

Um rio chamado tempo

Ana Cláudia da Silva

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SILVA, AC. *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 282 p. ISBN 978-85-7983-112-6. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

3

UM RIO CHAMADO TEMPO

Nosso primeiro contato com o conceito de autointertextualidade adveio da leitura de *Guimarães Rosa: Magma* e a gênese da obra, de Maria Célia Leonel (2000). Nessa obra, a autora analisa a vinculação entre os poemas da juventude do autor e a sua produção madura, focalizando especialmente *Sagarana* (Rosa, 1970). A partir de um estudo sobre o desenvolvimento do conceito de intertextualidade, com base principalmente nas reflexões de Laurent Jenny (1979), Lucien Dällembach (1979) e Gérard Genette (1989), e nas tipologias estabelecidas pelos autores para os processos de intertextualidade, Leonel (2000, p.64) propõe o conceito de autointertextualidade para designar as relações de “intertextualidade restrita, que concerne a relações intertextuais entre textos do mesmo autor”. A autora traça um breve percurso do termo, a partir das proposições teóricas que o antecederam:

Lucien Dällembach (1979, p.52) propõe o reconhecimento de uma *intertextualidade autárquica*, à qual, na esteira de Gérard Genette, denomina *autotextualidade*. Define o setor do autotextual como “um conjunto de relações possíveis dum texto para consigo mesmo.

Por questão de clareza, nessa linha e com base em Genette, preferimos o termo *autointertextualidade* para tratar da intertextualidade restrita, ou seja, entre textos do mesmo autor. O estudioso da narrativa emprega *autotextualidade* e *intratextualidade* para o caso que examinamos

(p.231), e é comum, na sua tipologia, o uso do prefixo auto-. Tratando, por exemplo, da transestilização (p.257-61), inclui o auto-hipotexto. (ibidem, grifos da autora)

Notamos que o termo autointertextualidade vem sendo utilizado também por outros autores. Maria Luísa Leal (2002, p.231) menciona que o termo havia sido utilizado por Roberto Vecchi, autor que ela cita de forma indireta, referindo-se à revisitação que ele faz da própria experiência e da escrita dessa experiência.¹ Maria Etelvina Santos ([2000?]), por sua vez, emprega o mesmo termo para designar as revisitações que o poeta Herberto Helder faz de sua própria obra, “alterando, mudando, reutilizando frases e vocábulos”. Horácio Costa (1999, p.212) utiliza o termo autointertextualidade para referir elementos dos contos de José Saramago que reaparecem em seus romances; para o autor, a autointertextualidade demonstra a coesão da obra saramaguiana. Agnes Teresa Colturato Cintra (2008) também utiliza esse termo em seu artigo “Autointertextualidade em romances de José Saramago: notas sobre a relação entre narrador e personagem”; nesse artigo, o termo foi apreendido de outra publicação de Horácio Costa (1997).

É curioso notar que, embora esse conceito venha sendo utilizado pelos pesquisadores que mencionamos, nenhum deles, exceto Maria Célia Leonel (2000), preocupa-se em traçar o seu percurso formativo. Apesar da presença do termo no texto de Horácio Costa (1999), podemos concluir que o acréscimo do prefixo “auto-” ao conceito de intertextualidade para referir o diálogo entre textos do mesmo autor seria uma contribuição de Leonel ao estudo das relações intertextuais.

Para balizar nossa investigação sobre a autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto, tendo como *corpus* o conto “Nas águas do tempo”, de *Estórias abensonhadas* (1996) e o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), tomamos como fio condutor a análise dos cronotopos ligados à imagem do rio, que comparece de forma

1 Em contato recentemente estabelecido com Roberto Vecchi (2009 [informação pessoal]), o autor informou-nos que a autointertextualidade aproxima-se da autocitação; aquela constitui, segundo ele, um traço canônico da literatura de guerra colonial produzida em Portugal.

significativa em ambas as narrativas. Antes, porém, queremos refletir sobre a concepção de tempo nas culturas bantas, que difere sensivelmente da concepção temporal predominante nas culturas do Ocidente.

O tempo nas culturas bantas

Nas línguas de cultura banta, não há uma palavra para referir o que entendemos por tempo. Para os bantos, o tempo está associado sempre a algum acontecimento:

Aqui ele está sempre referido a um terremoto, a uma inundação, a um eclipse, ao aparecimento de um cometa, ao reinado de determinado chefe. Tempo, na cosmologia banto (sic), é “uma entidade incolor, indiferente, enquanto um fato concreto não vem para selá-lo” (Kagame, 1975:115). Seu entendimento será incompleto se não lhe estiver associada alguma noção de lugar. (Rodrigues, 2002, p.19)

A marcação do tempo, portanto, nas culturas bantas, não está ligada a um sistema de contagem abstrato (horas, minutos, segundos), mas a eventos cotidianos, como o pôr do sol, o amanhecer, a hora do sol quente, a hora da ordenha etc.

Nós, ocidentais, estamos acostumados a ter uma imagem linear do tempo: o presente foi antecedido pelo passado e será substituído pelo futuro. Não é essa, entretanto, a imagem do tempo nas culturas bantas. Para compreendê-la, é preciso entender a sua noção de futuro:

Entre os povos bantos, a importância dos antepassados os situa sempre em viva e estreita correlação com a vida atual de seus descendentes. Os homens do presente voltam-se constantemente para os seus ancestrais, a fim de ter certeza de que suas ações se orientam na direção de metas desejáveis, que em última instância se materializam na perpetuação da linhagem. Na cosmologia banto as ações presentes direcionam-se para o passado, com a finalidade de garantir o “futuro”. Mas a idéia de futuro acaba sendo bastante especial, uma vez que, ao eleger como meta a perpetuação, a cosmologia banto implicitamente supõe que é o próprio passado

o que se deverá encontrar reeditado no futuro. Disso resulta que o tempo de certa maneira corre “para trás”. (ibidem, p.20)

Os teóricos discordam quanto à interpretação do tempo na África. Mbiti (apud Rodrigues, 2002, p.21) tende a negar a existência da ideia de futuro nas culturas bantas e propõe a ideia de tempo cíclico, marcado por rituais (tais como os ritos de iniciação ou de entronização) em que são repetidos gestos do passado, como tentativa de perpetuar indefinidamente a existência do grupo. Kagame, por sua vez (apud Rodrigues, 2002, p.21), admite que há uma concepção banta de futuro, em que esse aparece sempre balizado pelo passado – e, por isso, prefere considerar o tempo africano como um tempo espiralado. Essa concepção não se depreende facilmente, porém, das obras de Mía Couto.

Segundo Piglia (2004, p.89), “um conto sempre conta duas histórias”. No conto “Nas águas do tempo” (Couto, 1996), há realmente duas histórias imbricadas numa só narrativa: a primeira, mais superficial, narra as aventuras de um menino em suas incursões junto ao avô até o lago das criaturas proibidas e suas descobertas. A segunda, mais profunda e secreta, narra a concepção de tempo, vida e morte dentro de uma sociedade tradicional africana.

Na primeira história, o tempo transcorre de forma linear: os eventos são relatados na ordem em que aconteceram e culminam com a descoberta do menino: ele adquire o poder de ver as criaturas que apareciam na outra margem do lago. Na segunda, o tempo é circular: a vida transcorre em direção à morte e essa representa nada mais que uma continuação da vida, em outro estado.

O rio em cujas águas o menino e seu avô navegam desemboca não no mar, como é da natureza dos rios, mas num grande lago. Etimologicamente, a palavra lago (do latim *lucus*) significa um “grande reservatório de água”, isto é, uma “acumulação permanente de águas em grande extensão numa depressão de terreno fechada” (Houaiss, 2002). Ao contrário do oceano, que é a grande extensão de água que cobre a maior parte do planeta – e, portanto, parece ilimitada aos olhos do homem –, o lago tem suas fronteiras bem delimitadas. Isso implica o fato de que a água do rio que ali chega, ali permanece. Da mesma

forma o tempo, metaforizado pelas águas que correm em direção ao grande lago, apenas parece ir sem volta; na verdade, o tempo decorre numa circularidade que permite a sua permanência – ou o seu retorno. Em outra narrativa curta de Mia Couto, denominada “O rio das quatro luzes”,² o rio inverte o seu curso, em aviso de morte próxima:

Acompanharam o avô a casa e sentaram-no na cadeira da varanda. Era ali que ele queria passar a última fronteira. Olhar o rio, lá em baixo. E ali ficou, em silêncio. De repente, ele viu a corrente do rio inverter de direção.

– *Viram? O rio já se virou.*

E sorriu. Estivesse confirmando o improvável vaticínio. [...]

Longe, na residência do casal, o menino sentiu o reverter-se o caudal do tempo. E ele se achou mais celestial que nuvem. E os olhos do menino se intemperizaram em duas pedrinhas. Mas, no leito do rio, se afundaram quatro luzências. (Couto apud Afonso, 2004, p.491-2)

O rio que inverte o seu curso no momento da morte das personagens – inversão percebida somente por elas – é o tempo da vida que retorna às suas origens: corre para a fonte ou, no conto que analisamos, deságua no grande lago de onde teria surgido o primeiro homem.

Essa é a segunda história de “Nas águas do tempo” (Couto, 1996): o tempo não corre sem volta, como um rio, tal como na proposição filosófica de Heráclito (540-470 a.C.): “‘Nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio’. As coisas [para Heráclito] são como as gotas d’água nos rios, que passam e não voltam nunca mais” (Morente, 1980, p.71). Essa concepção do tempo como um fluir permanente, que está na raiz da filo-

2 Esse conto foi publicado como apêndice da obra de Maria Fernanda Afonso (2004). Depois, passou a integrar a coletânea de contos *O rio das missangas* (Couto, 2004), com algumas reformulações. Preferimos citar a primeira publicação do conto, pelo fato de que, nela, a ligação do menino com o avô fica mais explícita, em razão de algumas imagens (como: “E ele se achou mais celestial que nuvem”) que foram, depois, suprimidas pelo autor na edição do volume de contos. Vale lembrar que, embora as duas obras tenham sido publicadas no mesmo ano, o estudo de Afonso resulta de sua tese de doutorado, defendida em 2002; em nota prévia ao livro, a autora agradece a Mia Couto pelo envio do texto que ela afirma ser inédito.

sofia ocidental, implica que a verdade das coisas e do homem se encontra não no ser, mas no seu devir. A narrativa de Mia Couto apresenta outra lógica, uma filosofia diversa, segundo a qual a verdade do homem e da natureza encontra-se propriamente no ser de cada coisa – e esse ser tem existência perpétua. A morte do homem, por consequência, é apenas uma mudança de estado, um passar à outra margem da existência, a qual deve ser reconhecida e reverenciada pelo homem vivo.

O conto “Nas águas do tempo” (Couto, 1996) se fecha, portanto, com o encontro entre a experiência narrada do passado e a sua repetição no presente da narrativa. A repetição, pelo homem adulto, da experiência da infância, é um modo de assegurar o futuro, por meio da re-encenação do passado e da transmissão, pela experiência, do conhecimento ancestral que lhe fora legado.

O mesmo se dará em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003): a centralidade do tempo como tema estruturador está expressa já no título do romance, que trata das relações entre um jovem e seu avô. O jovem Marianinho é chamado de volta à terra natal, a ilha Luar-do-Chão, para esclarecer o mistério da “quase-morte” do seu avô, Dito Mariano, que permanece na narrativa num entrelugar entre a vida e a morte. O neto, aos poucos, descobre os mistérios da própria origem e das tradições familiares e é incumbido pelo avô de guardar as memórias da família e de zelar pelas tradições do povo. Mia Couto retoma, nesse romance, o tempo como tema e elemento estruturador da narrativa, tal qual fizera na narrativa curta que comentávamos anteriormente. Abordaremos o tempo, nesse romance, pela análise dos cronotopos presentes na imagem do rio.

Cronotopos

Em seu ensaio “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica”, escrito em 1937-1938 e revisto pelo autor em 1973, com o acréscimo de “Observações finais”, Mikhail Bakhtin (1998) focaliza a questão do tempo e espaço literários no romance. O romance, para Bakhtin, é um sistema em que o homem, seu mundo

e sua linguagem são representados por signos culturais que se desenvolveram no tempo e no espaço da experiência humana.

O romance, para o autor, é o *locus* onde o homem se historiciza, isto é, onde o contexto de sua vivência espaçotemporal é representado. Por esse motivo, tempo e espaço formam uma unidade indissolúvel, à qual Bakhtin chama cronotopo (em sentido literal: “tempo-espaço”).

O termo cronotopo foi encontrado por Bakhtin nas ciências matemáticas, com base na Teoria da Relatividade de Einstein (1999, p.26-7), que admite uma unidade entre as categorias de tempo e espaço – uma não subsiste sem a outra: “Entendemos por ‘tempo’ de um evento a indicação (posição dos ponteiros) daqueles relógios que estão na vizinhança (espacial) imediata do evento. Desta maneira, a cada evento é atribuído um valor de tempo, que em princípio pode ser observado”.

Na física, portanto, tempo é a duração de um evento, e só pode ser medido a partir de um referencial espacial. O físico húngaro Géza Szamosi (1988, p.97) lembra que essa noção de medida do tempo acompanha a humanidade desde o seu início:

O que as sociedades humanas necessitavam desde cedo era de uma capacidade de acompanhar o curso do tempo. Isso é muitas vezes confundido com a medição do tempo, embora as duas operações nada tenham em comum. Acompanhar o curso do tempo significa simplesmente adaptar-se às fases de um ambiente periodicamente mutável. Para auxiliar nesse processo, calendários e relógios de complexidade variável foram inventados em todas as civilizações.

Ora, se “acompanhar o curso do tempo” significa adaptar-se às mudanças do ambiente, mais uma vez vemos confluírem as noções de tempo e espaço, aspectos estruturais do cronotopo. Esse termo, porém, é empregado por Bakhtin (1998, p.211), nos estudos literários, como uma metáfora, na qual ressalta a indissolubilidade do “tempo-espaço”:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-

se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

Benedito Nunes (1992, p.346) lembra que, no cronotopo, o tempo é a categoria dominante, o princípio condutor, e o espaço se concretiza sob a dependência do tempo: “A *cronotopidade*, ou seja, a ocorrência de diferentes espécies ou figuras de conexão dos eventos, marca o caráter temporal da narrativa”.

A proposta de Bakhtin, contudo, é ainda mais ampla. Para ele, o cronotopo não só marca a temporalidade da narrativa, mas determina também o gênero e suas variantes.

Inicialmente, é preciso entender o cronotopo como um conjunto de possibilidades concretas, desenvolvidas por vários gêneros, para exprimir a relação das pessoas com os eventos. Para Bakhtin, os gêneros literários empreenderam descobertas tão significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço quanto a própria filosofia. Com base em tais descobertas, Bakhtin formula sua teoria do cronotopo no estudo *Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica* (1937-8). Trata-se de um estudo em que o tempo integra a esfera da teoria da narrativa. Logo, o conceito de cronotopo se confunde com o conceito de narrativa. Conseqüentemente, gênero e cronotopo passam a ser tratados como equivalentes. (Machado, 1995, p.248)

No referido estudo, Bakhtin procura caracterizar os cronotopos presentes nas formas antigas de romance, a partir da análise de algumas obras. Chega, assim, à determinação de três cronotopos fundamentais: o cronotopo da aventura, o cronotopo da vida privada e do cotidiano e o cronotopo da biografia e autobiografia, os quais descrevemos sucintamente no Quadro 6.

Bakhtin aborda também, nesse mesmo estudo, outras questões ligadas à configuração de cronotopos específicos: o romance de cavalaria, gênero em que domina o cronotopo de aventura; as funções do trapaceiro, do bufão e do bobo nos romances medievais – máscaras

Quadro 6 – Formas antigas do romance

CRONOTOPO	AUTORES/ OBRAS (EXEMPLOS)	CARACTERÍSTICAS
AVENTURA	<i>Dafne e Cloé</i> , de Longus; <i>O romance de Tristão e Isolda</i> , de Joseph Bédier; romances de cavalaria	Tempo de aventuras. Enredos similares: jovens belos, de origem desconhecida, apaixonados e castos. Paixão repentina. Casamento retardado por entraves (raptos, viagens para o estrangeiro, discordância dos pais, fuga, cativo, venda como escravos, mortes fictícias, disfarces, reconhecimentos etc.). Adivinhas, vaticínios, sonhos proféticos, poções têm grande importância. Termina com a feliz união dos apaixonados. Nesse cronotopo, o homem é imutável, está pronto desde o início; não cabe a ele a iniciativa dos acontecimentos, mas aos deuses. O espaço privilegiado é o estrangeiro (o mundo estranho); o tempo é marcado pela casualidade. Ausência de tempo histórico e/ou subjetivo: “o cronotopo de aventuras caracteriza-se pela <i>ligação técnica e abstrata do espaço e do tempo, pela reversibilidade dos momentos da série temporal e pela sua possibilidade de transferência no tempo e no espaço</i> ” (Bakhtin, 1998, p.225).
VIDA PRIVADA E COTIDIANO	<i>O asno de ouro</i> , de Apuleio; <i>Memórias do subsolo</i> , de Dostoiévski	Tempo de aventuras e de costumes – vida privada. Metamorfose: um homem se transforma em outra coisa (animal, outro homem). Crise e transformação. Acontecimentos determinados pelo acaso, mas precipitados pela iniciativa do herói: erro, falta ou engano. A metamorfose propicia a transformação do caráter, corrige-o; o tempo deixa marcas profundas no indivíduo. Ao tempo de aventuras mistura-se o tempo da vida cotidiana: “o tempo é isento de unidade e integridade. Ele está fragmentado em pedaços independentes que envolvem os episódios isolados da vida cotidiana. [...] O mundo do cotidiano está disperso, fragmentado e privado de laços substanciais. Por isso, os fragmentos temporais dos episódios da vida cotidiana estão dispostos como que perpendicularmente à série principal que sustenta o romance: culpa-castigo-redenção-purificação-beatitude...” (Bakhtin, 1998, p.248). Esse cronotopo é vivificado também nas hagiografias.
BIOGRAFIA E AUTOBIOGRAFIA	<i>Apologia de Sócrates</i> , de Platão; <i>Confissões</i> , de Santo Agostinho	O espaço é o da praça pública (<i>ágora</i>); o herói é o homem público. Dois tipos neste cronotopo: a biografias platônica, em que o homem busca a sabedoria, o conhecimento, e a biografia retórica, baseada nos discursos fúnebres ou laudatórios. Herói não tem vida privada; sua vida é apresentada à apreciação pública. A praça pública é o lugar da tomada de consciência de si mesmo. Derivam desse cronotopo os romances epistolares, em que o indivíduo começa a tomar consciência de si mesmo a partir de uma esfera privada, e também as “consolações”, em que o homem dialoga com a filosofia-consoladora, e os “solilóquios”, em que o herói conversa consigo mesmo.

