

**Mulheres em cena: uma abordagem enunciativa da transgressão
feminina em O Outro Pé da Sereia, de Mia Couto**

**Women on scene: an enunciative approach to female transgression
in O Outro Pé da Sereia by Mia Couto**

Raphael Brian Dias Oliveira*

raphael_brian@hotmail.com

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

RESUMO: O presente artigo pretende analisar o romance *O outro pé da sereia*, de Mia Couto (2006), a partir das indagações do lugar do sujeito subalterno e da literatura como uma proposta enunciativa, na qual o real é encenado. A partir de tais problematizações, pretende-se averiguar a representação das personagens femininas do romance, observando seus feitos sob o prisma da tradição moçambicana.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição. Gênero. Moçambique. Enunciação. Encenação.

ABSTRACT: This article intends to analyze the novel *O outro pé da sereia*, by Mia Couto (2006), starting from the questioning of the place of the subaltern subject e of the literature as a expository propose, in which the real is staged. From such contributions, we intend to investigate the representations of the female characters of the novel, analyzing their identities under the prism of Mozambique's traditions.

KEYWORDS: Tradition. Gender. Mozambique. Enunciation. Stage.

*Aluno do mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Letras da PUC Minas, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Márcia Marques de Moraes.

Introdução

[...] O destino da mulher

é esquecer-se de ser.

(Mia Couto)

Atualmente, em razão da popularização das literaturas africanas de língua portuguesa (LALP) no Brasil, tem-se notado uma significativa sensibilização às temáticas que, em muitos exemplos, apontam para as realidades vivenciadas nesses países. Isto posto, pondera-se que as LALP constituem um vasto e rico material, já que, através delas, é possível rastrear marcas que apontam para as agruras que colonialismo português impingiu aos povos africanos, desdobrando-se, conseqüentemente, em processos de subalternização de alguns sujeitos.

Geralmente fundamentados em contributos de autores como Michel Foucault e Judith Butler, algumas pesquisas têm se debruçado teoricamente sobre as relações de sexo, gênero e poder que, de modo intercambiável, produzem sujeitos afetos à cultura. Não por acaso, o presente artigo é arquitetado sobre o desígnio de investigar esse registro, considerando-se que a mulher, de acordo com Spivak (2010), caracteriza-se como um sujeito subalterno por enquadrar-se, quase sempre, nos índices mais ordinários e abjetos de uma matriz cultural. Ademais, a fim de iluminar as especificidades da enunciação ficcional e seu caráter de encenação, propõe-se uma abordagem analítico-interpretativa cujo texto literário, como o lugar de possibilidades representativas, viabilize e, sobretudo, legitime a emergência de sujeitos que falem autonomamente, tendo suas vozes validadas dentro e pelo âmbito ficcional. Desse modo, sedimentado na obra *O outro pé da sereia*, de Mia Couto (2006), o vigente trabalho analisará algumas das personagens femininas estetizadas no romance, bem como suas transgressões realizadas dentro da tradição moçambicana.

No que tange à metodologia adotada, destaca-se que o propósito dessa realização se qualifica pela primazia do texto literário, sendo o arcabouço teórico adotado uma ferramenta argumentativa capaz de fomentar e sustentar a análise a ser desenvolvida.

1 Literatura: uma abordagem enunciativa e o espaço para o subalterno falar

Como ponto inicial e motivador dessa empreitada, evidencia-se a relevância das problematizações realizadas por Gayatri Spivak (2010) em seu texto, *Pode o subalterno falar?*, no qual questiona o lugar do investigador teórico (sujeito soberano) em relação aos sujeitos subalternos (sujeitos afetos). A autora concentra seus esforços críticos na afirmação de que todo discurso possui três dimensões motivadoras: o poder, o desejo e o interesse. E acrescenta que tais índices são determinantes nas relações firmadas entre sujeitos.

Ao atingir o ponto nevrálgico de sua reflexão, a autora agencia a proposição de Deleuze, na qual declara que é preciso se “[...] estabelecer condições nas quais os prisioneiros seriam capazes de falar por si mesmos” (SPIVAK, 2010, p. 29). Analogamente, compreende-se não ser possível apossar-se do protagonismo discursivo do outro, uma vez que cada pessoa é atravessada pelas singularidades das experiências, que, por si só, constituem sua identidade e, portanto, seu lugar impreterível de enunciação.

