

O RIO E A FLUÊNCIA DA CONFLUÊNCIA: UMA LEITURA ESPACIAL DO ROMANCE “UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA”, DE MIA COUTO

THE RIVER AND THE FLUENCY OF CONFLUENCE: A SPATIAL READING OF NOVEL “UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA”, BY MIA COUTO

*Rodrigo Ferreira DAVERNI**

Resumo: Nas narrativas de Mia Couto, a categoria espacial assume funcionalidades dignas de apreço, ou seja, não apenas situa o enredo, mas estrutura uma das principais proposições literárias do autor, qual seja, a de promover a articulação entre tradição e modernidade. Logo, este artigo tem por finalidade analisar a representação do rio, na obra “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”, no intuito de desvelar os valores guardados nessa espacialidade.

Palavras-chave: Espaço; Mia Couto; Topoanálise.

Abstract: In Mia Couto narratives the spatial category takes on worthy functionalities of value, in other words, not only it situates the plot, but also it organizes one of the main literary propositions of the author, that is to promote the articulation between tradition and modernity. Therefore, this article aims to analyze the representation of river in the work called “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”, in order to unveil the values saved in this spatiality.

Keywords: Space; Mia Couto; Topoanalysis.

Introdução

O romance “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”, do escritor moçambicano Antonio Emílio Leite Couto, comumente conhecido como Mia Couto (2003), evidencia, por meio dessa ficção, uma proposta de revitalização, pela via do literário, da sociedade moçambicana. Nessa perspectiva, a gênese do romance repousa em uma relação dialética que se funda, sobretudo, entre a permanência (Luar-do-Chão) e a ausência (cidade), ambas

* Mestre em Estudos Literários pela UNESP-Araraquara. Docente do Centro Universitário Claretiano de Batatais. Contato: rdaverni@yahoo.com.br.

demarcadas pela espacialidade. O espaço, como têm demonstrado seus últimos estudos, é uma categoria indispensável à compreensão de uma narrativa. Nesse sentido, o presente trabalho tem por finalidade demonstrar como algumas temáticas comuns às literaturas africanas aparecem representadas na espacialidade do universo diegético coutiano, sobretudo no que toca ao espaço da convivência das diferenças culturais, colaborando dessa maneira com uma melhor compreensão teórica desse importante aspecto de toda narrativa ficcional.

A obra em tela está, simetricamente, estruturada em quatro espacialidades principais: a ilha, a casa, a cidade e o rio. O presente estudo pretende fazer uma análise desta última espacialidade, o rio, que se encontra entre a cidade e a ilha, as quais poderiam ser tomadas como representantes da modernidade e da tradição. Todavia, ao contrário do que se poderia pensar, este espaço não configura uma fronteira, mas um entre-lugar de confluência entre valores, teoricamente, antitéticos.

A representação do rio

À contraparte da estaticidade da ilha, no eixo estrutural da obra, tem-se o movimento do rio, um entre-lugar por excelência. De um lado está a ilha como representação do espaço primordial, ancestral, dos *griots*; de outro, ao longe, está a cultura cidadina, moderna, escrita. A separá-las, o rio Madzimi. Como antecipa o título do romance, o rio é o espaço que demarca a passagem do tempo na obra, assim como é a via de acesso, ou não, às confluências culturais.

Situado entre dois espaços que guardam axiologias antitéticas, ao referir-se ao rio, não há como deixar de pensar num aspecto importante quando se trata do estudo da espacialidade de uma obra: a fronteira. Chama a atenção no romance o fato de a epígrafe do primeiro capítulo estar voltada justamente a ela, anunciando um dos propósitos literários miacoutianos, a saber: a diluição das fronteiras. É pela voz de Juca Sabão, um dos personagens que mantém uma estreita ligação com o rio, que se anuncia: “Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há duas nações – a dos vivos e a dos mortos.”

(COUTO, 2003, p. 13).

Percebe-se, pois, na abertura da obra, um forte apelo ao rompimento das fronteiras políticas, ideológicas e sociais. É muito comum, sobretudo no tocante às literaturas africanas, a recorrência dos temas tradição e modernidade aparecerem em oposição. Sabe-se que esta fissura, ou fronteira, é ainda um resquício da herança deixada pelo sistema colonial, sobretudo em sociedades que viveram uma independência tardia, como é o caso de Moçambique.