Fonte: Adaptado de Bakhtin (1998); Machado (1995).

a partir das quais se conforma, no romance, a imagem do autor;³ e, por fim, o cronotopo do corpo em Rabelais, em que Bakhtin (1999) complementa o estudo anteriormente publicado sobre o autor.

Tomando como exemplo esse trabalho analítico de Bakhtin e, mais, tomando também de empréstimo seu conceito de cronotopo é que adentramos, agora, a análise das narrativas que constituem o *corpus* fundamental de nossa investigação. Focalizamos nossa análise, lembramos, em uma imagem estruturante: o rio, que comparece mesmo nos títulos de ambas as narrativas. Nela são reunidos diferentes cronotopos, que apontam, todos, para a relação entre a vida e a morte. Para investigarmos como se constituem esses cronotopos nas narrativas que selecionamos, fizemos um levantamento dos episódios em que a palavra “rio” aparece; em seguida, procuramos reunir e analisar os episódios em que o vocábulo comparece com sentidos convergentes. O resultado é o que descrevemos na sequência.

O rio que corre “Nas águas do tempo”

No conto, a palavra rio comparece quatro vezes, sempre na voz⁴ do narrador:

3 “O romancista precisa de alguma espécie de máscara consistente na forma e no gênero que determine tanto a sua posição para ver a vida, como também a posição para tornar pública essa vida.

É assim que as máscaras do bufão e do bobo, é evidente que transformadas de vários modos, vêm em socorro do romancista. Estas máscaras não são inventadas, elas têm raízes populares muito profundas, são ligadas ao povo por privilégios consagrados de não participação do bufão na vida, e da intangibilidade de seu discurso, estão ligadas ao cronotopo da praça pública e aos palcos dos teatros. Tudo isto é extremamente importante para o gênero romanesco” (Bakhtin, 1998, p.277, grifos do autor).

4 Por voz entendemos, com Genette (1995, p.212), o aspecto da ação verbal em suas relações com o sujeito, “não sendo esse sujeito aqui somente aquele que realiza ou sofre a ação, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam [...] nessa actividade narrativa”. Com relação à enunciação de “rio” no romance de Mia Couto, tomamos por voz a instância (narrador ou personagem) que a realiza.

(1) Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno concho. (Couto, 2003, p.9)

(2) Depois viajávamos até ao grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. (ibidem, p.10)

(3) E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. (ibidem, p.13)

(4) A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem. (ibidem, p.13)

Os episódios que numeramos como 1 e 4 são, respectivamente, as orações de abertura e encerramento do conto. Nelas, o rio comparece como uma indicação espacial: no episódio 1, o menino e o avô navegam rio abaixo; no episódio 4, o narrador – o menino do início da narrativa, agora adulto – retorna ao rio da sua infância e por ele conduz seu filho.

O episódio 2, por sua vez, nos informa que o rio desaguava num grande lago – é nele que estranhos acontecimentos se desenrolam. O rio, aqui, é apenas um caminho para outro lugar.

É como metáfora, porém, que a palavra rio é empregada no episódio 3: o rio eterno a que se refere o narrador é a tradição; no caso, especificamente, a capacidade de comunicação com os mortos, com os antepassados, aprendida com o avô e transmitida posteriormente ao filho, gerando uma continuidade da experiência no seio daquela família.

Considerando-se que o episódio 4, na narrativa, é sequência do 3, parece-nos pertinente observar que o pronome demonstrativo “esse”, que especifica o sentido da palavra “rio”, tanto pode referir-se ao rio “internalizado” pelo narrador – o reconhecimento dos antepassados – quanto ao rio físico, espacial, no qual navegavam o avô e o narrador na sua infância. Ficamos, assim, com um final relativamente aberto: não é possível determinar se o narrador, ao tornar-se adulto, utiliza a mesma metodologia do avô para educar seu filho na tradição – ou seja, conduzi-lo numa canoa através do mesmo rio até o lago onde seria possível adquirir a visão e a comunicação com os antepassados – ou se o que ele guarda da experiência da infância é a necessidade de dar continuidade, geração

após geração, aos valores tradicionais daquela comunidade. Contudo, pouca diferença faz o sentido que demos ao rio que aparece no episódio 4: quer seja entendido como o rio literal, quer como metáfora da tradição, o sentido de perpetuação dos valores continua o mesmo.

Um rio chamado tempo

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), a imagem do rio comparece em 67 episódios. Neles, a palavra “rio” é nomeada noventa e uma vezes, 43 delas pela voz do narrador (47,25%). Além desse, a personagem que mais menciona o rio é o avô Mariano, em suas cartas (27,47%). Essas duas vozes situam-se em diferentes níveis narrativos no romance: Marianinho, o narrador principal, é um narrador que conta sua própria história em primeiro nível (intradiegético homodiegético), enquanto o avô Dito Mariano narra suas experiências em segundo nível (metadieético homodiegético), por meio de cartas que Marianinho psicografa. Separam-se, nesse segundo nível, a voz (do avô) e a letra que a escreve (do neto). É nas relações entre esses dois narradores que se constrói a narrativa: segredos são revelados e acontecimentos descritos; por eles, passado e presente se comunicam.

Tania Macêdo (2002, p.96) sugerira, em seu artigo sobre os rios presentes em obras de Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Mia Couto, que os rios, nas narrativas desses autores, “acabam por se confundir com as personagens dos textos, representando os ‘caminhos que se bifurcam’ de suas travessias existenciais”. Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), a palavra de Dito Mariano – o antropônimo, aqui, sugere a essência da personagem: aquele que dita, em primeira pessoa – redigida por Marianinho torna-se um rio a ligar duas gerações, dois tempos, em uma mesma história.

O uso da palavra rio no romance de Mia Couto comparece com vários sentidos – seja como lugar, seja marcando um tempo. Destacamos os seguintes sentidos para o rio: tempo-lugar da travessia,

onde coisas e pessoas desaparecem, afundam; tempo-lugar da vida; tempo-lugar do amor; tempo-lugar da morte; tempo-lugar das sensações; tempo-lugar da poesia.

Rio, tempo-lugar da travessia

A primeira aparição do rio no romance se dá no sentido de travessia. Marianinho é um jovem universitário que está na cidade, e tem que retornar à ilha natal, onde o avô está à beira da morte. Todos os parentes são convocados para o funeral que está prestes a acontecer: “Não sou apenas eu e o Tio Abstinência que atravessamos o rio para ir a Luar-do-Chão: toda a família se estava dirigindo para os funerais” (Couto, 2003, p.18). Abstinência, tio de Marianinho e filho mais velho de Dito Mariano, o avô, é que recebe a incumbência de buscar o neto. Dá-se a primeira e principal travessia do rio: é ele que separa a cidade da ilha, como observamos nos fragmentos a seguir:

(5) Cruzo o rio, é já quase noite. Vejo esse poente como o desbotar do último sol. A voz antiga do Avô parece dizer-me: depois deste poente não haverá mais dia. E o gesto gasto de Mariano aponta o horizonte: ali onde se afunda o astro é o mpela djambo, o umbigo celeste. A cicatriz tão longe de uma ferida tão dentro: a ausente permanência de quem morreu. No Avô Mariano confirmo: morto amado nunca mais para de morrer. (ibidem, p.15)

(6) Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a Ilha. A separá-los, apenas um rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a sua própria distância. Entre um e outro lado reside um infinito. São duas nações, mais longínquas que planetas. Somos um povo, sim, mas de duas gentes, duas almas. (ibidem, p.18)

(7) – Minha casa é esse mundo todo. Deste e do outro lado do rio. (ibidem, p.136)

(8) Minha tia é mulher de mistério, com mal-contadas passagens no viver. Ela estivera fora, antes do meu nascimento. Não fora muita a

distância mas era o além-margem, o outro lado do rio. E isso bastava para que nada soubéssemos dela. Que país é este que a pessoa se retira um meio-passo e já está no outro lado do mundo? (ibidem, p.146)

Os fragmentos 5 e 6 pertencem ao primeiro capítulo do romance. É a cena de abertura, quando Marianinho atravessa o Rio Madzimi em direção a Luar-do-Chão, sua terra natal, onde o avô agoniza. A travessia se dá no ocaso, e a luz de fim de tarde enche o protagonista de saudosa melancolia, fazendo-o antever a situação de morte que o aguarda.

No fragmento 6, Marianinho expressa também a sensação de pequenez do seu próprio país, dividido, pelo rio, entre a cidade e a ilha. Esses dois espaços marcam tempos distintos: a ilha é o lugar das tradições; a cidade, da modernidade. São dois universos que não se tocam: um povo de duas almas.

No documentário *Língua* (2001), Mia Couto fala a partir de um território, a Ilha da Inhaca, onde essa divisão de espaços fora anteriormente evocada – dessa vez, fora do mundo ficcional, embora descrita com as tintas da poesia, como é peculiar nas declarações do autor:

Nós estamos na Ilha da Inhaca. Este lado traz, quase simbolicamente, a ilha dos portugueses, como se fosse uma espécie de uma ilha a que eu posso regressar, que é a minha própria origem. Atravessando, separando estas duas ilhas há um pequeno canal. Este é um chão que é um chão da zona entre marés, atravessado por como se fosse uma alma de uma pessoa, atravessado por estes fantasmas que esburacam este chão: são os caranguejos que, aos milhões, retrabalham o chão que é o meu próprio chão, afinal. Nesta ilha eu vivi e trabalhei durante alguns anos. Eu volto [a ela] muitas vezes, e agora volto mais como escritor do que como biólogo.

A ilha descrita no documentário faz lembrar a ilha de Luar-do-Chão, separada da cidade pelo Rio Madzimi, e pode ter sido a inspiração para a construção do espaço do romance. A Ilha da Inhaca é um distrito da cidade de Maputo, com particularidades culturais e geográficas que a aproximam da ilha ficcional, como se vê nos fragmentos que seguem, retirados de uma reportagem turística sobre o local:

a ilha da Inhaca é, com os seus 40 quilómetros quadrados, riquíssima em património natural e deixa a léguas de distância algumas das suas congéneres moçambicanas no que concerne às dimensões cultural e social. O território constitui um importante espaço natural e, facto não menos assinalável, as comunidades residentes conservam algumas velhas tradições e estruturas culturais e sociais.

Apesar da pouca distância relativamente a Maputo – cerca de trinta quilómetros, o que significa um par de horas de barco ou um voo de quinze minutos –, a Inhaca, pela sua condição insular, manteve-se afastada até certo ponto do “progresso” – ou, pelo menos, de um certo progresso, aquele que configura processos de urbanização e descaracterização social e cultural da vida das populações. Ainda que muitas práticas culturais se tenham desvanecido e tenha diminuído a importância de velhos rituais, os ilhéus conservam e replicam todos os anos um certo número de importantes cerimónias colectivas, como a “kupatkha”, um ritual de invocação dos antepassados, ou as cerimónias de propiciação da chuva, que se realizam em Setembro. (Lopes, 2009, p.7)

As passeatas pelo interior [da ilha] têm, ainda, outros aliciantes, os das florestas. Convém, todavia, atender à condição de espaço sagrado de que se revestem algumas delas para os habitantes da ilha. Em muitas permanecem inumados os seus antepassados, continuando a ter lugar nelas importantes cerimónias, além de se encontrarem associadas a inúmeras lendas e superstições. As principais são as florestas Manganhela, Tholohotahomo, Kujama, Kumakotela e Kaxinavane, e o respeito que os forasteiros devem à cultura e identidade locais passa por um pedido de autorização formal para a travessia desses espaços sagrados do povo da Inhaca. (ibidem, p.9)

Não fora só o fato de ter Mia Couto trabalhado na Ilha da Inhaca por vários anos, como biólogo, poderíamos aventar uma aproximação entre essa ilha, real, e a de Luar-do-Chão, ficcional, pelos elementos destacados na reportagem turística: conservação, pelas comunidades da Inhaca, de tradições e estruturas culturais e sociais; preservação do espaço com relação aos processos de urbanização e descaracterização sociocultural advindos com o “progresso”; permanência de alguns rituais do passado entre os ilhéus; sacralização do espaço.

O fragmento 7, que destacamos anteriormente, consiste numa fala de Miserinha, personagem singular para a compreensão da narrativa. Desprovida de família, o mundo torna-se a sua casa; esse mundo, contudo, é dividido pelo rio: na sua totalidade, o mundo de Miserinha compreende os dois lados do rio e quem faz a travessia entre as margens é ela, cunhada e antiga amante de Dito Mariano, apartada do convívio dos Marianos em razão dos ciúmes de Dulcineusa.

O fragmento 8 é o relato do narrador sobre os mistérios que envolvem a vida da Tia Admirança. Marianinho relata que a tia morara fora da ilha, no outro lado do rio: não se tratava de lugar distante, mas situado no “além-margem”. Os espaços que o rio divide, embora próximos, parecem distantes no tempo, como se constituíssem mundos diversos: “Que país é este que a pessoa se retira um meio-passo e já está no outro lado do mundo?” (Couto, 2003, p.146).

O narrador fala a partir de Luar-do-Chão; a ilha configura, assim, a “margem de cá”. O “além-margem” comparece no romance, por vezes, como a cidade – lugar do “progresso” e da modernização dos costumes, como se vê no fragmento que segue:

(9) E é por esse mundo, agora já aumentado, que vou prosseguindo. Nunca a Ilha me pareceu tão extensa, semelhando ser maior que o próprio rio. Desço a encosta até que vejo Últímio sentado no paredão do cais. Está olhando a outra margem do rio. (Couto, 2003, p.248)

Ao contemplar a outra margem, Últímio está olhando a cidade; é a ela que pertence o filho caçula de Mariano. Na sequência desse episódio, Últímio anuncia a Marianinho que vai voltar para sua casa – a cidade – e que depois retornará à ilha para comprar a casa da família, que ele pretende transformar em luxuoso hotel. Últímio revela, assim, o quanto afastou-se dos costumes locais e da família; o valor comercial do imóvel, para ele, importa mais que o valor afetivo que tem a casa paterna para as demais personagens. A margem de lá, para ele, identifica-se com o seu mundo, o mundo do “progresso”, dos negócios, do lucro.

A travessia do Rio Madzimi parece ser, no romance, uma constante na vida dos habitantes de Luar-do-Chão, mencionada em outras passagens:

(10) Não sou apenas eu e o Tio Abstinência que atravessamos o rio para ir a Luar-do-Chão: toda a família se estava dirigindo para os funerais. (ibidem, p.18)

(11) Enquanto vivi em casa dos Lopes testemunhei que Dona Conceição sempre que podia regressava à nossa Ilha. Nem pretexto carecia: volta e não-volta, lá estava ela no ferry-boat cruzando o rio rumo a Luar-do-Chão. (ibidem, p.75)

(12) Ela memorizara a minha voz, desde o momento que me reconheceu na travessia do rio. (ibidem, p.136)

A parte da família dos Marianos que residia na cidade é obrigada, pela tradição, a atravessar o rio para comparecer ao sepultamento do mais-velho; Conceição Lopes fazia a travessia amiúde, a fim de encontrar o amante que deixara na ilha; é na travessia que Marianinho é reconhecido por Miserinha. Ainda que nesses fragmentos a menção ao rio pareça uma referência apenas espacial, percebe-se nela vestígios temporais: Marianinho e Abstinência cruzam o rio para vivenciar, junto da família, um tempo de luto; Conceição Lopes viaja para reconstituir um tempo de amor; o reconhecimento que Miserinha faz de Mariano, na travessia, remete ao tempo em que ela ainda enxergava as cores – tempo da paixão compartilhada entre ela e Dito Mariano.

Tania Macêdo (2002, p.104) sugere que a profunda ligação entre o homem e o rio que se depreende das narrativas africanas permite a “criação de territórios em que prepondera uma visão cósmica e em que a linguagem é também partícipe”. O rio, assim, nunca comparece nas literaturas africanas de língua portuguesa apenas como um lugar: configura-se sempre como um cronotopo no qual o tempo das realizações e sentimentos dos homens vem revestir o espaço literário do rio de uma amplitude que vai muito além de ser ele o *locus* da ação.

Isso torna-se mais evidente, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), nos fragmentos em que as duas margens do rio aparecem configurando paisagens interiores:

(13) *Antes, seu pai estava bem consigo mesmo, aceitava o tamanho que você lhe dava. Desde a sua partida ele se tornou num estranho, alheio e distante. Seu velhote passou a destrató-lo? Pois ele se defende de si mesmo. Você, Mariano, lhe lembra que ele ficou, deste lado do rio, amansado, sem brilho de viver nem lustro de sonhar. (ibidem, p.65)*

(14) *Não careceremos de nos visitar por esses caminhos. De assim para sim: nesta sombra que, afinal, só há dentro de si, você alcança a outra margem, além do rio, por detrás do tempo. (ibidem, p.258)*

(15) Olhar de burro está sempre acolchoado de um veludo afectuoso. Mas aqueles olhos eram mais do que isso. Possuíam humaníssima expressão e me convidavam para travessias que me inquietavam, bem para além da última curva do rio. (ibidem, p.95)

(16) O médico então lhe contou toda a história: aquela moça era Mariavilhosa. Vivia mais a montante, num recanto do rio que poucos visitavam. (ibidem, p.104)

Os fragmentos 13 e 14 comparecem, respectivamente, na segunda e na décima carta de Dito Mariano. Na segunda carta, o avô explica ao neto o significado da viagem que empreendera, e o modo como ambos, juntos, salvarão a família:

Você não veio a esta Ilha para comparecer perante um funeral. Muito ao contrário, Mariano. Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar. Não veio salvar o morto. Veio salvar a vida, a nossa vida. Todos aqui estão morrendo não por doença, mas por desmérito do viver.