Em outro momento, ao aprofundar sua argumentação acerca do lugar e a voz do subalterno, Spivak (2010) analisa os rituais de imolação das viúvas hindus e a proscricção do ato pelos britânicos que, de maneira autoritária e eurocêntrica, proibiam a prática sem que compreendessem seu caráter cultural e identitário. Tal exemplo reforça a tese da autora, que finaliza o texto da seguinte forma: “O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher’ como item respeitoso nas listas de prioridades globais” (SPIVAK, 2010, p. 126).

Ao proferir que o subalterno não pode falar, Spivak (2010) remonta o contexto social no qual determinados sujeitos, principalmente as mulheres, falam/reivindicam, mas não têm a voz legitimada, reiterando, sob essa pauta, que não se pode falar pelo outro, já que cada sujeito possui, obrigatoriamente, um lugar de enunciação socialmente determinado.

Tais fundamentações abrem caminho para um paradigma enunciativo, e, para esse propósito, são essenciais as colaborações de Graça Paulino e Ivete Walty (2005) em *Leitura literária: enunciação e encenação*. Ao apresentarem o conceito de discurso como trânsito social e linguístico, as autoras lançam mão de uma concepção enunciativa (segundo Bakhtin e Benveniste), postulando que enunciação é “[...] o ato simultaneamente social e subjetivo de apropriar-se da linguagem, num

processo interlocutório” (PAULINO; WALTY, 2005, s. p.). No que diz respeito às suas modalidades, ambas colocam que:

Um desses discursos é o que se chama literário. A enunciação, nesse caso, desdobra-se em uma pluralidade de eus e tus, que se relacionam numa cadeia enunciativa assumidamente representada. Nesse sentido, poderíamos afirmar que a enunciação na literatura encena o próprio jogo da linguagem. Estabelece-se não apenas uma relação entre interlocutores reais como também entre interlocutores ficcionais, mesmo que se trate de um poema lírico em que parece haver apenas um sujeito poético (PAULINO; WALTY, 2005, s. p.).

A partir do conceito supracitado, é razoável compreender as peculiaridades da enunciação ficcional segundo sua capacidade de encenar interlocutores por meio de um jogo linguístico, fazendo pulsar, no interior do texto literário, uma profusão de vozes, incluindo as subalternas. Ao instaurar, pois, a enunciação e a encenação como processo orquestrador da polifonia, será fecundo reproduzir as proposições de Wolfgang Iser (2002), em *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. O autor refuta a dimensão dicotômica entre ficção e realidade, fundando um modelo relacional ternário, no qual concebe a literatura a partir de três categorias: o real, o fictício e o imaginário.

Na conversão da realidade vivencial repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como a irrealização; na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização (ein Realwerden) do imaginário (ISER, 2002, p. 957).

Dessa passagem apreende-se que *o real, o fictício e o imaginário*, ao se articularem, produzem atos de transgressão, de modo que o real, ao ser re-realizado em signo, assume um *status* simbólico (irrealização), enquanto o imaginário, difuso e arbitrário, ao se determinar pela intencionalidade da proposta ficcional, alça uma dimensão de realidade (realização). Desse modo, é possível assentir que os dois são transgressivos em virtude de dilatarem seus limites e, assim, recobrirem-se de novos significados no texto literário.

Doravante, Iser (2002) estabelece os três atos de fingir que, coletivamente, são constituintes fulcrais de todo e qualquer texto ficcional: *a seleção, a combinação e o desnudamento da realidade*. Para ele, a seleção é o próprio ato de fingir, pois os referentes externos assumem, na sua transgressão, valores diferenciados. A

combinação, por sua vez, fundamenta-se no relacionamento formal dos elementos selecionados. Por fim, o desnudamento da realidade se configura pela suspensão do real, fazendo com que o leitor apreenda o texto em sua dimensão ficcional ou, como propõe Paulino e Walty (2005) ao citarem Philippe Lejeune, trata-se da “[...] importância do contrato que se estabelece entre autor e leitor” (PAULINO; WALTY, 2005, s. p), o que é denominado de pacto ficcional.

Ora, todas as problematizações realizadas, até então, contribuem para remontar a proposição de Deleuze e Foucault, citada por Spivak (2010), a respeito de se criar possibilidades para que o subalterno possa falar e ter a voz legitimada. E, ao se depreender a literatura como espaço de encenação e, por isso, democrático, encerra-se a primeira etapa da reflexão em conformidade com a alegação de Luiz Alberto Brandão (2013), em *Conceitos de espaço literário*, no qual declara a vocação heterotópica desta:

Isso equivale em algum grau, e utilizando o termo proposto por Michel Foucault, a perguntar pela vocação ‘heterotópica’ da literatura, ou seja, a perguntar em que medida, na ação interpretativa – e mantendo o horizonte de reconhecimento –, os espaços extratextuais podem ser transfigurados, reordenados, transgredidos (BRANDÃO, 2013, p. 39).