Logo, instaura-se um conflito entre o velho e o novo modelo social e, evidentemente, esta estrutura, não raro, converte-se em tema literário. Tais proposições são condizentes com a importância que o teórico russo Iuri Lotman (1978) confere à fronteira na análise da espacialidade de uma obra:

[...] um traço topológico importante é a fronteira. A fronteira divide todo o espaço do texto em dois subespaços, que não se tornam a dividir mutuamente. A sua propriedade fundamental é a impenetrabilidade. O modo como o texto é dividido pela sua fronteira constitui uma de suas características essenciais. Isso pode ser uma divisão em “seus” e alheios, vivos e mortos, pobres e ricos. O importante está noutro aspecto: a fronteira que divide um espaço em duas partes deve ser impenetrável e a estrutura interna de cada subespaço, diferente (LOTMAN, 1978, p. 379).

A proposta literária de Mia Couto é romper com esta impenetrabilidade característica da fronteira, como ponderaram Fonseca e Cury (2008, p. 55), ao dizerem que em todos os romances de Mia Couto “[...] o deslocamento de fronteiras é tematizado como elemento central”. Tal propriedade estrutural é transparecida na visão moderna do jovem narrador, que vai de encontro à enunciação do personagem tradicional Sabão:

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 (COUTO, 2003, p. 18).

Esta incomunicabilidade entre o universo rural e o urbano, ou entre as várias etnias que povoam a África, é bastante comum em Moçambique e já foi retratada por Mia em várias outras ocasiões. Em

um documentário, por exemplo, chamado “Língua: vidas em português”, o autor revelou que há moradores da ilha de Inhaca - reduto paradisíaco onde ele desenvolve suas atividades como biólogo - que, após anos de existência, nunca cruzaram o mar em direção a Maputo, que fica em média a 35 Km da ilha.

A predominância da espacialidade rural em sua obra está diretamente ligada ao modo como os habitantes camponeses enxergam a sociedade, desprovida de fronteiras, interligada “Para a maioria dos moçambicanos rurais não existe essa fronteira entre aquilo que é ‘cultural’ e ‘natural’. Existe, sim, um mundo interligado, que só pode ser entendido e designado de uma forma única.” (COUTO, 2005, p. 128). Talvez esteja aqui a principal motivação de o autor escolher o espaço natural como ponto de partida para a tentativa de conciliação das dualidades moçambicanas, na medida em que seu projeto literário persegue também tal objetivo, assim como a de outros escritores moçambicanos, como, por exemplo, Luis Bernardo Honwana (2003), que, no texto “Literatura e o conceito de africanidade”, pondera:

Cresce a consciência de que a preservação do pluralismo cultural é a única forma de garantir que a nossa arte, a nossa literatura, com os outros elementos que definem a nossa identidade cultural, possam se manifestar e florescer no espaço que lhes é próprio.

De acordo com Borges Filho (2007), na topoanálise de uma obra, é válido observar se os espaços nela representados estão divididos de alguma forma, de modo que as barreiras são necessariamente de ordem física ou material, e não psicológica e social. Como propõe o pesquisador (2007), conforme a movimentação dos personagens em uma narrativa, ela poderá ser dividida em: “monotópica”, “bitópica” e “politópica”. Assim, quando o espaço encontra-se dividido por uma fronteira em dois subespaços, instaura-se uma bitopia dentro da obra. É o que ocorre em “Um rio”, em que boa parte dos personagens vivem entre a ilha e a cidade, ao passo que outros são incapazes de superar esta fronteira.

Nesse sentido, um dado não menos importante sobre a representação espacial do rio é que ele, tal como qualquer fronteira, é um espaço dialético por excelência, um entre-lugar, na medida em que representa ao mesmo tempo o *locus* da separação e do contato

entre dois macroespaços, a ilha e a cidade. Segundo Borges Filho (2007, p. 104), a fronteira “[...] aproxima e distancia insularidades. É ambígua. Divisão e passagem. Possibilita inversões e deslocamentos. Fecha e abre, preserva e destrói a autonomia, protege e ameaça”. Não é outra a representação espacial do rio no romance em análise. Assim como as demais espacialidades, o rio conserva em seu curso a fluência de valores antitéticos. Trata-se, portanto, de um espaço híbrido.