É por isso que visitará estas cartas e encontrará não a folha escrita mas um vazio que você mesmo irá preencher, com suas caligrafias. Como se diz aqui: feridas da boca se curam com a própria saliva. Esse é o serviço que vamos cumprir aqui, você e eu, de um e outro lado das palavras. Eu dou as vozes, você dá a escritura. Para salvarmos Luar-do-Chão, o lugar onde ainda vamos nascendo. E salvarmos nossa família, que é o lugar onde somos eternos. (ibidem, p.64-5)

A partir daí, Dito Mariano paulatinamente revelará ao neto os mistérios que envolvem a vida de cada um dos familiares, expondo seus amores, sofrimentos e anseios. A travessia de Marianinho revela-se, assim, um bálsamo para as feridas que o tempo foi acumulando nas demais personagens. O poder de cura e de restauração do significado da vida reside, para Dito Mariano, na palavra: a voz de Mariano na caligrafia de Marianinho; de outro modo, poderíamos dizer que a reabilitação dos Malilanes (Marianos, no aportuguesamento) passa pela tomada de consciência de Marianinho, eleito pelo mais-velho como o herdeiro da sua autoridade e de sua sabedoria no âmbito familiar.⁵

No fragmento 13, Dito Mariano revela ao neto os conflitos de paternidade de seu pai, Fulano Malta. Quando o filho parte para a outra margem, para a cidade, Fulano Malta fica na ilha, “amansado, sem brilho de viver nem lustro de sonhar” (ibidem, p.65). O outro lado do rio configura-se, assim, para Fulano Malta, como o lugar do sonho e da esperança, que se distanciaram dele com a partida do filho. Fora também no outro lado do rio que Fulano Malta havia combatido pela independência do país:

(17) Meu pai [...] tinha a alma à flor da pele. Já fora guerrilheiro, revolucionário, oposto à injustiça colonial. Mesmo internado na Ilha, nos meandros do rio Madzimi, meu velho Fulano Malta transpirava o coração em cada gesto. (ibidem, p.16)

(18) A paixão adolescente de Fulano por Mariavilhosa não foi capaz de lhe trazer venturas. Nem o casamento lhe foi suficiente. Pois seu viver se foi amargando e ele, mal escutou que havia guerrilheiros lutando por acabar com o regime colonial, se lançou rio afora para se juntar aos independentistas. A família ficou sem saber dele durante anos. Já derrubado o governo colonial, Fulano Malta regressou. Vinha fardado e todos o olhavam como herói de muitas glórias. Seguiu-se um ano de transição, um longo exercício na entrega dos poderes da administração portuguesa para a nova governação. (ibidem, p.72)

5 Essa eleição é confirmada pela avó Dulcineusa, no episódio da entrega as chaves da casa ao neto (Couto, 2003, p.10).

O fragmento 17 nos dá a descrição de Fulano Malta, feita pelo narrador no início do romance: é um homem sensível, com a “alma à flor da pele” que, contudo, atuara como guerrilheiro na luta de libertação nacional. Fulano partira para a guerra porque sua vida havia perdido o brilho, como vemos no fragmento 18; após o casamento com Maria-vilhosa, a paixão desfalecera e, com ela, o sentido do viver.⁶ A travessia do rio, dessa vez, permite que ele recupere um ideal de liberdade que será, depois, tão frustrante, para ele, quanto a paternidade.

A décima carta, por sua vez, é a última que escreve Dito Mariano; ela contém as revelações finais do avô para o neto. No fragmento 14, a margem de lá do rio indica um tempo-espaço interior, atemporal: “nesta sombra que, afinal, só há dentro de si, você alcança a outra margem, além do rio, por detrás do tempo” (ibidem, p.258). Este *locus* interior aparece também no fragmento 15, no qual a expressão dos olhos do burro que estivera envolvido numa tragédia fluvial convida para inquietantes travessias, “bem para além da última curva do rio” (ibidem, p.95).

É num lugar remoto do rio, também, que vivia Mariavilhosa, esposa de Fulano Malta, antes de atravessar o rio em busca de tratamento médico (fragmento 16); nessa travessia, essa mulher encontrará a cura e o amor que a libertarão da solidão e do abandono que a aprisionava “num recanto do rio que poucos visitavam” (ibidem, p.104). Nessa travessia, contudo, Mariavilhosa encontrará também novas aflições, derivadas da impossibilidade de exercer a maternidade.

É como paisagem interior, também, que Marianinho contempla o rio, ao final do romance:

(19) Estou deitado sob a grande maçanqueira na margem do Madzimi. Aqui o rio se adoça, em redondo cotovelo, num quase arrependimento. (ibidem, p.257)

6 Embora não seja nosso foco a análise das relações entre história e literatura nessa obra, não podemos deixar de notar que, embora não representada diretamente, a história perpassa todas as obras coutianas. Na descrição de Fulano Malta (fragmento 18), o narrador traz indícios da luta de libertação nacional e da transição do poder para a Frelimo.

A margem na qual se encontra o protagonista, agora, é a “de cá”, onde o rio “se adoça”, num “quase arrependimento”. O arrependimento do avô fora o motor de todas as revelações: fora ele que, inconscientemente, fornecera a arma com a qual mataram seu amigo Juca Sabão, o antigo coveiro da ilha. A doçura que Marianinho experimenta sob a sombra da árvore debaixo da qual está enterrado o corpo do avô resulta da finalização do conflito do qual participara ao longo da história relatada: o desvendamento dos segredos faz com que a terra se abra e receba, finalmente, o corpo de Mariano.

Assim como a terra agasalha o corpo dos falecidos, também o rio se abre para receber pedidos e oferendas, como manda a tradição – sejam reais ou ficcionais, as tradições dos ilhéus, no romance, comparecem com grande peso, determinando o destino das pessoas e comandando o fluir do tempo e dos gestos:

(20) Os homens à frente, pés banhados pelo rio, acenam-nos. As mulheres atrás [...].

Quando me dispunha a avançar, o Tio me puxa para trás [...]. Ajoelha-se na areia e, com a mão esquerda, desenha um círculo no chão. Junto à margem, o rabisco divide os mundos – de um lado, a família; do outro, nós, os chegados. Ficam todos assim, parados, à espera. Até que uma onda desfaz o desenho na areia. Olhando a berma do rio, o Tio Abstinência profere:

– O Homem trança, o rio destrança.

Estava escrito o respeito pelo rio, o grande mandador. Acatara-se o costume. Só então Abstinência e meu pai avançam para os abraços. (ibidem, p.26)

Essa cena se dá na chegada de Marianinho a Luar-do-Chão. Sua recepção pela família é precedida dos ritos tradicionais: era preciso pedir permissão ao rio (e ao chão) para adentrar a terra insular. Enquanto o rio não concede sua permissão, expressa no desfazer do desenho pelas suas águas, todos permanecem à espera.

As tradições, no que diz respeito ao rio, manifestam-se em outro fragmento:

(21) Estou na margem do rio, contemplando as mulheres que se banham. Respeitam a tradição: antes de entrar na água, cada uma delas pede permissão ao rio:

– Dá licença?

Que silêncio lhes responde, autorizando que se afundem na corrente? Não é apenas a língua local que eu desconheço. São esses outros idiomas que me faltam para entender Luar-do-Chão. (ibidem, p.211)

Aqui, o gesto de pedir licença para entrar no rio ecoa o que vimos relatado na reportagem sobre a Ilha da Inhaca: os forasteiros devem pedir permissão para adentrar nas florestas, espaços, como o rio, sacralizados. Percebe-se, nesse episódio, que o próprio narrador confessa-se estrangeiro no que diz respeito às tradições locais. Essa necessidade de fazer uma mediação entre as culturas ancestrais e as culturas contemporâneas que compõem a “identidade moçambicana” é clara para o autor, como vemos no seguinte fragmento de uma entrevista:

A chamada “identidade moçambicana” só existe na sua própria construção. Ela nasce de entrosamento, de trocas e destrocas. No caso da literatura é o cruzamento entre a escrita e a oralidade. Mas para ganhar existência na actualidade, no terreno da modernidade, Moçambique deve caminhar pela via da escrita. Entramos no mundo pela porta da escrita, de uma escrita contaminada (ou melhor, fertilizada) pela oralidade. Nós não podemos ir pela porta de trás, pela via do exótico terceiro-mundista. O fato é que há uma espécie de costura que necessita ser feita, tal qual esses jovens urbanos que estão a costurar a sua vivência com as raízes rurais. São costuras que atravessam o tempo, e que, quase sempre, implicam uma viagem através da escrita. *No fundo o meu próprio trabalho literário é um bocadinho esse resgate daquilo que se pode perder, não porque seja frágil, mas porque é desvalorizado num mundo de trocas culturais que se processam de forma desigual.* Temos aqui um país que está a viver basicamente na oralidade. Noventa por cento existem na oralidade, moram na oralidade, pensam e amam nesse universo. Aí eu funciono muito como tradutor. Tradutor não de línguas, mas desses universos... (Couto, 2005a, p.208, grifo nosso)

Essa tradução de universos que Mía Couto coloca como objetivo de sua escrita literária é, em *Um rio chamado tempo, uma casa cha-*

mada terra (Couto, 2003), a principal tarefa de Marianinho. Nesse romance, como nos que o antecederam,⁷ temos vestígios das guerras (a Guerra da Independência e, posteriormente, a Guerra Civil) que devastaram Moçambique por 28 anos,⁸ fazendo sucumbir, entre os destroços, algumas das tradições africanas; essas, mescladas à cultura do colonizador português, regiam a vida e a organização das famílias moçambicanas no período colonial. Após a independência, essas tradições são também alijadas (com a proibição e condenação de suas práticas), pois representavam um tempo de “atraso”, não condizente com a nova administração, que se voltava para a modernização do país.⁹

O fragmento 22, por sua vez, apresenta as mulheres de Luar-do-Chão cumprindo um ritual para que a terra se abraisse – e o corpo de Dito Mariano pudesse ser enterrado. Nele, somos informados que havia um trecho do rio Madzimi cujo acesso ficara proibido:

7 *Terra sonâmbula*, de 1992; *A varanda do frangipani*, de 1996 e *O último voo do flamingo*, de 2000. Esses três romances constituem o que a crítica consagrou chamar de “trilogia da guerra”.

8 A guerra de libertação nacional teve início em 1964 e terminou em 1974, com a retirada dos portugueses do território moçambicano e a assinatura do acordo de transição do governo para a Frelimo; a independência do país ocorreu alguns meses depois, aos 25 de junho de 1975. Ao governo da Frelimo opôs-se a Renamo (Resistência Nacional de Moçambique) que, apoiada pela Rodésia e pela África do Sul, iniciou, ainda no período de transição do governo, os ataques que culminaram na Guerra Civil, a qual cessou com o acordo de paz assinado em 1992 (Newitt, 1997).

9 O embate entre o moderno e o tradicional foi tematizado também em *O último voo do flamingo* (Couto, 2005b), que se passa no tempo pós-guerra e tem como eixo do enredo a investigação sobre o desaparecimento de alguns soldados da força de paz da ONU, num território chamado Tizangara. O italiano Massimo Risi, enviado da ONU, é encarregado dessa tarefa e recebe a ajuda de um tradutor (que é o narrador da história), destacado pelo administrador da cidade para auxiliá-lo com a língua local. A função do tradutor, porém, acaba sendo outra, visto que o estrangeiro compreendia bem o português, língua oficial da administração de Tizangara: ele se vê convidado a “traduzir” a África para o europeu, isto é, a acompanhá-lo na descoberta dos costumes, das crenças e das tradições daquele povo, sem cujo entendimento a investigação ficaria comprometida.

(22) À volta da cintura as mulheres trazem atado um cordel benzido. Só nesta margem lhes é permitido banhar. No outro lado, foi onde se deu a tragédia. O rio, nessa orla, ficou interdito para todo o sempre. (Couto, 2003, p.212)

A tragédia que interdita o rio, à qual o narrador se refere, é o afundamento de um barco, no qual pereceram muitas vidas:

No rio ainda havia buscas mas não restava esperança de encontrar sobreviventes. A tragédia acontecera nas primeiras horas da manhã. Os corpos se afundaram para sempre na corrente. O casco do barco, meio tombado, ainda flutuava. Sobre o fundo enferrujado, podia ler-se o nome da embarcação pintado a letras verdes: Vasco da Gama. Fazia ligação com a cidade e, como sempre, ia sobrecarregado de gente e mercadoria. A ambição dos novos proprietários, todos reconheciam a meia voz, estava na origem do acidente. Sabia-se o nome dos culpados mas, ao contrário das letras verdes no casco, a identidade dessa gente permaneceria oculta por baixo do medo. (ibidem, p.99)

O relato da tragédia comporta uma severa crítica à ambição desmedida dos “novos proprietários” da empresa de navegação – metáfora, talvez, da má administração praticada em proveito próprio pelos integrantes da Frelimo, após a independência do país.¹⁰ Não obstante, percebe-se um traço de ironia tanto na denominação do barco quanto no fato de que o único a sobreviver desse acidente fora um burro. A identificação do herói português contrata também, sob o signo da ironia, com o apagamento da identidade do povo moçambicano, “oculta por baixo do medo”.

Ao evocar a lembrança desse episódio que interdita o rio, o narrador prepara o leitor para os acontecimentos que serão relatados a seguir: um incêndio destrói outro barco, provocando, dessa vez, apenas perdas materiais e alguns ferimentos em Último:

¹⁰ Essa situação de corrupção administrativa é abordada, também, e com mais ênfase, em *O último voo do flamingo* (Couto, 2005b).

Essa era a sua certeza [de Abstinência]: o incêndio era punição, vingança divina. Estavam desmatando tudo, até a floresta sagrada tinham abatido. A Ilha estava quase dessombreada. O administrador tinha mão no negócio, junto com o Tio Último e outra gente graúda da capital. Usavam o barco público para privados carregamentos de madeiras e deixavam passageiros por transportar sempre que lhes aprouvesse. Às vezes: até doentes ficavam por evacuar. No tempo colonial Mariavilhosa não tinha tido acesso ao barco por motivos de sua raça. Hoje excluíam-se passageiros por outras razões. (ibidem, p.213)

A recorrência, na obra, de acidentes envolvendo a má administração dos recursos públicos reforça o caráter de denúncia que soemos ver na obra coutiana; mais uma vez, o rio é palco de acontecimentos marcantes para a vida da população local. A corrupção e a morte ferem, assim, o rio, que fica, por isso, indisponível para a travessia, interdito.

Na travessia, o tempo da viagem

A viagem fluvial é um cronotopo que se repete em várias narrativas do autor. O narrador de “Nas águas do tempo” (Couto, 1996), como vimos, relata um passeio com o avô ao longo de um riozinho que desembocava num lago imenso, enquanto o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003) inicia-se com uma viagem fluvial da personagem principal até a ilha onde transcorrerá o restante da narrativa.

No referido conto, dois tempos se sobrepõem: o do “futuro” – o devir da personagem, revelado ao final da narrativa – e o do presente, corroborando a ideia de que, nas culturas africanas, o tempo é concebido como cíclico ou, então, espiralado: de qualquer modo, o futuro praticamente inexistente, tal como o concebemos nas culturas ocidentais, pois é sempre marcado pelo passado. No romance, por sua vez, há também uma sobreposição de tempos: os acontecimentos do presente levam Marianinho a descobrir sua origem (o passado) e sua missão (o futuro).

No conto, a viagem através do rio, na incerta hora do crepúsculo, conduzia os viajantes a um lugar também incerto, de configurações oníricas:

Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali se exibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre a água e a terra. Naquelas inquietas calmarias, sobre as águas nenufarfa-lhudas, nós éramos os únicos que preponderávamos. Nosso barquito ficava ali, quieto, sonecendo no suave embalo. (Couto, 1996, p.10)

Temos, no lago, a construção de outro cronotopo: um espaço que se configura tal qual o tempo – incerto, povoado de elementos simbólicos e oníricos; tempo e espaço aparecem indissociados. Nesse lugar fronteiro entre água e terra moravam as criaturas proibidas – aquelas que não podem ser vistas, ou das quais não se deve falar.

Também o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003) tem como espaço fundamental a ilha fluvial chamada Luar-do-Chão; esse espaço coincide com um tempo marcado pelo sonho; várias ações da personagem central, Marianinho, decidem-se a partir de sonhos noturnos e visões diurnas, ou seja, o tempo da vida consciente e o tempo da vida onírica.

Rio, tempo-lugar da vida

Em seu *Dicionário de símbolos*, Chevalier & Gheerbrant (2009, p.780-1) consideram o seguinte:

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal da fluidez das formas [...], o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra. A descida para o oceano é o ajuntamento das águas, o retorno à indiferenciação, o acesso ao Nirvana; o remontar das águas significa, evidentemente, o retorno à Nascente divina, ao Princípio; e a travessia é a de um obstáculo que separa dois domínios, dois estados: o mundo fenomenal e o estado incondicionado, o mundo dos sentidos e o estado de não-vinculação. A margem oposta, ensina o Patriarca zen Hueineng, é a paramita [a perfeição, no budismo], e é o estado que existe para além do ser e do não-ser. Aliás, esse estado

é simbolizado não só pela outra margem, como também pela água corrente sem espuma.

Embora esses pesquisadores analisem a ocorrência das estruturas simbólicas em várias culturas, raramente se referem especificamente às culturas tradicionais africanas. Contudo, sua explicação sobre o simbolismo do rio pode iluminar a compreensão da narrativa que ora estudamos.

Observamos, no fragmento citado, que a travessia do rio simboliza a viagem entre as duas margens da existência; a “outra margem” tem sido entendida como um estado para além do ser – da vida. Símbolo de fertilidade, da morte e da renovação, é assim que o rio comparece em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003). O ficcional Rio Madzimi separa não só a ilha da cidade – a tradição da modernidade –, mas a morte da vida; é ele quem faz a ligação entre os dois extremos da existência humana.

Observemos, antes, como o rio comparece na narrativa ligado à ideia de origem, de princípio:

(23) Todos os dias a Avó regava a casa como se faz a uma planta. Tudo requer ser aguado, dizia ela. A casa, a estrada, a árvore. E até o rio deve ser regado. (Couto, 2003, p.31)

(24) Se havia que se lavar, ele queria a água bem viva, a correnteza do rio, o despenho da chuva. (ibidem, p.42)

O fragmento 23 mostra metaforicamente o gesto de regar como o de cuidar da manutenção da vida, que se estende à casa, à estrada, à árvore – e também ao rio. O rio deve ser regado para que a vida continue a fluir nele, que é uma parte importante do sistema simbólico de entrelaçamento vida-morte.

