecido por sua explanação poético e teórica acerca dos quatro elementos, foi fundamental para o desenvolvimento do capítulo de análise, uma vez que em sua obra *A água e os sonhos*, ele contempla os diversos tipos de água e formas que este elemento assume. Também são valiosas suas contribuições em *A poética do espaço*, quando tratamos dos espaço externo da casa de Mwadia e em *A psicanálise do fogo*, na fundamentação do relacionamento amoroso entre Nimi Nsundi e Dia Kumari e *A poética do devaneio*.

A análise tem como base o enfoque de dois personagens: Mwadia Malunga e Nimi Nsundi. Diante da constituição desses personagens, buscamos evidenciar de que forma a trajetória deles está associada ao elemento água e aos símbolos que fazem parte da rede deste (por exemplo, o navio). Além disso, observamos a relação intrínseca da água com a

temporalidade, já que o romance é narrado em dois eixos temporais distintos e a água mostra-se como veículo dessa travessia.

Destacamos, como fortuna crítica da obra, as contribuições de Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreira Cury em *Mia Couto: espaços ficcionais*, obra lançada em 2008, que faz um estudo sobre as temáticas mais presentes nos romances do escritor lançados até então.

Também ressaltamos a relevância de Peron Rios em *A viagem infinita: estudos sobre Terra Sonâmbula*, de Mia Couto (2007), para o presente estudo, uma vez que forneceu informações de importância sobre o contexto histórico que culminou na literatura miacoutiana.

De igual modo, foi de grande valor a contribuição de Luara Pinto Minuzzi, com sua dissertação intitulada *Mia Couto e a simbologia de embarcações aquáticas: navegar, mais do que preciso, é sonhável*, de 2014, já que este trabalho enfoca a perspectiva das embarcações aquáticas e os elementos associados às águas.

Organizamos este trabalho com a seguinte estrutura: introdução, capítulo um, capítulo dois, capítulo três, considerações finais e referências bibliográficas. Vejamos, brevemente, sobre o que se trata os três capítulos principais.

No capítulo um, intitulado *Visão panorâmica do autor e da obra* discorremos, inicialmente, sobre o escritor moçambicano Mia Couto, autor do romance analisado. Fazemos uma explanação do percurso de Mia Couto enquanto escritor, destacando o marco inicial de sua carreira e qual (is) romance(s) se destacam em sua obra. Em seguida, apresentamos *O outro pé da sereia*, com uma síntese dos eixos temporais de 1560 e 2002, destacando os protagonistas de cada eixo e os espaços que eles percorrem.

No capítulo dois, intitulado *Sob o prisma de um cristal: fundamentos sobre a simbologia*, apresentamos os principais teóricos e as teorias sobre a simbologia que serviram de base para fundamentar nossa análise. São tentativas de definição do símbolo, suas funções e como o símbolo pode ser estudado no âmbito do texto literário.

O capítulo três, de título *Análise crítica: as formas simbólicas da água e os símbolos aquáticos*, analisamos as formas simbólicas do rio e do mar e os protagonistas de cada eixo temporal. Também discorremos sobre outros símbolos associados ao elemento água, tal como a Mãe, o fogo e as embarcações que servem de veículo para a travessia dos personagens.

1 APRESENTAÇÃO DO AUTOR E DA FORTUNA CRÍTICA DA OBRA

Antônio Emílio Leite Couto, mais conhecido como Mia Couto, é um escritor moçambicano de língua portuguesa. Mia Couto nasceu em 5 de julho de 1955, na cidade de Beira, em Moçambique. Seus pais, emigrantes portugueses, proporcionaram ao escritor um ambiente propício ao desenvolvimento de seu apreço pelos livros e por ouvir ‘estórias’. De acordo com Fonseca e Cury (2008)

O terreno em que a semente da escrita foi lançada, metaforicamente remetendo à genealogia familiar, alia a atitude subversiva ligada ao universo dos livros e à cumplicidade com o pai oposicionista do regime colonial, ao afeto materno, corporificação da poesia. (p. 19)

A convivência com pai jornalista, avesso ao regime ditatorial salazarista, o fez estar em contato, desde cedo, com o mundo da escrita que manifestava oposição ao governo português. Esse caráter transgressor do pai, de quem o escritor herdou o gosto pela escrita, complementava-se ao afetuoso comportamento da mãe, a quem Mia Couto atribui ser “a própria poesia”. (FONSECA E CURY, 2008, p. 19)

Durante a infância conviveu com contadores de histórias dos subúrbios. Esse momento da vida do escritor foi marcante no que se refere aos traços da oralidade presentes na literatura do escritor, pois, “a oralidade é vista por Mia Couto como um sistema de pensamento, fornecedor de conhecimento e saberes rearticuláveis. (FONSECA E CURY, 2008, p. 13). Formou-se em biologia, proporcionando-lhe o contato com diversos espaços e culturas locais, claramente perceptíveis em suas obras.

Seu marco inicial na literatura se deu com o lançamento do livro de poesia *Raiz de orvalho*, em 1983. Em 1986, estreia no mundo da prova com a coletânea de contos *Vozes anoitecidas*. Lança, ainda, em 1990 *Cada homem é uma raça* e, em 1991, *Cronicando*, obras que servem de impulso para sua estreia como escritor de romances em 1993, com *Terra sonâmbula*. Inocência Mata, em prefácio ao livro *Mia Couto: espaços ficcionais*, nos diz que Mia Couto possui uma

diversificada obre em termos genológicos (poesia, estórias, contos, crônicas, novelas, romances e ensaios, indiscutivelmente um gênero literário) e em termos temáticos – temas que o autor actualiza através de constantes polarizações complementares (nunca excludentes): tradição/modernidade, oratura/escritura, voz/letra, velho/novo, campo/cidade, região/país, local/global, nacional/universal, natureza/cultura, mesmo/outro, e suas mestiças combinações a partir das quais o escritor constrói uma verdadeira sinfonia do diálogo entre diferentes. (FONSECA E CURY, 2008, p. 9)

Essa diversidade, salientada por Mata, é constatada quando observamos a vasta obra do escritor no que se refere aos gêneros publicados até então. Verificaremos, mais adiante, alguns temas recorrentes em suas obras. Retomando seu romance de estreia, *Terra sonâmbula*, Rios (2007) menciona que neste livro “que todos os seus experimentos de linguagem, desenvolvidos na técnica do conto, irão se aglutinar: a escritura cantada, a ordenação mágica do mundo e a fatura da trama em refinada arquitetura” (p. 28). Este romance tem como cenário a guerra civil iniciada após a independência política do país, em 1975. O país, como sabemos, foi palco de exploração e subjugação durante décadas por Portugal. De acordo com Rios, “o processo emancipatório [...] figura entre as grandes carnificinas que a humanidade conseguiu acumular (2007, p. 25), já que, após o período que foi considerada parte da África lusitana, em 1751, Moçambique passa a ser considerada província ultramarina de Portugal, em 1951, já com Antônio Salazar no poder, desde 1932.

A poderio português sobre Moçambique durante o governo salazarista “impôs uma política de exportação dos produtos agrícolas da região, principalmente o arroz e o algodão, diminuindo a produção voltada para a subsistência interna, conduzindo o país à fome” (RIOS, 2007, p. 25). Além da escassez de alimentos, semeados pelos próprios moçambicanos, o país se viu ainda explorado em seus minérios, como o ouro, zinco e marfim, o que ampliou os olhares cobiçosos de outros países europeus.

O início de uma proposta de mudança da sociedade moçambicana ocorreu em 1962, quando Eduardo Mondlane cria a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), oferecendo a Portugal a resistência à exploração:

Em 1974, com a queda de Salazar na Revolução dos Cravos, os moçambicanos deram um largo passo para a fatura de sua independência política. Depois de dezesseis anos de conflitos contra a metrópole, o país, em 25 de junho de 1975, festejou sua emancipação, mas recebendo, naturalmente, o peso de autogerenciar-se. (RIOS, 2007, p. 26)

Isto é, após toda a resistência e luta, representada pela FRELIMO, Moçambique vê-se diante da insatisfação com o governo deste partido nacional, que ascende ao poder, naturalmente, após a queda dos portugueses. Frente à FRELIMO, é então fundado o partido RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), que vai se opor ferrenhamente ao governo, culminando na guerra civil em Moçambique. É esse contexto de guerra que serve como pano de fundo de *Terra Sonâmbula*, primeiro romance de Mia Couto. É neste cenário do processo de colonização (e cristianização), também, que se dá a narrativa do eixo colonial de *O outro pé da sereia*, objeto de nosso estudo. Seja como cenário principal ou não, a guerra e/ou seus estilhaços permeiam várias obras do escritor. Segundo Leite (2012, p. 187), “em praticamente todos os contos e romances de Mia Couto se faz a crítica aos poderes, ao desvio de bens, à corrupção, ao desrespeito pelos valores morais e éticos” e isso ocorreu tanto no período colonial quanto no período após a Independência do país, haja vista o contexto de guerra civil presente no país.

Esta breve explanação histórica sobre Moçambique serve para que possamos melhor compreender o contexto de produção da literatura no país que, naturalmente, passou por diversas fases. No período colonial, a literatura tinha um cunho político e os escritores desta época usavam seus textos com o intuito de fazer propaganda política, verdadeiras armas de guerra. Rios (2007) afirma que, só de 1854 em diante, com o surgimento do jornalismo no país, é que iniciou-se “a formação de uma consciência identitária” (p. 27), pois a literatura passou a ser o meio de expressão do pensamento político vigente:

Francisco Salinas Portugal dividirá a literatura moçambicana [...] em períodos essenciais, como a pré-história (onde se enquadrarão João Albasini, com *O Livro da Dor*, de 1925, um ponto de partida da poesia moçambicana e João Dias, com seu conhecido conto de 1952 intitulado *Godido*, referência histórica da prosa nacional) e o período de formação, no qual se enquadra Noémia de Sousa, escrevendo, em 1951, *Sangue Negro*, obre que já marca enfaticamente a presença da oralidade na literatura moçambicana. (RIOS, 2007, p. 27)

Com essa sistematização feita por Salinas Portugal, observamos, ainda, a presença de outros grandes nomes da literatura do país no período de formação. Entre eles, destacam-se Rui Knopfli, Rui Nogar, José Craveirinha e Luís Bernardo Honwana. A busca por uma linguagem mais aperfeiçoada se dá após a independência do país, em 1975, com livros em poesia e prosa lançados por Ungulani Ba Ka Khosa, Lília Momplé, Eduardo White, Paulina Chiziane, Luis Carlos Patraquim e, naturalmente, Mia Couto. Neste período de produção da literatura, “a língua portuguesa já não era vista com a mesma aversão, mas, em vias inversas, se fazia

percebida como meio mais eficiente para unificar o país.” (RIOS, 2007, p. 27). É em meio a esse contexto e grupo de escritores que surge o primeiro livro de poesia de Mia Couto, já mencionado anteriormente.

Para Fonseca e Cury (2008), Mia Couto e outros escritores africanos ocupam um lugar na literatura africana que elas denominam de lugar híbrido, já que esse esses intelectuais, a par de toda história e luta social de seu povo, ainda têm de publicar suas obras na língua oficial do país, que é a língua oficial do colonizador, sinônimo de opressão e morte.

Diante do exposto acima, é compreensível pensar o porquê desse conflito dos escritores diante da língua portuguesa, uma vez que ela representou, durante séculos, a tirania, o sangue e as lágrimas de milhares de africanos. No entanto, é a língua oficial do país e deve ser reconhecida como tal. Observe-se também que Moçambique recebeu emigrantes de diversos países, agregando diversas culturas bem distintas da sua e, conseqüentemente, idiomas. Desse modo, a língua portuguesa assume um caráter de unificação na comunicação entre esses povos, já que “A imbricação da língua portuguesa com as línguas autóctones e com suas memórias culturais é também ressaltada por Inocência Mata (1998, p. 267) como uma “reatualização iniciática das identidades sociais.” (FONSECA E CURY, 2008, p. 14).

Carvalho (2015), referindo-se a literatura de Mia Couto, afirma que a literatura serve, também, para dar voz a ideologia política do escritor. Nesse sentido, o texto literário também é um veículo utilizado pelo escritor para dar voz ao seu modo de pensar a política e a situação atual do país. Além disso, ao se dar voz na literatura, os personagens passam a representam parcelas da população que compartilham daquela ideologia.

Mia Couto, tem, até o momento, dezessete romances lançados em Portugal, treze deles lançados no Brasil. Referindo-se ao romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Fonseca e Cury (2008) dizem que

Desde o título, o romance é texto permeado por símbolos, dos quais os mais recorrentes são a água, a terra e o fogo. São – o que se pode generalizar para a obra de Mia Couto como um todo – símbolos que apontam para uma poética de pertencimento e que metaforizam, ainda que na precariedade que atravessa tal conceito no mundo contemporâneo, o espaço da nação. (p. 92)

Percebemos, com isso, que em vários romances há a recorrência de alguns temas, tais como a guerra, a oralidade/escrita, os elementos da natureza, entre outros. Nosso objeto de

estudo, naturalmente, contempla um ou mais desses temas mencionados, verificável na fortuna crítica acerca da obra.

O romance *O outro pé da sereia*, lançado em ambos os países (Portugal e Brasil) em 2006, é o sétimo publicado. A literatura de Mia Couto está inserida nas literaturas africanas de língua portuguesa, uma vez que Moçambique é um dos seis países integrantes dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa).

O outro pé da sereia contém dezenove capítulos e se passa em dois eixos temporais distintos: treze capítulos se passam em 2002 e seis capítulos se passam em 1560:

[...] remete a temporalidades diversas, nas quais se ficcionalizam fatos do processo de colonização da África pelos portugueses, dialogando anacronicamente com o tempo presente em que as consequências desse processo se fazem ainda atuantes. Do leitor, pede-se um olhar não linear, embora se saturem de historicidade diversos tempos e espaços responsáveis por imagens que “lêem” a contrapelo [...] a história da colonização. (FONSECA e CURY, 2008, p. 37)

Essa ficcionalização de fatos reais se dá pela presença de personagens históricos que fizeram parte da viagem no processo de colonização. Nos capítulos do eixo contemporâneo, Mwadia Malunga e Zero Madzero vivem em Antigamente, lugar em Moçambique para além das montanhas. O casal encontra às margens do rio Mussenguezi, próximo a Antigamente, um baú contendo manuscritos e diários de bordo de uma viagem de Goa a Moçambique em 1560, uma estátua de Nossa Senhora com apenas um pé e um esqueleto humano. Mwadia e Zero recorrem ao curandeiro Lázaro Vivo, que aconselha a Mwadia ir a Vila Longe (lugar de origem de Mwadia) encontrar um lugar seguro para deixar a imagem da santa. Mwadia, então, faz a travessia e, ao chegar na casa da mãe Constança, se depara com as lembranças das infância e adolescência, com as pessoas que fazem parte de sua constituição enquanto membro daquela sociedade. Ela chega à aldeia às vésperas do desembarque de um casal afroamericano, que espera encontrar no local a África inventada e retratada no continente americano. Devido a isso, Casuarino, tio de Mwadia, traça um plano para que os membros mais significativos da pequena aldeia possam tirar o máximo de proveito possível dos estrangeiros e incumbe Mwadia de fingir ser visitada por espíritos dos antepassados, já que este é um dos aspectos que os afroamericanos creem ser tipicamente africano. Para Fonseca e Cury, *O outro pé da sereia* evidencia o quanto as tradições vêm sofrendo as transformações advindas do capital. Aquilo que é próprio da natureza africana, é tido como um produto comercial pelos estrangeiros ocidentais. A obra deixa

bem claro esse fato com a chegada dos personagens afroamericanos, que vão em busca de comprar uma África criada na cultura do país em que vivem.

Os estrangeiros, naturalmente, representam uma grande parcela da população mundial que vê uma África estereotipada, no que se refere às tradições. Este olhar faz com que muitos busquem os países africanos com interesse em assistir e consumir esses costumes por eles idealizados. No romance, contudo, também observamos o outro lado da moeda: também os nativos veem nessa busca idealizada pelos estrangeiros uma oportunidade de lucrar: “o romance criticamente também traz à cena um africano que vende tais imagens, em proveito próprio, consciente do engano que infringe aos estrangeiros. Casuarino prepara a cena, a casa do curandeiro para que receba os estrangeiros.” (FONSECA e CURY, 2008, p. 59).

O eixo temporal concernente a 1560 narra a viagem da nau portuguesa, a *Nossa Senhora da Ajuda*, de Goa a Moçambique. O missionário português D. Gonçalo da Silveira está a bordo com o padre Manuel Antunes, responsável por fazer o registro da viagem. Ao sair de Goa, a estátua de uma Nossa Senhora cai no rio Mandovi e o escravo Nimi Nsundi resgata a santa. Após esse momento e no decorrer da viagem, Nsundi passa a perseguir a estátua e dedica-lhe uma devoção, que causa estranhamento em alguns personagens. Por um lado, os cristãos admiram o fato de um escravo prestar culto à santa cristã. Por outro lado, ele é criticado por Dia Kumari, presente na travessia, que não entende o porquê de Nsundi cultuar um ícone do colonizador. A trajetória do personagem durante a viagem ocorre em torno da imagem da santa, pois, para ele, quem está ali, em vez da santa, é a sereia, deusa das águas africanas, chamada Kianda. Ao ser descoberto quando corta um dos pés da estátua, o personagem é preso e fica em observação pelos jesuítas, mas logo em seguida comete suicídio, pois acredita já ter cumprido sua missão na nau. A narrativa se desdobra então sob a perspectiva do padre Manuel Antunes, que, ao desembarcar em Moçambique, revela sua identificação com aquele povo e a cultura deste, escolhendo, então, abandonar o sacerdócio e viver como um nativo das florestas moçambicanas. Manuel Antunes adota para si o nome de Nimi Nsundi. O missionário D. Gonçalo da Silveira, ao ser conduzido ao Reino do Monomotapa e batizar o imperador Nogomo, é assassinado misteriosamente e enterrado às margens de um rio. Junto com ele, fica a imagem da santa católica de apenas um pé e um baú contendo manuscritos e diários de bordo. Estes são os elementos encontrados, no início da narrativa, por Mwadia.