Homi Bhabha (2005), na obra “O local da cultura”, utiliza o termo “hibridismo” para tratar de acontecimentos que se dão num “espaço cultural” propício a negociações e conflitos, estes mais visíveis no âmbito político-social, aquelas no literário. Assim, o conceito de hibridismo surge em sua obra como sinônimo de um “local da cultura”, “um entre-lugar deslizante”, gerando por si só a dissolução da dualidade presente no discurso colonial. O teórico busca na sociedade pós-colonial aquilo que ele próprio denomina como “terceiro espaço” (alvo claro nas ficções miacoutianas), em que possa ser possível a convivência das ambivalências – o aqui/lá, o interno/externo o ontem/hoje. Talvez por isso o crítico proponha uma terceira margem para se pensar a cultura moderna:

[...] não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado. [...] inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos no meio do século, mas, deste *fin de siècle*, encontramos-nos no momento de trânsito em que o espaço e o tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no ‘além’: um movimento exploratório incessante, que o termo francês *au-delà* capta tão bem – aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para frente e para trás (BHABHA, 2005, p. 26).

Resta, desse modo, instaurar um terceiro espaço entre as dualidades históricas, enunciar a fronteira entre o tradicional e o moderno, estabelecendo os devidos contatos para que ambos sejam ressignificados. Quiçá seja mais fácil diluir esta fronteira e lançar os personagens ao périplo nos dois universos.

Nesse sentido, cumpre ressaltar o que acentuam Fonseca e Cury (2008, p. 55), quando afirmam que em todos os romances de

Mia Couto “[...] o deslocamento de fronteiras é tematizado como elemento central”. Ainda de acordo com as autoras, o próprio escritor é um ser de fronteira, por se tratar de um escritor que assumidamente fala a partir da margem. Ele assim o faz, literal e metaforicamente, no momento em que traz à cena de seus romances os conflitos presentes no espaço africano, “[...] criando personagens também eles ‘de fronteira’, numa enunciação, como já se mostrou, que rompe com o pensamento central, propondo outras ‘lógicas’” (FONSECA; CURY, 2008, p. 106).

Desse modo, a construção de um entre-lugar, de um espaço de confluência, não se caracteriza nem como a proposta de um novo absoluto, tampouco como o abandono do passado ou sua recuperação original, visto que, em se tratando de uma literatura pós-colonial, as identidades culturais devem exibir sempre a possibilidade de negociação.

Com essa obra, tem-se, pois, no que toca à espacialidade, uma literatura ancorada no indefinido, nos interstícios da verdade que persegue o mundo ocidental. Para Mia Couto, é exatamente nesta indefinição que pode resultar uma das maiores riquezas do continente africano:

Porque esta falta de retrato obriga à procura, a revolver conceitos, a interrogar dogmas. Os africanos estão nesta situação de fronteira: ao aceitarem sua identidade como sendo múltipla, mestiça e dinâmica eles têm a possibilidade de se reinventarem e não se perderem em ilusórias viagens à “essência” da sua identidade (COUTO, 2005, p. 78-79).

A proposta de Mia para estabelecer o diálogo entre universos díspares é promover o rompimento da fronteira, pois, segundo sua perspectiva, só assim é possível ouvir a voz da alteridade. É evidente que a configuração de tal ruptura dá-se apenas quando se inaugura uma viagem, uma travessia, tal como ocorre com o personagem Marianinho. Ele, após ter partido para a cidade no intuito de vivenciar uma cultura outra, tempos depois faz a viagem de retorno com o propósito de fazer velar o avô. Surge aqui outra temática bastante representativa no tocante à espacialidade: a viagem. Como se sabe, a literatura de viagem contribui inegavelmente para se amalgamar temas e estruturas discursivas. Logo, é útil aos propósitos

literários miacoutianos. De acordo com Ana Mafalda Leite:

A narrativa de viagem estabelece ainda, como já mencionado, uma ponte entre os géneros correlacionados com a autobiografia e os géneros afins do discurso etnoantropológico (revelador de algum conhecimento “científico”), formulando um itinerário por etapas, em que a informação (geográfica, de costumes) vai sendo gradualmente comunicada ao leitor. Por outro lado, o texto de viagem revela um carácter misto, que convoca, necessariamente, a descrição, a narração e a reflexão; esta última nasce da própria dinâmica do movimento e da vertente filosófica ou psicológica sobre a novidade, que advém da diferença. E, ainda, a retórica dos lugares, *topoi*, pressupõe a retomada de esquemas clássicos de descrição do espaço. Entre o *locushorrenduse* o *locusamoenus*, entre a ascensão aos céus e a descida aos pesadelos, a liberdade do escritor é balizada pela sua capacidade de invenção do olhar, pela sua reflexão imaginária e pela sua relação apropriativa do espaço (LEITE *apud* CHAVES; MACÊDO, 2006, p. 87).

Ao prefaciар o livro de Peron Rios, “A viagem infinita: estudos sobre Terra Sonâmbula”, de Mia Couto, o autor moçambicano já anunciava que “[...] toda a literatura tem apenas dois temas, a viagem e a morte.” (COUTO *apud* RIOS, 2007, p. 7). Ambos estão presentes com destaque no romance em análise. A morte, não raro, surge como proposta de renovação, visto que, na cosmogonia africana, é tida como parte de um processo cíclico, de modo que sem a morte a vida fica impossibilitada de ressurgir. A viagem, por seu turno, está ligada à ideia de não fixação, da busca a que há pouco Mia se referiu, visto que a estagnação em um mesmo espaço implicaria, além da imobilidade cadavérica, a aceitação de um modelo cultural único. Logo, é preciso lançar-se à fluência do rio para se chegar à confluência identitária.

O rio Madzimi é o espaço que possibilita a viagem a uns poucos, uma vez que alguns dos personagens jamais chegaram a conhecer a outra margem. De acordo com Fonseca e Cury (2008), os seres em trânsito dilatam os espaços compartimentados erigidos por uma estrutura de dominação, lançando por terra o seu suporte maior, isto é, a intolerância, o desrespeito à alteridade. Ainda nesse sentido, Bachelard (1988, p. 193), ao tratar da poética presente em um curso aquático, menciona que “[...] a água é a senhora da linguagem fluida,

da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes”. É justamente esse o papel que a água, consubstanciada no dinamismo do rio, representará na narrativa aqui estudada.

Interessante observar a escolha do meio como será empreendida esta viagem, de barco, o que o caracteriza como espaço-instrumento. Tal meio demanda uma relação de desaceleração do tempo no curso do espaço, em contrapartida à aceleração da viagem moderna, que destitui o homem de observar suas mais internas travessias, como lembra o próprio Mia Couto:

Nas últimas viagens que fiz de avião entre Europa e Moçambique, ocorreu-me uma nostalgia disfarçada de pensamento. Era o seguinte: nos nossos dias, já não há viagem. Deslocamo-nos apenas. Embarcamos num continente, para hora depois, ganharmos destino num outro mundo, a distâncias atingíveis por números, mas não por humano entendimento. A viagem, essa antiquíssima epopeia, com seus desconhecidos meandros, seus ritmos e seus presságios, essa viagem morreu. A velocidade, que possibilita a deslocação, acabou matando a viagem. Com ela se extinguiu a transição pausada entre gentes e lugares, essa travessia que convoca a travessia de nossas próprias paisagens interiores. A viagem obriga-nos a sermos outros, a descentrarmos-nos, a deslocarmos-nos para fora de nós. A viagem implica a disponibilidade para nos diluirmos; a vontade de sermos apropriados por outras almas (COUTO *apud* MARTINS, 2006, p. 141).