A água do rio é viva, como observamos no fragmento 24; não só é doadora de vida, mas, personificada, vive e requer respeitos e cuidados como todo ser vivente. Os seguintes fragmentos também comprovam a ideia de que a água é um organismo vivo:

(25) *Esta terra começou a morrer no momento em que começamos a querer ser outros, de outra existência, de outro lugar. Luar-do-Chão morreu quando os que a governam deixaram de a amar. Mas a terra não morre, nem o rio se suspende.* (ibidem, p.195)

(26) *Não fiz outra coisa: assaltei a esquadra e apanhei a arma, de escondido. Lancei-a no rio nessa mesma noite. Sucedeu, porém, o que eu nunca poderia prever: em lugar de se afundar, a pistola ficou flutuando, animada por um rodopio como que em infernoso redemoinho. E de repente, como se houvesse um invisível dedo percutindo o gatilho, se deflagraram tiros apontados às nuvens. Relâmpagos ainda sulcavam os céus quando regressei, em debandada, para Nyumba-Kaya.* (ibidem, p.236-7)

No fragmento 25, o rio enseja uma ideia de resistência; mesmo que a vida da ilha se tenha transformado em razão da ânsia de seus moradores de superar, pela assimilação, as fraturas provocadas pelo colonialismo na vida da comunidade, a natureza (e, com ela, a tradição) segue seu curso, soberana.

A água viva personifica-se no fragmento 26: Dito Mariano joga no rio a arma que matara seu amigo Juca Sabão, o coveiro cujo assassinato permanecera envolto em mistério durante grande parte da narrativa. Magicamente, a pistola, ao cair no rio, cria ao redor de si um redemoinho, como se as águas se recusassem a esconder a prova do crime, a guardar aquele segredo que “fechava a terra”, impedindo a morte de seguir o seu curso natural.

A presença de Juca Sabão vive na memória do jovem Mariano, ligada à ideia do rio como princípio, iniciação:

(27) Juca Sabão era para mim uma espécie de primeiro professor, para além da minha família. Foi ele que me levou ao rio, me ensinou a nadar, a pescar; me encantou de mil lendas.

[...] Recordo aquela vez em que Sabão se encomendou de uma expedição: queria subir o rio até à nascente. Ele desejava decifrar os primórdios da água, ali onde a gota engravida e começa o missanguear do rio. (ibidem, p.31)

Amigo de Dito Mariano, também Juca Sabão assume, junto aos mais jovens, a tarefa de ensinar-lhes as tradições; além dos gestos necessários à sobrevivência (nadar, pescar), é ele quem incute em Marianinho o desejo de saber mais. Procurar a nascente do rio equivale, aqui, a procurar a explicação do sentido da vida: se o homem for capaz de “decifrar os primórdios da água”, estará apto a compreender o fluxo da vida. O rio é, pois, o lugar do aprendizado e, também, o próprio mestre.

Adentrar as águas do rio, contudo, é uma ação que requer as devidas licenças. Nos fragmentos que seguem, observamos momentos distintos em que o gesto de lavar-se no rio ora é interdito, ora abençoado:

(28) – Não se lave no rio. Não deixe o sangue tombar no rio. (ibidem, p.205)

(29) – Agora lavemo-nos nas águas do rio.

Mergulhamos nas águas. Não sei do que nos lavamos. Para mim, o rio, de tão sujo, só nos pode conspurcar. Todavia, cumpro o ritual, preceito a preceito. (ibidem, p.240)

No episódio 28, Marianinho fora ferido na delegacia de polícia, ao ser preso como responsável pelas desordens da natureza que estavam a acontecer em Luar-do-Chão (como estrangeiro, é sobre ele, o elemento de fora, o estranho, que recaem as suspeitas). Seu pai o livra da prisão e o conduz para perto do rio, com a advertência de que o filho não deveria deixar que seu sangue tomasse contato com as águas do Madzimi. O pai oferece outra solução: “Com as mãos faz uma concha e lava-me a conveniente distância da margem” (ibidem, p.205). Parece-nos, aqui, que a preocupação de Fulano Malta é de preservar o rio da contaminação sanguínea – em obediência a algum mandamento da tradição cuja razão não é revelada no romance.

O protagonista, porém, será convidado, também em obediência à tradição, a lavar-se no rio após o sepultamento do avô: é o que vemos no episódio 29. O convite parte de Curozero Muando, o coeiro. Vejamos o ritual na sua íntegra:

O Avô vai ser enterrado na margem, onde o chão é basto e fofo. Curozero levanta areia às pazadas com tais facilidades que seu acto perde realidade. Começa a chover assim que descemos o Avô à terra. Conservo as cartas [do avô] em minhas mãos. Mas as folhas tombam antes de as conseguir atirar para dentro da cova.

– *Curozero, ajude-me a apanhar esses papéis.*

– *Quais papéis?*

Só eu vejo as folhas esvoando, caindo e se adentrando no solo. Como é possível que o coveiro seja cego para tão visíveis acontecimentos? Vou apanhando as cartas uma por uma. É então que reparo: as letras se esbatem, aguadas, e o papel se empapa, desfazendo-se num nada. Num ápice, meus dedos folheiam ausências.

– *Quais papéis?* – insiste Curozero.

Respondo num gesto calado, de mãos vazias. O coveiro salpica com água as paredes do buraco. Cobrimos a sepultura de terra. Muando, descalço, pisoteia o chão, alisando a areia. Em seguida, por cima da campa espalha uns pés de ubuku, dessas ervas que só crescem junto ao rio. No fim, entrega-me um caniço e ordena que o espete na cabeceira da tumba. Foi um caniço que fez nascer o Homem.¹¹ Estamos repetindo a origem do mundo. Afundo a cana bravia na areia. Como uma bandeira, o caniço parece envaidecido, apontando o poente.

– *Agora lavemo-nos nas águas do rio.*

Mergulhamos nas águas. Não sei do que nos lavamos. Para mim, o rio, de tão sujo, só nos pode conspurcar. Todavia, cumprio o ritual, preceito a preceito. Limpamo-nos no mesmo pano. Em seguida, Curozero segura um pedaço de capim a arder e o agita apontando os quatro pontos cardeais.

– *Seu Avô está abrindo os ventos. A chuva está solta, a terra vai conceber.* (ibidem, p.239-40)

A presença da água, nesse ritual, é fundamental: o corpo é enterrado próximo ao rio; durante o sepultamento, chove; as cartas do avô – vistas somente por quem as psicografara – desmancham-se, molhadas; Curozero salpica água nas paredes da cova; coveiro e protagonista lavam-se no rio.¹²

11 Retomaremos essa referência mítica na sequência do trabalho (fragmento 71).

12 Também Dulcineusa, noutro episódio, vira (e queimara) uma das cartas (Couto,

Marianinho, cuja consciência conformara-se aos ensinamentos aprendidos na escola, distante das tradições locais, não compreende o significado do ritual de sepultamento descrito acima. Contudo, o desempenha, cumprindo todos os preceitos; o jovem reconhece a existência de forças que agem para além do alcance da razão e não lhes coloca obstáculo: “Não sei do que nos lavamos. [...] Todavia, cumpro o ritual”. Adere, enfim, ao ritual, submetendo seu entendimento à percepção do sagrado que dele emana.

Noutro fragmento, mais adiante, temos explícita, novamente, a distância entre a mundividência de Marianinho e a dos ilhéus, representados por sua Tia Admiração:

(30) Pega-me nas mãos e inspecciona-me as unhas. Nelas carrego terra, a areia escura do rio. Mesmo assim, Admiração me beija as mãos. Tento retirar os braços do seu alcance, salvando-a das sujidades.

– Deixe, Mariano. Essa terra é abençoada. (ibidem, p.247)

O gesto de inspecionar as unhas lembra os cuidados da mãe para com o filho. Para esse, a areia do rio era suja – escura. A sensação de estar sujo de terra é forte para Marianinho, que a expressa não só diretamente – “Tento tirar os braços do seu alcance, salvando-a das sujidades” – mas também indiretamente; podemos inferi-la a partir do uso do pronome “mesmo”, que, dentro da expressão “mesmo assim”, adquire valor concessivo: a tia lhe beija as mãos *mesmo* estando estas sujas. Para Admiração, contudo, a terra do rio tem valor simbólico: é

2003, p.130). Porém, se o coveiro não as enxerga, fica a dúvida: essas missivas existiram, realmente, ou são frutos da imaginação de Marianinho? Se são imaginárias, compartilharia a avó dessa visão? É fato que avó e neto estão predispostos a compartilhar o mesmo universo imaginário, como verificamos no episódio em que Marianinho inventa e descreve, para a avó, inexistentes fotografias de um velho álbum de retratos (ibidem, p.50). Contudo, se as cartas psicografadas pelo rapaz forem imaginárias, ficaremos sem resposta para a pergunta: como se teria dado a comunicação entre o neto e o espírito do avó? Poderíamos aventar ainda outra explicação: as cartas deixaram de existir aos olhos dos outros a partir do momento em que não eram mais necessárias, conservando-se apenas na visão de Marianinho, pela memória.

abençoada, sacralizada, e deve permanecer no corpo de Marianinho para atuar como elemento de proteção.¹³ A terra do rio é, para ela, benéfica – é sobre suas águas que o rapaz fora, afinal, concebido.

Marianinho, por sua vez, recebe o anúncio desta bênção como filho. Na sequência, indaga:

–Mãe?

– Não, sua mãe morreu. Nunca esqueça.

Beijo-a na testa, em despedida. Vou, de vago, como que em errância de nenhum caminho haver. Outras visitas devo ainda cumprir. (ibidem)

Embora o avô tenha revelado a Marianinho sua verdadeira filiação materna, Admirança não se reconhece como mãe do rapaz. Ao contrário, prefere afirmar a mentira que ao longo dos anos se estabelecera, para todos, como verdade – talvez essa manutenção da ficção construída por Dito Mariano não seja senão uma homenagem póstuma, último gesto de amor e respeito pelo mais velho. Mais uma vez a tradição, ainda que inventada, é reafirmada.

Após cumprir as anunciadas visitas de despedida, Marianinho recebe novamente da Avó Dulcineusa uma lição de sabedoria:

(31) *Você, meu neto, cumpriu o ciclo das visitas. E visitou casa, terra, homem, rio: o mesmo ser, só diferindo em nome. Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e deságua não no mar, mas na terra. Esse rio uns chamam de vida.* (ibidem, p.258)

É interessante notar o percurso que esse metafórico rio faz, no ensinamento da avó: nasce dentro do homem, corre pela casa e deságua na terra. É do homem, portanto, que nasce a energia construtiva que dará vida (e significado) à casa e à terra; é dele que parte a força vital capaz de vivificar a família (metaforizada, essa, pela casa), a qual, tendo cum-

13 A travessia de Marianinho entre duas culturas carece, na visão das outras personagens, de proteção; também Miserinha o abençoara, no início da narrativa, ao jogar no rio o lenço multicolorido (Couto, 2003, p.21). De todo modo, o rio é sempre fonte de proteção e bênção.

prido sua função – tendo visitado, como o rapaz, casa, terra, homem e rio –, retorna à sua origem: o solo sagrado, a terra. Homem, terra e água compõem, na concepção tradicional, um todo intimamente unido.

A arte-educadora e antropóloga Maria Heloísa Leuba Salum (1999) comenta essa relação entre o homem e as forças da natureza, corrigindo uma perspectiva do senso comum que vê a África como dominada por forças mágicas e sobrenaturais:

na África tradicional a concepção de mundo é uma concepção de relação de forças naturais, sobrenaturais, humanas e cósmicas. Tudo que está presente para o Homem tem uma força relativa à força humana, que é o princípio da “força vital”, ou do axé – expressão ioruba usada no Brasil. As árvores, as pedras, as montanhas, os astros e planetas exercem influência sobre a Terra e a vida dos humanos, e vice-versa. Enquanto os europeus queriam dominar as coisas indiscriminadamente, os africanos davam importância a elas, pois tinham consciência de que elas faziam parte de um ecossistema necessário à sua própria sobrevivência. As preces e orações feitas a uma árvore, antes dela ser derrubada, eram uma atitude simbólica de respeito à existência daquela árvore, e não a manifestação de uma crença de que ela tinha um espírito como o dos humanos. Ainda que se diga de um “espírito da árvore”, trata-se de uma força da Natureza, própria dos vegetais, e mais especificamente das árvores. Assim, os humanos e os animais, os vegetais e os minerais enquadravam-se dentro de uma hierarquia de forças, necessárias à Vida, passíveis de serem manipuladas apenas pelo Homem. Isso, aliás, contrasta com a ideia de que os povos africanos mantinham-se sujeitos às forças naturais, e, portanto, sem cultura. Os povos da África tradicional admitem a existência de forças desconhecidas, que os europeus chamaram de mágicas, num sentido pejorativo. Mas a “mágica”, entre os africanos, era, na verdade, uma forma inteligente – de conhecimento – de se lidar com as forças da Natureza e do Cosmo, integrando parte de suas ciências e sobretudo sua Medicina.

A Avó Dulcineusa quer, portanto, assinalar ao neto que ele cumprira sua missão, aprendendo a “manipular” (relacionar-se) com as diferentes formas de vida – natural, humana, social – de acordo com os preceitos da tradição local.

Rio, tempo-lugar de amor

Em seu ciclo de visitas, Marianinho redescobre também sua origem, que, de qualquer modo, está ligada ao Rio Madzimi. Tanto no casamento de seus pais adotivos (Mariavilhosa e Fulano Malta) quanto na relação entre seus pais biológicos (Dito Mariano e Admirança), o rio tem um lugar importante.

(32) Nunes conhecia a sua história e de sua mulher Mariavilhosa. Sabia como o destino de ambos estava ligado ao rio Madzimi. (Couto, 2003, p.102)

Fulano Malta conhecera a esposa quando essa descia o rio, traves-tida de marinheiro numa das embarcações, a fim de tratar da saúde, debilitada em decorrência da interrupção, por métodos caseiros, de uma gravidez que fora fruto de violação. O relato comparece na narrativa após a tragédia com o barco Vasco da Gama, como recordação de Padre Nunes, narrada por Marianinho. Vejamos o relato na íntegra.

O padre ainda se recordava de como, há uma trintena de anos, tudo começara entre os dois apaixonados. Numa longínqua tarde, o ainda jovem Fulano se juntara à multidão para assistir à chegada do Vasco da Gama. Entre os marinheiros ele notou a presença de um homem belo, de olhos profundos. Fulano se prendeu nesses olhos. Estranhou aquele apego às feições de alguém tão macho quanto ele. Não era tanto os olhos mas o olhar que o outro lhe dedicou, furtivo e, contudo, cheio de intenção. Fulano se interrogou, amargurado perante aquela atracção. Estaria doente, seria doente?

Contrariando os seus hábitos, Fulano Malta até se chegou a confessar. Nunes escutou em silêncio a admissão daquela paixão proibida. Meu pai estava obcecado: aquilo não podia estar sucedendo com ele.

– *Padre, eu sou normal?*

De nada valerem as palavras tranquilizadoras do padre. A angústia, em meu pai, crescia com a irreprímível paixão. Certa vez, seguiu esse marinheiro e lhe pediu explicação de alguma nenhuma coisa. Apenas pretexto para tenção e intenção. O marinheiro respondeu evasivamente, e solicitou que nunca mais lhe fosse dirigida palavra. Que ele era um fugitivo

da outra margem, escapadiço de perseguições políticas. Lhe custava até falar. O rigor daquele serviço no barco agravara a fraqueza que a prisão lhe trouxera. Daí a sua aparência frágil, seus modos escassos.

Meu pai ficou de pé retaguardado. O estranho, com aquela desculpa, se rodeava de acrescido mistério. Fulano ainda mais preso ficou. O barco chegava, e ele ficava contemplando as manobras de atracagem. E se concentrava, embevecido, nos gestos dolentes e frágeis do marinheiro. Uma noite escura, ele seguiu o embarcação enquanto este enveredava por trilhos escuros. Foi dar a casa do Amílcar Mascarenha. O médico veio à porta, policiou os olhos pela rua e fez com que o marinheiro entrasse.

Fulano se emboscou, peneirando na penumbra. Dali podia testemunhar o que se passava no interior. O médico mandou o embarcação tirar o casaco de ganga.¹⁴ Notou-se, então, que uma ligadura lhe apertava o peito. Deveria ser ferimento extenso, tal era a dimensão da ligadura. Quando o pano, enfim, se desenrolou, espanto não coube em Fulano Malta, pois se tornaram visíveis dois robustos seios. O marinheiro, o enigmático marinheiro era, afinal, uma mulher! Fulano Malta respirou fundo, tão fundo que não notou que irrompia pela casa de Mascarenha e surpreendia a bela mulher meia despida. A moça nem se tentou proteger. Rodou em volta da mesa, olhos nos olhos de Fulano, enfrentando-o como se uma alma nova lhe viesse. Depois, cobriu-se com uma capulana e saiu. Fulano Malta sentou-se, abalado por aquela descoberta.

O médico então lhe contou toda a história: aquela moça era Mariavilhosa. Vivia mais a montante, num recanto do rio que poucos visitavam. Há uns meses, a desgraça tinha vindo ao seu encontro: fora violada e engravidara. Para abortar, no segredo, Mariavilhosa fizera uso da raiz da palmeira Lala. Espetara-a no útero, tão fundo quanto fora capaz. Mascarenha encontrara-a num estado deplorável: as entranhas infectadas, sangue apodrecendo no ventre. Ele fez o que era possível. Mas a moça deveria prosseguir um tratamento continuado que só podia ser ministrado na capital. Ora, naquele tempo, os negros estavam proibidos de viajar no barco. O Vasco da Gama era só para os brancos. Mariavilhosa o que fez? Disfarçou-se de tripulante. Os marinheiros eram os únicos negros autorizados a embarcar. Ela seria um deles, puxando corda,

14 Ganga: espécie de tecido comum, geralmente azul ou amarelo, de fabricação indiana (Houaiss, 2002).

empurrando manivelas. Fulano se encontrara com esse marinheiro de água doce e o seu coração detectara, para além do disfarce, a mulher da sua vida. (ibidem, p.102-4)

Nesse relato,¹⁵ o rio comparece como elemento de ligação entre os futuros esposos, mas também de segregação racial: na barca Vasco da Gama, que singrava as águas fluviais do interior do continente africano, os negros estavam impedidos de viajar, já que “o Vasco da Gama era só para os brancos”. Talvez estejamos, aqui, diante de uma alusão à epopeia de Camões, na qual Vasco da Gama era o comandante da esquadra que, movida pela cobiça dos portugueses, sujeitara os povos da costa africana, passando vitoriosamente rumo às riquezas da Índia. Nesse caso, poderíamos ler, no destino da barca do romance coutiano, que afundara em razão dessa mesma cobiça, uma correção ficcional, com uma pitada irônica de vingança, das expropriações sofridas pelos povos da África durante o período colonial.