Em relação aos espaços presentes na narrativa, é possível destacar, na sequência da ação da personagem Mwadia, os seguintes: Antigamente, as margens do rio Mussenguezi, o Monte Camuendje e a aldeia Vila Longe. A protagonista transita por esses lugares na medida em que

vai em busca de um local seguro para depositar a imagem da santa/sereia. De acordo com Fonseca e Cury, temas recorrentes na literatura miacoutiana são “a viagem, a errância, o deslocamento” (2008, p. 84), sendo que essa transição espacial pode ocorrer tanto no sentido real quanto imaginário. Muitos de seus personagens fazem viagens ao passado, revisitando as lutas de seu povo, para retornarem ao presente com um olhar mais crítico acerca de sua condição enquanto indivíduo. Ana Mafalda Leite afirma que

o tema da viagem, quando surge, é na encenação desses mares e rios, demanda de paz, de conciliação entre tradição e modernidade, entre confluência dos rios interiores com o mar litorâneo. É ainda remitologização da história, das navegações e dos signos coloniais. (LEITE, 2012, p. 75).

Essa afirmação da teórica nos remete diretamente aos protagonistas de *O outro pé da sereia*, uma vez que é dessa confluência das águas que toda a história se desenvolve.

Antigamente é o nome dado ao local que Mwadia reside com o marido, o pastor Zero Madzero. É deste ponto que ela parte rumo ao monte em busca do curandeiro Lázaro Vivo, que lhe orienta seguir em direção às margens do rio Mussenguezi, em busca de um lugar para enterrar a ‘estrela’ caída. Essas margens do rio revelam-se ponto marcante na história da personagem que tem o nome de canoa, pois é neste local em que a mulher encontra os objetos que darão uma reviravolta em sua vida apática. É também pela travessia entre essas margens que a Mwadia chega a sua aldeia de origem, Vila Longe, lugar que é reservatório de suas lembranças há muito esquecidas. Essas fronteiras atravessadas por ela faz parte de um dos temas recorrentes na literatura miacoutiana, como vemos em *Mia Couto*: espaços ficcionais:

Mia Couto é, pois, um ser de fronteira enquanto escritor que assumidamente fala a partir da margem. Ele assim o faz, literal e metaforicamente, ao trazer para seus romances os conflitos do espaço africano, criando personagens também eles “de fronteira” [...] Não é por acaso que muitos de seus personagens assumem tal condição: mulheres, loucos, feiticeiros, estrangeiros. (FONSECA e CURY, 2008, p. 106)

Mwadia insere-se nessa categoria do ‘ser de fronteira’, já que sua ação é marcada pela travessia entre os espaços físicos e temporais. A fronteira histórica é diluída quando a personagem passa a intermediar o que acontece com os viajantes da nau Nossa Senhora da Ajuda.

Referente à saga de Nimi Nsundi, destacamos, na sequência da ação dessa personagem: o rio Mandovi e a nau Nossa Senhora da Ajuda. É de um rio que Nsundi para de Goa, na Índia, rumo ao Reino do Monomotapa. É próximo às margens do Mandovi, a bordo da embarcação portuguesa, que a estátua de Nossa Senhora cai e quase afunda, sendo resgatada pelo escravo. É este fato que marca o ponto central pelo qual vai girar a ação de Nsundi no decorrer do enredo. Após esse resgate, o escravo passa venerar a imagem durante todo o percurso na nau. Esta embarcação é o espaço que serve de cenário aos atos cometidos por ele, desde a saída de Goa ao suicídio. O mar passa a ser sua eterna morada, já que, após sua morte, ele é lançado às águas oceânicas.

Diante do exposto no presente capítulo, onde buscamos discorrer, de forma breve, sobre as bases que fundamentam a literatura de Mia Couto e o contexto histórico e social que são, recorrentemente, pano de fundo de sua literatura, verificamos que *O outro pé da sereia* contempla alguns aspectos e temas presentes também em outros romances do autor. Destacamos, no entanto, a simbologia das águas presente no romance que está intrinsecamente ligada a ação das personagens analisadas. Vejamos, no capítulo seguinte, algumas teorias acerca do tema simbologia.

2 SOB O PRISMA DE UM CRISTAL: FUNDAMENTOS SOBRE A SIMBOLOGIA

A simbologia é uma vertente que vem sendo estudada pelos mais diversos ramos do conhecimento. Seja na Filosofia, na História, nas Ciências das Religiões, Psicologia, Antropologia, e, naturalmente, na Literatura, o estudo dos símbolos vem demonstrando a capacidade que o homem tem de criar-se e recriar-se, de cobrir-se e descobrir-se nos níveis físico, mental, psíquico e espiritual. O símbolo tem a maestria de estar inserido na própria construção do Ser e de uma sociedade, levando e elevando os indivíduos a um estado transcendental. Isso se dá porque, na formação de uma civilização, mesmo que não haja a presença da escrita, os símbolos estão presentes para representar imagens, pensamentos, fenômenos naturais.

Chevalier (2016, p. XXIII) afirma que “o símbolo, como *categoria transcendente da altura, do supraterebre, do infinito, revela-se ao homem por inteiro, tanto à sua inteligência quanto à sua alma.*”¹. Ou ainda, nas palavras de Eliade, que corrobora com o anterior: “Começamos a compreender hoje algo que o século XIX não podia nem mesmo pressentir: que o símbolo, o mito, a imagem pertencem à substância da vida espiritual, que podemos camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas que jamais poderemos extirpá-los.” (ELIADE, 1991, p. 7). Em *Imagens e Símbolos*, Eliade traz à discussão a redescoberta do estudo dos símbolos a partir do século XIX, com o advento da psicanálise. No entanto, esse campo de estudo sobre as imagens e a simbologia pareceu ser restritivo, atribuindo apenas um significado onde há possibilidades grandiosas de significações e interpretações. Para ele, tais elementos são essenciais à vida humana. De acordo com Minuzzi (2014, p. 14)

"Penso, logo existo" foi o lema por longos tempos – tempos em que, conseqüentemente, o imaginário (o conjunto de imagens produzido pelo homem), a imaginação, a fantasia, os sonhos foram deixados de lado, considerados não importantes e até mesmo perigosos: o ideal seria proteger-se construindo uma fortaleza de lógica e racionalismo.

¹ Grifo do autor.

O homem precisa das imagens, dos símbolos para dar significado à existência. As letras, os números, as figuras geométricas e tudo que delas derivam servem à mente humana para dar materialidade ao que é concebível pela imaginação. Ou seja, é por meio de uma imagem sensível aos sentidos que o homem materializa o que concebe na imaginação. Como citado, o homem jamais poderá extinguir esses elementos do seu meio de vida, pois é uma necessidade inerente à sua existência. Novas formas surgirão, novos significados serão atribuídos a essas formas. Isso não gerará contradição ou a exclusão dos significados que outrora lhe atribuíram; ao contrário, o símbolo, assim, será permeado de mais vida, de movimento. Como exemplo, podemos citar o milenar símbolo da suástica, considerado um dos símbolos mais antigos do mundo. Conhecido como também como *manji*, segundo a tradição budista, a suástica representa, em suma, a harmonia cósmica, o equilíbrio entre as polaridades. No século XX, como é sabido, o movimento nazista se utilizou deste símbolo milenar para representar o modo como pensavam e agiam, atribuindo-lhe uma significação de pureza da raça ariana. Observamos, então, a deturpação ou subversão de significação deste símbolo que, de certo modo, passou a representar a guerra, a dor e a barbárie humanas. No entanto, sabemos também que, como um símbolo pode abarcar vários significados, incluindo opostos, a suástica ainda existe de forma patente na cultura de vários países, a exemplo do Japão.

2.1 Definição

Chevalier e Ghreerbrant (2016) nos dizem que

R. de Becker resumiu bem esses diferentes aspectos do símbolo: *o símbolo pode ser comparado a um cristal que reflete de maneiras diversas uma luz, conforme a faceta que a recebe. Pode-se ainda dizer que ele é um ser vivo, uma parcela de nosso ser em movimento e em transformação. De modo que, ao contemplá-lo e apreendê-lo como objeto de meditação, contempla-se também a própria trajetória que se pretende seguir, apreende-se a direção do movimento em que é levado o ser.* (p. 22-23)²

O cristal, pedra, elemento mineral translúcido, quando é atravessado pela luz reflete, sob outros ângulos, diversas cores (as cores do arco-íris). O observador, de acordo com o ponto em que está, pode visualizar uma das sete cores. Isto não quer dizer que, ao visualizar apenas

² Grifo dos autores.

uma cor, as outras não existam. Elas coexistem e podem ser opostas e complementares. O observador pode, se assim se sentir impelido, buscar outros pontos para, assim, ter a experiência de vislumbrar quaisquer outras cores desse espectro.

Assim é um símbolo. A luz, a razão ou conhecimento transpassa uma imagem que, aos olhos do observador, adquire valor simbólico e, pelos mais diversos pontos de vista, pode ter sobre si um matiz variado e valioso de cores, que são os múltiplos significados que detém sobre si. Conforme diz Eliade,

A mais pálida das existências está repleta de símbolos, o homem mais “realista” vive de imagens. Repetindo, e conforme ficará abundantemente ilustrado pelo que se segue, os símbolos jamais desaparecem da *atualidade* psíquica: eles podem mudar de aspecto; sua função permanece a mesma. Temos apenas de levantar suas novas máscaras. (ELIADE, 1991, p. 12-13).

Neste sentido, por mais imperceptível que um símbolo possa parecer aos olhos de um indivíduo com uma existência “pálida”, como descreve o autor, ele não desaparece. Pode, pois, assumir ou abarcar para si outros significados, pode utilizar-se de outro(s) véu(s) para cobrir-se.

Os teóricos que discorrem sobre o tema têm seus posicionamentos (que podem ser complementares) quanto à definição do símbolo. De acordo com Durand (1993),

podemos definir o símbolo, como A. Lalande, como *qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de perceber*, ou ainda, como Jung: a melhor figura possível de uma coisa relativamente desconhecida que não conseguíamos designar inicialmente de uma maneira mais clara e mais característica. (DURAND, 1993, p. 10).

O símbolo, nesse sentido, parece estar, de algum modo, sob um aspecto oculto, que vai sendo desvelado à medida em que se forma uma rede de relações de interpretações. Ainda assim, a definição permanece rasa e insuficiente. O que se pode, naturalmente, buscar, é compreender de que maneira se dá o pensamento simbólico e as maneiras de acesso ao conhecimento que lhes está incutido. Neste sentido, Chevalier (2016, p. XIII) nos diz que “um símbolo escapa a toda e qualquer definição. É próprio de sua natureza romper os limites estabelecidos[...]”.

Para Eliade (1991),

O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. (ELIADE, 1991, p. 8-9)

Os símbolos, as narrativas míticas (que são permeadas de símbolos), desse modo, não são criados aleatoriamente pelo homem. Tem uma razão de ser e estão associados à cultura do povo que, porventura, os represente. Eliade coloca que o símbolo revela o que há de mais secreto, oculto no ser. Mas, da mesma forma que revela, o símbolo também oculta.

Neste sentido, podemos compreender que o símbolo é criado com intuito de ampliar os conhecimentos e mergulhar cada vez mais fundo neles. Nesse mergulho no estudo de um símbolo, é possível ter acesso aos significados que são protegidos, de alguma forma, por barreiras que o encobrem. É um mergulho que se faz, cada vez mais profundo, na busca de sua significação.

De acordo com Frye (2014), o símbolo

significa qualquer unidade de qualquer estrutura literária que possa ser isolada para receber atenção crítica. Uma palavra, uma frase ou uma imagem usadas com algum tipo de referência especial (que é o que geralmente se considera ser o sentido do símbolo) são todas símbolos quando são elementos distinguíveis na análise crítica. (FRYE, 2014, p. 188)

Sob esta ótica, pode-se compreender que o símbolo, nos termos dessa definição, é qualquer elemento que se possa destacar da obra para um exame isolado e aprofundado. Não diz respeito exclusivamente aos signos verbais, pois, além destes, pode-se dar ênfase à imagem, à sonoridade característica de determinadas estruturas frasais. Frye salienta que esta definição é concernente ao “simbolismo literário”, ou seja, à simbologia que se analisa a partir do próprio texto literário. É o próprio texto quem autoriza a seleção de determinada abordagem. Isto é, a abordagem das imagens, dos sons e de outros possíveis aspectos analisáveis em uma obra tem de partir do que está contido na própria estrutura do texto. Neste sentido, o estudo do texto literário sobressai com a importância que ele tem em si mesmo, e não como um apoio para análises de cunho meramente filosófico, teológico, sociológico, entre outros.

Durand (1993, p. 12) afirma que “O símbolo é, pois, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto, é a epifania de um mistério.” Nas palavras de Eliade (1991) “os símbolos, os mitos e os ritos revelam sempre uma situação-limite do homem, e não apenas uma situação histórica. Por situação-limite entendemos aquela que o homem descobre tomando consciência do seu lugar no Universo.” Isto é, quando se dispõe a realizar esse mergulho, o indivíduo parece estar tomando ciência de si e de seu lugar no cosmos. O homem já está, de certo modo, transcendendo sua existência individual, fixado num ponto da história. Faz parte dela, integra-a, mas não se reduz ao momento histórico no qual está inserido, pois “à medida que o homem transcende o seu momento histórico e dá livre curso ao seu desejo de reviver os arquétipos, ele se realiza como ser integral, universal.” (ELIADE, 1991, p. 32).

Sobre o aspecto histórico do símbolo, mencionado anteriormente, faz-se importante destacar que “o homem integral conhece outras situações além da sua condição histórica. [...] Quanto mais uma consciência estiver desperta, mais ela ultrapassará sua própria historicidade.” (ELIADE, 1991, p. 29). Um indivíduo que, naturalmente, está inserido numa sociedade, compartilhando dos valores e cultura desta, ao iniciar o estudo dos símbolos passa a romper com os limites de espaço-tempo. Pelos símbolos, o homem atravessa sua própria temporalidade e conhece, com uma profundidade cada vez maior, os diversos significados que determinado símbolo adquiriu em sua cultura e em outras, numa perspectiva diacrônica, como também adotando a perspectiva sincrônica. Nas palavras de Chevalier (2016, p. XXIV) “a finalidade do símbolo é uma tomada de consciência do ser (em todas as dimensões do tempo e do espaço), bem como de sua projeção no além.”

O símbolo também é considerado bipolar. Sobre essa natureza bipolar, encontramos contribuições dos teóricos que buscam compreender tanto esta natureza dual quanto como essa dualidade se desdobra no pensamento simbólico. Para Chevalier

Em sua origem, o símbolo é um *objeto dividido em dois* – fragmentos de cerâmica, de madeira ou de metal. [...] Os símbolos eram também, para os gregos da Antiguidade, sinais de reconhecimento que permitiam aos pais reencontrar os filhos abandonados. [...] O símbolo separa e une, comporta as duas idéias de separação e de reunião; evoca uma comunidade que foi dividida e que se pode reagrupar. [...] o sentido do símbolo revela-se naquilo que é simultaneamente rompimento e união de suas partes separadas. (2016, p. XXI)

Como observamos na citação acima, o símbolo comporta e reúne os sentidos opostos, contrários, sem, por isso, se excluírem. Os significados não se anulam; ao contrário, se

complementam. Em uma dada cultura, o leão, por exemplo, pode apresentar dois significados simbólicos distintos, aparentemente contrários, mas sem excluir um ou outro. Por um lado, o leão simboliza o poder, a sabedoria, a justiça, é um símbolo solar, o rei dos reis; por outro lado, também simboliza o orgulho. (Chevalier e Gheerbrant, 2016, p. 538). Dentro do estudo da simbologia, quanto maior o poder de significação de um símbolo, mais enriquecedor e valioso este se torna. Pois, como o próprio Chevalier afirma acima, o símbolo separa e une ao mesmo tempo. Esta é uma das *propriedades* do símbolo postuladas por Chevalier e Gheerbrant: a pluridimensionalidade. O teórico ainda dão continuidade à questão, quando afirmam:

A fim de assinalar seu duplo aspecto representativo e eficaz, poderíamos qualifica-lo, facilmente, de **ídolo-motor**. O termo *eidolon* mantém-no, em relação à representação, no nível da imagem e do imaginário, em vez de situá-lo no nível intelectual da idéia (*eidos*). Isso não quer dizer que a imagem simbólica não provoque nenhuma atividade intelectual; permanece, contudo, como centro ao redor do qual gravita todo o psiquismo que ela põe em movimento. [...] o símbolo supõe uma ruptura de plano, uma descontinuidade, uma passagem a uma outra ordem; introduz a uma ordem nova, de múltiplas dimensões. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. XVIII).

Desse modo, observamos também que o símbolo atua como um eixo centralizador, no qual a multiplicidade de significados o cerca. Sendo, naturalmente, provocador e suscitador da própria atividade psíquica que busca cada vez mais o conhecimento, o pesquisador assume um lugar no centro.

Estando nesse lugar, é possível se fazerem relações por imagens análogas.

O símbolo tem, como privilégio, concentrar sobre a realidade de partida – Lua, touro, lótus, flecha -, todas as forças evocadas por cada uma dessas imagens e por suas análogas, em todos os planos do cosmos e em todos os níveis da consciência. [...] *Um dos traços característicos do símbolo é a simultaneidade dos sentidos que revela. Um símbolo lunar ou aquático é válido em todos os níveis do real, e essa multivalência é revelada simultaneamente.* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. XXIV)

Assim, os símbolos podem revelar seus significados, também, por meio das relações que estabelece com outros. Quando se estuda a simbologia da Lua, por exemplo, percebemos a associação desta com a simbologia das águas, da Mãe etc. Neste contexto, o estudo amplia-se

e abarca com mais riqueza a significação. É formada, então, uma rede de relações simbólicas, em que um símbolo parece estar, naturalmente, ligado a outro e assim por diante. A esse respeito esclarece Gilbert Durand (1993):

É através do poder de repetição que o símbolo preenche indefinidamente a sua inadequação fundamental. [...] É comparável nisso a uma espiral, ou melhor, a um solenóide, que em cada volta define cada vez mais o seu objetivo, o seu centro. Isto não quer dizer que um único símbolo não seja tão significativo como todos os outros, mas que o conjunto de todos os símbolos sobre um tema esclarece os símbolos uns através dos outros, acrescentando-lhes um poder simbólico suplementar. (DURAND, 1993, p. 13)

A imagem da espiral nos remete a um tanto de significados. Mas, nos atendo ao que Durand coloca, podemos inferir que a espiral nos leva ao centro. O destino da espiral é centralizar-se. As compreensões que se têm de um símbolo e a relação que se faz entre eles, pressupondo-se uma categorização (símbolos associados à água, por exemplo), são sempre no sentido de direcionar para um ponto em comum, um eixo.