Munindo-se das ponderações de Michel Foucault acerca das heterotopias ou o espaço do outro/ da diferença/ da alteridade, Brandão (2013) coroa a linha teórica que permite conceber o texto literário como uma proposta democrática. Esse espaço, em suspensão ficcional, como postula Iser (2002), pode assumir valores de problematização, complementação, valorização, supressão etc. Dessa forma, a seleção e a encenação dos contextos reais de representação tornam-se, de acordo com o autor, uma ação política.

Nessa esteira, a obra *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006), objeto a ser analisado na seção seguinte, constitui um valioso exemplo à reflexão feita até este momento, já que encena, sob o prisma enunciativo, o lugar da mulher na cultura moçambicana a partir de personagens, em grande medida, transgressoras. Assim, consoante com Brandão (2013), parece correto chancelar a asserção de que a literatura possui, decerto, uma vocação heterotópica, sendo, ela, uma alternativa possível para o subalterno exprimir sua condição.

2 O outro pé da sereia e a transgressão feminina no interior da tradição

O outro pé da sereia (COUTO, 2006) é uma narrativa que mistura traços históricos, líricos e fantásticos. Narrado em terceira pessoa, o romance traz uma organização espaço-temporal alternada, cujos capítulos retratam ora a viagem catequizatória dos portugueses, em janeiro de 1560, ora acontecimentos situados em Moçambique (Vila Longe e Antigamente), em dezembro de 2002. Ademais, o texto, em um jogo de passado e presente, encena várias modalidades de trânsito: linguístico, espacial, temporal, identitário, memorialístico etc.

Em janeiro de 2002, a personagem principal, Mwadia Malunga, “[...] essa que tinha corpo de rio e nome de canoa” (COUTO, 2006, p.16), viaja pelo tempo e espaço, a fim de hospedar a imagem de uma Santa encontrada às margens do Rio Mussenguezi. Guiada pelos vaticínios de Lázaro Vivo, o adivinho, e Zero Madzero, seu esposo, Mwadia sai de Antigamente em direção à sua terra natal, Vila Longe. Lá, no decorrer de sua estadia, a personagem se depara com uma terra devastada pela guerra, onde as fronteiras definidoras de vida e morte, em virtude do trauma, apresentam-se diluídas. Paralelamente, o esboço da morte de Zero Madzero se fortalece, uma vez que Mwadia é interpelada por questionamentos e acusações, desnudando a fragilidade de sua própria coerência frente aos fatos ocorridos e, sobretudo, acenando para outros modos de morte, como é o caso do apagamento da ternura e da identidade de um povo.

Alternadamente, no passado da narrativa, D. Gonçalo da Silveira, chefe da expedição, e Manuel Antunes, padre novato e escrivão, envolvem-se nas contrariedades da viagem que pretendia catequizar o reino de Monomotapa. Em meio às tensões geradas pelas práticas culturais e religiosas de negros e brancos, manifesta-se a ressignificação simbólica da Santa que, para os europeus, tratava-se de Nossa Senhora da Ajuda, enquanto, para os africanos, Nzuzu, rainha das águas.

A mais evidente premissa que se pode apreender do romance é sua diretriz memorialística, na qual, em um contexto pós-colonial e pós-guerra, avulta-se a relevância de se inventar um passado ou, até mesmo, um presente que dê conta de engendrar a aridez da realidade. Calcada nessa consciência, a obra proclama que “a viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores” (COUTO, 2006, p. 65).

A fatura textual, por sua ordem, apresenta um trabalho de linguagem sedimentado, fundamentalmente, no lirismo, cujo estilo e dicção do autor fazem nascer, em meio às dores de sua prosa, uma ampla beleza formal, eivada de metáforas, metonímias, jogos de palavras e marcas de oralidade. Em uma Moçambique mítica e, ao mesmo tempo, realista (não idealizada), Mia Couto (2006) constrói uma obra que privilegia as incertezas e os hibridismos, testificados na própria forma de sua narrativa poética.