O Rio Madzimi, palco do encontro entre Fulano Malta e Mariavilhosa, fora também cenário dos amores dos pais biológicos de Marianinho. Numa das cartas que Mariano dita ao suposto neto, ele revela o início dos namoros com a cunhada, Admirança:

(33) *Dimira, assim eu lhe chamava. Minha Dimira que eu sempre tanto desejei! Em miúda, ela se costumava meter numa canoa e subir o rio. Nas noites sem luar, Admirança empurrava a embarcação até quase não ter pé.*

15 Impossível não ler, nesse episódio e na figura de Mariavilhosa, uma referência a Diadorim, de Guimarães Rosa (1986): enquanto esta travestia-se para executar a vingança pela morte do pai, para matar, aquela o fazia para curar-se das chagas obtidas pela morte do filho, por tê-lo matado; ambas, nesse percurso por identidades masculinas, encontraram o amor: impossibilitado para Diadorim e Riobaldo, permitido (mas sem fertilidade) para Mariavilhosa e Fulano Malta. Os amados, ambos guerreiros (Riobaldo, na jagunçagem; Fulano, na militância revolucionária), ambos são feridos de amor pelos olhos de suas amadas; vivem estas duas personagens o conflito de identidade sexual gerado pela paixão por uma pessoa presumivelmente do mesmo sexo; após a morte das companheiras, cujas identidades femininas foram reveladas em razão de um ferimento, tanto Riobaldo quanto Fulano Malta passam os restantes dias de suas vidas marcados pela saudade do amor que se fora.

Depois saltava para dentro da canoa e, à medida que se afastava, ia despindo suas roupas. Uma por uma, as lançava na água e as vestes, empurradas pela corrente, vinham ter à margem. Desse modo, eu sabia quando ela já estava inteiramente nua. (ibidem, p.233)

(34) *Não houve lua nova que eu não ficasse na margem espreitando sua invisível presença, entre as neblinas do rio. (ibidem, p.234)*

(35) *Naquela noite regressei ao rio e encontrei Admirança ainda no bote. Ela acreditou que eu vinha para propósitos de corpo e beijo. Mas eu, mal entrei na embarcação, me prostrei como que de joelhos e lhe pedi se podia dormir ali com ela. (ibidem, p.234)*

Nesses episódios, o rio se torna o espaço do desejo, da sedução, da consumação da paixão. Tempos depois, Admirança é mandada a estudar numa missão ao longe; ali encontrava-se mensalmente com o amante e, nessas circunstâncias, engravidou. Embora em certas regiões de Moçambique a poligamia seja ainda um sistema aceito, como se vê no romance *Niketche*, de Paulina Chiziane,¹⁶ não é o que sucede no espaço ficcional de Luar-do-Chão. Dito Mariano precisava, de um lado, esconder a gravidez de Admirança, e de outro, garantir, como pai, o bem-estar e o sustento da criança. Para isso, cria uma estratégia:

Pensei, rápido, num modo de sanar o pecado. Pedi a Mariavilhosa, sua mãe, que fizesse de conta que estava grávida. Se ela fingisse bem, os xicuembos¹⁷ lhe dariam, mais tarde, um filho verdadeiro. Sua mãe fingiu tão bem, que a barriga lhe foi crescendo.

Sua mãe aumentava de um vazio. Seu pai sorria, todo saciado. E até ela mesma acreditava estar dando guarida a um novo rebento. Na missão de

16 Chiziane é a segunda escritora de Moçambique em projeção internacional e a primeira a publicar um romance. Em *Niketche*, narra a história de Rami, esposa oficial de um homem com várias amantes; sem conseguir reverter a situação monogâmica de seu casamento, propõe que o marido assuma e oficialize as outras relações e os filhos bastardos pelo sistema da poligamia. Pelos olhos de Rami, a autora apresenta um panorama da condição feminina nas culturas do Sul do país.

17 “Xicueumbo: feitiço; antepassados divinizados pela família” (Couto, 2003, p.262).

Lualua, entretanto, nascia um menino do ventre de Admiração. Trouxemos o pequeno bebê na encobertura da noite e fizemos de conta que se dava um parto na casa grande, em Nyumba-Kaya. Até seu pai chorou, crente de que o vindouro era genuíno fruto de seu sangue. (ibidem, p.235)

À custa desse engodo é que Fulano Malta acredita ser pai de Marianinho e cria o meio-irmão (e primo) como seu filho. Mariavilhosa, porém, definha, pois a promessa de Dito Mariano não se cumprira: a vida não lhe dera nenhum filho natural. Ela suicida-se:

(36) Afogada era um modo de dizer. Ela suicidara-se, então? A Avó escolhe cuidadosamente as palavras. Não seria suicídio, também. O que ela fez, uma certa tarde, foi desatar a entrar pelo rio até desaparecer; engolida pela corrente. Morrerá? Duvidava-se. Talvez se tivesse transformado nesses espíritos da água que, anos depois, reaparecem com poderes sobre os vivos. Até porque houve quem testemunhasse que, naquela derradeira tarde, à medida que ia submergindo, Mariavilhosa se ia convertendo em água. Quando entrou no rio seu corpo já era água. E nada mais senão água. (ibidem, p.105)

(37) Quando se procedeu ao funeral de minha mãe [...] não havia corpo. Acabaram enterrando um vaso com água do rio.

– Água é o que ela era, meu neto. Sua mãe é o rio, está correndo por aí, nessas ondas.

Para encontrar seu original formato seria preciso estancar as águas, plantando embondeiros no leito fundo. E para esse serviço só com ajuda das mãos dos deuses. Assim se dizia em Luar-do-Chão. (ibidem, p.105-6)

Percebe-se pelo relato fantasioso da morte de Mariavilhosa que o suicídio é uma realidade escamoteada naquela cultura.¹⁸ Melhor pensar que a mãe se convertera numa sereia, *kianda*, espírito das águas. Seu corpo se mistura com as águas fluviais e ela passa a fazer parte

¹⁸ Nisso, as culturas tradicionais africanas não diferem das culturas ocidentais. O suicídio é, geralmente, mantido em sigilo, quando não em segredo; geralmente estes eventos também não são noticiados.

dele – por isso o enterro simbólico do vaso com água do Madzimi. Pela intervenção da avó, o pensamento mítico vem novamente ao encontro da realidade, na narrativa, e supre o que, nela, é doloroso ou interdito. O narrador registra essa perspectiva, mas não a assume: “Para encontrar seu original formato seria preciso estancar as águas, plantando embondeiros no leito fundo. E para esse serviço só com ajuda das mãos dos deuses” (ibidem, p.106). O verbo no futuro do pretérito do indicativo dá continuidade ao relato da avó, enquanto a fórmula: “Assim se dizia em Luar-do-Chão” atribui esse discurso a uma voz localizada, conquanto difusa, à maneira dos provérbios.

A oralidade e os provérbios

Em seus inúmeros contos e nos seis romances, Mia Couto opera uma “transfusão” das histórias que ouve em suas andanças pelo interior de Moçambique¹⁹ para a literatura, isto é, para a escrita; assim, a oralidade se converte em escrita, preservando, de forma recriada, alguns saberes da tradição africana:

Acho que esse mundo da oralidade tem que se verter outra vez em escrita. No meu caso, no caso de Moçambique, acho que em parte para resolver esse divórcio de que te falei [entre a cultura do litoral e a do interior]; para resolver essa procura de identidade nacional, uma grande porta é deixar que a oralidade penetre na escrita outra vez, e eu encontrei uma escrita que tem essa possibilidade de encantamento. Então, se tem alguma missão para mim próprio, é essa, de reconstruir na escrita essa espécie de comunicação que me foi dada a ver quando eu era menino... (Couto, 1997, p.269)

Essa “missão” que Mia Couto atribui a si não é a de simplesmente *resgatar* as tradições de uma África ancestral, transmitidas pelos narradores orais, mas de *reconstruí-las*. Maria Fernanda Afonso (2004, p.206) lembra o valor da palavra nas culturas de matriz banta: “nas

19 Mia Couto é biólogo e desenvolve trabalhos de impacto ambiental que o levam às zonas mais remotas do país.

comunidades ágrafas, a palavra é uma força vital: não representa a ‘coisa’, é ela que a faz existir. Toda a actividade humana repousa sobre o Verbo, sobre o poder criador da palavra. Daí, a sua capacidade encantatória, o seu poder sacralizador...”.

A recuperação desse estado “encantatório” da palavra tem se dado pela literatura, que utiliza elementos das culturas ágrafas para *recriar* – o que é diferente de *resgatar* – esse universo cultural de referências. O trabalho de Mía Couto, como biólogo, permite-lhe circular em regiões mais remotas do país e ter contato com comunidades em que a modernização é ainda muito precária. Desses encontros, o autor recolhe elementos que, depois, modifica, com diferentes graus de criação – isto é, de proximidade entre o real, observado, e o literário, recriado –, e os incorpora à sua literatura. Mía Couto, assim, procura integrar os saberes tradicionais veiculados pelos *griots* da África – e a sua “poesia” intrínseca – ao seu fazer literário.

Ainda com relação à oralidade, notamos, nas narrativas do autor, que o ritmo é marcado por orações curtas, às vezes entrecortadas por um diálogo direto, semelhando uma narrativa oral.

Uma das questões mais permanentes nos estudos críticos africanos no decorrer das últimas décadas tem a ver com a demonstração das relações que a literatura africana, escrita em línguas europeias, estabelece com as fontes indígenas orais. A tendência geral tem sido mostrar como a configuração especial que a oralidade, ou oratura, institui nos textos literários, leva à caracterização da especificidade e autonomização destas literaturas em relação às suas origens coloniais. (Leite, 2003, p.35)

Em um estudo específico sobre o romance *Terra sonâmbula*, Ana Mafalda Leite (2003, p.41) constata que “o texto se organiza a partir de uma sucessão de episódios, baseados em dois tipos de gêneros, de origem oral, o conto, enquanto macro-estrutura, e o provérbio, enquanto micro-estrutura”. Refletimos, aqui, especificamente sobre o provérbio.

Por provérbio entendemos, com Massaud Moisés (1988, p.423), o dito popular, que “designa o saber do povo expresso de forma lapidar,

concisa e breve”. Também conhecido como máxima (da expressão “sentença máxima”, ou seja, a sentença mais importante), indica

todo pensamento originário da experiência, moldado de forma concisa, direta e convincente, adotável como norma de comportamento ou que resume um princípio de Direito ou de Lógica. Em linguagem filosófica, tende a referenciar todo pensamento aceito sem provas ou como proposição evidente por si só. (ibidem, p.320)

O uso de provérbios e fórmulas análogas é uma estratégia constante na obra de Mia Couto. Ana Mafalda Leite (2003) lembra que o provérbio é um gênero da oratura ligado à transmissão dos saberes. Segundo ela, “os provérbios, que podem começar uma história, sublinhá-la, terminá-la, talvez mais do que qualquer outra forma, condensam a memória da oralidade e da tradição” (ibidem, p.45). Trata-se, portanto, de um gênero bastante empregado nos processos de educação; segundo Leite, seu uso permite “fazer a ponte entre a sabedoria dos mais velhos e o mundo moderno” (ibidem, p.45).

Ambas as narrativas de que tratamos aqui são de iniciação; os provérbios, nelas, comparecem pelas vozes dos mais velhos, sempre em situações de ensino a um membro mais novo da família. Vejamos, por exemplo, no conto “Nas águas do tempo”, a máxima lembrada pelo narrador: “Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras do meu avô: a água e o tempo são irmãos gémeos, nascidos do mesmo ventre” (Couto, 1996, p.13). De forma concisa, o avô passara ao neto a síntese do ensinamento que lhe quisera delegar, antes de partir para o além. O narrador utiliza dessa formulação proverbial para encerrar, também, seu relato, fechando com ela as recordações do avô com as quais compusera a narrativa.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), temos provérbios espalhados ao longo de toda a narrativa. As personagens que mais o utilizam são Dito Mariano, em suas cartas, e Dulcineusa, nas conversas com o neto. Também nas epígrafes que abrem os capítulos encontramos provérbios inventados, tais como:

(a) “*A mãe é eterna, o pai imortal.*”

Dizer de Luar-do-Chão.” (Couto, 2003, p.69, grifos do autor)

(b) “*Quando a terra se converte num altar, a vida se transforma numa reza.*”

Padre Nunes.” (ibidem, p.93, grifos do autor)

(c) “*Aqueles que mais têm razão para chorar são aqueles que não choram nunca.*”

Padre Nunes.” (ibidem, p.109, grifos do autor)

(d) “*O bom do caminho é haver volta. Para ida sem vinda basta o tempo.*”

Curozero Muando.” (ibidem, p.123, grifos do autor)

(e) “*Foi na água mais calma que o homem se afogou.*”

Provérbio africano.” (ibidem, p.165, grifos do autor)

(f) “*A lua anda devagar mas atravessa o mundo.*”

Provérbio africano.” (ibidem, p.175, grifos do autor)

(g) “*Cada um descobre o seu anjo tendo um caso com o demónio.*”²⁰

Avô Mariano.” (ibidem, p.227, grifos do autor)

(h) “*A vida é um fogo, nós somos suas breves incandescências.*”

Fala de João Celestioso ao regressar do outro lado da montanha.” (ibidem, p.241, grifos do autor)

Notamos que os provérbios são atribuídos ou à coletividade, ao povo (a, e, f), ou a uma personagem “sábia”: Padre Nunes (b, c), embora representante de uma igreja ocidental, é uma personagem que se identifica com o povo africano; seu destino inclui mesmo o abandono das funções sacerdotais, diante dos desmandos dos brancos. O avô Mariano (g) tem a sabedoria da idade e da experiência; é o patriarca

20 Essa máxima foi escolhida como frase de chamada do filme *Um rio* (2005), adaptação livre de José Carlos Oliveira para o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003).

dos Malilanes. Curozero Muando é o cozeiro; sua sapiência vem do ofício de Caronte: é ele quem providencia a transição da vida para a morte. João Celestioso, por sua vez, é um mecânico que viajara para além da fronteira conhecida – “a última montanha”; no romance não fica claro se essa viagem é mesmo por terras distantes ou se é uma viagem metafórica – teria Celestioso retornado da morte? Sobre ele, diz Dito Mariano:

Afinal, a maior aspiração do homem não é voar. É visitar o mundo dos mortos e regressar; vivo, ao território dos vivos. Eu me tinha convertido num viajante entre esses mundos, escapando-me por estradas ocultas e misteriosas neblinas. Não era só João Celestioso que tinha ultrapassado a última montanha. Eu também tinha estado lá. (ibidem, p.258)

Essa personagem, de todo modo, é alguém que adquiriu também a sabedoria da experiência, o que comprova o uso dos provérbios para a transmissão de conhecimentos, como lembra Ana Mafalda Leite (2003, p.45), da sabedoria ancestral para a modernidade, unindo assim dois tempos diferentes.

Rio, tempo-lugar da morte

Há passagens, no romance, em que o rio marca o tempo e o lugar da morte. A morte, contudo, só comparece como tal – como extinção da vida, como perda – no episódio do afundamento da barca Vasco da Gama:

(38) No rio ainda havia buscas mas não restava esperança de encontrar sobreviventes. (ibidem, p.99)

O fragmento 38 é a única passagem do romance em que o rio realmente se torna local da morte. É certo que há outras pessoas que morrem no rio ou perto dele – Mariavilhosa se suicida no rio; Dito Mariano é enterrado junto ao rio – mas, para elas, é como se a morte, no seu sentido usual de perda, de fim, se suspendesse por meio do pensamento mágico:

(39) – *Precisamos plantar um embondeiro.*

– *Um embondeiro onde?*

– *No rio, padre. No fundo do rio. Se quisermos recuperar os naufragos temos que estancar a corrente.* (ibidem, p.102)

Segundo Samira Vainsencher (2009), pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco, o embondeiro, também conhecido como baobá, pode guardar dentro de si até 120 mil litros de água; vive até seis mil anos; com suas fibras fabricam-se cordas e tecido; tanto a fruta, chamada “pão de macaco”, como as sementes podem ser comidas – essas podem ser, até mesmo, armazenadas; as folhas e raízes são utilizadas para a cura de diversas doenças; seu tronco, ainda, pode ser escavado para formar casas. O pesquisador francês Michel Adanson²¹ (apud Vainsencher, 2009) afirmava, já em 1749, que o baobá era a árvore mais útil em toda a África. Por esse conjunto de características, é a árvore símbolo da vida.²² Em uma história tradicional recontada pelo escritor moçambicano Mário Lemos, um avô explica à neta por que o embondeiro é sagrado:

– Sabes, no tempo da guerra, há já alguns anos, quando tu ainda eras bebê, os chefes da aldeia e toda a população vinham fazer rezas e trazer oferendas ao embondeiro. É através de suas raízes profundas que ele leva as mensagens para os nossos antepassados. Pedíamos proteção. Em situação de perigo, quando chegava a noite, o embondeiro crescia e engolia toda a nossa aldeia. Se os bandidos chegassem para atacar, não encontravam nenhuma palhota.²³

– E cabiam todas as palhotas de toda gente dentro dela?

– Cabiam, sim. Esse gigante protegia não apenas as pessoas, mas também os animais. Só depois que os bandidos deixavam a nossa terra,

21 Segundo Heloísa Pires Lima (2005, p.38), o embondeiro tem o nome científico de *Adansonia digitata*, em homenagem a este naturalista que fizera, em 1750, um relatório sobre essa árvore.

22 No Brasil, o baobá é cultuado como símbolo dos movimentos de resistência negra (Lucena, 2009).

23 “Palhota – casa feita de caniços ou barro, geralmente com a forma circular e cobertura de palha” (Lemos, 2005, p.29).

o embondeiro devolvia a aldeia, sã e salva. Essa árvore é muito importante para todos nós, por isso vivemos perto e cuidamos dela. Quando se construiu a grande estrada, que, pelo plano dos construtores, iria passar bem por aqui, não deixamos que cortassem o embondeiro, pois ele é sagrado para nós.

– Sagrado por quê? – perguntou Nyelete.

– Durante uma grande seca, os homens e animais morriam de sede. Toda a plantação secava e não havia alimento por toda a região. Essa árvore era a única que oferecia a água armazenada dentro de si. Ninguém passava fome, tendo seus frutos e folhas como alimento. Desse modo, todos sobreviveram. Por isso, a partir desse tempo, essa árvore tornou-se sagrada para nós. Respeitamos um embondeiro tal qual respeitamos as pessoas. Cuidamos dela porque ela cuida de nós. (Lemos, 2005, p.31-2)

Quando, pois, Fulano Malta propõe ao Padre Nunes o plantio de um embondeiro no leito do rio para recuperar os naufragos, propõe estancar a corrente com a árvore da vida, contrapondo um forte símbolo de vida – e de comunicação com os antepassados – a uma situação de morte.