O símbolo é vivo e é um sinal que o homem, que a sociedade, um povo está vivo. Não é estanque, mas dinâmico, pois tem a capacidade de atrair para si outras interpretações.

2.2 Funções do símbolo

Agora, vejamos o que Chevalier coloca como *funções* do símbolo. A primeira função é denominada de ordem exploratória. Nesta função, “o símbolo investiga e tende a exprimir o sentido da aventura espiritual dos homens, lançados através do espaço-tempo.” (CHEVALIER, 2016, p. 26); Na segunda, o símbolo assume a função de substituto. Aqui,

o desconhecido do símbolo não é, com efeito, o vazio da ignorância; é, sobretudo, o **indeterminado do pressentimento**. Uma imagem vetorial ou um esquema ídolo-motor recobrirão esse indeterminado de um véu que será, ao mesmo tempo, uma primeira indicação ou revelação.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. XXVII)

Isto é, o não-saber impele o indivíduo a superar e levantar o véu do desconhecimento. Dotado do que o teórico chama de *pressentimento*, o sujeito recebe a primeira pista que o conduzirá no caminho rumo às múltiplas faces do cristal.

A terceira função é de mediar. Neste lugar de mediador, o símbolo

estende pontes, reúne elementos separados, reúne o céu e a terra, a matéria e o espírito, a natureza e a cultura, o real e o sonho, o inconsciente e a consciência. A todas as forças centrífugas de um psiquismo instintivo, levado a dispersar-se na multiplicidade das sensações e das emoções, o símbolo opõe uma força centrípeta, estabelecendo precisamente um centro de relações ao qual o múltiplo se refere e onde encontra sua unidade. [...] o símbolo é um fator de equilíbrio. Um jogo vivo de símbolos num psiquismo assegura uma atividade mental intensa, sadia e, ao mesmo tempo, liberadora. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. XXVII-XXVIII)

Neste ponto, ratificamos o caráter centrípeto do símbolo. Ele não leva para fora, mas conduz irremediavelmente para dentro. Como observamos na citação de Durand (1993), o símbolo atua como uma espécie de espiral, conduzindo o ser ao centro de si, a mente plenamente equilibrada e sã.

Intimamente ligada à mediação, está a função de unificação. Nesta, os símbolos congregam os aspectos do homem em sua integralidade: o religioso, psíquico, social, cósmico, etc. Trazem o homem para o centro, por dissolver a noção de divisão espacial, territorialidade, dimensionalidade (céu, terra, inferno). Tudo é um (CHEVALIER, 2016). Essa percepção da unidade pode ser proporcionada, também, pela rede simbólica que formam entre si, tais como: centro-montanha-fortaleza ou, ainda, lua-água-mulher.

Aqui, o símbolo unifica em si todas as dimensões possíveis de experiência do homem no cosmos. Reúne do aspecto mais individualizado ao coletivo, ao ponto de romper com os limites do ser. Nesse sentido a simbologia reúne, pelo centro que se torna o homem, os planos inferior, terrestre e superior (ou celeste).

Associada à unificação, o símbolo carrega em si uma função pedagógica, pois manifesta uma realidade capaz de ser alcançada pelos mais diversos níveis de conhecimento. O teórico coloca que um mundo sem símbolos provocariam a morte espiritual do homem (CHEVALIER, 2016).

Na sexta função, o símbolo é socializador, pois possui um elo intenso e profundo com o âmbito social: “Cada grupo, cada época têm seus símbolos; vibrar com esses símbolos é

participar desse grupo e dessa época. Época morta = época sem símbolos; sociedade desprovida de símbolos = sociedade morta.” (CHEVALIER, 2016, p. XXIX). Além disso, o símbolo é uma linguagem universal, é capaz de comunicar sem precisar usar a palavra de forma verbal. Para conhecer um povo ou uma cultura com profundidade, basta conhecer a simbologia que faz parte da constituição histórica daquele povo. (CHEVALIER, 2016).

O símbolo, por ser uma entidade viva, tem o poder de ressonância. Esta é sua sétima função:

Se uma dessas influências, por sua própria frequência, entrar em *ressonância* com a desse corpo, e se seus ritmos se combinarem, produz-se um efeito de amplificação das vibrações, de aceleração das oscilações que podem chegar, progressivamente, até ao turbilhão e à ruptura. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. XXX)

Estamos, aqui, diante de uma função que nos leva a considerar algo além do que se pode conceber, mas também do que se pode sentir, experimentar na pele. O símbolo, enquanto entidade viva, possui vibração e, conseqüentemente, um campo de ressonância. O que Chevalier deixa claro é que, quanto maior for a ressonância, maior será o efeito diante da experiência simbólica. Esta ruptura citada, diz respeito ao próprio rompimento com os limites de tempo e espaço.

Chegamos à penúltima função, a transcendência:

A propriedade que os símbolos possuem de estabelecer uma conexão entre forças antagônicas e, conseqüentemente, de vencer oposições e de assim franquear o caminho a um progresso da consciência.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. XXXI).

Assim, os símbolos excluem qualquer ideia de diferença, de barreiras ou de antagonismo. Ele supera e vence as aparentes dissonâncias para promover o avanço na capacidade intelectual e pessoal do homem. Vejamos o seguinte exemplo:

as Águas conservam invariavelmente sua função: elas desintegram, eliminam as formas, “lavam os pecados”, são ao mesmo tempo purificadoras e regeneradoras. Seu destino é o de preceder a Criação e de reabsorvê-la, incapazes que são de ultrapassar sua própria modalidade, ou seja, de manifestar-se em *formas*. (...) Tudo o que é *forma* se manifesta acima das

Águas, desprendendo-se delas. No entanto, a partir do momento em que se desprende das Águas, que cessou de ser virtual, toda “forma” está sujeita à lei do Tempo e da Vida; ela adquire limites, participa do destino universal, insere-se na história, corrompe-se acaba por esvaziar-se da sua substância, a menos que ela se regenere através de imersões periódicas nas Águas, e repita o “dilúvio” com seu corolário “cosmogônico”. As lustrações e as purificações rituais com água têm como objetivo a atualização fulgurante do momento intemporal (*in illo tempore*) em que aconteceu a criação; elas são a repetição simbólica do nascimento dos mundos ou do “homem novo”. (ELIADE, 1991, p. 152)

Esta citação ilustra bem o elo entre a penúltima e a última função. Por fim, chegamos à nona e última função: a transformadora. Esta função é o próprio princípio alquímico da transmutação. Auxilia o homem na autotransformação, capacitando-o a evoluir de maneira mais consciente e presente.

Gilbert Durand também discorre a respeito dos símbolos sob a perspectiva das funções (DURAND, 1993). As funções postuladas pelo teórico encontram-se contempladas na explanação de Chevalier.

Diante de tais explanações, vamos compreendendo que o estudo da simbologia revela uma dimensão transcendente ao homem. A relação consigo mesmo, com o meio em que vive, a relação com o *sagrado*. Para Eliade

O símbolo não pode ser o reflexo dos ritmos cósmicos *enquanto fenômenos naturais*, porque um símbolo sempre revela alguma coisa *a mais*, além do aspecto da vida cósmica que deve representar. (...) a função de um símbolo é justamente revelar uma realidade total, inacessível aos outros meios de conhecimento: a coincidência dos opostos, por exemplo, tão abundantemente e *simplesmente* expressada pelos símbolos, não é *visível* em nenhum lugar do Cosmos e não é acessível à experiência imediata do homem, nem ao pensamento discursivo. (ELIADE, 1991, p. 177)

O símbolo é insaciável e praticamente impossível de ser acessado em sua plenitude. Compreendemos que tal experiência de plenitude ou epifania do símbolo só ocorra num espaço-tempo que Eliade denomina de *tempo sagrado*³. Admitindo o caráter a-histórico do símbolo, fica mais simples observar que, na medida em que o homem acessa esse tempo sagrado, mais ele penetra nas profundezas da alma de um símbolo.

³ Tempo que não corresponde ao que denominamos de tempo histórico.

Adiante, discorreremos sobre a perspectiva da simbologia na Literatura, a partir das contribuições de Northrop Frye.

2.3 A simbologia sob a perspectiva literária de Northrop Frye

Considerando a categoria deste estudo, o *símbolo*, faremos, a seguir, uma explanação sobre conceitos fundamentais para aprimorar a compreensão de tal categoria sob a perspectiva literária. A partir da explanação vamos problematizar as diversas faces do símbolo e a importância dessas faces para a sociedade. Para isso, discorreremos sobre as conceituações sobre imagens, símbolos e mitos, para compreendermos de que maneira se dá o pensamento simbólico e a associação do comportamento e da trajetória das personagens à simbologia a qual elas estão diretamente ligadas. Assim, faremos uso das contribuições de Northrop Frye, no que se refere a tais conceitos, sendo este com enfoque na literatura.

Um dos teóricos que se destacaram no campo da *Teoria da literatura* no século XX é o canadense Northrop Frye. De acordo com João Cezar de Castro Rocha⁴, o teórico possui uma das maiores obras da crítica literária do século XX, sendo as três mais relevantes: *Fearful Symmetry* (1947), *Anatomia da crítica* (1957) e *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura* (1982).

O estudo e crítica acerca dos textos bíblicos pelo viés literário vêm sendo de grande relevância para o estudo dos textos sagrados e os elementos que os compõem, tais como os elementos mitológicos e simbólicos. Em *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*⁵ de acordo com Willer (2007) “Frye chama a atenção para a relação entre mito e história nas escrituras judaica e cristã, resultando em um mito histórico”.

Já em *Anatomia da Crítica*, o autor traz à discussão conceitos aristotélicos há muito estudados no campo da literatura, mas problematiza-os e propõe ao leitor uma ampliação na compreensão e interpretação desses conceitos. Segundo João Cezar Castro Rocha, Frye cria um vocabulário de sentidos próprios. Isto é, o teórico se utiliza de palavras já conceituadas da língua, atribuindo outras significações, tanto é que *Anatomia* possui um glossário de termos que agregam novas compreensões.

⁴<https://www.youtube.com/watch?v=yUq15T8Do7A>

⁵ Frye, Northrop, *O Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura*, tradução e notas de Flávio Aguiar, Boitempo editorial, São Paulo, 2004, pg. 93.

Castro Rocha também salienta o fato de Frye ter se formado em Teologia como um dado essencial no desenvolvimento de sua obra: “é um dado fundamental do ponto de vista propriamente crítico”.

Em *Anatomia da Crítica*, Frye escreve quatro ensaios críticos concernentes aos elementos estruturais de uma obra literária, a saber: Teoria dos Modos, Teoria dos Símbolos, Teoria dos Mitos e Teoria dos Gêneros. Para o presente estudo, faz-se necessária a abordagem da Teoria dos Símbolos e dos Mitos do autor, tendo em vista a categoria analítica escolhida.

O autor salienta que há outras compreensões e definições acerca do termo simbolismo, e destaca um princípio polissêmico quando se trata desta multiplicidade de compreensões. A esse respeito, ele afirma que “O estudioso deve admitir o princípio do sentido polissêmico, ou escolher um desses grupos e então provar que todos os outros são menos legítimos.” (FRYE, 2014, p. 189) Admitindo este princípio, o teórico explana sua concepção do que é o sentido polissêmico, voltando-se claramente para seu foco na literatura:

o sentido de uma obra literária faz parte de um todo mais amplo. No ensaio anterior, vimos que o sentido, ou *dianoia*, era um entre três elementos, sendo os outros dois *mythos*, ou narrativa, e *ethos*, ou caracterização. Portanto, é melhor pensar não simplesmente em uma sequência de sentidos, mas em uma sequência de contextos ou relações nos quais o todo da obra de arte literária possa ser colocado, tendo cada contexto seu *mythos* e *ethos* característicos, como também sua *dianoia*, ou sentido. (FRYE, 2014, p. 190)

Ele afirma que, à medida que se conhece de uma forma mais profunda uma obra literária, mais se tende a aumentar o nível de compreensão sobre a mesma. Desta forma, ao se escolher um romance, por exemplo, faz-se necessária a escolha de um aspecto a ser trabalhado nesta obra. É uma face entre tantas outras possíveis. Com o exemplo citado da *dianoia*, *mythos* e *ethos*, o autor demonstra que há vários elementos passíveis de análise, possibilitando a compreensão em três contextos distintos.

Tais contextos, também chamados de ‘fases’ ou leituras do Símbolo, teorizadas pelo autor, são os seguintes:

- i) Fase Literal e Descritiva: o símbolo como motivo e como signo
- ii) Fase Formal: o símbolo como imagem
- iii) Fase Mítica: o símbolo como arquétipo
- iv) Fase Anagógica: o símbolo como mônada

Na primeira fase, o estudo do símbolo pode ser de modo descritivo e/ou literal, centrífugo e centrípeta, respectivamente. No modo centrífugo, a direção da leitura é para fora, ou seja, o foco é para o significado das palavras isoladas, e não no contexto interno, o que leva a mente do leitor a se dirigir para fora do texto, para as convenções estabelecidas externamente. Nesse modo “os símbolos assim entendidos podem ser chamados aqui de *signos*, unidades verbais que, convencional ou arbitrariamente, representam coisas que estão fora do lugar onde ocorrem e nos remetem a elas.” (FRYE, 2014, p. 190) Os símbolos verbais passam a ser denominados de signos por representarem algum objeto que está fora do texto.

Na leitura centrípeta, a leitura é para dentro, para o conjunto interno da obra, sua estrutura, suas relações, seu sentido baseado na interpretação dos elementos que a compõem. Para Frye (2014, p. 191), “elementos verbais compreendidos interna ou centripetamente, como partes de uma estrutura verbal, são, como símbolos, simples e literalmente elementos verbais, ou unidades de uma estrutura verbal. [...] Podemos chamar tais elementos de *motivos*.” Aqui, as palavras ou elementos verbais representam uma parte de algo mais amplo. Essa parte, para ser compreendida, deve ser associada aos demais elementos internos do texto, possibilitando uma maior compreensão do texto em si.

Frye deixa claro que essas duas formas de direcionamento ocorrem concomitantemente em todo o ato da leitura. O que se deve levar em conta, nesse caso, é qual a finalidade que esses elementos verbais (signos ou motivos) querem alcançar, de acordo com a natureza do próprio texto. No entanto, ele também salienta que na literatura o direcionamento do sentido deve ser interno, e não externo. Da direção externa se encarregam as escritas descritivas e assertivas. Nas palavras do teórico,

Na literatura, questões de fato ou verdade estão subordinadas ao objetivo literário fundamental de produzir uma estrutura de palavras válida por si só, e os valores de signo dos símbolos estão subordinados a sua importância como uma estrutura de motivos interconectados. (FRYE, 2014, p. 191)

Isto é, a finalidade é de uma leitura que baste em si mesma, que aponte para os elementos que a constituem, sem haver a necessidade de apontar para elementos externos. Estes elementos podem ser importantes no decorrer da análise, mas não devem ser indispensáveis para a compreensão da obra. Na literatura, os fatos internos não têm a obrigação de serem condizentes com os fatos externos. Por isso o direcionamento é centrípeta, e não centrífuga. Não há a valoração de verdade ou falsidade, uma vez que é a coerência interna da obra que

valida a leitura. Neste ponto da crítica do autor, encontramos convergência com a teoria dos Formalistas Russos, que defendem a imanência do texto literário, ou seja, a leitura não deve estar subordinada a elementos exclusivamente externos, como abordagens de cunho sociológico, teológico, histórico etc.

Na *fase formal*, a leitura do símbolo é realizada por imagens. A respeito do termo “forma”, utilizado para classificar esta fase, o autor diz que

A palavra “forma” possui normalmente dois termos complementares, “matéria” e “conteúdo”, e talvez faça diferença se pensarmos a forma como um princípio modelador ou como um princípio continente. Como princípio modelador, pode-se pensa-la como narrativa, organizando temporalmente o que Milton chamou, numa época de terminologia mais exata, de “matéria” de seu canto [...], Como princípio continente, pode-se pensa-la como sentido, mantendo o poema coeso em uma estrutura simultânea.” (FRYE, 2014, p. 202)

A constituição da forma, neste âmbito, se dá pela combinação de elementos estruturais, que modelam e delineiam a escrita (a matéria) e elementos da significação que dão o sentido a esta forma (o conteúdo). É a coesão destes que proporciona a criação de imagens no poema. São essas imagens que dão cor, ou o ‘tom’ do poema. Sobre a Imagem

[...] o poema não é ele mesmo o espelho. Ele não reproduz simplesmente uma sombra da natureza; ele faz que a natureza seja refletida em sua forma continente. Quando o crítico formal passa a se ocupar de símbolos, portanto, as unidades que ele isola são aquelas que apresentam uma analogia de proporção entre o poema e a natureza que este imita. O símbolo, nesse aspecto, pode ser chamado mais adequadamente de imagem. Estamos acostumados a associar o termo “natureza” fundamentalmente ao mundo físico externo, e, portanto, tendemos a pensar numa imagem como sendo fundamentalmente uma réplica de um objeto natural. Mas, evidentemente, ambas as palavras são muito mais inclusivas: a natureza acolhe a ordem conceitual ou inteligível, como também a espacial, e o que é geralmente chamado de uma “ideia” pode ser também uma imagem poética. (FRYE, 2014, p. 203-204)

Neste sentido, pode-se inferir que, na literatura, qualquer que seja o gênero do texto – dramaturgia, poesia ou prosa-, o que está contido na forma não é mera imitação da natureza exterior na qual se inspira o texto. Partindo dos princípios aristotélicos de *mimesis praxeos* ou *mimesis logou* notavelmente adotados pelo teórico, percebe-se que na literatura há uma relação de semelhança da escrita poética com aquilo em que ela se inspira, mas não é uma reprodução fiel. A *mimesis praxeos* é a imitação da ação humana. Está relacionada ao *mythos*, à matéria, à

narrativa ou enredo no qual se desdobram as ações das personagens, exemplos tipicamente humanos. Essas ações não dizem respeito a uma *persona* em particular existente no mundo ‘real’, mas imita ou reflete características de ações humanas universais, tornando-se, assim, exemplos atemporais. A *mimesis* *logou*, por sua vez, é a imitação de um pensamento humano, ou uma ideia, e está para a *dianoia*, sentido ou conteúdo do texto. Este pensamento também não é uma cópia fiel de um pensamento humano real, mas toma-o como referência para se reproduzir ou criar outra coisa.