A viagem de barco pelo rio seria então, como ensinou Bachelard (1978), a viagem de que a linguagem se serve para abrandar o ritmo, de tal modo que a transitividade presente nos romances de Mia Couto não representa, pura e simplesmente, uma mudança de espaço e de tempo, mas de condição humana. Sob este particular, Diegues (1998, p. 109) irá dizer que, em se tratando do percurso entre as águas e a ilha, “[...] a ideia da travessia torna o seu significado tanto geográfico quanto existencial”. Não por acaso, simbolicamente, o rio representa neste romance o curso da existência humana e a flutuação dos desejos e dos sentimentos. É o que narra Dito Mariano em uma de suas cartas *post-mortem* ou “mediúnicas”, “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.” (COUTO, 2003, p. 258).

No início da travessia, ainda no barco, o narrador tece algumas considerações dignas de apreço no tocante à caracterização do rio e da embarcação:

O calor me faz retirar da cabina. Vou para o convés onde se misturam gentes, cores e cheiros. Sento-me na ré, numa escada já sem uso. O rio está sujo, peneirado pelos sedimentos. É o tempo das chuvas, das águas vermelhas. Como um sangue, um ciclo mênstruo vai manchando o estuário (COUTO, 2003, p. 19).

Cumprе ressaltar a confluência temática que emana da representação espacial. Isso ocorre porque, tempos depois de uma reflexão sobre morte do seu avô, instaura-se a presença do calor na cabine da embarcação. Tem-se, pois, no frio do devaneio mórbido, o calor espacial que acomete o jovem. A espacialidade aqui está em contraste com o estado emocional do narrador no que diz respeito à temperatura. É exatamente a influência do calor deste espaço que vai fazer com que o jovem procure sair dali e, conseqüentemente, a mudança de espaço reflete numa alteração de seu estado emocional.

Em quaisquer narrativas, as ações dos personagens pelos espaços podem revelar temáticas subentendidas no percurso. No caso em apreço, Marianinho deixa um espaço fechado e vai para um espaço aberto, o que indicia a saída de um local de introspecção, no qual ele se encontrava sozinho, para um ambiente coletivo, como que se assim fosse atenuada a consciência da morte do seu ente querido. A ambientação reclusa da morte cede lugar ao aspecto público atinente à vida, com suas cores e cheiros.

No que concerne à caracterização do rio no fragmento supracitado, merecem destaque dois pontos.

O primeiro deles é o fato de o rio estar sujo, o que remete à disforia presente nesta espacialidade, demarcada pelo adjetivo. Em contrapartida, tem-se a comparação da vermelhidão das águas com um ciclo mênstruo que, como se sabe, está ligado a um sangramento de origem uterina associado ao ciclo reprodutor feminino. Logo, a “sujeira”, quando comparada a um ciclo menstrual, é ressignificada, por inaugurar o reinício de um novo ciclo de possibilidade à vida. Ademais, ao comparar a cor do rio a uma menstruação, ocorre uma

vez mais a personificação deste espaço.

O segundo ponto concerne à presença do “estuário” por onde o barco demarca sua fluência. Aqui fica mais uma vez reforçada a hipótese do presente artigo com relação à construção de uma espacialidade que conjugue valores antitéticos, pois, como se sabe, o estuário é um braço de mar que se constitui pela desembocadura de rio. Logo, é o espaço em que se encontram o salgado do mar e a doçura do rio, artifício utilizado pelo autor para demonstrar que, só com a união de universos díspares, é possível fecundar o óvulo da esperança moçambicana¹.

A exemplo do que ocorre na configuração de outras espacialidades, é nítida aqui a confluência de valores opostos. O teórico Diegues (1998) esclarece um ponto importante sobre a simbologia histórica presente nas águas doce e salgada, bem como expõe um dado histórico que vai ao encontro da análise proposta, a saber, a água menstrual, ou ainda a união entre mar e rio, aqui sinônimo de indício da concepção da vida:

[...] A água doce da chuva e a água do mar são símbolos da dualidade, alto e baixo: a primeira é pura, a segunda salgada e impura.

[...] A água plasma, a água doce, a água lacustre, a água estagnada são femininas, ao passo que a água do oceano, escumante, fecundante, é masculina ...