Mesmo nesse único episódio em que a morte se configura como uma perda, vemos, pelo fragmento que segue, que a morte, na África tradicional, é a continuidade da vida:

(40) – *Não esqueça uma coisa: essa gente toda que desapareceu no rio está, agora mesmo, olhando-nos pelos olhos deste bicho. Não esqueça.* (Couto, 2003, p.115)

Os olhos do burro, que sobrevivera ao naufrágio do Vasco da Gama, representam os olhos de todos aqueles que pereceram no acidente. É talvez por isso que Padre Nunes insiste com Dulcineusa para que o burro seja bem tratado:

– *Esse burro, Dona Dulcineusa. Prometa-me que vai tratar dele.*

– *Tratar dele?*

Nunca a Avó se esclareceu sobre os tratamentos a aplicar na besta. (ibidem, p.101)

Esse pedido incomum fora feito quando Nunes retornara da extraordinária visita feita ao Muana wa Nweti, o feiticeiro local, após o acidente com a barca. Com o tempo, parece que Dulcineusa foi entendendo que o burro simbolizava os espíritos daqueles que faleceram no desastre, pois, algumas páginas à frente, a avó revela algo mais sobre a estranha natureza do burro, quando diz ao neto:

- *É por isso que estou tratando desse jumento trazido pelas águas.*
- *Não entendo a ligação, Avó.*
- *Esse burro não é só um bicho.*
- *Ora, avó, o burro é um burro.*
- *Vou-lhe dizer, meu neto: em Luar-do-Chão precisamos de um anjo muito mas muito puro. Mas o anjo que aqui permanecesse perderia, no instante, toda a pureza. Talvez você, Marianito...*
- *Talvez eu o quê?*
- *Talvez você seja esse anjo.*²⁴. (ibidem, p.108)

Novamente percebemos aqui a contraposição entre a mentalidade racional do jovem – “o burro é um burro” – e a mundividência mágico-animista da avó: “esse burro não é só um bicho”, repetida mais à frente: “*Eu já disse: esse burro nem bicho não é*” (ibidem, p.115). O burro, para ela, tem parentesco com os espíritos dos naufragos, o que lhe confere uma certa pureza, advinda do seu caráter “sagrado” de “enviado das águas”. Não causa espécie, portanto, que Dulcineusa associe essa “sacralidade” do bicho a Marianinho, que era, no entender dela, o “enviado” para restaurar a vida e a ordem natural nas relações da Nyumba-Kaya.

Essa concepção de mundo em que tudo é sacralizado justifica-se dentro da filosofia animista. O animismo, segundo Michel Vovelle (1993, p.146), recusa a cesura entre o mundo dos vivos e o dos mortos:

24 Ao final da narrativa, também Miserinha referir-se-á a Marianinho como um anjo. Quando ele chega para visitá-la, para as despedidas, ela reconhece: “Você está com o passo mais leve – comenta. – Isso é um caminhar de anjo” (Couto, 2003, p.244). A leveza do passo do rapaz, ao final da narrativa, talvez resulte do cumprimento da missão que o levava a Luar-do-Chão.

Na África tradicional, tudo o que existe é vivo ou, pelo menos, vivo à sua maneira, porque há gradações dentro das formas de vida. Esta crença caminha junto com a ideia de uma natureza onde circula um jogo de forças, ou de um mundo construído à imagem do homem, ou mesmo onde o homem (ou, sobretudo, seu sexo, lugar de poder e fecundidade) seria o centro. Para nos atermos aos homens, eles não vivem no sentido de uma ação circunscrita na duração, mas são viventes, no sentido de um estado fora da temporalidade. E eles são mais vivos ou menos vivos. Há os vivos daqui e os de lá, os mortos-vivos; os vivos-de-sobre-a-terra e os vivos-de-sob-a-terra. Os defuntos, em efeito, existem (no sentido forte do termo: *ex-sistere*),²⁵ comem, bebem, amam, odeiam, respondem a questões que se lhes coloca,²⁶ fecundam as mulheres, fertilizam os campos e os rebanhos.²⁷

No animismo, o homem, portanto, não morre – ele é vivente, seja no mundo dos vivos, seja no reino dos mortos. É por isso que a morte vem sempre revestida de vida, ou de algum símbolo vital.

25 A etimologia do verbo existir aponta para o verbo latino *exsisto, is, stiti, ère*, que significa “elevar-se acima de, aparecer, deixar-se ver, mostrar-se; sair de, provir de, nascer de; apresentar-se, manifestar-se; existir, ser; consistir, resultar” (Houaiss, 2002).

26 Talvez Vovelle se refira, aqui, à interrogação dos mortos, que é uma parte do ritual de sepultamento encontrada em duas sociedades da Costa do Marfim. Enquanto o defunto é carregado, são-lhe colocadas algumas perguntas, muitas vezes atinentes à circunstância da morte, às quais o morto responde provocando no caixão movimentos diferenciados para sim e para não. (Informação verbal fornecida por Acácio Sidinei Almeida Santos, em entrevista realizada na Casa das Áfricas, São Paulo, 2008).

27 Tradução gentilmente feita por Susana Ramos Ventura. No original: “En Afrique traditionnelle, tout ce qui existe est vivant, ou du moins vit à as manière car il y a des degrés dans les formes de la vie. Cette croyance va de pair avec l’idée d’une nature ou circule un jeu de forces, ou d’un monde construit à l’image de l’homme, ou même dont l’homme (ou plutôt son sexe, siège de puissance et de fécondité) serait le centre. Pour s’en tenir aux hommes, ils ne vivent pas, au sens d’une action circonscrite dans la durée mais ils sont vivants, au sens d’une état hors de la temporalité. Et ils sont plus ou moins vivants. Il y a les vivants d’ici et ceux de là-bas, les morts vivants; les vivants-de-sur-la-terre et les vivants-de-sous-la-terre. Les défunts en effet existent (au sens fort du terme: *ex-sistere*), mangent, boivent, aiment, haïssent, répondent aux questions qu’on leur pose, fécondent les femmes, fertilisent les champs et les troupeaux.”

Como observáramos no fragmento 37, a morte de Mariavilhosa, no romance, é “escamoteada” pela crença de que, ao morrer no rio, ela continuara vivendo nas suas águas. Mariavilhosa não morrerá: “convertera-se em água”, como verificamos também nos trechos que se seguem:

(41) *Sua mãe, Dona Mariavilhosa, era uma mulher de valor e grandeza. Morreu no rio que é um modo de não morrer.* (Couto, 2003, p.196)

(42) E o bando, em espesso cortejo, se afasta, renteando o rio Madzimi, lá onde minha mãe se converteu em água. (ibidem, p.232)

A conversão do cadáver em água é uma imagem que metaforiza o entendimento da morte como continuidade da vida. Representa, também, uma purificação: ao invés de se decompor, o corpo se refaz, transformando-se na matéria vital que constitui, como vimos, a água do rio. A morte de Dito Mariano é igualmente envolvida pelas águas do Rio Madzimi:

(43) *Me leve agora para o rio. [...] Pois eu quero ser enterrado junto ao rio. Pergunte ao coveiro Curozero, ele lhe dirá. É lá que deverei ser enterrado. Eu sou um mal-morrido.* (ibidem, p.237)

(44) No segredo do escuro, trazemos o falecido para o rio. Me assombra como não tem peso o Avô Mariano. Levamos o corpo para o rio, enrolado em seu velho lençol. Lá onde o Madzimi se encurva, quase arrependido, Curozero fez paragem. (ibidem, p.239)

(45) *Depois disto, vá chamar Curozero Muando. E levem-me para o rio. Aproveitemos a madrugada que é boa hora para se nascer.* (ibidem, p.239)

(46) O enterro do sol, como o do vivente mal-morrido, requer terra molhada, areia fecundada pelo rio que tudo faz nascer. (ibidem, p.257)

(47) *Me sustinha a simples certeza: a mim ninguém, nunca, me iria enterrar. E assim veio a suceder. Fui eu, por meu passo, que me encaminhei para a terra. E me deitei como faz a tarde no amolecido chão do rio.* (ibidem, p.260)

Tanto nas falas do narrador (fragmentos 44 e 46) quanto nas cartas de Dito Mariano (fragmentos 43, 45 e 47), as circunstâncias que envolvem a morte – ou, mais precisamente, o sepultamento – são ligadas ao rio. Ao final do romance, tendo revelado seus segredos, Dito Mariano anseia por ser enterrado junto ao rio; sua justificativa para a escolha desse local é o fato de ser um “mal-morrido”: as estranhas circunstâncias que precederam a sua morte podem ser o motivo de ser ele considerado como tal, ou seja, como um homem cuja morte fugiu às leis naturais.

Junod (1974, p.135) menciona que faz parte dos ritos funerários dos tsongas a colocação de um caniço ao lado do corpo – como vemos, também, no enterramento de Dito Mariano – e o espalhamento, no fundo do túmulo, de erva que tenha crescido em água. O antropólogo suíço lembra que este costume é análogo ao de enterrar as criancinhas e os gêmeos em terreno úmido. Também nos ritos funerários, a água é um importante elemento de purificação. Isso justifica o pedido do avô para ser enterrado junto ao rio, onde a terra é mais molhada. O rio torna-se, assim, ao mesmo tempo, um lugar de morte e purificação.

Vida e morte

A morte e a vida constituem um mesmo cronotopo, nas narrativas coutianas, na medida em que seus tempos, aparentemente sucessivos, se sobrepõem: de vida e morte é o tecido que compõe tanto o romance quanto o conto que analisamos. No romance, o avô permanece em estado de “semimorte” até que se complete o tempo do jovem Maria-ninho assumir o seu papel na história daquele povoado; no conto, o menino sucede o avô, após a sua morte, na missão de manter o contato com os antepassados.

A presença constante da morte nas narrativas, nas diversas formas como ela se configura, justifica-se pelo fato de que nas diferentes culturas tradicionais que compõem a sociedade moçambicana o relacionamento com os mortos deve ser cultivado com todo o respeito, sob a pena de serem os vivos por eles prejudicados.

Dias e Dias (apud Cavacas, 2001, p.93) explicam o seguinte:

O grupo familiar maconde não tem os limites da vida física; os seres humanos que o constituem vêm de um outro mundo, impreciso e estranho, e após a morte continuam nesse outro mundo do além. Nem o que estava antes, nem o que vem depois, deixa de ser vida, se bem que uma vida um pouco diferente desta em que nos movemos.

Além disso,

os mortos conservam inúmeros atributos próprios dos vivos. Eles continuam interessados pela vida dos seus e podem ajudá-los. Por outro lado, os mortos são dotados de uma enorme susceptibilidade e, ao menor melindre, são capazes de se vingar. Por isso os vivos temem-nos, chegando a um temor invencível (Dias e Dias apud Cavacas, 2001, p.102)

O antropólogo Henri Junod, por sua vez, em estudo sobre os usos e costumes dos bantos, revela:

Quanto ao homem, sabemos que os Bantu acreditam que cada ser humano se transforma, depois de morrer, em xikwembu, torna-se um antepassado-deus para os seus descendentes e um espírito hostil para os que, precedentemente, eram seus inimigos (Junod apud Cavacas, 2001, p.103)

Temos também um depoimento de como é concebida a morte na cultura teve, da província de Manica:

[A morte é], “essencialmente, um estado de vida diminuída na forma de um espírito capaz de vir animar um novo ser humano ou apenas susceptível de continuar como tal, a conviver com a família na manutenção da perenidade da linhagem” (Suana apud Cavacas, 2001, p.93)

Esses relatos de antropólogos que estudaram diferentes etnias de raiz banta convergem para concepções de morte muito parecidas entre si, de modo que, a despeito de podermos falar em muitas e diferentes áfrias, vivendo realidades dinâmicas – para além do que observaram os pesquisadores – é possível falar em traços comuns às culturas tradi-

cionais da África subsahariana, notadamente na forma como concebem a morte e o relacionamento dos vivos com os mortos.

Quanto ao conto “Nas águas do tempo” (Couto, 1996), esse fala, na verdade, da iniciação do menino no contato entre vivos e mortos. Tanto o garoto desse conto como o jovem Marianinho precisam aprender a travar relações com os antepassados mortos, que devem ser reverenciados para que deles se obtenha o favor.

Para entender esse relacionamento com os espíritos dos falecidos, precisamos recorrer ao conceito de morte entre os africanos de raiz banta. E, uma vez que a morte é a desestruturação da pessoa em sua humanidade, é necessário recuarmos ainda mais para sabermos, em termos antropológicos, em que se baseia o conceito de pessoa nas culturas africanas tradicionais.

Segundo o maliano Amadou Hampâté Bâ (1977, p.1), a noção de pessoa na África subsaariana é muito complexa. “Implica uma multiplicidade interior de planos de existência concêntricos e superpostos (físicos, psíquicos e espirituais, em diferentes níveis), bem como uma dinâmica constante”. Ele explica que “a existência, que se inicia com a concepção, é precedida por uma pré-existência cósmica onde o homem residiria no reinado do amor e da harmonia...” (ibidem).

A pessoa, portanto, não se encerra em si mesma: ao contrário, ela se abre em múltiplas direções, em variadas dimensões interiores e exteriores, que se comunicam; é tarefa do homem, ao longo de sua vida, buscar o equilíbrio e a harmonia entre essas dimensões. Segundo a visão de mundo tradicional africana, tudo o que existe no universo é interligado; o homem, assim, pertence a esse sistema de forças que abrange os reinos animal, vegetal e mineral. Qualquer perturbação na ordem natural implica necessariamente transtornos para o ser humano que, por esse motivo, procura manter em equilíbrio o espaço que habita. É o que explicam os antropólogos Serrano & Waldman (2007, p.138):

A África tradicional concebe o mundo a partir de uma visão dinâmica que observa todos os seres em perpétuo crescimento e numa interação constante. *A força vital* está presente em todos os seres existentes: homens (tanto os vivos quanto os antepassados), animais, vegetais, seres inani-

mados (minerais, objetos, etc.), e mesmo nas qualidades ou modalidades desses mesmos seres (entre os quais o belo, o feio, a verdade, a mentira etc.). (grifo dos autores)

Os autores lembram também que, embora a modernidade tenha dificuldade em respaldar ou assegurar as formas de religião ditas animistas, essas devem ser analisadas sem preconceito, pois suas noções religiosas, muitas vezes discriminadas como superstições, guardam relação direta com fatos sociais e com o uso dos recursos naturais fundamentais para a manutenção do modo de vida tradicional; são elas que têm assegurado a continuidade da vida no continente. Serrano & Waldman (2007, p.138-9) mencionam, até mesmo, que o afastamento do homem africano contemporâneo das religiões tradicionais – cuja lógica vem sendo substituída pela da economia de mercado – é um dos fatores que permitem a degradação ambiental e o desmatamento; a terra, por exemplo, que antes era considerada uma herança coletiva dos antepassados e por isso devia ser conservada, perde valor sagrado e ganha valor de mercado, o que possibilita sua divisão e a exploração inadequada de seus recursos.

Nessas religiões, segundo a teóloga Irene Dias de Oliveira (2002, p.52), “a morte constitui um renascimento simbólico; é por isso que os antepassados são os atores sociais do grupo, ainda que não estejam vivos”. A importância dos antepassados reside no fato de serem eles o elo entre os homens e a força primordial (ou o preexistente), princípio que originou a criação do universo e sua expansão em diferentes formas de vida (Serrano & Waldman, 2007, p.140). É pela morte que eles se mantêm como “atores sociais”, com força de ação sobre os vivos.

Para que a morte aconteça de maneira benéfica para a comunidade, porém, é necessário que o morto tenha cumprido seu destino; só assim poderá se transformar em ancestral. É o que nos explica a etnóloga Juana Elbein dos Santos (2007, p.221-2), ao estudar os ritos da morte entre os nagôs (descendentes dos iorubás) na Bahia:

para o *Nagô*, a morte não significa absolutamente a extinção total, ou aniquilamento [...]. Morrer é uma mudança de estado, de plano de existência

e de status. Faz parte da dinâmica do sistema que inclui, evidentemente, a dinâmica social. Sabe-se perfeitamente que *Ikú* [a morte] deverá devolver à *Iyá-nlá*, a terra, a porção símbolo de matéria de origem na qual cada indivíduo fora encarnado; mas cada criatura ao nascer traz consigo seu *orí*, seu destino. Trata-se, então, de assegurar que este se desenvolva e se cumpra. [...]

O ser que completou com sucesso a totalidade de seu destino está maduro para a morte. Quando se passa do *àiyé* [o mundo] para o *òrun* [o além], tendo sido lembrados os rituais pertinentes, transforma-se automaticamente em ancestre, respeitado e venerado e poderá inclusive ser invocado como *Égún* [espírito desencarnado; ancestral]. Além dos descendentes gerados por ele durante sua vida no *àiyé*, poderá por sua vez participar na formação de novos seres, nos quais se encarnará como elemento coletivo.

Fica evidente, nessa explicação de Santos, que o homem, ao morrer, se reintegra na força vital que anima todos os seres; sua existência individualizada, portanto, passa a ser parte de uma existência genérica e coletiva. O processo para essa transformação inclui a morte e os ritos funerários.

Junod (1974, p.326) relata que, para os bantos, na morte, “o corpo decompõe-se, mas a sombra [a alma] parte e continua a sua vida como um deus, um *chicumbo*”. Assim, todos os homens que morrem tornam-se espíritos.²⁸ Esses antepassados-deuses interagem com os vivos, como já apontara Oliveira, seja com ações benéficas (a chuva, a colheita, o sair ileso de um combate etc.), seja com maldições (seca, doenças, esterilidade, acidentes etc.), de acordo com as relações que os vivos mantêm com eles. Lembra Junod (1974, p.350) que “os antepassados-deuses são, por certo, a força espiritual mais poderosa que age sobre a vida do homem”.

Esse poder de ação dos *chicumbos* é fartamente documentado pelas lendas e mitos africanos – e, também, pela literatura produzida

28 Na verdade, a palavra espírito traduz melhor o sentido de *chicumbo* do que o termo “deus”, empregado por Junod (Noa, 2009. Informação verbal, obtida em nosso Exame de Qualificação).

na África ou nos países em que a presença africana é culturalmente marcante.²⁹

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), vemos que Dito Mariano morre sem morrer de fato, isto é, entra em estado de “pré-morte” logo que dispara o *flash* do fotógrafo que providenciava, a seu pedido, um retrato de família. E assim, como ser incompleto, permanece por quase toda a narrativa.