O símbolo como imagem, desse modo, é uma imitação da natureza (entendendo-se natureza também como uma ação ou pensamento, ideia); contudo, não é um espelho desta, pois as ações ou ideias contidas na matéria sofrem deformações ou alterações e sua classificação como tal se refere às suas semelhanças com o mundo externo ou real. A imagem, diante disso, vai além do pensamento e da ação, podendo assumir também o papel de imagem sonora em uma obra literária.

Neste aspecto da teoria de Frye, encontramos um ponto de divergência com a teoria postulada por Viktor Chklóvski, um dos Formalistas Russos. Para este, as imagens, em princípio, são de cunho semântico. Elas são produto do significado exclusivo do que está escrito. De acordo com Chklóvski,

A imagem poética é um dos meios da língua poética.

[...]

O objetivo do paralelismo, como em geral o objetivo da imagem, representa a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção; há portanto uma mudança semântica específica.

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado constantemente para libertar a percepção do automatismo [...]. (CHKLOVSKI, 1972, p. 42-54)

Podemos inferir que, para o russo, a imagem é uma construção elaborada da linguagem e seu efeito está atrelado exclusivamente às construções sintáticas e seus respectivos significados. O escritor deve elaborar sua linguagem de tal modo que, por meio de uma nova disposição de palavras, chegue a uma nova gama de significados. É o que Chklovski denomina de singularização, que desautomatiza a percepção do objeto estético por meio da linguagem.

Há uma nítida distinção, como percebemos, do que postula Frye, que considera a imagem como algo além da linguagem verbal.

Na *fase mítica*, o símbolo é lido como um arquétipo, um modelo ou parâmetro a ser seguido, convencionalmente estabelecido. De acordo com o teórico,

O princípio central da fase formal, o de que um poema é uma imitação da natureza, é [...] ainda um princípio que isola o poema individual. [...] qualquer poema pode ser examinado, não somente como uma imitação da natureza, mas como uma imitação de outros poemas. [...] Uma vez que pensamos em um poema em relação a outros poemas, como uma unidade de poesia, podemos ver que o estudo dos gêneros deve se fundar no estudo da convenção. A crítica que pode lidar com tais questões terá que se basear naquele aspecto do simbolismo que relaciona os poemas uns com os outros, e escolherá, como seu campo de operações principal, os símbolos que unem os poemas entre si. Seu objeto final é considerar não simplesmente *um* poema como *uma* imitação da natureza, mas a ordem da natureza como um todo conforme imitada por uma ordem correspondente de palavras. (FRYE, 2014, p. 217)

Da fase formal para a fase arquetípica, há uma ampliação no que diz respeito ao sentido de imitação. Na fase formal, o poema é a imitação da natureza; na fase arquetípica, o poema é a imitação da forma de um poema. Assim, estabelece-se um padrão que se convencionou a uma forma denominada poesia. Neste ponto, Frye realça uma crítica ao que se denomina de lei de direitos autorais: uma ideia de apropriação de ideias e/ou estruturas literárias como se fossem concebidas de forma inédita pelo escritor. Ele salienta que a escrita poética é elaborada não surge do nada, como uma lâmpada que se acende na mente do escritor. Um novo texto literário já existe no campo das possibilidades, pois um texto surge a partir de outros textos ou “o poema manifesta algo que já se encontrava latente na ordem das palavras” (FRYE, 2014 p. 218). Daí a crítica do autor à questão dos direitos autorais, quando muitos julgam que o texto literário tem de ser algo fundamentalmente novo. Para ele, “a poesia só pode ser feita de outros poemas.” (2014, p. 219).

Nesse sentido,

O problema da convenção é o problema de como a arte pode ser comunicável, pois a literatura é claramente uma técnica de comunicação, do mesmo modo que as estruturas verbais assertivas também o são. [...] Se pudermos usar a palavra “civilização” para tal, poderemos dizer que nossa quarta fase considera a poesia como uma das técnicas da civilização. Ela se ocupa,

portanto, com o aspecto social da poesia, com a poesia como o foco de uma comunidade. (FRYE, 2014, p. 221)

Isto é, esta convenção proporciona o estabelecimento de uma comunicação entre os próprios poemas (seja em seu conteúdo ou enredo), gerando, assim, uma relação entre a poesia e a sociedade. A convenção que assume a forma de gênero, nesse sentido, faz a obra literária assumir uma face social, capaz de comunicar-se na civilização.

Dessa forma, o arquétipo é a imagem recorrente que conecta um poema a outro. Nas palavras de Frye

O símbolo nessa fase é a unidade comunicável à qual dou o nome de arquétipo: ou seja, uma imagem típica ou recorrente. Por arquétipo, quero dizer um símbolo que conecta um poema a outro e, desse modo, ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária. (FRYE, 2014, p. 221)

Este símbolo pode ser utilizado pelo autor de forma consciente e explícita ou não. Quando o escritor decide fazer uma alusão explícita a um arquétipo, podemos dizer que ele faz uso da convenção pura. Por outro lado, quando resolve inovar e causar estranhamento quanto à identificação de um arquétipo no poema, dizemos que este se utilizou de uma variável pura.

A crítica arquetípica tende a se ocupar com os padrões ou recorrências presentes na obra literária. Para Frye,

Desse ponto de vista, o aspecto narrativo da literatura é um ato recorrente de comunicação simbólica: em outras palavras, um ritual. A narrativa é estudada pelo crítico arquetípico como um ritual ou imitação da ação humana como um todo e não simplesmente como uma *mimesis praxeos*, ou imitação de uma ação. [...] O ritual e o sonho, portanto, são a narrativa e o conteúdo significante, respectivamente, da literatura em seu aspecto arquetípico. A análise arquetípica do enredo de um romance [“*novel*”] ou peça lidaria com isso em termos das ações genéricas, recorrentes ou convencionais que mostram analogias com rituais [...] (p. 228)

Os dois aspectos que compõem a estrutura simbólica nesta fase é o ritual e o sonho. O ritual está para a matéria/exemplo assim como o sonho está para o conteúdo/preceito na fase formal. Estes elementos estruturais da narrativa como arquétipo assumem uma posição genérica, ou seja, a imitação não mais de uma ação ou pensamento individual, mas da ação e

do pensamento que representa a coletividade, construções convencionalmente estabelecidas na civilização.

A última fase de leitura do símbolo é denominada de *fase anagógica*, em que o símbolo é uma mônada. Nesta fase, os temas associados às narrativas são concernentes a seres e forças divinas. Aqui, diante do arquétipo como uma estrutura convencionada socialmente, chegamos a um caráter simbólico que assume uma proporção maior.

Se os arquétipos são símbolos comunicáveis, e há um centro de arquétipos, deveríamos esperar encontrar, nesse centro, um grupo de símbolos universais. [...] Quero dizer que alguns símbolos são imagens de coisas comuns a todos os homens e, portanto, têm um poder de comunicação que é potencialmente ilimitado. Tais símbolos incluem aqueles referentes à comida e à bebida, à busca ou jornada, à luz e à escuridão e à completude sexual, que geralmente tomaria a forma do casamento. (FRYE, 2014, p. 244)

Nesse sentido, os arquétipos são constituídos de símbolos universais, capazes de ser identificados independentemente de qualquer cultura. São símbolos que caracterizam o humano como humano, pois este é capaz de reconhecer símbolos universais como os mencionados na citação acima. Símbolos convencionados culturalmente, como o “da serpente com o falo” (FRYE, 2014, p. 244), por exemplo, não são conhecidos por todos os homens da civilização. O símbolo universal só pode ser considerado como tal quando é passível de ser reconhecido por qualquer homem na face do planeta, independentemente de questões culturais, sociais, religiosas, políticas etc.

A unidade simbólica nesta fase é conhecida como mônada, isto é, um símbolo verbal que inclui todos os símbolos. De acordo com o teórico,

[...] o centro do universo literário vem a ser qualquer poema que estejamos por acaso lendo. Um passo adiante e o poema aparece como um microcosmo de toda a literatura, uma manifestação individual da ordem total das palavras. Anagógicamente, então, o símbolo é uma mônada, estando todos os símbolos unidos em um único símbolo verbal infinito e eterno, que é, como a *dianoia*, o Logos, e, como o *mythos*, o ato criativo total. (FRYE, 2014, p. 247)

Na visão da crítica anagógica, a literatura sai do lugar de representação deformada da natureza (fase formal) ou uma unidade comunicável na civilização (fase mítica), mas ela passa a ser a forma da própria natureza. “Geralmente é encontrada em conexão direta com a religião”

(FRYE, 2014, p. 248), pois arquétipos como deus, casamento, por exemplo, tendem a ser analisados em uma perspectiva da religiosidade do ser.

No terceiro ensaio, intitulado *Teoria dos Mitos*, a ênfase recai sobre os elementos estruturais da literatura. Há uma tradição, observa o autor, que enfoca os elementos representacionais porque a leitura e a interpretação se dão pela associação ou relação de semelhança dos acontecimentos com a vida real. Ao referir-se aos elementos que estruturam a arte literária, o autor afirma que estes elementos devem ser retirados das críticas arquetípica e anagógica, pois elas abrangem a literatura como um todo. O modo mítico, enquanto modo mais abstrato, contém “as histórias sobre deuses nas quais as personagens possuem o maior poder de ação possível”. (FRYE, 2014, p. 261)

Como objeto estrutural de estudo, o teórico utiliza a simbologia da Bíblia e da mitologia clássica “como uma gramática de arquétipos literários.” (FRYE, 2014, p. 261). Para ele, “o mito opera no topo do desejo humano” (p. 263), ou seja, no mito o homem projeta tudo aquilo que deseja para si, suas aspirações mais íntimas, mesmo que estas aspirações não sejam alcançáveis e/ou realizáveis. Enquanto narrativa, o mito é “a imitação de ações próximas ou dentro dos limites concebíveis do desejo.” (p. 263). Quanto ao sentido, os mitos são compostos de imagens, comumente representadas pelo céu ou paraíso religioso.

Assim, chegamos à concepção de *deslocamento*. De acordo com Frye,

O princípio central de deslocamento é aquilo que pode ser identificado metaforicamente em um mito somente pode ser ligado no romance por alguma forma de símile: analogia, associação significante, imagens incidentalmente atreladas, e assim por diante.

[...] para torná-la uma história plausível, simétrica e moralmente aceitável, uma boa porção de deslocamento é necessária, e somente depois que um estudo comparativo do tipo história é feito é que a estrutura metafórica dentro dela começa a emergir. (FRYE, 2014, p. 264)

Isto é, para tornar uma estrutura mítica plausível em uma obra, no campo possível do desejo humano, há de se deslocar o mito em uma direção humana. A associação entre uma figura mítica e o personagem humano é feita pela comparação por semelhanças e/ou diferenças.

Frye expõe, a seguir, as três organizações de mitos e símbolos arquetípicos estabelecidos por ele na literatura:

Primeiro, há o mito não deslocado, geralmente ocupado com deuses e demônios, que toma a forma de dois mundos contrastantes de total identificação metafórica, um desejável e outro indesejável. Esses mundos são frequentemente identificados com os paraísos e infernos existenciais das religiões contemporâneas a tal literatura. Chamamos essas duas formas de organização metafórica, respectivamente, de apocalíptico e de demoníaco. Em segundo lugar, temos a tendência geral que chamamos de romântica, a tendência de sugerir padrões míticos implícitos em um mundo mais intimamente associado à experiência humana. Em terceiro lugar, temos a tendência do “realismo” (meu desagrado quanto a esse termo inepto reflete-se nas aspas) de dar ênfase ao conteúdo e à representação em vez de ao formato da história.” (p. 267-268)

No mito não deslocado, encontramos as imagens referentes ao mundo apocalíptico, o paraíso religioso e ao mundo demoníaco, ao inferno existencial. As imagens apocalípticas revelam um mundo almejado, desejado pelo humano. O Livro das Revelações (Apocalipse) é a gramática de imagens apocalípticas. Podemos dizer que as imagens do mundo apocalíptico estão representadas pelas seguintes categorias: mundo divino, mundo humano, mundo animal, mundo vegetal e mundo mineral. Cada categoria dessas compreende um arquétipo, ou padrão, que pode ser associado da seguinte forma: um Deus, um Homem, um Cordeiro, uma Árvore, um Templo.

Na simbologia dos arquétipos apocalípticos, de acordo com o autor, o homem passa por provações relativas aos elementos água e fogo. O fogo está acima da vida do homem, no paraíso ou céu, “a um mundo espiritual ou angélico a meio caminho entre o humano e o divino.” (p. 274). A água situa-se abaixo da vida humana, em um “estado de caos ou dissolução que se segue à morte comum.” (p. 276).

As imagens do mundo demoníaco estão do lado oposto às apocalípticas. As imagens demoníacas são rejeitadas pelo desejo humano, pois é o mundo do pesadelo e da dor, do mundo tenebroso e cruel. Se, na imagem apocalíptica, um ser divino assume o papel de anjo, protetor, acalentador, no mundo demoníaco os deuses são subjugadores e exploradores, exigindo aos homens cruéis sacrifícios. Os arquétipos referentes ao elemento fogo no mundo demoníaco “é aquele de demônios malignos, como os fogos-fátuos, ou espíritos fugidos do inferno”. Quanto ao elemento água, é a “água da morte, com frequência identificada ao sangue derramado”. (p. 281)

Frye posiciona as estruturas de imagens analógicas entre as duas discutidas anteriormente. As imagens analógicas são intermediárias e passíveis de serem associadas a comportamentos tipicamente humanos, sendo representadas por personagens humanos na

literatura. O autor associa tais imagens aos modos dos primeiro ensaio (“Teoria dos Modos”). O romance apresenta imagens relacionadas ao mundo apocalíptico, que podem ser chamadas de *analogia da inocência*, com figuras humanas paternas e sábias, castas e puras. O fogo é um símbolo purificador em que só um puro pode transitar e a água é um elemento conservador dessa inocência. O modo mimético elevado tem sua estrutura de imagens chamada de *analogia da natureza e da razão*. Aqui, há uma idealização e representação de elementos tipicamente divinos em caracteres humanos, como, por exemplo, a representação de uma varinha de condão em um cetro real. O elemento água é associado a um “rio disciplinado” (FRYE, 2014, p. 286). O modo mimético baixo, por sua vez, é associado ao mundo demoníaco e tem suas imagens chamadas de *analogia da experiência*.

Dessa forma, observamos o quanto os elementos fogo e água sobressaem na teoria de Frye. Tais elementos, verificaremos no capítulo seguinte, são presentes no romance. O fogo como um elemento coadjuvante ao personagem Nimi Nsundi e a água como o elemento preponderante em todo o enredo e no percurso dos protagonistas analisados.

3 ANÁLISE CRÍTICA: AS FORMAS SIMBÓLICAS DA ÁGUA E OS SÍMBOLOS AQUÁTICOS

3.1. Tipologia do elemento água

De acordo com Chevalier (2016, p. 15), “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência.” Nesse sentido, podemos inferir que a simbologia da água traz como bases os significados de nascente, onde surge a forma de vida; de limpeza, capaz de purificar algo ou alguém que está ainda em um nível de impureza; e uma fonte onde é possível se alcançar a regeneração.

Eliade (2016, p. 153), por sua vez, nos traz que “as águas simbolizam a totalidade das virtualidades” e “são os fundamentos do mundo inteiro”, caracterizando a água como a origem de onde tudo vem e o destino para onde tudo vai. O que nasce da água cresce, desenvolve-se, evolui. Mas, se há algum nível de impureza no decorrer desse crescimento, passa-se novamente pela água, numa espécie de morte-renascimento simbólicos, como o batismo, para uma purificação seguida de uma regeneração; a “imersão nela é regeneradora, opera um renascimento, no sentido já mencionado, por ser ela, ao mesmo tempo, morte e vida.” (CHEVALIER, 2016, p. 18). Este fundamento caracteriza a água como um veículo promotor da cura (ELIADE, 2016).

Se observamos este ciclo de vida-morte-vida, encontraremos na manifestação simbólica da água uma semelhança com o ciclo da Lua. De acordo com Eliade (2016), a água faz parte da rede simbólica *Lua-Mulher-Águas*, isto é, as águas são regidas pela lua. Os símbolos lunares, em sua essência, possuem a característica de “imitarem” as fases lunares. A serpente, por exemplo, passa por diversas mortes simbólicas, representadas pela troca de pele. No entanto, essa morte é acompanhada, quase instantaneamente, de um renascimento. Por se tratar de um símbolo lunar⁶, a serpente está associada, inerentemente, à mulher.

⁶ Eliade (2016), no capítulo intitulado *A lua e a mística lunar*, discorre a respeito do astro noturno. Para ele, a lua é o astro que rege os ritmos da vida. Nesse sentido, tudo que é cíclico, passível de nascer, crescer, morrer e, instantaneamente, renascer, pode ser considerado um símbolo lunar. A mulher, então, pela natureza de vivenciar, a cada mês, a menstruação, é associada à lua, pois o período menstrual encerra um ciclo de vida-morte-renascimento. Da mesma maneira, os animais, tal como a serpente, é considerado um animal lunar porque a troca de pele indica esse ciclo mencionado anteriormente.