[...] A noção de *águas primordiais*, do oceano das origens é uma imagem quase universal. Na cosmogonia da Babilônia, no começo de tudo, quando não havia ainda nem céu nem terra, apenas uma matéria indiferenciada se estendia desde toda a eternidade: as águas primordiais. Das suas massas se desprendem dois princípios elementares: Apsu e Tiamat. Apsu, considerado divindade

¹ Essas considerações de Gaston Bachelard vão ao encontro da tentativa de elucidar as representações que guardam as águas no romance em tela, sobretudo no que diz respeito à diluição das diferenças. Para o filósofo francês, “[...] a água é o elemento mais favorável para ilustrar os temas da combinação dos poderes. Ela assimila tantas substâncias! Recebe com igual facilidade as matérias contrárias, o açúcar e o sal. Impregna-se de todas as cores, de todos os sabores, de todos os cheiros. Compreende-se, pois, que o fenômeno da dissolução dos sólidos na água seja um dos principais fenômenos desta química ingênua que continua a ser a química do senso comum e que, com um pouco de sonho, é a química dos poetas.” (BACHELARD, 1988, p. 97).

masculina, representa a massa de água doce sobre a qual flutua a terra. Quanto a Tiamat, ela não é outra coisa senão o mar, o abismo de água salgada de onde saem todas as criaturas (DIEGUES, 1998, p. 24, grifo nosso).

Percebe-se, desse modo, que a escolha por um estuário não parece ser aleatória, ela guarda consigo sentidos outros, o que mais uma vez reforça a importância da categoria espacial na construção do romance em análise.

Nesse sentido, a exemplo do que ocorre com a ilha, o rio também, como elemento natural, apresenta-se como um espaço digno de respeito dos habitantes que o margeiam. Tal consideração está ancorada num dado cultural bastante peculiar aos povos tradicionais de África, pois, conforme já esclarecido aqui, o homem africano, de acordo com a arte-educadora e antropóloga Maria Heloísa Leuba Salum (2009), sobretudo os camponeses que sofreram menos influência da cultura colonial, conserva uma relação indissociável com as forças naturais:

[...] 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 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 tinha 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, era 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 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 enquadram-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 (SALUM, 2009, grifos da autora).

Em outro momento da narrativa, o jovem impressiona-se com o fato de as mulheres pedirem licença ao rio antes de se banharem. Tal particularidade (relação entre homem e natureza) é representada na chegada do narrador à ilha. Antes que fossem feitas as saudações, era preciso receber a permissão daquelas águas:

Na praia esperam-nos. É a família, quase completa. Os homens à frente, pés banhados pelo rio, acenam-nos. As mulheres atrás, braços de umas cruzando braços de outras como que segurando um só corpo. Nenhuma delas me olha no rosto.

Quando me dispunha a avançar, o Tio me puxa para trás, quase violento. 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. Voltando-se para mim, meu tio autoriza:

- Agora, sim, receba os cumprimentos! (COUTO, 2003, p. 26, grifos nossos).

De acordo com Diegues (1998), dentre os vários particularismos que demarcam as comunidades insulares, sobressaem os aspectos simbólicos, mágicos e rituais de que se reveste, em muitas culturas marítimas, a relação homem/mar. Contudo, tais aspectos simbólicos variam de acordo com cada cultura.

No específico caso de Moçambique, não é demais fazer menção a um ofício do homem camponês. Tratar desses rituais de boas-vindas é pensar no homem rural moçambicano, que possui, dentre as suas funções sociais, o ofício de “visitante”. De acordo com Mía Couto (2009a, p. 74): “Entre as ocupações invisíveis do homem rural sobressai a visitação. Esta actividade é central nas sociedades rurais de Moçambique”. Para além da beleza que emana deste

espírito comunitário, tão escasso em tempos modernos, a exposição do escritor africano manifesta a relação do camponês moçambicano com a espacialidade, além de esclarecer, uma vez mais pela associação entre referente e ficção, as demoradas cerimônias de cumprimentos. De acordo com o Marianinho:

Nada demora mais que as cortesias africanas. Saúdam-se os presentes, os idos, os chegados. Para que nunca haja ausentes. Palavras que apertam tanto quanto o entrecruzar de braços das mulheres que nos esperam (COUTO, 2003, p. 26).