Concernentemente à emergência das identidades ora transgressoras, ora subordinadas às prescrições culturais, observa-se que romance encena um mosaico de trajetórias femininas, ao passo que todas confluem em um lugar comum: a tradição moçambicana. Vale dizer, ainda, que, a despeito de ser subalternizada em diversos rituais e ações cotidianas, a mulher é envolvida, nesse contexto, pela importância da maternidade, uma vez que seu corpo é análogo a uma casa. Nesse viés e em harmonia com o recorte estabelecido, analisar-se-ão excertos que exemplifiquem o lugar da mulher na cultura moçambicana, assim como suas transgressões agenciadas no interior da tradição.

Mwadia Malunga “[...] sabia de suas certezas: o seu nome, Mwadia, queria dizer ‘canao’ em si-nhungwé. Homenagem aos barquinhos que povoam os rios e os sonhos” (COUTO, 2006, p. 19). A personagem é a figura que agencia a fusão entre passado e presente, tendo essencial relevância na narrativa. E, apesar de, em determinados pontos, curvar-se à imposição masculina, a mesma eleva a categoria feminina, mostrando, através de pontuais desvios, uma mulher que é o sujeito do próprio desejo e agente das próprias ações.

Por haver estudado na missão católica do Zimbábue, ela demonstra certa descrença a certos mitos e convenções moçambicanas. Em outro caso, como se poderá intuir a partir da cena adjacente, a personagem rompe com os limites tradicionais, pois, depois de Zero Madzero solicitar, ritualisticamente, a autorização espiritual de seus ascendentes para adentrar na floresta sagrada, a personagem ignora todas as convenções impostas, como se vê:

— Vá, Madzero, se atire. Venha para a água!

— A mulher enlouquecera? Ali, na floresta dos antepassados, onde as mulheres eram proibidas, ela se estava fazendo maior que o seu tamanho? Mwadia ainda esperou, mas depois acabou saindo da água. Não emergiu de corpo inteiro. Foi progredindo de gatas, como

se o pudor a impedisse de se exibir toda despida. O que ela fez, de seguida, foi rolar-se na areia branca da margem.

_ Você está maluca, Mwadia?! Vista-se, mulher!

_ Estou vestida, marido. Estou vestida com a própria terra.

Mwadia Malunga fez uma concha das mãos e recolheu água do rio. Depois, foi derramando uns pingos sobre a pele. Assim, a sua nudez se revelava, gota a gota, fresta a fresta. A terra a vestia, a água a despia. Zero Madzero agitou os braços em desespero, e desabafou:

_ Não posso ver isto. Você vai ser castigada sozinha! (COUTO, 2006, p. 35).

Tal excerto demarca o caráter peculiar de Mwadia Malunga que, ao desconsiderar as advertências do marido, desnuda-se em um local proscrito às mulheres, rompendo com crenças míticas e seculares. Ela despreza a sacralidade do local, ressignificando os elementos de acordo com o direcionamento de seu desejo.

Adiante:

Mwadia fechou os olhos e a si mesma se acariciou. E sonhou que as mãos que percorriam o seu corpo eram as do burriqueiro, ante o olhar atento do asno Mbongolo. Então, cumpriu-se o destino daquela terra de miragens: o pastor a teve, toda ela um gemido na tempestade das suas mãos. No final, o homem beijou-a como se faz nas cidades, nos filmes, nos livros. Mwadia suspirou, em suave murmúrio:

_ Eu hoje estou muito eterna (COUTO, 2006, p. 35-36).

Nesse trecho, contempla-se a transgressão no sentido em que, por se sentir plena como mulher e entregue ao próprio desejo, ela se afasta cada vez mais da tradição.

Ao longo do enredo, é possível inferir que Mwadia Malunga também escapa dos mandos culturais por ocasião de ser mulher e, no entanto, secar “[...] sem descendência” (COUTO, 2006, p. 69), afastando-se da maternidade, papel fundamental e fundante designado à identidade feminina nesse tipo de sociedade.

Já Constança Malunga, mãe de Mwadia, instaura, no romance, a figura matriarcal, cuja voz é validada pela sabedoria. Todavia, a personagem também ultrapassa certos matizes culturais, como é o exemplo abaixo:

E explicou-se: quando lhe surgiu a menopausa ela passou a ser visitada sempre pelo mesmo sonho. E sonhava que tinha convocado familiares e amigos para uma festa de arromba. O pretexto era o de que estava celebrando os calores. Os convivas se interrogavam: que calores seriam esses? Congregados em silêncio ao redor da velha

mesa, todos ansiavam pelo desvendar da razão do evento. Constança levantou-se e imitou os homens: falou empoleirada numa cadeira. Meus senhores e minhas senhoras, pais e mães de Vila Longe, declarou em tom portentoso que ninguém reconheceu.