Segundo Junod (1974, p.325), em algumas etnias bantas acredita-se que todo homem tem o seu duplo: “A alma é, a uma vez, o sopro, isto é, qualquer coisa que tem a mesma natureza do vento, e a sombra ou a forma do homem, em oposição com a carne do seu corpo. [...] eles consideram o ser humano como duplo e capaz de, em certas ocasiões, se desdobrar”.

O autor refere que esse desdobramento fisiológico, como acreditam alguns, é normal e se dá durante a noite: no sono, a alma desencarna provisoriamente e só retorna ao seu possuidor quando esse acorda; trata-se de um procedimento natural, sem maiores consequências.

Junod registra ainda que a crença de que a fotografia tem o poder de subtrair a alma de uma pessoa, encontrável em várias culturas, está presente também entre os bantos. Ao tratar do duplo e de seu desdobramento (quando a alma desliga-se do corpo), o antropólogo revela outro tipo de divisão anímica, mais perigosa e, segundo ele, patológica, que pode ser causada pela fotografia:

A fotografia que se tira a um homem pode causá-lo. Os indígenas ignorantes opõem-se, instintivamente, a deixar-se fotografar. Dizem: “Estes brancos querem roubar-nos e levarem-nos com eles para muito longe, para países que não conhecemos, e nós ficaremos como seres incompletos”. (ibidem, p.325)

Aproveitando-se também desse relato, Mía Couto (2003) compõe a fábula de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Ao deixar-se

29 Nota-se a ação dos chichuembos com mais evidência no romance *Terra sonâmbula*, tal como analisamos em nossa comunicação “A morte e a morte em Mía Couto e Jorge Amado”, apresentada no XI Congresso Internacional da Abralic (Silva, 2008).

fotografar, Dito Mariano sofre um desdobramento fisiológico em que a alma se separa do corpo, que se mantém em estado cataléptico. A catalepsia é um “estado no qual o paciente conserva seus membros em uma posição que lhe foi dada por terceiros. Surge em certos problemas mentais graves e se inscreve no quadro da esquizofrenia” (Houaiss, 2002). Vejamos o interrogatório médico:

O médico sacode a cabeça, sem expressão. Vezes sem conta já se tinha debruçado sobre o Avô, tomado o pulso, levantado a pálpebra, apalpado o peito. Uma vez mais se sujeitava ao repetido interrogatório:

– *Ele está morto, doutor?*

– *Clinicamente morto.*

– *Como clinicamente? Está morto ou não está?*

– *Eu já disse: ele está em estado cataléptico. [...]*

– *Explica melhor, doutor, não estamos habituados a esses vocabulários.*

Diga uma coisa: ele respira, o coração bate?

– *Respira mas a um nível quase imperceptível. E o pulso está tão fraco que não o sentimos.* (Couto, 2003, p.35-6)

Embora a medicina do Dr. Amílcar Mascarenha explique cientificamente o estado do Avô, a viúva teme ser acusada de feitiçaria: “Ser-se velha e viúva é ser merecedora de culpas. Suspeitariam, certamente, que a Avó seria autora de feitiços. O estado moribundo de Mariano seria obra de Dulcineusa” (ibidem, p.34).

A ficção de Couto mescla, assim, os conhecimentos científicos e as explicações racionais com uma outra ordem de pensamento, uma outra racionalidade, própria das etnias africanas que compõem a população moçambicana. As duas realidades parecem coexistir em pé de igualdade, no país e na ficção.

Rio, tempo-lugar das sensações

O rio comparece, também, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), como um espelho das sensações e sentimentos das personagens. Elas investem o rio de suas emoções, transformando-o, de paisagem, em elemento de coadjuvação. Vejamos

como isso ocorre, analisando alguns fragmentos em que o rio comparece com essa função.

(48) Ele [Fulano Malta] olha as águas. Como seus olhos fossem remos e sulcassem o rio contra a corrente. (ibidem, p.204-5)

(49) Enquanto me afasto, ele [Ultímio] permanece sentado, olhar abatido nas águas do rio. (ibidem, p.249)

Após ter soltado Marianinho da prisão onde estivera detido sob a dupla suspeita de ter sido ele, o único estrangeiro da ilha, o causador do estranho fechamento da terra e, também, de estar investigando a morte de Juca Sabão, seu pai, Fulano Malta, entabula conversa com o filho, relembando detalhes do assassinato do coveiro. Antes, porém, de abrir-se com o filho, Malta contempla as águas do rio – é o que vemos no fragmento 48. Seu olhar é penetrante e obstinado, como se depreende da comparação: “Como se seus olhos fossem remos e sulcassem o rio contra a corrente”. Esse remar contra o fluxo das águas sugere a atitude de resistência que caracteriza a personagem; antigo combatente pela independência do país, Fulano Malta vê, agora, que o objetivo de sua luta não fora atingido, pois o abuso perpetrado pelo colonialismo se mantivera, agora patrocinado pela nova administração.

No outro fragmento (49), é também decepção que o rio espelha – dessa vez, o olhar que se abate sobre o rio é de Ultímio, que acabara de ser confrontado pelo sobrinho no que diz respeito à sua intenção torpe de vender a casa familiar logo após os funerais.

Ainda na travessia para Luar-do-Chão, no barco, Marianinho interroga o tio sobre a situação do avô. A notícia de que o venerando parente estacionara entre a vida e a morte enche o protagonista de tristeza:

(50) A vontade é de chorar. Mas não tenho idade nem ombro onde escoar tristezas. Entro na cabina do barco e sozinho-me num canto. [...] Minha alma balouça, mais murcha que a gravata do Tio. Houvesse agora uma tempestade e o rio se reviravirasse, em ondas tão altas que o barco

não pudesse nunca atracar e eu seria dispensado das cerimônias. Nem a morte de meu Avô aconteceria tanto. Quem sabe mesmo o Avô não chegasse nunca a ser enterrado? Ficaria sobrado em poeira, nuveado, sem aparência. Sobraria a terra escavada com um vazio sempre vago, na inútil espera do adiado cadáver. Mas não, a morte, essa viagem sem viajante, ali estava a dar-nos destino. E eu, seguindo o rio, eu mais minha intransitiva lágrima. (ibidem, p.18-19)

Na imaginação do rapaz, o rio poderia vir em seu socorro e livrá-lo da obrigação e da consternação que o luto lhe impunha; Marianinho tem a estranha percepção – que talvez configure, no romance, uma vaga prolepse – de que, sem a sua presença, o enterro do avô não se realizaria. Reconhecendo, porém, a inelutabilidade da morte, aceita seu destino e junta às águas do rio a lágrima que seus olhos não deixam escapar.

O rio, nesses três trechos que observamos, participa dos sentimentos das personagens, compartilhando-lhes obstinação, abatimento e tristeza, marcando o tempo psicológico. O mesmo ocorre no episódio do primeiro acidente de barco, quando o rio faz ecoar a lamentação das mulheres:

(51) Parara de chover e uma estranha quietude pairava sobre a encosta. Foi então que se escutaram os lamentos, gritos e prantos vindos do rio. As mulheres hasteavam a sua tristeza, sinal que a morte já procedia à sua colheita. (ibidem, p.99)

Há, porém, momentos em que o rio toma parte de forma mais ativa dos acontecimentos, como se vê no seguinte fragmento:

(52) Confessar; podia ser, aceitou Fulano. Mas não conversou, nem confessou. Ficou calado, fazendo coro com o silêncio de Nunes. Sentados, os dois contemplaram o rio como se escutassem coisas só deles. (ibidem, p.102)

Compartilhando o silêncio de Fulano Malta e Padre Nunes, o rio parece desatar, neles, segredos e desejos inconfessáveis. Vale notar que

a sinestesia – olhar como quem escuta – reforça a ideia de que o rio não é apenas o receptor das sensações vividas pelas personagens, mas atua com elas, despertando-lhes lembranças e sugerindo atitudes.

As cores também têm um papel significativo nas narrativas coutianas. Elas sinalizam, de outra forma, o tempo das emoções, das sensações (tempo psicológico). No conto “Nas águas do tempo” (Couto, 1996), o branco e o vermelho, presentes respectivamente na coloração dos nenúfares do lago proibido e nos lenços do avô e das criaturas da outra margem, são cores carregadas de significado. Também em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), a sinestesia tem um papel importante e é apresentada logo na cena de abertura, no lenço da personagem Miserinha, uma velha incapaz de enxergar cores. Ao desembarcar na ilha, ela lança um lenço colorido nas águas do rio, como um augúrio de boa sorte a Marianinho, que concluía a viagem fluvial com destino à terra natal, onde começaria outra viagem – “não por terra, mas por gente”.³⁰ Vejamos alguns fragmentos da história de Miserinha, na qual o rio tem papel preponderante:

(53) Doença que lhe pegou com a idade. Começou por deixar de ver o azul. Espreitava o céu, olhava o rio. Tudo pálido. (Couto, 2003, p.20)

(54) Na aldeiazinha onde crescera, o rio tinha sido o céu da sua infância. No fundo, porém, o azul nunca é uma cor exacta. Apenas uma lembrança, em nós, da água que já fomos. (ibidem, p.20)

(55) Venho perto do rio e escuto as ondas: e, de novo, nascem os azuis. Como, agora, estou escutar o azul. (ibidem, p.20)

Miserinha conta a Marianinho, na sua travessia rumo a Luardo-Chão, a origem da sua estranha doença. Os fragmentos 53 e 54 mostram a importância do rio – como de toda a natureza – na vida da

30 Essa expressão é de Mía Couto; encontra-se na dedicatória de nosso exemplar de *Cronicando* (Couto, 1991), escrita em 1997.

ilha. Na metáfora “o rio tinha sido o céu da sua infância”, percebemos que o rio encerra o horizonte de vida daqueles habitantes; além do rio é o mundo todo. Estar perto do rio (fragmento 55) e ouvir o barulho de suas águas (ondas do rio?) tem, para Miserinha, um efeito regenerativo. Afinal, a cor azul, para a maioria dos povos, está relacionada à espiritualidade (Biedermann, 1993, p.45).³¹ O azul, explica o narrador, é “apenas uma lembrança, em nós, da água que já fomos”. Tem essa cor, portanto, uma ligação profunda com o mundo espiritual, que antecede e sucede a vida humana.³²

Durante a conversa com Marianinho, na embarcação, Miserinha portava um lenço muito colorido:

As roupas são velhas, de antigo e encardido uso. Contrasta nela um lenço novo, com as colorações todas do mundo. Até a idade do rosto lhe parece minguar, tão de cores é o lenço.

– *Está-me a olhar o lenço? Este lenço fui dada na cidade. Agora é meu.*
(Couto, 2003, p.20)

O lenço, de cores vivas, contrasta com o vestuário da idosa e representa a própria vida; nele, as cores que Miserinha não via se apresentam aos olhos do mundo. É curiosa a explicação que ela dá para a posse deste mimo: “Este lenço fui dada na cidade”. Ignoramos se essa forma de falar pertence a alguma variante da língua portuguesa falada em Moçambique. Contudo, se analisarmos a oração tal como aparece,

31 Para Kandinski (apud Chevalier & Gheerbrant, 2009, p.107), a cor azul é “movimento de afastamento do homem e movimento dirigido unicamente para seu próprio centro, que, no entanto, atrai o homem para o infinito e desperta-lhe um desejo de pureza e uma sede de sobrenatural. [...] o azul tem uma gravidade solene, supraterrânea”. O azul, segundo esses autores, pertence ao mundo do além: “Impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar a não ser em si mesmo, o azul não é deste mundo; sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira, que é sobre-humana – ou inumana” (ibidem).

32 A cor azul chama a atenção noutro conto de Estórias abensonhadas, “As flores de Novidade” (Couto, 1996, p.15-19), cuja protagonista é uma criança diferente, de olhos muito azuis e sapiência divina; flores azuis compõem na narrativa para encerrar o destino da menina, como se ela tivesse pertencido sempre ao mundo do além.

ficamos em dúvida sobre quem seria o sujeito e o objeto da ação: o lenço foi dado à mulher ou a mulher foi dada ao lenço? De qualquer modo, fica estabelecida uma relação de pertencimento (mútuo) entre o lenço e a mulher, que afirma: “Agora é meu”. Quando, porém, Miserinha joga-o no rio, Marianinho, que vê somente o lenço flutuando nas águas, pensa ter sido a mulher que caíra da barca:

(56) – Tio, a mulher caiu no rio! (ibidem, p.21)

Mais uma vez, a ligação entre a mulher e o objeto (que portava as cores que ela não via, completando sua visão parcial) fica explícita.

Ao jogar o lenço no rio, Miserinha o faz como um bom augúrio para o rapaz:

(57) – Não se aflija, o lenço não tombou. Eu é que lancei nas águas.

– Atirou o lenço fora? E porquê?

– Por sua causa, meu filho. Para lhe dar sortes.

– Por minha causa? Mas esse lenço era tão lindo! E agora, assim desperdiçado no rio...

– E depois? Há lugar melhor para deitar belezas?

O rio estava tristonho que ela nunca vira. Lhe atirara aquela alegria. Para que as águas recordassem e fluíssem divinas graças.

– E você, meu filho, vai precisar muito de boa protecção. (ibidem, p.21)

Mais tarde, Marianinho recordará esse episódio:

(58) O lenço que ela lançara às águas do rio parecia ainda flutuar no meu olhar. Para minha protecção, ela dissera. (ibidem, p.135)

As cores do lenço atirado ao rio têm a função de alegrar suas águas, a fim de que elas atuem beneficentemente junto a Marianinho. Novamente estamos diante da sacralização do rio: de suas águas fluem bênçãos, invocadas por Miserinha. Vale lembrar que esta fora, noutros tempos, considerada feiticeira. Quem explica é Dito Mariano que, numa das cartas, dá outra explicação para a doença da mulher:

(59) *Certa vez me alertaram: um crocodilo fora visto no encalço da canoa [onde Admirança se despia]. O bicho, assim me disseram, seria de alguém. Imaginava mesmo de quem seria: de Miserinha. A mulher detinha poderes. Por ciúme destinava a morte na sua rival Admirança, nos remansos do Madzimi. Esbaforido corri para junto de Miserinha. E lhe dei ordem que suspendesse o feitiço. Ela negou. A dizer verdade, nem me ouviu. Estava possuída, guiando o monstro perante a escuridão. Não consegui me conter: lhe bati na nuca com um pau de pilão. Ela tombou, de pronto, como um peso rasgado. Quando despertou, me olhou como se não me visse. O golpe lhe tinha roubado a visão. Miserinha passou a ver sombras. Nunca mais poderia conduzir o seu crocodilo pelas águas do rio.* (ibidem, p.234)

O fato é que, apesar da visão perturbada, Miserinha parece continuar envolta em mistério. Ao final da narrativa, Marianinho vai visitá-la e encontra, em sua casa, o lenço colorido que fora deitado ao rio.

(60) – *Esse lenço tinha caído no rio. Como é que está aqui, Miserinha?*
 – *Tudo o que tomba no rio é arrastado até mim.*
 – *Não diga que quem arrasta é o crocodilo?*
 – *Qual crocodilo* – pergunta Miserinha soltando uma gargalhada.
 E acrescenta, sem interrupção: – *Você já está a acreditar de mais nessas histórias da Ilha...* (ibidem, p.244)

O lenço lhe voltara, explica a velha, porque o rapaz já não precisava mais da proteção que lhe fora desejada. De certo modo, o bom augúrio fora cumprido, visto que Marianinho, conquanto guarde sempre uma distância razoável, começara a identificar-se com a mundividência tradicional ou, pelo menos, a aceitá-la e compreendê-la.

Rio, tempo-lugar da poesia

(61) *Quando já não havia outra tinta no mundo
 o poeta usou do seu próprio sangue.
 Não dispondo de papel,
 Ele escreveu no próprio corpo.
 Assim,*

*nasceu a voz,
o rio em si mesmo ancorado.
Como o sangue: sem foz nem nascente.*
Lenda de Luar-do-Chão (ibidem, p.220)

Nesse trecho, disposto como epígrafe de um dos capítulos do romance, o sangue é o rio de vida que anima a poesia. Como muitos escritores, Mía Couto começou também sua trajetória literária pela poesia, passando logo depois à produção de um sem número de contos e crônicas e, bem mais tarde, dedicou-se à escrita de romances. Contudo, em todos os seus escritos, a preocupação com a palavra poética prevalece, nas recriações que a crítica costuma chamar de “brincadeiras”. Segundo Jakobson (1973, p.6), a palavra poesia “prende-se a um verbo que significa ‘criar’, e, na verdade, a poesia, não sendo o único aspecto criador, é o domínio mais criador da linguagem”. Sob esse aspecto, a literatura de Mía Couto é bastante poética, criativa: não só pela profusão de obras, mas pela transcodificação da linguagem cotidiana em poesia, resultando numa reinvenção linguística que aproxima a palavra poética da oralidade, repleta, essa, de comparações e metáforas, também ligadas ao rio, como vemos nos fragmentos a seguir:

(62) O rio está sujo, peneirado pelos sedimentos. E o tempo das chuvas, das águas vermelhas. Como um sangue, um ciclo mênstruo vai manchando o estuário. (Couto, 2003, p.19)

(63) As ruas estão cheias de crianças que voltam da escola. Algumas me olham intensamente. Reconhecem em mim um estranho. E é o que sinto. Como se a Ilha escapasse de mim, canoa desamarrada na corrente do rio. (ibidem, p.91)

(64) – *Vê aquelas chamas espelhadas no rio? Acha que tudo aquilo é apenas um barco que está a arder?*

Tudo está sendo queimado pela cobiça dos novos-ricos. [...] A Ilha é um barco que funciona às avessas. Flutua porque tem peso. Tem gente feliz, tem árvore, tem bicho e chão parideiro. Quando tudo isso lhe for tirado, a Ilha se afunda.

– *A Ilha é o barco, nós somos o rio.* (ibidem, p.214)

(65) *Dormir é um rio, um rio feito só de curva e remanso. Deus está na margem, vigiando de sua janela. E invejando o irmos, infinitos, vidas afora.* (ibidem, p.259)

(66) *A sua mão, a sua letra, me deu voz. Não foi senão você que redigiu estes manuscritos. E não fui eu que ditei sozinho. Foi a voz da terra, o sotaque do rio.* (ibidem, p.238)

Nessas imagens, o rio é caracterizado como um sangue, um ciclo mênstruo; é também a humanidade, o leito por onde corre a vida humana. A Ilha de Luar-do-Chão é um barco a queimar-se dentro do rio que é metáfora dos homens e de sua inconsciência. O rio e a terra são, também, palavra.