Este olhar para a rede simbólica lua-mulher-água nos possibilitará compreender com maior amplitude a trajetória dos personagens estudados deste romance. O próprio título da obra já traz em si dois símbolos da mencionada rede em apenas uma palavra: sereia, associada tanto à mulher quanto à água, compreendendo que a sereia é uma mulher encantada que mora nas águas do rio ou do mar.

De acordo ainda com Eliade,

o culto das águas [...] apresenta uma continuidade impressionante. Nenhuma revolução religiosa pôde aboli-lo. Alimentado pela devoção popular, o culto das águas acabou por ser tolerado até mesmo pelo cristianismo, depois das perseguições infrutíferas da Idade Média. A continuidade cultural estende-se, por vezes, desde o Neolítico até os nossos dias. (2016, p. 163)

A afirmação do teórico nos mostra quão antiga é o culto das águas e mesmo as tentativas da igreja cristã mostraram-se impotentes perante a força popular que esses cultos possuem. Essa reflexão é corroborada, no decorrer desta análise, quando constatamos o culto africano das águas e das divindades que neste elemento habitam e ganham forma.

Para uma melhor compreensão desses elementos no romance, as questões concernentes ao significado simbólico do verbete *água* associados à lua e à mulher serão discutidas dentro da tipologia proposta no romance *O outro pé da sereia*. Os personagens analisados possuem uma relação predominante com determinada forma simbólica, como vemos a seguir.

3.2 Mwadia Malunga: A mulher com corpo de rio e nome de canoa

A protagonista do romance do eixo contemporâneo (2002), Mwadia Malunga, revela desde o início do enredo sua relação com as águas. O significado de seu próprio nome revela que: “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”. (COUTO, 2006, p. 19). A canoa é uma espécie de barco que serve de veículo nos rios e mares. É um veículo que serve para fazer a travessia de um ponto a outro, de acordo com o direcionamento dado por quem está no comando, remando. A respeito da barca (veículo similar à canoa e, por isso, com mesmo significado simbólico), Chevalier e Ghreerbrant (2016) mencionam que este veículo está associado à segurança, pois “favorece a travessia da existência” (p. 122). Isto é, o simbolismo

da canoa está ligado, nitidamente a vida, a existência: a canoa possibilita o trânsito entre as margens da vida, o nascer e o morrer. A canoa também caracteriza-se por ser um veículo simples, de menor valor financeiro, rústico.

Além disso, o aspecto sinuoso da canoa pode assemelhar-se ao corpo feminino. Podemos inferir, de acordo com o que é dito nesta citação, que Mwadia, a canoa, faz ligações não apenas entre as margens dos rios, no sentido físico e geográfico, mas também temporal, como veremos mais adiante. A simplicidade do veículo, como observamos no romance, também está intimamente associada à simplicidade em que a protagonista vive com o companheiro Zero. A viagem por essa canoa também pode ser compreendida em um sentido de deformação psíquica, já que, no decorrer do enredo, são dadas pistas que colocam em xeque a sanidade mental da personagem. Essa viagem, como observamos no enredo, é conduzida por Mwadia. Deste modo, a protagonista é, ao mesmo tempo, canoa e canoieira (ou barca e barqueira). Bachelard (2017, p. 80-81) nos diz que “a função de um simples *barqueiro*, quando encontra seu lugar numa obra literária, é quase fatalmente tocada pelo simbolismo de Caronte. Por mais que acesse um simples rio, ele traz o símbolo de um além. O barqueiro é guardião de um mistério (...)”. Esta função que Mwadia exerce, quando associada à Caronte, remete-nos instantaneamente à passagem da vida a morte. Caronte, o barqueiro, é o condutor das almas do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. Bachelard (1997) salienta que, durante séculos, a imagem do barqueiro foi ilustrada na cultura e na literatura de diversos povos. Mesmo que esta imagem se revista de ‘máscaras’ diferentes, com as particularidades de cada povo, o significado resulta na fatalidade da morte, misteriosa por excelência.

Mwadia, no início do romance, vive em um lugar para além das montanhas, onde não chove, com o marido Zero Madzero. Este, como o próprio nome já diz, vive em uma espécie de autoanulação, em um não existir, um vazio, uma morte: “Zero se aproximava do próprio nome: ele se anulava, em ocaso de si mesmo.” (COUTO, 2006, p. 14). Mais adiante, veremos que o nome do personagem Zero também é uma pista na qual se funda a crença de que Mwadia inventa histórias e pessoas. A reviravolta na vida até então apática do casal ocorre quando eles vão enterrar os destroços de uma estrela (ou avião de espionagem norte-americano) às margens do rio Mussenguezi e se deparam com a estátua de uma santa e outros elementos, como vemos a seguir:

Mwadia procurava as roupas que o rio arrastara quando soltou um grito. O pastor acorreu, esbaforido. Seus olhos se petrificaram. Entre os verdes

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

— *Já viu, Mwadia? Esta é a Virgem coxa!*

O pastor tocou a estátua. Eram aquelas as mãos que vira em sonhos, as mãos da mulher branca que o visitara em Antigamente.

A mulher não comentou. Em vez disso, ela apontou para um arbusto e um novo sobressalto sacudiu o pastor. Madzero tropeçou no passo que não deu. Pois ali se exibiam as ossadas completas de pessoa humana. O pastor recuou como se, ao ganhar distância, lhe viesse mais entendimento. Desviou o rosto: ao contemplar os ossos ele via o seu próprio esqueleto. Estava decidido a retirar-se, de imediato, daquela floresta quando o gesticular desesperado da mulher lhe revelou uma nova descoberta, brilhando entre o capim.

— *Veja, marido: uma caixa! Vou abrir!*

O pastor se apressou a impedir que Mwadia tocasse na velha caixa. Era um baú de madeira já meio apodrecido. (COUTO, 2006, p. 38)

Desse momento em diante, Mwadia, “essa que tinha corpo de rio e nome de canoa” (COUTO, 2006, p. 15-16), passa a vivenciar um intercâmbio com o outro eixo temporal (1560). Neste momento, há o encontro da canoa com o rio da vida, chamado tempo. O rio, em sua natureza simbólica, representa a própria existência. As margens da vida e da morte podem ser associadas à nascente e a foz de um rio, assim como o próprio corpo físico.

O fato de os ossos de Gonçalo da Silveira estarem enterrados na árvore às margens do rio, também nos revela o caráter feminino do cenário: “Colocando o morto no seio da árvore, confiando a árvore ao seio das águas, duplicam-se de certa forma os poderes maternos” (BACHELARD, 1997, p. 75). A maternidade (ou a ligação com o feminino) revela-se não apenas pela presença do elemento água, como também pela imagem da santa encontrada. Contudo, nos é relevante lembrar o quanto este trecho da narrativa evoca, simultaneamente, as duas margens da existência: o nascimento, proporcionado pela Mãe e a morte. É ela quem acolhe no momento de chegada e de partida: “A morte nas águas será para esse devaneio a mais maternal das mortes.” (BACHELARD, 1997, p. 75). Observamos, neste ponto, o quanto a simbologia presente nesse estudo culmina no ciclo vida-morte. Neste sentido, também consideramos a afirmação de Jung de que “a caixa ou arca é um símbolo feminino, isto é, o ventre materno, que era um conceito familiar aos mitologistas antigos. A caixa, a pipa, ou cesta com o precioso conteúdo muitas vezes é imaginada como flutuando sobre a água[...]” (JUNG, 2011, p. 249), pois é em um grande baú ou arca que todos os objetos que servirão de impulso ao deslocamento de Mwadia estão guardados.

O capítulo dois, intitulado “Pegadas no rio, sombras no tempo”, evidencia a forma simbólica que sobressai neste ponto, pois tudo gira em torno das águas do rio. O rio, neste capítulo, pode ser interpretado com o próprio tempo, já que é nele que permanecem conservados os vestígios de um momento longínquo na história do povo da aldeia. É por meio da água corrente do rio que o leitor é conduzido ao passado, à travessia feita pela Nau *Nossa Senhora da Ajuda*. Isso se dá pela descoberta do baú, contendo o diário de viagem contando toda a história que ocorreu na citada Nau, em 1560.

A condução ao rio Mussenguezi é realizada pelo canoeiro Zero no veículo Mwadia, como observamos a seguir:

“Seguia a tradição dos Achikunda que fabricavam canoas e, com elas, superavam distâncias.

— *Ser canoeiro, era esse o meu sonho.*

— *Você não precisa sonhar, meu marido. Você é um canoeiro, eu sou a sua canoa.*

Conhecer as habilidades do rio, ser visitado por espíritos que avisam sobre os ventos, remoinhos e hipopótamos, reconhecer as ilhas no meio do leito, saber onde dormir, tudo isso Madzero aprendera com seu pai, em silenciosas lições do ver fazer.

Ensino maior, no entanto, era o seguinte: não é força que se pede a um canoeiro. O segredo está no ritmo dos remos, batendo num mesmo compasso na superfície da água. O cantar pode ser mais forte que a corrente. Os remadores, antes da viagem, estancavam junto à margem e escutavam o murmurar das águas.

— *Ouçam como o rio canta hoje.*

Depois, já nos barcos, eles escolhiam a adequada canção e com ela marcavam o ritmo. Os cânticos tinham ainda uma outra função: cantava-se para esquecer o cansaço.

— *Canções do rio? Você podia cantar uma, agora, para me fazer esquecer a fome, pediu Mwadia.” (p. 37)*

Aqui retoma-se o símbolo do barqueiro ou canoeiro. Desta vez, porém, a função é exercida por Zero, como constatamos na citação acima. As raízes de Zero remontam à arte de *canoar*⁷. O personagem aprendera com o pai pela observação que o curso das águas do rio tem um ritmo próprio, e o bom canoeiro deve saber ouvir o som entoado pela corrente para poder seguir o percurso de acordo com o ritmo do dia.

⁷ Grifo nosso.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012),

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e o da *fluidez das formas* (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte [...] ou a travessia de uma margem a outra. (2012, p. 780)

O rio da vida, observamos, é a corrente ininterrupta do tempo, em que há contínuas mortes e renascimentos. O que acontece com Mwadia no momento em que ela se depara com a estátua da santa é uma viagem às origens, tanto no sentido sócio-histórico do povo moçambicano quanto no sentido pessoal, pois as lembranças de sua adolescência são resgatadas. No sentido histórico, a estátua da santa católica e o baú com os manuscritos da viagem que levou missionários, aristocratas e escravos de Goa a Moçambique, em 1560, possibilitam o acesso às lembranças da época, ao princípio do processo de cristianização da comunidade local, não isentando, obviamente, os próprios nativos que compactuaram com os portugueses na execução do plano de colonização. Para Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 15), “mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração”.

No âmbito pessoal, a viagem no tempo de Mwadia se dá quando é narrado o acesso às lembranças de quando é jovem e enviada ao Zimbábue pela Tia Luzmina, para seguir outro rumo na vida, que não seja o de curandeira e quando a protagonista retorna à casa de sua mãe, em Vila Longe, em busca de um lugar seguro e sagrado para deixar a estátua da Nossa Senhora de um pé.

No capítulo quatro, intitulado *A travessia do tempo*, Mwadia faz a travessia de Antigamente para Vila Longe pelo rio Mussenguezi, a bordo da canoa: “Quando chegou ao rio Mussenguezi ela procurou pelo barco. Era uma canoa feita de um tronco de mbawa e estava ocultada entre os caniços da margem.” (COUTO, 2006, p. 65) Ao chegar na casa de sua mãe, reencontra-se com o padraсто Jesustino e a mãe Constança. É o reencontro com antigas lembranças. “As lembranças atravessavam os rios, calcorreavam a savana e nela emergiam como lava incandescente.” (COUTO, 2006, p. 68). Isto é, a partir do momento em que realiza a travessia, a personagem vê emergir em si, as memórias vivas e acesas como o fogo. E, assim, como vivo e aceso, podemos inferir que o comparativo da lembrança com o fogo pode remeter

a ideia de destruição que este elemento pode provocar, pois queima, incinera. Ao mesmo tempo, também remete à transmutação, uma oportunidade que a personagem tem de ressignificar momentos dolorosos pelos quais passou.

Antes de entrar na casa da mãe, Constança, acontece o ato que vemos a seguir:

— *Agora, venha*, disse a mãe. *Venha que eu vou lavá-la.*

— *Lavar-me?*

— *Quero que seja você, sozinha com seu corpo, a entrar nesta casa.*

As mãos da mãe fizeram escorrer a água pelo corpo nu de Mwadia. (COUTO, 2006, p. 74)

Observamos, nesse contexto, que Constança busca recuperar, por meio do banho, a filha antes de conhecer Zero. Ela quer que Mwadia entre sozinha em casa. Sabemos que as águas tem como um de seus atributos essenciais a purificação. No entanto, os rituais realizados por meio do banho são bastante recorrentes em diversas culturas. Chevalier, no verbete banho, nos traz que

A virtude purificadora e regeneradora do banho é bem conhecida e atestada, tanto no âmbito profano como no do sagrado, pelos seus evidentes usos entre todos os povos, em todos os lugares e todos os tempos. Pode-se dizer que o banho é, universalmente, o primeiro dos ritos que sancionam as grandes etapas da vida, em especial o nascimento, a puberdade e a morte. (CHEVALIER, 2016, p. 119)

Atestamos, desse modo, porque o banho é primordial para que Mwadia possa entrar na casa da sua mãe. Esse rito marca o início de uma nova fase na vida da personagem que, outrora, já vivenciara a imersão total nas águas por ocasião de seu nascimento.

O sinal indicador de que Mwadia deve ser habitante das águas profundas do rio fica evidente na seguinte passagem:

Contrariando a corrente, a mãe avançava pelos aposentos onde flutuavam imagens e os panos que cobriam o altar. Gritava por Mwadia, gritava até perder a voz. Depois, saía em prantos, na certeza de que perdera a filha. Sentava-se na margem e ali se abandonava, observando as águas serenarem.

Permanecia assim dias e dias, cada dia o rio regredindo um pouco mais, como que arrependido dos recentes excessos. Edmundo, seu marido de então, em vão a tentava demover. Ela que regressasse a casa e retomasse a vida. Constança teimou: perdera o motivo para recomeçar. Semanas tinham decorrido quando ela foi surpreendida pela inesperada visão: Mwadia emergia, aflorando viva à superfície das águas. Quando a tomou nos braços, Constança não nutria dúvida: a menina tinha sido tomada por uma divindade das águas. Mwadia passara a ter duas mães, uma da terra, outra das águas. (COUTO, 2006, p. 85)

O nascimento da personagem provoca profundas alterações na aldeia em que vive sua família, pois o seu nascimento fez com que as águas do rio que atravessava os arredores da aldeia inundasse tudo. A população vizinha viu-se obrigada a migrar para lugares mais altos. Desde o momento em que chega ao mundo, Mwadia está destinada a se tornar uma Nzuzu⁸, espírito das águas do rio. O batismo de Mwadia é realizado por Lázaro Vivo, como observamos no seguinte trecho:

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

O trecho revela que a personagem, desde o momento em que fora batizada, não tem outra escolha que não seja a de ser uma mediadora entre um plano e outro. No contexto da obra, a incorporação de um espírito é denominada *visitação*. Ou seja, Mwadia é visitada durante o próprio batismo, pois já está abrindo a porta para a ocorrência de tal fenômeno. A simbologia do batismo, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012), traz a significação dos ritos de iniciação e de passagem, da purificação e da renovação. Daí compreendermos que o batismo dela é uma cerimônia de iniciação, sinalizando que, deste momento em diante, ela passaria a ser a medianeira entre os planos físico e espiritual, entre Moçambique no contexto contemporâneo e no contexto colonial. É também uma cerimônia de morte, pois ao submergir

⁸ Em *O outro pé da sereia*, Nzuzu é o nome dado à divindade que rege as águas do rio. Veremos, adiante, a divindade que rege as águas com o nome de Kianda, quando o eixo temporal refere-se a Nimi Nsundi.

nas águas por dias seguidos, Mwadia estaria morta fisicamente, mas, ao contrário, emerge do reino das águas como uma filha da sereia Nzuzu.

É importante ressaltar, nesse contexto, a presença do personagem Lázaro Vivo, cujo nome é bastante enigmático e faz referência ao personagem bíblico Lázaro. Em *O outro pé da sereia*, Lázaro está presente nos momentos mais marcantes da vida de Mwadia: em seu batismo de nascimento (que, a nível simbólico, representa sua iniciação como curandeira) e na decisão que a faz sair de Antigamente a Vila Longe para transportar a imagem da Santa. Lázaro, o personagem bíblico, é conhecido no mundo ocidental por ter sido ressuscitado por Jesus. Após quatro dias considerado morto, Lázaro retorna a vida. No romance que estamos estudando, o Lázaro é Vivo: com V maiúsculo, como que para atestar sua vitalidade. Além disso, esse personagem demonstra o contraste entre as tradições e a contemporaneidade.

Retomando o episódio do batismo de Mwadia, para melhor compreensão, vejamos algumas colocações. Segundo Frye (2014), a água

Pertence tradicionalmente a um reino de existência abaixo da vida humana, o estado de caos ou dissolução que se segue à morte comum, ou a redução ao inorgânico. Assim, a alma frequentemente atravessa a água ou afunda nela na hora da morte. No simbolismo apocalíptico, temos a “água da vida”, o rio quadripartido do Éden que reaparece na Cidade de Deus e é representado no ritual do batismo. (p. 276)

O teórico situa a água nas imagens apocalípticas como a fonte da vida, de onde tudo vem. Isto é, a criatura passa por um ritual em que imerge na superfície, passa por um processo de morte simbólica para, em seguida, renascer pelas águas da vida eterna. Mais adiante, quando a análise focar Nimi Nsundi, observaremos outros aspectos do batismo. No capítulo oito, ao narrar o mito da sereia Nzuzu, Casuarino reafirma-nos a missão de Mwadia:

De quando em vez, uma moça desaparecia nas águas. Não morria. Apenas permanecia residindo nos fundos lodosos, aprendendo a arte de ser peixe e os sortilégios da adivinhação. Ficava anos nessa submersa moradia até que, um dia, reemergia e se apresentava às famílias para exercer, então, a profissão de curandeira. (COUTO, 2006, p. 141)

No capítulo catorze, observamos uma citação que corrobora com a rede simbólica da Mulher- Lua- Águas, como mencionada no início deste capítulo:

Por mais cristãos que fossem, os de Vila Longe olhavam a estátua e viam o espírito nzuzu, a deusa que mora em águas limpas. Ela vive com a nyoka, a serpente. Quando a água fica suja, a serpente sai a espalhar maldades e feitiços. (COUTO, 2006, p. 242)

A natureza da serpente de se transformar, trocar de pele, de morrer e renascer instantaneamente, faz desse animal um símbolo lunar. De acordo com Eliade (2016, p. 128) “o mesmo simbolismo liga entre si a Lua, as águas, a chuva, a fecundidade das mulheres, a dos animais, a vegetação, o destino do homem após a morte e as cerimônias de iniciação.” Verificamos, no decorrer da análise, vários destes elementos mencionados por Eliade no contexto vivenciado por Mwadia. A contradição na personagem se dá pela sua ausência de fertilidade: Mwadia não pode ter filhos.