_ Parece o Casuarino!, cortou alguém.

Copo na mão, Constança fez pesar uma pausa e, por fim, anunciou:

_ Esta festa é para dar graças a Deus. Porque, a partir de hoje, eu sequei.

Os olhos de Jesustino simulavam duas tesouras golpeando os ares. De soslaio, Constança espreitou o rosto do marido e prosseguiu:

_ É verdade, meus amigos, em mim já mirrou todo o pólen. Sou uma mulher seca. Se alguma vez mais eu sangrar não será mais por motivos de mulher.

Reinava a estupefação entre os convidados. Aquela era uma heresia, uma inaceitável ofensa contra a primeira vocação da mulher. Que outra função mais nobre se espera das descendentes de Eva? Adivinhando o pensar geral, Dona Constança se agravou:

_ Pois vos confesso: eu invejo a mulher que nunca sangrou (COUTO, 2006, p. 170-171).

O sonho relatado à brasileira, Rosie Southman, e à filha, Mwadia Malunga, mais do que expor um desejo, exhibe uma performatividade masculina, uma vez que Constança assemelha-se, por sua ação, a seu irmão, Casuarino, chocando a todos com sua felicidade herética. O pronunciamento contente diante da infertilidade possibilita uma compreensão segundo a qual se distingue a carga pesada da mulher moçambicana, que é significada pela estrita maternidade, tendo suas demais necessidades anuladas. Disso, observam-se também os vocábulos: seca e secar como elementos responsáveis por arquitetar, textualmente, a noção da infertilidade feminina. Consequentemente, o termo, dotado de uma conotatividade, esboça uma noção de morte, fomentando, por exemplo, a comparação da mulher a uma árvore seca, que não gera frutos.

Em outro ponto, todavia, Constança se aproxima de sua filha no sentido em que também se faz sujeito do próprio desejo. Ao declarar já ter feito sexo com mulheres, a mesma fragmenta todas as prescrições culturais, consolidando uma conduta ainda mais desviante frente a uma tradição heteronormativa.

Constança, primeiro, sacudiu a resposta. As outras insistiram. A matriarca acabou confessando: os homens de Vila Longe acreditavam-se todos muito machos.

Agora, que estou no fim da minha vida, posso confessar: as vezes que fiz amor com mais paixão foi com mulheres (COUTO, 2006, p. 178).

Em último caso, evidencia-se Luzmina Rodrigues, tia de Mwadia e cunhada de Constança, representante de mais uma modalidade de comportamento. A personagem substitui o seu proceder cristão e ilibado por uma personalidade mundana e indecorosa (segundo uma matriz conservadora).

Nos últimos tempos, ela se revelou outra, contrariando o seu imaculado comportamento. Tudo começou quando uma noite, à mesa de jantar, perante visitas cerimoniais, ela fingiu limpar os lábios e, ainda de guardanapo na mão, disse:

— Não é pra me gabar, mas tenho muito jeito para puta! (COUTO, 2006, p. 75).

Como o texto narra, a personagem, também em cena pública, surpreende a todos com sua declaração. Assim, note-se que a surpresa é percebida em virtude da transgressão de uma identidade individual, mas, também, a partir do que se espera, socialmente, de uma mulher honrada (em um paradigma conservador). Luzmina, a mulher que teve a luz minada/ esvaída, desatina-se após uma relação incestuosa com o irmão, Jesustino Rodrigues. Nesse aspecto, a desilusão e a culpa levam-na a morte. Conquanto, antes de falecer, ela emite seguinte frase ao irmão goês: “Primeiro fui sua irmã, depois sua mãe. Agora sou sua mulher” (COUTO, 2006, p. 228).

Luzmina Rodrigues encena a tensão entre o santo e o profano, contestando, por meio de seu comportamento, a matriz familiar, social e moral. Essa metamorfose ganha relevo na narrativa em virtude da contraposição entre o que se deve ser e o que se é de fato.