Não bastasse essa riqueza de significados simbólicos, o rio é também sabedoria:

(67) *Esta árvore, tal como eu, não tem cultura ensinada. Aprendeu apenas da embrutecida seiva. O que ela sabe vem do rio Madzimi. Longe do rio, a maçaniqueira morre. É isso que a faz divina.* (ibidem, p.259)

O rio ensina a árvore, ensina o homem, dita-lhe as palavras que explicam a vida. Noutro episódio, água e palavra estiveram também misturadas, como observamos no seguinte fragmento de uma carta de Dito Mariano:

(68) *Lembra o caso dos livros que você trouxe e para sempre desapareceram? Pois foi seu pai que os fez desaparecer. Você trazia consigo esses livros, esses cadernos, e ele olhava para eles como se fossem armas apontadas contra a nossa família. Nem sabia bem o que fazia, nunca entendeu por que o fez. Levou aquela livralhada, foi com esse embrulho até ao cais. No caminho, seu pai sentiu o volume, o peso daquilo, e lhe pareceu que atravessava distâncias maiores que a inteira Ilha e que desembarcava na outra margem do rio. Em vez de sustentar um peso ele ia ficando leve, cada vez mais leve. Suspeitou que era culpa de seu intento. Sentou-se, sempre segurando a carga. Descansou,*

para acertar o real com a realidade. Porém, mais e mais a leveza o atingia. Foi mesmo assaltado por súbita visão: ele esvoava, cruzando nos céus com outros homens que, em longínquas nuvens, também sobraçavam livros. E pensou: aquelas escritas traziam feitiço. Mais uma razão para fazer aquilo em nada. Correu até ao cais e antes que subisse pelos ares, gaioteando sem direcção, ele deitou os livros todos no rio. Mas, porém: os cujos livros não se afundaram. Demoraram-se na superfície, como se resistissem às fundezas, as páginas abertas agitando-se como se fossem braços. E seu pai, no desvaio do medo, o que viu foi corpos sem vida, náufragos ondeando na respiração do rio. E fugiu, aterrorizado. Até hoje ele acredita que esses maldiçoados livros estão flutuando no rio Madzimi. (ibidem, p.66-7)

Os livros de Marianinho são armas apontadas contra o clã dos Malilanes. Como se a cultura letrada tivesse o poder (e não tem?) de fazer desaparecer as culturas da oralidade. Intuitivamente o pai procura livrar-se dos livros do filho, que constituíam ameaça também à sua autoridade de pai. Os livros, nas mãos de Fulano Malta, pesam demais e o conduzem ao desconhecido: “*lhe pareceu que atravessava distâncias maiores que a inteira Ilha e que desembarcava na outra margem do rio.*” Contudo, o peso dos volumes vai-se desvanecendo – é quando lhe sobrevém a visão de si mesmo flutuando junto com outros homens de letras. “*E pensou: aquelas escritas traziam feitiço*”. Feitiço é a forma utilizada pelas civilizações mais antigas para explicar aquilo que a sua razão não lograva entender. No fundo, Fulano Malta quer se desvencilhar daquela tentação – a do saber escolarizado, estrangeiro. Malta joga os livros no rio. E, como acontecera com a pistola que Dito Mariano tentara afundar no rio, o rio rejeita também os papéis: “*Demoraram-se na superfície, como se resistissem às fundezas, as páginas abertas agitando-se como se fossem braços*”. Fulano Malta confunde os livros com náufragos, homens mortos. Essa metáfora é tanto mais interessante se lembrarmos que os espíritos dos mortos da família, os antepassados, são reverenciados na África tradicional como sábios, detentores do poder de fazer o bem ou o mal aos seus, dependendo da forma como forem tratados. Mas os mortos que estão nas páginas dos livros não fazem parte da família: são estranhos, estrangeiros, e, em certa medida, invasores. Novamente aqui desponta a preocupação de Mia Couto com o intercâmbio entre as

culturas tradicionais e as culturas da modernidade. Marianinho é fruto destas trocas; a literatura de Mia Couto também o é.

No romance, descobre-se que a explicação para o sumiço dos livros do jovem estudante era fictícia:

(69) Há anos que suportara culpa dessa mentira que ele mesmo criara: os meus manuais nunca tinham sido lançados no rio Madzimi.

– *Agora, pai, quem os vai atirar ao rio sou eu.* (ibidem, p.246)

Feita a transição entre o saber livresco e o saber tradicional, o próprio Marianinho dispensa os livros que lhe haviam sido confiscados. Reconquistada a sua ligação com os Malilanes, reconstruída a ponte entre essas duas sabedorias, os livros escolares deixam de ser a única fonte de conhecimento. Em seu retorno à ilha, o rapaz aprendera um modo de pensar que só lhe poderia ser transmitido pela convivência com os mais velhos. Curioso, porém, é que, embora tenda a desfazer-se dos livros, a transmissão dos segredos do avô e, com eles, da mundividência dos ilhéus, se dera para Marianinho principalmente por intermédio da escrita, das cartas psicografadas do avô, que pouco a pouco lhe revelaram não só a história da família, mas a cosmovisão tradicional, que encerra um pensamento de base mítica.

Mitos

O mito, estreitamente ligado à capacidade humana de imaginação, está presente na história da humanidade desde o período Paleolítico, quando o homem adquiriu consciência da sua mortalidade. Karen Armstrong (2005, p.9-10) elenca cinco aspectos fundamentais dos mitos em geral:

- a) eles se baseiam na experiência da morte, ou seja, no medo da extinção;
- b) os mitos são inseparáveis do rito, isto é, da representação litúrgica que lhes dá vida;
- c) mitos tratam de realidades desconhecidas;
- d) eles encerram códigos de conduta; mostram como o homem deve se comportar;

e) “toda mitologia fala de um outro plano que existe paralelamente ao nosso mundo, e em certo sentido o ampara”.

As narrativas de Mia Couto, ao sobreporem, com a ferramenta do maravilhoso, as realidades históricas e míticas que se entrelaçam no modo de pensar do homem rural de Moçambique, têm como substrato de criação todo um universo de referências fundamentado no pensamento mítico. Armstrong chama a atenção, como vimos, para o fato de que a mitologia nasce ligada à consciência de morte; é no limiar da vida, diante da morte, que o homem busca o significado da existência e, onde a razão não alcança explicação, ganham corpo os mitos: pela imaginação, o homem procura elucidar aquilo que permanece para ele como mistério. Toda mitologia, lembra Armstrong, refere-se a um plano paralelo ao da existência humana terrestre que o transcende e o ampara, isto é, dá-lhe sentido. Nas narrativas de que tratamos aqui, o lugar metafórico desse plano é a “outra margem”, além do lago ou do rio; além, vale dizer, do mundo conhecido. É lá a habitação dos antepassados, é para lá que vai o avô de Marianinho, estacionado em meio à travessia para o pós-vida. Importa, pois, que essa realidade seja reconhecida e afirmada pelo homem da “margem de cá”, pelos vivos. Sem o reconhecimento dos vivos, o mundo mítico que existe antes e além do complexo de nascimento, vida e morte não ganha sustentação.

Mesmo na história das religiões, houve um certo momento em que o “mundo de lá” ganhou voz e reconhecimento, com o advento do espiritismo – termo criado por Allan Kardec (1983, p.15), na França, em 1857, para designar a doutrina que “tem por princípio as relações do mundo material com os Espíritos ou seres do mundo invisível”. A popularização da doutrina espírita funda-se em dois pilares: primeiro, na intuição humana, documentada nos mitos e supostamente revelada pelas religiões, da existência de uma realidade extratemporal e de uma vida imortal para o homem; depois, na curiosidade que o homem naturalmente tem sobre tudo que é encoberto, desconhecido, misterioso – é o caso do mundo dos espíritos, ou dos antepassados.

Outra informação importa para a nossa análise do romance de Mia Couto, e diz respeito ao fenômeno da psicografia, método pelo qual

Marianinho se comunica com o espírito de Dito Mariano. J. Herculano Pires (1983, p.7), na abertura de *O livro dos espíritos*, explica como surgiu a obra que deu origem ao espiritismo:

A maneira por que o livro fora escrito era também inteiramente nova. O prof. Denizard Hippolyte Léon Rivail³³ fizera as perguntas que eram respondidas pelos Espíritos, sob a direção do Espírito da Verdade, através da cestinha-de-bico. Psicografia indireta. Os médiuns, duas meninas, [...] colocavam as mãos nas bordas da cesta e o lápis (o bico) escrevia numa lousa. Pelo mesmo processo o livro foi revisado pelo Espírito da Verdade através de outra menina [...]. Outros médiuns foram posteriormente consultados e Kardec informa, em *Obras póstumas*: “Foi dessa maneira que mais de dez médiuns prestaram concurso a esse trabalho. Este livro é, portanto, o resultado de um trabalho coletivo e conjugado entre o Céu e a Terra”.

Resulta também de “um trabalho coletivo entre o Céu e a Terra”, no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), o estabelecimento da verdade sobre a morte de Juca Sabão – mistério que maravilhosamente fez com que a terra se fechasse, negando-se ao sepultamento até sua revelação, que se deu por meio da psicografia. Mia Couto utilizou-se, assim, de um modo de comunicação entre vivos e mortos que, embora sendo de origem europeia, serviu muito bem aos seus propósitos, nessa obra.

Segundo Kardec (1984, p.174), a psicografia é a comunicação entre os vivos e os antepassados feita pela escrita: “O Espírito comunicante age sobre o médium; este, assim influenciado, move *maquinalmente* o braço e a mão para escrever, não tendo (pelo menos no comum dos casos) a menor consciência do que escreve...” (grifo do autor). Kardec chama a atenção para o fato de que a escrita mediúnica é involuntária, ou seja, a mão escreve maquinalmente, sem que o escrevente tenha consciência do que escreve. É exatamente o que ocorre com Marianinho: no início, ele não tem consciência de que está ele mesmo redigindo as palavras ditadas pelo espírito do avô, e intriga-o não saber a origem das cartas.

33 Nome de batismo de Allan Kardec.

Aos poucos, porém, ele vai reconhecendo nos escritos psicografados a própria letra, e ganhando, assim, consciência da própria mediunidade.

A psicografia, aqui, está a serviço do que entendemos ser o propósito de Mia Couto ao escrever tanto o romance quanto o conto: chamar a atenção para a necessidade de preservação da mundividência das culturas africanas tradicionais. Tanto no conto como no romance, o avô passa ao neto a herança da comunicabilidade com os ancestrais, cuja realidade ampara o mundo dos vivos, como dizia Armstrong a respeito dos mitos. No conto, a comunicação é puramente visual; no romance, ela não apenas se dá pela escrita, mas pela influência do espírito sobre o corpo do médium: é o espírito quem dita, mas é a mão do médium que a escreve. Simbolicamente, temos um conhecimento mítico, de transmissão oral, que sobrevive pela escrita, que é o meio de transmissão do conhecimento científico. A arte (a literatura) permite que o mito se sobreponha ao logos para sobreviver. A poesia, em sentido amplo, é o território onde o mito pode ser preservado.

Tomemos, para nossa reflexão, um pequeno relato que comparece em “Nas águas do tempo” (Couto, 1996) e é referido em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003). Trata-se de uma narrativa das origens do homem sobre a terra:

(70) Certa vez, no lago proibido, eu e o vovô aguardávamos o habitual surgimento dos ditos panos. Estávamos na margem onde os verdes se encançam, aflautinados. Dizem: o primeiro homem nasceu de uma dessas canas. O primeiro homem? Para mim não podia haver homem mais antigo que meu avô. (Couto, 1996, p.11)

(71) Em seguida, por cima da campá [Curozero Muando] espalha uns pés de ubuku, dessas ervas que só crescem junto ao rio. No fim, entrega-me um caniço e ordena que o espete na cabeceira da tumba. Foi um caniço que fez nascer o Homem. Estamos repetindo a origem do mundo. Afundo a cana bravia na areia. Como uma bandeira, o caniço parece envaidecido, apontando o poente. (Couto, 2003, p.241)

Origem do homem, origem da palavra: estamos no campo da poesia e do mito, palavra poética que recria mundos. Todavia, não encontra-

mos nenhuma lenda ou mito de origem africana que narre o surgimento do homem a partir dos caniços. Há outros relatos de mitos genesíacos, mas não encontramos a fonte dessa criação de Mia Couto.³⁴ Contudo, a aproximação do homem a um caniço fora feita também pelo filósofo e matemático Blaise Pascal (1961). Sua obra *Pensamentos* é dividida em quatorze artigos e 924 frases; cada artigo trata de um tema diferente. No artigo VI, intitulado “Os filósofos”, encontramos, nas frases 347 e 348, a comparação do homem a um “caniço pensante”:

(347) O homem não passa de um caniço, o mais fraco da natureza, mas é um caniço pensante. Não é preciso que o universo inteiro se arme para esmagá-lo: um vapor, uma gota de água bastam para matá-lo. Mas, mesmo que o universo o esmagasse, o homem seria ainda mais nobre do que quem o mata, porque sabe que morre e a vantagem que o universo tem sobre ele; o universo desconhece tudo isso. Toda a nossa dignidade consiste, pois, no pensamento. Daí que é preciso nos elevarmos, e não do espaço e da duração, que não podemos preencher. Trabalhem, pois, para bem pensar; eis o princípio da moral.

(348) Caniço pensante – Não é no espaço que devo buscar minha dignidade, mas na ordenação de meu pensamento. Não terei mais, possuindo terras; pelo espaço, o universo me abarca e traga como um ponto; pelo pensamento, eu o abarco. (Pascal, 1961, p.122)

A imagem do homem como um caniço pensante aproxima-se do mito mencionado nas narrativas de Couto. É possível aventar a hipótese de que esse mito seja mais uma “brinciação” coutiana, transmutando um pensamento filosófico para uma linguagem mítica. Vale observar que a metáfora de Pascal tem o sentido de valorizar, no homem, a consciência que tem de si mesmo e do universo que o cerca; não é outra a tarefa imposta tanto a Marianinho quanto ao neto do conto “Nas águas do tempo” (Couto, 1996): tomar consciência de si, de seu pertencimento a uma família, de seus antepassados – e honrar, com

34 Nossas fontes, referentes aos mitos africanos, são: Froebenius & Fox (2005); Silva (19--); Moutinho (1994).

o reconhecimento, tudo isso. Desta forma, o mito, se inventado por Mia Couto, teria como antecedente um pensamento filosófico afeito ao sentido das narrativas nas quais está inserido.

André Jolles, ao estudar as formas simples, retoma a definição de mito encontrada em um dicionário de filosofia:

Mito (de *mûthos* = discurso, narrativa transmitida): é uma concepção da vida e da natureza, uma interpretação da natureza que constitui elemento da religião numa fase determinada da sua evolução e que se funda na imaginação e no antropomorfismo, numa “acepção personificante” e na “introjeção”. Produto da imaginação, o mito possui igualmente uma lógica particular, contém uma cosmologia primitiva e, por assim dizer, é uma “protofilosofia”; está na origem do desenvolvimento da ciência e da filosofia – em parte graças à oposição entre o pensamento conceptual, tornado adulto, as personalidades excepcionais e as concepções imaginárias e antropomórficas desse mito...” (Eisler apud Jolles, 1976, p.83)

O mito pode ser considerado, segundo Eisler, uma “protofilosofia”: ele antecede tanto a poesia quanto a filosofia. Percorrendo o caminho em outro sentido (“invertendo o curso do rio”), Mia Couto pode ter tomado uma proposição filosófica de base metafórica como a de Pascal, traduzindo-a em um mito que explicaria a origem do homem, matéria farta de uma série de mitos. Do ponto de vista filosófico, o mito constituiria, segundo Clémence Ramnoux (1977, p.25), “uma espécie de ponte, ele forneceria um ‘instrumento lógico’, permitindo ‘mediatizar’ uma problemática de cultura diante da qual o homem não possui a ciência suficiente para uma solução racional”. Cruzando esta “ponte” no sentido contrário, Mia Couto insere na sua narrativa de iniciação uma explicação mítica, possivelmente de natureza ficcional, para o surgimento do homem.

Um dos caminhos para a permanência dos mitos na atualidade é, segundo Lévi-Strauss (1977), a literatura. Ao refletir sobre a morte dos mitos, afirma: “Um mito que se transforma ao passar de tribo em tribo, finalmente se extenua sem, no entanto, desaparecer. Duas vias permanecem ainda livres: a da elaboração romanesca, e a do re-emprego para fins de legitimação histórica” (ibidem, p.103). Não nos

cabe aqui investigar a transformação do mito em história, mas sim sua elaboração romanesca. Os mitos, ainda segundo o antropólogo, são profundamente mutáveis, admitindo uma cadeia de transformações de uma sociedade para outra:

Sabe-se, com efeito, que os mitos se transformam. Estas transformações que se operam de uma variante a uma outra do mesmo mito, de um mito a outro mito, de uma sociedade a uma outra sociedade para os mesmos mitos ou para mitos diferentes, afetam ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este cesse de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de conservação da matéria mítica, ao termo do qual, de todo mito poderia sempre sair um outro mito. (ibidem, p.91)

O mito, transformado em literatura – ou, no caso, poeticamente engendrado – é conservado pela arte e torna a fazer parte da cultura que o produzira, abrindo caminhos para a composição de novos significados. As temáticas míticas, lembra Jean-Pierre Martinon (1977, p.126), constituem um corpus que faz parte da literatura, formando “um código compreensível para aqueles que detêm culturalmente as chaves de decifração, não do próprio mito, mas das múltiplas variações e interpretações dos temas”. A literatura de Mia Couto contribui, também dessa forma, na interlocução com a matéria mítica, para uma compreensão de mundo na qual se mesclam múltiplas formas de conceber o homem, a vida, o cosmos.

Retomando as imagens do rio que aqui analisamos, observamos que, de modo geral, elas apontam, tanto no conto quanto no romance, para um movimento, para tempos e espaços móveis, que ora se imbricam, ora se encontram, ora se opõem, tal como o jogo de ruptura e continuidade entre a vida e a morte, entre uma e outra geração, entre culturas orais e culturas escritas.

Há, porém, nesses mesmos textos ficcionais que aqui contemplamos, tempos e espaços de permanência, para os quais confluem todos os movimentos. Um deles, e o mais priorizado, é a casa, a habitação, à qual dedicaremos, a partir de agora, a nossa atenção.