A trajetória de Mwadia no decorrer do enredo evidencia, de maneira clara, sua relação com o elemento manifesto na forma simbólica do rio. Mwadia, enquanto canoa, realmente faz jus ao nome que recebe ao nascer e atua como veículo nas visitas, encenadas e reais, com o intuito de convencer os estrangeiros que visitam Vila Longe (no período em que ela está em busca do lugar seguro para guardar a Santa). Fonseca e Cury (2008) salientam que na tradição moçambicana, os contadores de história têm rituais para abertura e fechamento das narrativas. O contador de histórias, segundo as autoras, deve ser alguém que saiba abrir e fechar a caixa que guarda essas narrações, pois, caso contrário, os ouvintes poderão adoecer de sonhar. Podemos inferir, por outro lado, que os rios, quando assumem o significado de “agentes de fertilização” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2012, p. 17), também podem denotar a capacidade que a personagem tem de gerar histórias em sua própria mente. Nos capítulos que dizem respeito ao eixo temporal contemporâneo, a maioria enfoca a personagem Mwadia Malunga, com apenas uma exceção. Em diálogos com alguns personagens, tais como sua mãe, Constança e o curandeiro Lázaro Vivo, ambos questionam a existência do marido dela, Zero Madzero, pois, para eles, Zero já morreu e Mwadia permaneceu em Antigamente – “lugar feito de areias, miragens e ausências (COUTO, 2006, p. 31) -, alimentando a existência do companheiro, afinal, “morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos” (BACHELARD, 1997, p. 77). Constança, em conversa com a filha, descreve uma possível versão para a morte de Zero:

—*Eu sei de tudo sobre a vida de seu homem, aliás, sobre a sua morte.*

Constança falou vincando as vogais, sublinhando as consoantes: fazia tempo que Madzero não estava vivo. Não morrera, fora morto. Essa fantasia que Mwadia criara, inventando de Zero estar vivo, isso era, para ela, mais do que compreensível. Afinal, aquela era a sua maneira de ser amada, o seu único modo de se sentir viva. (COUTO, 2006, p. 327)

A fala da mãe revela uma relação além do paternal que o padrasto sente por Mwadia na época em que ela resolve sair de casa e ir morar com Zero. No entanto, a versão de Constança não é confiável, uma vez que, em outros momentos, ela evidencia o desejo de que a filha permaneça em Vila Longe morando com ela. Outro trecho que também menciona uma possível insanidade de Mwadia diz respeito ao curandeiro Lázaro Vivo:

O adivinho fez o que não fazia com mulher alguma: acompanhou Mwadia à porta e ficou a vê-la desaparecer por entre os atalhos de areia. Uma ruga lhe agravava o rosto: saberia a filha de Constança o que a esperava em Vila Longe? Ou recorria à mesma ilusão que produzia com os panos pendurados à porta de sua casa: inventaria vidas para preencher o vazio do seu coração? (COUTO, 2006, p. 46-47)

Nesta passagem, abre-se um outro leque de interpretação: a possibilidade de toda a história que se passa em Vila Longe ter sido inventada. Nesse viés, a viagem de Mwadia pela canoa, narrada no final do capítulo dois, pode ser a real invenção da personagem. Seu próprio nome, como é dito no início desta análise, indica que é uma homenagem aos barquinhos que povoam os sonhos. Assim, Mwadia, a canoa ou o barquinho, pode estar fazendo viagens imaginárias, sonhando ou criando história em sua casa mental.

No encerramento da obra, Mwadia retorna para casa, onde Zero a espera. Quanto ao retorno, destacamos o trecho a seguir:

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

Chegada a um largo embondeiro, ela dirigiu o concho para a margem e foi subindo a ravina, carregando com ela a Santa. Junto ao tronco, ela depositou a Virgem, se ajoelhou e disse:

— *Você já foi Santa. Agora, é sereia. Agora, é nzuzu.*” (COUTO, 2006, p. 329)

O retorno, neste contexto, é a si mesma. As águas do rio possibilitaram à personagem transitar pelos caminhos interiores, pelo campo infinito das possibilidades. No encontro consigo mesma, com suas origens, Mwadia Malunga passa a reconhecer na santa a sereia Nzuzu, negra, não mais a santa católica. É um olhar que só é possível após os caminhos percorridos nas vias interna e externa, após transitar entre as duas margens da vida e da morte, do caos à regeneração em si mesma. A canoa Mwadia é o corpo que a conduziu às suas origens familiares pelo rio da temporalidade. A personagem, outrora distanciada da família e das lembranças desta, faz uma visita a esse arquivo da memória ancestral.

O rio, nesse sentido, conduz o percurso ao passado e ao futuro. É uma viagem que possibilita o resgate à ancestralidade da protagonista, presentificando-o.

3. 3 Nimi Nsundi: o batizado nas águas do (a)mar

Nimi Nsundi está situado no eixo temporal de 1560, na viagem de Goa a Moçambique a bordo da nau Nossa Senhora da Ajuda. No início da narrativa deste eixo, somos apresentados ao ícone que direciona a trajetória de Mwadia nos capítulos da contemporaneidade: a estátua de Nossa Senhora. Ironicamente, a santa que nomeia a embarcação tem a função de ajudar; isto é, os portugueses que estão a bordo do navio se apresentam nesta condição: bons cristão levando a mensagem do cristo aos considerados bárbaros. Na segunda epígrafe que abre este primeiro capítulo do eixo colonial, lemos:

*Dizem-me que pode muito o demónio
com seus enganar naquellas partes
E que não só leva aos miseráveis Cafres ao Inferno
senão que por todos os caminhos se mostra cruel
contra os que eles tratam a causa de Deos,
E que procura enganillos com seus embustes e maldades.*

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

(COUTO, 2006, p. 50)

Nesta carta de D. Gonçalo aos seus companheiros de Igreja, corroboramos o caráter irônico que intitula a embarcação. O missionário jesuíta⁹ acredita que os negros que encontrarão no país africano serão auxiliados por sua comitiva. Os cafres, como ele denomina, estão sendo controlados pelo demônio, e ele, em nome da fé, irá salvá-los, batizando-os e os convertendo ao cristianismo e, “por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã.” (COUTO, 2006, p. 51). Esta ação de cristianizar o povo africano e de tirar o continente das trevas do paganismo tem como símbolo a estátua de Nossa Senhora. A pura e imaculada mãe de Jesus, assim considerada pelos cristãos católicos, tem como missão chegar ao reino do Monomotapa, considerada as “terras da Mãe do Ouro” (COUTO, 2006, p. 51). O intuito da corte portuguesa, como se vê, não é apenas de cunho religioso, mas também expandir seu poderio exploratório no que se refere às riquezas minerais que sabem existir em Monomotapa. Para Fonseca e Cury, “sob a égide do cristianismo, ancorado na justificativa da difusão da fé cristã no Reino do Monomotapa e abençoado por representantes da Igreja, transporta no seu porão escravos, mortos-vivos de fome e sofrimento.” (2008, p. 43)

Contudo, este símbolo religioso e capitalista acaba sofrendo um incidente: cai em uma água suja. Nimi Nsundi salva a imagem da Santa, que cai em um rio lamacento no momento do embarque na nau.

Um escravo correu, 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 lavamo-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. 52)

Nsundi banha a estátua nas águas do rio Mandovi, mas, para ele, o processo que ocorre não é a limpeza da imagem, mas a pureza imaculada da Santa, que passa a purificar o rio, quando esta entra em contato com as águas pantanosas. O pântano assume, além dos sentidos de passividade e feminilidade, o significado do inconsciente e da mãe, “local das germinações invisíveis” (CHEVALIER E GHREEBRANT, 2016, p. 681). Neste sentido, Nsundi, ao

⁹ Gonçalo da Silveira é uma personalidade histórica que trabalhou a serviço de Portugal no período colonial, sendo o religioso responsável por levar a fé cristã em viagem de Goa a Moçambique, conforme nos é apresentado no romance em estudo. Verificamos mais dados históricos sobre a personalidade no artigo *O outro pé da sereia: uma viagem no tempo-espço*, de Aparecida Cristina da Silva. Artigo disponível em http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/01112010_04.pdf. Acesso em 15/09/2019.

mergulhar no pântano, inicia um mergulho profundo em si mesmo, no seu inconsciente, na busca pelas suas origens, pois o negro está iniciando uma viagem que o levará a sua terra natal. Se considerarmos, ainda, a afirmação de Bachelard (1997, p. 121) sobre os graus de profundidade do inconsciente, de que “todo líquido é uma água; em seguida toda água é um leite.”, corroboramos a ideia de que Nsundi mergulha em busca de sua matriz materna. A germinação invisível, postulada por Chevalier e Ghreerbrant, inicia nesse mergulho. Esse mergulho e essa busca são duplamente constatados quando consideramos o caráter feminino da água do pântano e da estátua de uma mulher. Neste momento, o objeto sagrado inicia o contato com o profano, o sujo, o vulgar. O que Chevalier e Ghreerbrant chamam de passividade, Bachelard, em *A poética do devaneio* (2009), denomina de água dormente. Para ele, “existe uma água dormente no fundo de toda memória. E, no universo, a água dormente é uma massa de serenidade, uma massa de imobilidade. Na água dormente o mundo encontra o seu repouso.” (BACHELARD, 2009, p. 189). Esta água que dorme no inconsciente de Nsundi é chacoalhada, movimentada com a presença da estátua feminina. Este movimento que se inicia faz com que o personagem não esteja no estado de serenidade, conforme afirma o teórico. O pântano de Nimi Nsundi, ao contrário do postulado por Bachelard, não está mais em repouso; ao contrário, está em fase de despertar. Com isso, compreendemos que os limites da superficialidade são rompidos: o personagem passa, agora, a realizar um mergulho profundo rumo a sua história. A esse respeito Bachelard menciona a proximidade entre a superfície e a profundidade:

Profundidade e superfície encontram-se reconciliadas. Quanto mais profunda é a água, mais claro é o espelho. A luz vem dos abismos. Profundidade e superfície pertencem uma à outra, e o devaneio das águas dormentes vai de uma à outra [...]” (BACHELARD, 2009, p. 189).

O protagonista, ao iniciar esse percurso, também inicia um processo de reconciliação consigo. Também se poderia dizer que ele realiza, durante toda a viagem, um processo de conciliação, uma vez que é o conciliador entre as línguas portuguesa e africana a bordo na nau e concilia, na imagem da santa católica, a visão da santa cristã e da sereia africana. A superfície da água, o espelho, mostra a Nsundi que ele precisa mergulhar em sua ancestralidade, simbolizada pela figura feminina da Mãe que, conforme nos traz Chevalier e Ghreerbrant, “o simbolismo da mãe está ligado ao do mar, na medida em que eles são, ambos, receptáculos e matrizes da vida.” (CHEVALIER E GRHEEBRANT, 2016, p. 580).

Observamos, neste ponto, que o personagem inicia sua trajetória saindo de uma água lamacenta, suja, rumo ao mar, cheio de mistérios e incertezas. O primeiro capítulo que narra a versão de 1560 do romance é intitulado *Primeiro manuscrito: o mar nu*, já indicando a forma simbólica que estará em maior evidência na narrativa colonial.

De acordo com Chevalier (2016), o mar

É o símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. (p. 592)

Como podemos observar nesta citação, a travessia pelo mar implica uma mudança necessária, uma passagem de um estado para outro. Estas águas estão se movimentando o tempo todo, não permitindo estagnação, energia parada, morta. Tudo está em movimento, sejam as águas ou os indivíduos que nela transitam. Leite (2012, p. 67) afirma que o “mar protege, guarda, insulariza e permite a discussão dos valores novos e dos valores antigos.” Quando tocado no ombro por Silveira, Nsundi desvia da mão do missionário, pois ele era “um ser de outra margem” (COUTO, 2006, p. 52), isto é, um indivíduo marginalizado tanto na sociedade de origem quanto para os portugueses. Mesmo que sua importância seja destacada no romance pela diversidade de funções que ocupa, ainda assim, ele não deixa de ser um negro escravizado. Observamos que esta forma simbólica do mar ainda evidencia uma relação com Nsundi pela própria dinamicidade presente na vida do escravo. Por ora, ele exerce a função de mainato, fazendo o intercâmbio linguístico entre africanos e portugueses; em outros momentos, ele fica responsável por zelar pelas velas e pelos cabos dos navios (COUTO, 2006, p. 53).

O destaque que nos é valioso mencionar, nesta sequência do enredo, é que o escravo, especificamente para a viagem de Goa a Moçambique ocupa a função de auxiliar de meirinho, isto é, auxiliar de um homem que trabalha com a justiça. Uma de suas atribuições é a de comandar o fogo a bordo no navio e a de transportá-lo: “- O seu fogo, Vossa Reverência, sairá daqui, da minha mão.” diz o escravo a Silveira, quando entrega-lhe um vela acesa (COUTO, 2006, p. 53-54). Este trabalho com o elemento fogo é de grande relevância para os acontecimentos que sucedem e para o desfecho de Nimi Nsundi no enredo.

O intercâmbio linguístico que Nsundi realiza nos faz perceber sua importância no trajeto dessa viagem. Mesmo sendo um escravo, seu trabalho é fundamental para a comunicação entre portugueses e africanos. Sua função, nessa viagem, é auxiliar os portugueses a alcançar o êxito na colonização em parte do território moçambicano. Desta forma, Nsundi tem papel preponderante no que se refere à expansão europeia por meio do mar, uma vez que é pela via marítima que se dão os processos de ampliação e expansão característicos do século dezesseis, período da colonização em massa do continente africano. Para Leite (2012, p. 68), o mar é um símbolo antigo da travessia colonizadora, das descobertas, “lugar de semente, pela morte e pelo renascimento. O mar hibridiza-se em rio e fertiliza. Porque os rios são interiores, são da terra, são indígenas, e o mar é lonjura, estranheza”. Se, para os europeus a bordo do navio, a viagem é sinônimo de vitória e expansão de seu domínio territorial, para os africanos que sofreram a invasão dos portugueses, essa mesma viagem é motivo de dor, sofrimento e revolta. Dessa forma, observamos que o movimento gerado pelas águas do mar pode ser tanto positivo quanto negativo, pois assume, a depender do referencial, significados simultaneamente opostos para os povos e as culturas envolvidas nesse contexto.

Para o próprio português Gonçalo da Silveira, ao se distanciar da costa indiana, a viagem assume, inicialmente, um sentido assustador: “[...] quando o mar se desdobrou em oceano e o horizonte todo se liquefez, lhe veio uma espécie de tontura, a certeza de que o chão lhe fugira e a nau vogava sobre um abismo.” (COUTO, 2006, p. 54-55). A partir de então, os tripulantes não mais tinham visão de qualquer espaço de terra, pois tudo era mar e a nau Nossa Senhora da Ajuda passa a ser uma ilha solitária a transitar no oceano Índico. Para Leite (2012, p. 69), a ilha metaforiza “a reunião e harmonização da diversidade regional, cultural e linguística. Na ilha, os rios reúnem-se ao mar, o interior ao litoral, e instaura-se um novo cosmos.” No interior da embarcação, há, de certo modo, essa reunião mencionada pela teórica. Aqui, cabe-nos também considerar a personagem do eixo contemporâneo Mwadia Malunga, que exerce essa função do rio postulada por Leite, pois é ela quem se reúne ao mar de histórias impulsionadas por Nimi Nsundi e relatadas nos registros da viagem da Nossa Senhora da Ajuda. No entanto, no romance em estudo, essa reunião não pode ser considerada em sua totalidade. A nau, por um lado, agrega em um único espaço móvel portugueses, indianos e africanos escravizados. Por outro lado, há uma fragmentação voluntária nesse espaço, uma vez que centenas de negros viajam em condições sub humanas no porão do navio. Apenas a alguns é facultado o direito de transitar na área comum, pois estão a serviço dos portugueses, como é o caso de Nsundi. Para Brandão (2013, p. 31),

O “espaço da identidade”, sem dúvida, é marcado não apenas por convergência de interesses, comunhão de valores e ações conjugadas, mas também por divergência, isolamento, conflito e embate. Se, como o espaço, toda identidade é relacional, pois só se define na interface com a alteridade, seu principal predicado é intrinsecamente político.

A identidade desse espaço móvel em que a embarcação se torna converge no que diz respeito aos interesses sociopolítico e religioso, como já mencionamos anteriormente quando nos referimos aos interesses dos portugueses. No entanto, essa identidade é marcada pelo conflito inicialmente silencioso entre os portugueses e escravos.

Conforme citação anterior de Ana Mafalda Leite também indica, o rio Mandovi, na costa indiana, reúne-se ao mar e já não há mais segmentação; as águas são uma só. Esse novo cosmos é instaurado pois os habitantes desta ilha móvel estão sós no campo das possibilidades: podem chegar ao destino planejado ou não, podem morrer à deriva, no abismo que assusta Silveira. Esse temor do missionário, ao que tudo indica, está imbuído do pensamento cristão de que as águas causam destruição, como a tempestade e o dilúvio, tal como afirmam Chevalier e Ghreerbrant (2016, p. 593) que “a Bíblia certamente conhece alguma coisa do simbolismo oriental das águas primordiais, mar ou abismo, temíveis até mesmo para os deuses.” Neste ponto, a suavidade das águas do rio dão lugar às imprevisíveis ondas do oceano.