Partindo para uma análise do que fora levantado, evidencia-se o raciocínio de Maria de Fátima Fernandes (2012) em *Leituras de/sobre gênero nas literaturas africanas de língua portuguesa: olhares e percursos*. Nesse artigo, a autora rastreia, diacronicamente, os modos pelos quais as mulheres são representadas nas literaturas africanas de língua portuguesa (LALP), valendo-se de um conjunto de asserções de Judith Butler, nas quais, ao conceber o “[...] gênero como um fenômeno inconstante e contingencial” (FERNANDES, 2012, s. p.), clarifica que o mesmo sempre mantém interseção com uma cultura (tradição), um tempo e uma sociedade.

Nessa continuidade, acomoda-se a compreensão de que o “ser mulher” não é uma categorial essencial, universal ou biológica, pois, maior que uma compreensão

simplista, o gênero (contingencial/ incerto/ indeterminado) é a consequência incessante de uma performatividade. Nesse intento, cada cultura e sociedade é responsável por prescrever as especificidades dos papéis a serem desempenhados por seus sujeitos generificados.

Na mesma linha, Fernandes (2012) enuncia que:

Nota-se, comparativamente aos períodos anteriores, a constituição cultural do gênero, neste caso decorrente da abertura dos horizontes culturais, geográficos, educacionais e relacionais nessas sociedades anteriormente marcadas por uma ordem de discurso instituída e que insistia em estereotipar a mulher como frágil e submissa [...] (FERNANDES, 2012, s. p.).

A autora especula que as novas expressões ficcionais, conseguinte a uma abertura cultural, podem ser menos estereotipadas, corroborando para a análise que se faz de *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006), cujas personagens, como foi explicitado, encenam certa conduta transgressora em relação aos paradigmas convencionados pela tradição, afastando-se, em vários exemplos, do arquétipo de submissão.

Não obstante, cumpre acrescentar que, a despeito do romance descortinar a transgressão feminina, desvela também o jugo vivenciado pelas mulheres em questão. Observa-se, por conseguinte, que as personagens têm a opressão corporificada, sendo emblemáticos os casos em que, por exemplo, Mwadia Malunga não confronta Lázaro Vivo “[...] olhos nos olhos, voz na voz” (COUTO, 2006, p. 46) ou tem de caminhar sempre um passo atrás de seu esposo, Zero Madzero.

Mais forte ainda, é a violência física sofrida por Constança Malunga. Agredida, ela decide avolumar seu corpo para não machucar as mãos do marido, Jesustino Rodrigues. Esse ato inverossímil testifica, de maneira irônica, a subalternização feminina em uma tradição calcada no patriarcado, na qual o homem ocupa, predominantemente, um lugar socialmente superior em relação à mulher, tornando-se ainda mais profícuo o pronunciamento de que, verdadeiramente, “Cada mulher sente o sofrimento de todas as mulheres” (COUTO, 2006, p. 99).

Considerações finais

No *Dicionário da língua portuguesa* (XIMENES, 2001), o termo transgressão, derivado do verbo transgredir, abarca a noção semântica de infração (das regras, leis etc.), tornando viável o entendimento de que *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006) é, certamente, erigido sobre a potência da insurreição propriamente intrínseca à enunciação ficcional, na qual, segundo Iser (2002), irrealiza o real ao mesmo tempo que determina o imaginário. E é, portanto, somente sob a baliza da textualidade, que se pode assimilar as ações também desviantes (ainda que pontuais) das personagens da narrativa.

Diante da análise empreendida, conclui-se que, embora haja a predominância de um poder patriarcal subalternizante e reificador atualizado na fatura do romance, há, por outro lado, a demonstração da resistência feminina que, por seu turno, é efetivada pela transgressão de certas fronteiras tradicionais, mesmo diante de implacáveis consequências.

Assim, *O outro pé da sereia* (COUTO, 2006), de acordo com as argumentações de Brandão (2013) e Spivak (2010), confirma-se como um espaço heterotópico, povoado pelas tensões das vozes subalternas que, revestidas pelo sistema da enunciação ficcional, passam a ser legitimadas, escancarando, decerto, o grito silencioso de muitas mulheres.

Referências

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

COUTO, Mia. Mulher. In: COUTO, Mia (Org.). *Mia Couto: poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 66.

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

FERNANDES, Maria de Fátima. *Leituras de/sobre gênero nas literaturas africanas de língua portuguesa: olhares e percursos*. In: Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/ V Seminário Internacional Mulher e Literatura. 2012.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.19 – 47.

WALTY, Ivete; PAULINO, Graça. Leitura literária: enunciação e encenação. In: MARI, Hugo (org.). *Ensaio sobre leitura*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2005, p. 138-154.

XIMENES, Sérgio. *Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Ediouro, 2001.