No novo cosmos em que a nau se torna, o missionário português se depara com a inusitada devoção demasiada do escravo Nsundi à estátua de Nossa Senhora. O exagero ao culto nos é revelado na sequência do enredo, quando o escravo é capturado tentando roubar a santa e atirá-la ao mar. Graças a Silveira e ao padre Manuel Antunes, o escravo escapa de ser atirado ao mar, ato punitivo pela tentativa de roubo. No interrogatório feito pelos religiosos, o escravo expressa o pensamento de que o deus cristão não desce ao porão onde habitam os escravos e que, em verdade, ele não estava carregando a santa, mas a Kianda, e “é ela também, como já se disse, a divindade kianda, dos africanos, aquela que anda, que se move, sem pouso fixo de significação associada ao arquétipo da mãe d’água.” (FONSECA e CURY, 2008, p. 39), como veremos mais adiante.

Os acontecimentos que se desdobram a partir da tentativa de roubo são motivados pelo ato envolvendo a santa/sereia. A estátua, que passa a ficar sob a guarda do padre Antunes começa a gerar uma espécie de encantamento no espaço habitado pelo padre. Ele passa a sonhar com uma mulher despida que passeia pelo lamacento rio Mandovi. O narrador deixa claro que

Antunes “seguia na canoa” (COUTO, 2006, p. 57), ou seja, a canoa aqui, enquanto símbolo, é o sonho, veículo que transporta o padre ao encontro dessa mulher em meio às águas turvas. Quando ele se aproxima da figura feminina, que está na margem do rio, sente seu corpo quente e cai no rio pantanoso. Diante do que já observamos anteriormente na simbologia do pântano, o padre também inicia, neste momento, um mergulho nas profundezas do inconsciente. É um mergulho de encontro aos desejos e às paixões trancadas no porão de seu psiquismo, reveladas pelo sonho com uma mulher, que em sua visão transforma-se na estátua de Nossa Senhora, mas que oralmente afirma ser kianda (COUTO, 2006). Este sonho do personagem revela seus desejos, outrora soterrados pelo dogma cristão do celibato, mas longe de serem erradicados, estavam apenas adormecidos. A figura feminina que emerge no sonho de Antunes, assume formas profana (de uma mulher comum) e sagrada (de Nossa Senhora). A ironia deste sonho do padre tem seu efeito por ele ser um religioso cristão a guardar em si esses sentimentos, demonstrando que o instinto pode ser provocado e despertado a qualquer momento.

O outro acontecimento que ocorre após o ato de roubo de Nsundi é o encontro do negro com a indiana Dia Kumari. O encontro dos dois é marcado pela presença do elemento fogo. O negro, responsável por alimentar a fogueira no convés do navio, vê nas chamas o elemento que afasta os maus espíritos marinhos. Sozinho enquanto divaga no plantão de trabalho noturno, o personagem “revia-se nesse fogo doméstico, irmão dessas brasas arrefecidas sem lembrança da originária combustão.” (COUTO, 2006, p. 59). É neste momento que chega a aia Dia, envolta em panos negros, como se para destacar o contraste entre o dia e a noite, a luz e a treva. Nsundi, pouco falante, é criticado pela moça por falar em língua portuguesa e por ser o intermediário entre portugueses e africanos. Diante das chamas alimentadas a noite por Nsundi, o diálogo é curto e marcado por críticas. A presença deste elemento crepitando entre os mistérios da noite, suscita-nos uma compreensão. Para Bachelard *apud* Chevalier e Ghreerbrant (2016, p. 442), “o amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo e, antes de ser filho da matéria, o fogo é o filho do homem.” Neste sentido, mesmo que o primeiro encontro de Nsundi e Dia seja marcado por um tom de rispidez, é possível inferir que o momento já engendra um sentimento de amorosidade entre ambos.

No capítulo seis, intitulado *Baptismos e amputações*, deparamo-nos com duas epígrafes: a primeira se refere ao batismo, ritual que já iniciamos uma explanação no subitem anterior, referente a Mwadia, e que se encontra ressonante com as significações postuladas por Chevalier e Gheerbrant. Vejamos a primeira:

““Baptizar” vem da palavra grega imergir, submergir ou afundar. Por exemplo, quando os gregos tingiam um tecido com uma coloração diferente, eles “baptizavam” o tecido com um corante. Isto quer dizer que Deus nos submerge pelo Espírito Santo — ficamos plenos do Santo Espírito, completamente saturados por Ele de modo a podermos começar a ser conformados à imagem de Jesus Cristo. O simbolismo do batismo da água é o da morte (sepultada na água) e da ressurreição (emergidos da água); Cristo cobre e lava pelo seu sacrifício todos os pecados do crente.”

James Henderson, *Le Baptême par Le Saint-Esprit* (COUTO, 2006, p. 106, grifo do autor.)

O próprio texto traz a explicação etimológica e uma compreensão simbólica do ritual de batismo sob a perspectiva cristã. Etimologicamente, batizar quer dizer mergulhar e, considerando o exemplo da cultura grega acima citado, podemos compreender que batizar é também tornar algo semelhante. Isto é, o batizado é permeado, infundido e, por isso, tornado semelhante ao que batiza. Sob a perspectiva simbólica cristã, ser batizado é morrer e ressurgir. O intrigante da citação é que, mesmo referindo-se ao batismo de Jesus Cristo, o acontecimento do evangelho mencionado não é o do batismo de Jesus por João Batista, mas sim o momento de sua morte, considerada, pela religião cristã, como sacrifício. O sangue é o fluido que simboliza a água e o batismo, a morte, como afirmam Chevalier e Ghreerbrant (2016, p. 20) “a água é o equivalente simbólico do sangue rubro [...] porque a água traz em si o germe de vida”, mesmo que esta seja uma outra forma de vida.

A segunda epígrafe faz menção a um antigo costume dos marinheiros

*Que importa hoje o antigo costume de decorar a proa dos navios
com estátuas de deusas e que importa a mágica ligação dos marinheiros
com os seus barcos com frequência comparados a uma esposa,
a uma mãe, a uma amante?*

Dany-Robert Dufour, *A arte de reduzir cabeças* (COUTO, 2006, p. 106)

Esse antigo hábito nos mostra a conexão dos homens que trabalham no mar com as deusas. Os barcos, veículos de seu trabalho, são comparados às funções de mãe, esposa e amante. Neste sentido, a vida destes trabalhadores marinhos sempre está cerceada pela figura do feminino. Bachelard afirma que

Essa valorização substancial que faz da água um leite inesgotável, o leite da natureza Mãe, não é a única valorização que marca a água com um cunho profundamente feminino. Na vida de todo homem, ou pelo menos na vida sonhada de todo homem, aparece a segunda mulher: a amante, ou a esposa. [...] Ao lado da mãe-paisagem tomará lugar a mulher-paisagem. (BACHELARD, 1997, p. 131)

A água, essencialmente maternal é, para o teórico, equivalente ao leite materno. Fluido primeiro que contém em si todos os nutrientes necessários à sobrevivência do homem nos primeiros dias de vida, as águas (do mar, segundo o teórico) é uma fonte inesgotável que alimenta a vida. Este alimento provem pela presença da figura feminina que, no princípio é a mãe, mas posteriormente pode assumir outras formas e funções, de mulher, amante, filha.

O conteúdo das duas epígrafes se entrelaçam no decorrer do capítulo. A primeira, se considerarmos a interpretação anteriormente realizada de que o batismo é a própria morte, é confirmada dois capítulos adiante, com a morte do escravo Nsundi. Isto significa que, de certo modo, ao imergir na água e passar por um processo de morte simbólica, o personagem é absolvido do pecado de decepar ou amputar um pé da santa, acontecimento que só ocorrerá no capítulo doze. Ou seja, é uma antecipação do fato, denominada prolepse.

No decorrer do capítulo seis, acompanhamos a evolução do relacionamento de Nsundi e Dia Kumari. A conversa dos dois, sempre permeada de falas de duplo sentido, como “Sou feita de chamas”; “essa areiazinha é para apagar o meu fogo?” denota o sentido sexual que este elemento assume nesse contexto. Um relato de Dia Kumari, que está vestida com um sári vermelho, faz-se necessário citar para melhor compreendermos o elemento que está associado a essa mulher:

Dia Kumari revelou: há dois anos atrás ela enviuvara. Como de todas as viúvas na Índia esperava-se dela um luto breve: atirada às chamas, como recurso último para se purificar. Ao contrário das outras condenadas, Dia não contrariou a sentença: voluntariosa, ela acendeu a fogueira por sua própria mão e se ofereceu ao abraço das chamas. O que a seguir ocorreu não apenas a salvou da morte como lhe abriu uma vida nova: as labaredas não a consumiram e, incólume, ela atravessou o fogo. (COUTO, 2006, p. 108)

O fato é narrado para confirmar que Dia é feita de chamas. Ela é o próprio fogo, pois não queima nem sofre qualquer tipo de dano físico quando entra em contato as labaredas, acesas por ela mesma. A cena descrita pelo narrador, neste trecho, converge para acentuar a paixão

nascente entre os personagens. O fogo, associado a cor vermelha, é a cor do sári que Dia usa quando conta este acontecimento ao “guarda do fogão” (COUTO, 2006, p. 107), e “simboliza as paixões” (CHEVALIER E GHREEBRANT, 2016, p. 440). Na sequência do enredo, quando Dia diz a Nsundi que está doente porque seu corpo precisa se alimentar de fogo, o negro diz que vai rezar por ela à Virgem, causando irritação e críticas da indiana. Para ela, o africano está traindo os deuses de seu povo, seus antepassados e curvando-se perante a dominação dos colonizadores portugueses, cultuando a santa cristã e servindo-os como intérprete e tradutor da língua portuguesa. Diante das críticas ferrenhas da indiana, Nsundi cede e lhe dá o fogo: acende uma vela, para que ela seja alimentada e recupere sua saúde. De acordo com Bachelard, “a faísca, como o germe, é uma pequena causa que produz um grande efeito. Donde uma intensa valorização do mito da potência ígnea.” (1994, p. 70). A entrega da vela é a faísca, o germe que potencial que produzirá, no desfecho do capítulo, um efeito grandioso. O teórico ainda salienta que há três tipos de fogo: natural, inatural e antinatural. O homem estaria para o fogo natural, enquanto a mulher para o fogo inatural. O fogo natural “é o fogo masculino, principal agente [...] o fogo inatural é o fogo feminino, o dissolvente universal que alimenta os corpos. (BACHELARD, 1994, p. 78). Nsundi é o agente, o guardião do fogo, é quem o ativa na travessia. Dia recebe esse fogo e o dissolve, dilui em si em forma de sentimento, de paixão. O escravo também entrega uma carta:

Não, minha amiga Dia, eu não traí as 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 os atrapalha: é a cor da nossa alma que eles não conseguem enxergar.

Critica-me porque aceitei lavar-me dos meus pecados. Os portugueses chamam isso de baptismo. Eu chamo de outra maneira. Eu digo que estou entrando em casa de Kianda. A sereia, deusa das águas. É essa deusa que me escuta quando me ajoelho perante o altar da Virgem.

De todas as vezes que rezei não foi por devoção. Foi para me lembrar. Porque só rezando me chegavam as lembranças de quem fui. Acontecia-me a mim o inverso do que lhe sucedeu a si, Dia Kumari. As minhas mãos se juntavam e pegavam fogo. Em lugar de dedos me 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:

- Este é o tempo da água. (COUTO, 2006, p. 113-114)¹⁰

Neste trecho, Nsundi deixa claro quais os motivos que o fazem cultuar a imagem da santa católica: ele a vê como a deusa das águas africana Kianda. Compreendemos que, ao fazer essa relação, o personagem estabelece uma relação de sincretismo, pois o reconhecimento da imagem de uma religião oposta à sua se dá por meio da semelhança de ambas. Quando busca estar na companhia da sereia, o escravo, em verdade, está buscando um meio de sedimentar as lembranças de suas origens africanas. Fonseca e Cury afirmam que

A imagem trazida pelos portugueses encarna, como representação híbrida e sempre em trânsito, Nossa Senhora da Graça, objeto do culto cristão, e a entidade das águas, figura mítica das crenças africanas – Kianda. A sereia também se mescla a essas representações: é um ser híbrido de mulher sensual e peixe, ser mitológico ligado à cultura greco-romana. (2008, p. 37-38)

Neste sentido, temos presente um caráter dual representado pela mesma imagem: A santa e a sereia; a portuguesa e a africana; a cristã e a mítica; a sagrada e a profana. A sereia, na mitologia, é um ser encantado das águas que tem metade corpo humano e metade peixe. As sereias “seduziam os navegadores pela beleza de seu rosto e pela melodia de seu canto para, em seguida, arrastá-los ao mar e devorá-los. [...] Representam os perigos da navegação marítima e a própria morte.” (CHEVALIER E GHREERBRANT, 2016, p. 814). Estes perigos são intrínsecos à navegação, uma vez que, a bordo, os tripulantes precisam contar com a sorte dos bons ventos para manter a calma e chegarem ao destino almejado, caso contrário, a morte é inevitável. A sereia encanta pelo canto, o som emanado por suas cordas vocais é capaz de atrair os homens mais céticos, pois elas simbolizam, também, os desejos e as paixões as quais os homens sucumbem. No entanto, devemos considerar que a sereia Kianda está associada ao arquétipo da Mãe e, por isso, está na representação daquela que acolhe, que cuida, que auxilia a realizar uma longa e difícil travessia, mesmo que exale o perfume da sensualidade.

A Santa, outra face da mesma moeda, representa a virgindade. Também associada ao arquétipo da Mãe, Nossa Senhora é tida pela cultura cristã como a pura e imaculada mulher, mãe de Jesus, isenta dos instintos e prazeres mundanos. Simbolicamente, a mãe está ligada ao

¹⁰ Grifos do autor.

mar, uma vez que “eles são, ambos, receptáculos e matrizes da vida. O mar e a terra são símbolos do corpo materno.” (CHEVALIER E GHREERBRANT, 2016, p. 580). É a mãe que dá a forma e é dela que todo ser humano vem, é a própria matriz universal da vida. A mãe divina, ao contrário da sereia, é “a sublimação mais perfeita do instinto e a harmonia mais profunda do amor.” Temos, dessa forma, a integração na figura da Mãe destas duas polaridades apresentadas: santa e sereia. A fala do protagonista, referindo-se ao tempo como o tempo da água condiz com o período de expansão de domínios e colonização por meio das grandes navegações.

Na continuidade do enredo, a relação entre Nsundi e Dia passa a se estreitar cada vez mais, culminando em um relacionamento amoroso e, ao mesmo tempo, perigoso. Neste capítulo, fica claro o batismo ao qual Nsundi é submetido, quando cede aos encantos de Dia Kumari. Ele passa pelo batismo da água e do fogo, simultaneamente. :

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 nos podemos amar.*

Amparando-se mutuamente, desceram até ao 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.

Depois de se amarem, ela se conservou encaixada entre as pernas dele, fechou os olhos e disse:

— *O nosso filho vai sair um peixe!*

A reacção inesperada e violenta de Nimi Nsundi a espantou:

— *Não diga isso, nem a brincar!”* (COUTO, 2006, p. 116)

Nesse momento, o batismo indicado pelo título é realizado quando o personagem cede aos encantos da mulher e resolve se deixar banhar pelas águas do oceano. Dia, que é a representação do fogo, transforma-se na sereia viva que encanta Nsundi, mas ela se apresenta com o elemento oposto da Kianda. Enquanto esta é da água, Dia é do fogo. É o próprio mar que está manifesto, a água; e o fogo representado pelo sal. Desta relação singular é gerado um fruto, um filho-peixe. Nsundi passa por dois tipos de batismo representado pelos dois elementos-

chave da alquimia. Água para purificar o corpo, a matéria; fogo para purificar o espírito, transmutar o que ainda for grosseiro em algo mais refinado. Dia, no contexto desta citação, assume a face da própria sereia que atrai o homem para as águas: ela o seduz, o envolve, unindo-se a ele sexualmente. O batismo por estes elementos aproxima-nos, ainda, da compreensão cristã, presente na cultura ocidental, do batismo feito nas águas do rio Jordão, por João Batista, até o momento em que Jesus é batizado; o batismo de Jesus marca a passagem da tradição de batismos pela água para o batismo pelo fogo.

A partir deste momento do rito, que vários elementos da religião cristã e não cristã se entrelaçam para dar corpo à cena. Encontramos, assim, elementos que convergem e divergem dos preceitos cristãos. Entre os elementos que convergem, podemos destacar o fato de o rito acontecer sob o elemento água e o sujeito batizado, Nimi Nsundi, ser um adulto. No Cristianismo, como se sabe, João Batista batiza Jesus com as águas do rio Jordão, mas atesta que, daquele momento em diante, é o Cristo quem batizará os homens pelo fogo. O fogo, representado por Dia Kumari, também está presente na cena, o que nos leva a compreender que Nsundi passa pelo ritual com a presença dos dois elementos simultaneamente. Há a união das polaridades, de elementos opostos complementares, do princípio masculino e feminino. Segundo Bachelard (1994, p. 79), “O princípio feminino das coisas é um princípio de superfície e de invólucro, um regaço, um refúgio, uma tepidez. O princípio masculino é um princípio de centro, um centro de potência, ativo e repentino como a faísca e a vontade.” Na união sexual a mulher assume o papel de invólucro, de receptáculo, enquanto o homem, ativo, lança a faísca ou germe potencial que se desenvolverá no ventre materno. Percebemos, no entanto, que o batismo que acontece no romance não segue, em sua totalidade, os elementos característicos do Cristianismo, uma vez que há nudez dos personagens e o entrelaçamento de corpos. Ou seja, esse modelo de batismo não pode ser puramente cristão. Quando o casal se desfaz das roupas, estas flutuam nas águas como medusas. Medusa, na mitologia grega, é uma sacerdotisa de grande beleza do Templo de Atena, que gera encantamento em Poseidon, deus do mar. O casal conspurca o Templo de Atena tendo uma relação dentro do ambiente, o que desperta a ira da deusa, que transforma Medusa em uma criatura de terrível aparência, com cabelos de serpentes e olhar petrificador. Os elementos que caracterizam as ações de Medusa na mitologia nos fazem observar que, ao ser castigada por um ato de amor, ela passa a simbolizar o oposto desse ato; isto é, assusta e repele os homens. Seu olhar, outrora encantador, agora passa a petrificar, paralisar aqueles que encontrem seu olhar monstruoso. A cena de amor entre Dia e Nsundi, ao contrário do efeito paralisador da Medusa, é permeada de movimentos, de dança. As roupas em

movimento, ao que parece, têm relação com os cabelos da Górgona, que são de serpentes vivas. “A significação sexual do fogo está ligada, universalmente, à primeira das técnicas usadas para a obtenção do fogo: por meio da fricção, num movimento de vaivém – imagem do ato sexual.” (CHEVALIER e GHREERBRANT, 2016, p. 442), semelhante ao ato descrito na cena de amor entre o casal. Salientamos também que o ato de amor do casal ocorre dentro das águas do mar, além de uma nítida relação com a personagem mitológica e o deus do mar, Posídon. Jung (2011) afirma que

o mar ou as grandes extensões de água significam o inconsciente. O aspecto materno da água coincide com a natureza do inconsciente no que este (sobretudo no homem) pode ser apontado como a mãe do consciente. (JUNG, 2011, p. 260).

Esta afirmação evidencia que, o mar, enquanto imensidão desconhecida é o próprio inconsciente humano que é desconhecido. Por vezes, podemos transitar por um trecho desse espaço grandioso, porém conhecê-lo é uma tarefa espinhosa, pois é um ambiente misterioso e imprevisível. Não sabemos o que vamos encontrar lá. O teórico ressalta a semelhança do inconsciente ao aspecto materno, gerador, pois é deste desconhecido lugar que emerge o consciente.

A respeito da relação com a mitologia, Frye afirma:

A presença de uma estrutura mítica na ficção realística, entretanto, coloca certos problemas técnicos para torná-la plausível, e os dispositivos usados na resolução desses problemas podem receber o nome geral de *deslocamento*. [...]

O princípio central de deslocamento é aquilo que pode ser identificado metaforicamente em um mito somente pode ser ligado no romance por alguma forma de símile: analogia, associação significante, imagens incidentalmente atreladas, e assim por diante.” (FRYE, 2014, p. 263-264)

O trecho citado do romance, quando ressalta elementos explícitos com a mitologia, seja clássica ou cristã, evidencia o que o teórico chama de deslocamento. O mito é deslocado para o trecho do romance em questão e a identificação desse mito se dá pela semelhança das imagens que constituem a cena. Ou seja, o mito não é transposto em sua totalidade, mas alguns elementos da forma arquetípica são os caracteres necessários para que se possa estabelecer uma analogia.

No capítulo nove, intitulado *Sombras, sombras*, assombrações, a travessia começa a dar sinais de turbulência. Muitos escravos que viajam no porão do navio se envenenam e começam a morrer e uma pequena aglomeração de marinheiros quase faz o padre Antunes ser atacado, não fosse a defesa feita por Nsundi. Após vinte e um dias de viagem, a nau é assolada por uma tempestade, fazendo com que os viajantes tenham que se desfazer de mercadorias:

“Os religiosos não queriam aceitar o facto, mas nessa noite mesmo eclodiu a mais grave das tempestades. Os mares cruzavam-se que pareciam altíssimos montes, os violentos balanços tinham quebrado traves e torcido cavilhas. Durante a noite inteira todos, incluindo D. Gonçalo, acudiram às bombas para retirar água que teimava em entrar na nau por variadíssimas frestas. Seriam duas da manhã, o escravo viu reunir-se em redor do fogão o mestre, o capitão, o jesuíta e o boticário.” (COUTO, 2006, p. 158)

O mar, neste capítulo, assume as características bravias e intempestivas. O embalo das águas marinhas agora dá lugar às violentas ondas que invadem o frágil navio, fazendo com que as mercadorias sejam largadas nas águas oceânicas. “O Mar é frequentemente na Bíblia o símbolo da hostilidade de Deus” (CHEVALIER e GHREERBRANT, 2016, p. 593), ou seja, em uma concepção cristã, as tempestades marinhas revelam a vontade divina de impor algum castigo aos homens, por isso é denominado hostil. No contexto da obra, podemos considerar esse castigo como uma punição, sob o ponto de vista dos africanos, aos portugueses que demonstraram, no percurso da viagem, um comportamento desumano com os negros que viajavam no porão da nau. Muitos morreram pela desumanidade com que foram tratados, passando fome e presos em celas. Sob o ponto de vista dos portugueses, esse castigo divino assume um caráter punitivo em relação aos negros e a tentativa de revolta destes por não aceitarem sua condição de submissão. Segundo Eliade,

Qualquer que seja o conjunto religioso de que façam parte as águas, sua função é sempre a mesma: elas desintegram, extinguem as formas, “lavam os pecados”, purificando e regenerando ao mesmo tempo. O seu destino é preceder a criação e reabsorvê-la, não podendo nunca superar a sua própria modalidade, isto é, não podendo manifestar-se em formas. (2016, p. 173)

Pesquisador e especialista na religiosidade de vários povos e culturas, Eliade nos traz esta significação homogênea em relação a função aquática. A desintegração se faz necessária para que possa ressurgir, a partir de então, uma nova forma de vida. A água precede e reabsorve,

num estado cíclico. Estes acontecimentos provocam, cada vez mais, confusão no padre Manuel Antunes, escritor responsável por registrar a viagem. Antunes passa questionar os dogmas cristãos e a se identificar gradativamente com os africanos: “Depois de apagar um pequeno incêndio no seu camarote, contemplou as suas mãos obscurecendo. Mas agora era a pele inteira que lhe escurecia, os seus cabelos se encrespavam. Não lhe restava dúvida: ele se convertia num negro.” (COUTO, 2006, p. 164). Antunes passou a admirar o escravo Nsundi no decorrer da viagem. O personagem chega a falar a D. Gonçalo da Silveira que está gostando da travessia interior que está fazendo em si mesmo, tornando-se negro, até mais do que a travessia entre os mares externos, de Goa a Moçambique.

A respeito da tempestade que cai sobre a nau, Chevalier e Gheerbrant afirmam que

de um ponto de vista cosmogônico, a água recobre dois complexos simbólicos antitéticos, que é preciso não confundir: a água *descendente* e celeste, a Chuva, é uma semente uraniana que vem fecundar a terra; masculina, portanto, e associada ao fogo do céu. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2012, p. 19)

Isto é, o elemento, quando assume a forma da chuva, proporciona a fecundação, a continuidade das espécies. Também percebemos a relação desta água da chuva com elemento fogo, que no céu está representado pelos raios. Esta significação atribuída à água da chuva se opõe às demais formas em análise nesse estudo. Ao contrário do rio e do mar, que em sua natureza são essencialmente femininas, conforme as teorias que vêm sendo apresentadas, a água da chuva tem um caráter essencialmente masculino. Daí sua associação ao raio, fenômeno vertical, carregado de energia e incisivo. O raio, masculino, com postura verticalizada é o próprio Nimi Nsundi que, neste trecho, está fecundando Dia Kumari. Neste sentido, afirma Frye (2014, p. 274) que “o simbolismo poético geralmente coloca o fogo logo acima da vida do homem neste mundo e a água logo abaixo dela”. Este significado de fecundação aponta, também, para a concepção do filho de Nsundi e Dia Kumari, como constatamos no decorrer do romance.

O capítulo doze, intitulado *A dança do peixe-voador*, inicia com o roubo da estátua de Nossa Senhora do quarto do padre Manuel Antunes. Nimi Nsundi é pego em flagrante cortando um dos pés da santa. A obsessão dele pela sereia acarreta situações adversas ao personagem. Nsundi é preso e mantido em cativeiro no porão da nau e inicia-se uma revolta envolvendo os escravos:

Quando amanheceu, Nimi Nsundi não estava no porão. A aia Dia Kumari procurou-o, em vão, entre os caixotes do convés. Acabou convencendo-se que ele se havia atirado ao mar e desaparecera nas águas revoltas. Era o que faziam muitos escravos em desespero: suicidavam-se, dissolvidos no infinito.

A visão da mbira, balouçando sobre as ondas, confirmou o pior. Dia sentiu que voltara a enviuvar. Desta vez, porém, ela foi assaltada por uma indescritível sensação: sentiu que a cabeça estava a mudar de formato. A testa e o rosto se alargavam como a cobra naja antes de cuspir. Ela queria cuspir raiva. Em vez de matar, porém, ela queria extinguir-se. Morrer sem doença, sem golpe, sem sangue.

Perante o olhar vazio da aia, dois grumetes arrastaram pelos braços o corpo nu de Nsundi. Depositaram-no aos pés do boticário Fernandes. Teclas de mbira estavam cravadas uma em cada pulso, semelhando um Cristo sem cruz. (COUTO, 2006, p. 203-204)

Nsundi, então, sacrifica-se. Para ele mesmo, é um herói, pois salva a Kianda da prisão de madeira que é a estátua. Para Bachelard (1997, p. 76), “o herói do mar é o herói da morte”, ou seja, mesmo que seu destino seja a finitude humana, o personagem alcança o êxito de libertar a santa. Parece, pois, contraditória esta libertação, uma vez que o escravo, um humano, é quem liberta uma divindade, quando deveria ocorrer o contrário. No entanto, Nsundi encerra seu ciclo de vida sobre as águas do mar, em uma embarcação, rumo ao reino dos mortos. Para Carvalho (2015, p. 69),

a água é o elemento gerador do sonho dos homens. Desde os colonizadores europeus e suas embarcações, é o movimento das ondas a embalar os sonhos dos escravos, com a liberdade, e dos portugueses, objetivada na conquista de novas terras

Em sua última carta a Dia, ele diz

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. Há ondas movidas por anjos, outras empurradas por demónios. Quem conduz o barco, porém, não é o timoneiro. Quem guia o leme é a Kianda, a deusa das águas. É ela que viaja no quarto do padre. É ela que está dentro da escultura da Virgem. Eu notei logo à saída de Goa, quando a estátua resvalou e tombou nas águas. Quando a olhei de frente confirmei que era ela, a Kianda: os cabelos, a pele clara, a túnica azul. O que sucedeu é que a nossa deusa ficou prisioneira na estátua de madeira dos portugueses. Libertar a

sereia divina: essa passou a ser a minha constante obsessão. (COUTO, 2006, p. 207-208)

Na carta de despedida, Nsundi revela suas intenções desde que vislumbra a imagem de Nossa Senhora. Ele é um herói, pois salva sua deusa das mãos dos colonizadores, a liberta para que ela possa voltar às suas origens. Observamos, contudo, que a imagem que o escravo tem da santa é, ainda assim, cristianizada, pois ele descreve a Kianda com pele clara, revelando já um processo de cristianização anterior à colonização em Moçambique.

Ambos os personagens revelam, no decorrer do enredo, a relação intrínseca com cada forma simbólica. A trajetória de Mwadia Malunga, desde o nascimento, está ligada ao espírito das águas doces moçambicanas, Nzuzu. Mwadia é filha da sereia das águas doces, é batizada em suas águas e esse é o destino que, inicialmente, a aguarda. Mesmo que as escolhas a conduzam para outro caminho, Mwadia está fadada a ser uma eterna canoa, responsável por transitar entre as margens do rio do tempo. É graças a sua habilidade de transportar que ela, enquanto representação das águas do rio, deságua no mar, representado por Nsundi.

Nimi Nsundi, por outro lado, escolhe sua devoção à deusa africana das águas do mar, Kianda, colocando em risco sua própria vida para libertá-la do poderio cristão. O percurso de Nsundi no Oceano Índico é marcado pelo objetivo de libertar a sereia que, em seu ponto de vista, está presa na estátua de madeira dos portugueses. Nsundi coloca suas crenças em primeiro plano, e sua devoção aos deuses da tradição local deve estar acima dos elementos materiais, acima até do próprio amor que ele sente por Dia.

Mwadia, em verdade, é o verdadeiro elo que possibilita a ciência do que se passa no eixo correspondente ao período de colonização moçambicana. Quando faz a travessia no rio Mussenguezi para deixar a santa em um lugar seguro e se encontra com sua família (ou suas raízes), Mwadia está indo muito além da ancestralidade consanguínea: ela está viajando para um passado longínquo no qual se origina a história de exploração e transformação de seu povo. Não é apenas o contexto sócio-histórico atual da aldeia Vila Longe que está sendo demonstrado, mas sim a história do interesse europeu pelo Império do Ouro, ou Monomotapa, mascarado pelo processo de cristianização desse povo. Como diz a epígrafe que antecede a narrativa:

Os que morreram
não se retiraram.

Eles viajam
na água que vai fluindo.
Eles são a água que dorme. (COUTO, 2006, p. 5)

A diferença entre Mwadia e Nsundi, portanto, é o próprio comportamento que eles demonstram no enredo: enquanto ela aparece em uma conduta mais pacífica, ele é um sujeito destemido e ativo. No entanto, ela permanece para contar a história, e ele se sacrifica, fazendo sua história ser relatada nos diários de viagem do padre Manuel Antunes.

Ambos imergem nas águas e, segundo Eliade, “na água, tudo se ‘dissolve’, toda a ‘forma’ se desintegra, toda a ‘história’ é abolida” (2016, p. 158). No entanto, observamos, no curso da análise, que a história desses personagens não são apagadas, mas sim, vivificadas. A narrativa demonstra um caráter cíclico, até mesmo quando tem em seu desfecho uma fala de Mwadia ao marido semelhante a que ele mesmo faz para ela, quando abre o romance no primeiro capítulo.

Assim, percebemos que o caráter cíclico do enredo não se apresenta apenas em seu aspecto estrutural, mas também ao próprio contexto interno dos personagens. As histórias se encontram nas águas do rio e esse rio segue seu curso para chegar ao mar. No final da obra, Mwadia, em sua função de canoeira (ou barqueira, conforme vimos nas explanações anteriores da Bachelard acerca de Caronte), faz a viagem de retorno devolvendo o mar às margens do rio, demonstrando a confluência dessas águas e dessas personagens que têm em comum este elemento e esse passado histórico presentificado pela arte de contar histórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise realizada, podemos constatar a relevância do estudo das relações simbólicas do elemento água com os personagens Mwadia Malunga e Nimi Nsundi no romance *O outro pé da sereia*. Por meio desses protagonistas, observamos que os fatos ocorridos na trajetória de ambos assemelham-se ao movimento gerado pelas águas do rio e do mar.

No entanto, observamos também que esses personagens ultrapassam a relação com apenas uma forma simbólica, pois o romance, rico na simbologia dos elementos opostos fogo e água, mostrou-nos o caráter ambivalente de Nimi Nsundi, por exemplo que, ora é água, ora assume as características do elemento fogo.

Mwadia Malunga descobre a arca ou baú que guarda os manuscritos históricos da viagem na nau portuguesa em 1560 e, nesse descobrimento da personagem, ela já inicia sua viagem de volta ao ventre materno, conforme o postulado de Jung apresentado no item de análise da personagem. Esse sentido simbólico do encontro da arca com o retorno ao ventre da mãe exterioriza-se na viagem à Vila Longe para a casa de sua família e o convívio com os parentes maternos.

Nimi Nsundi, por sua vez, revelou-se um personagem intrigante e ambíguo, com seu modo de ser impulsivo e dinâmico, sempre em movimento, como as correntes marítimas. Por vezes, aparentando estar calmo e silencioso, transformava-se em um personagem destemido e convicto de suas crenças. Mas como o próprio mar carrega em si o elemento fogo, representado pelo sal, Nsundi transbordou esse elemento em sua relação com Dia Kumari, exteriorizado no filho que engendra na personagem momentos antes de cometer o suicídio.

Podemos destacar que a análise nos ressaltou aos olhos a presença do princípio feminino na rede simbólica analisada, sendo complementado pelo princípio masculino, conforme citamos em Bachelard. Além do elemento água que, em sua maioria, tem relação com a polaridade feminina na perspectiva da maternidade (excetuando-se a simbologia da chuva), também constatamos outros símbolos que emergem no decorrer do enredo para corroborar esta ideia. Na polaridade feminina temos a arca, a árvore, o pântano, a kianda; na polaridade masculina, vimos a canoa, o fogo e o raio.

Desse modo, consideramos que a proposta desse trabalho foi bem oportuna na escolha de dois personagens, sendo uma mulher e um homem, para demonstrar o caráter complementar e a importância de ambos na história que foi contada.

Consideramos que o aspecto feminino e materno sobressai, pois observamos que a maioria dos símbolos analisados recaem na significação da mãe. O outro pé da sereia (ou da santa), título do romance, para nós simboliza o próprio enraizamento (Chevalier e Ghreerbrant, 2016) na ancestralidade e é a figura feminina do título quem representa esse ancestral que dá a vida. Neste ponto, discordamos de Fonseca e Cury (2008), quando as autoras afirmam que o esses personagens em condição errante demonstram o desenraizamento em relação a própria história.

Esta é uma possibilidade de análise posterior referente ao romance analisado, e acreditamos ter contribuído para a fortuna crítica de Mia Couto, ressaltando aspectos anteriormente estudados, mas também mostrando outras possibilidades de estudo acerca dessa obra, conforme mencionamos nestas considerações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *A poética do espaço*. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1ohu-3gL55fk05eDap_ZbHzdpyuw7AqLo/view. Acesso em: 13/01/2019.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009..

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARVALHO, Silvana Capua. *Narrativas da ancestralidade: o mito feminino das águas em Mia Couto*. Curitiba: Appris, 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

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

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

JUNG, Carl Gustav. *Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*. Petrópolis: Vozes, 2011.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

MINUZZI, Luara Pinto. *Mia Couto e a simbologia de embarcações aquáticas: navegar, mais do que preciso, é sonhável*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: 2014.

RIOS, Peron. *A viagem infinita: estudos sobre Terra Sonâmbula, de Mia Couto*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.