Fica, aqui, evidente a função matésica (didática) exercida pelo narrador, ao evidenciar o espaço de enunciação de onde fala o autor. Sob todo este particular, Couto esclarece:

O homem passa meses do ano prestando visitas aos vizinhos e familiares distantes. As visitas parecem não ter um propósito prático e definido. Quando se pergunta a um desses visitantes qual a finalidade de sua viagem ele responde: ‘só venho visitar’. Na realidade, prestar visitas é uma forma de prevenir conflitos e construir laços de harmonia que são vitais numa sociedade dispersa e sem mecanismos estatais que garantam estabilidade.

Os visitantes gastam a maior parte do tempo em rituais de boas-vindas e de despedida. Abrir as portas de um sítio requer entendimentos com os antepassados que são os únicos verdadeiros ‘donos’ de cada um dos lugares (COUTO, 2009a, p. 74-75).

No fragmento supracitado do romance, a espacialidade surge como bastante significativa. A começar pela disposição entre homens e mulheres. A distinção feita entre os sexos opostos configura-se como temática recorrente nas literaturas africanas. As coordenadas espaciais no eixo da frontalidade, aqui demarcada por *frente X trás*, trazem consigo o prevalecente machismo impregnado em parte daquela cultura, isto porque, historicamente, a “frente” sempre apresentou um valor positivo em detrimento de seu oposto. A título de ilustração da referência a esta temática e de denúncia a este quadro, cumpre aludir ao livro de contos de Mía Couto chamado “O fio das missangas”, composto por pequenas tramas que, com incontestável sensibilidade, adentram o universo feminino,

[...] dando voz e tessitura a almas condenadas à não-existência, ao esquecimento. Como objetos descartados, as mulheres são equiparadas ora a uma saia velha, ora a um cesto de comida, ora, justamente, a um fio das missangas (COUTO, 2009b, p. 04).

Ainda nesse sentido, corroborando o valor negativo empregado na coordenada “trás”, cumpre observar a atitude do Tio quando o jovem se dispõe a avançar. Ele é puxado para “trás”, com certo teor de violência. A associação entre “trás” e “violência” valida a hipótese da importância desta coordenada espacial.

Ainda no que concerne aos rituais simbólicos, cumpre observar o desenho circular que é feito pelo tio às margens do rio, a separar os que ali estavam do que ali chega. De acordo com o “Dicionário de Símbolos”, sob o particular de sua forma envolvente, tal como um circuito fechado, o que é corroborado pelo entrelaçar dos braços femininos, o círculo é um símbolo de proteção, rabiscado com mão esquerda. Ainda de acordo com o dicionário supracitado, na África, para os bambaras, “A mão direita é símbolo de ordem, de retidão, de trabalho, de fidelidade; a mão esquerda é símbolo de desordem, incerteza, exprimindo as variações da consciência humana.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 342).

Logo, a mão da desordem é a responsável por atar os pontos do círculo e estabelecer uma fronteira de proteção que apenas pode ser diluída pelo rio. As águas do rio, personificadas, autorizam a entrada do jovem, ao destrançar as fronteiras desenhadas pelo homem. Em meio a um evento ritualístico típico, o rio é caracterizado como “o grande mandador”. Talvez porque entre dois espaços antagonísticos (ilha e cidade), sua fluidez característica, que outrora distanciou aqueles personagens, pode agora destrançar distâncias geográficas e, sobretudo, identitárias. Este aspecto está em consonância com a função social exercida pelos rios na geografia do continente africano, pois, de acordo com Souza (2006, p. 11), “O rios são os meios de comunicação mais importantes do continente”.

O respeito inelutável pelo rio surge também como um traço típico da cultura moçambicana. Aqui, uma vez mais, evidencia-se a relação existente entre a ficção e o seu referente direto. No texto “Rios, Cobras e Camisas de Dormir”, Mia Couto (2009a), ao divulgar o lançamento de seu romance “O outro pé da sereia”, faz menção a um povoado de seu país que tem o rio como seu “grande

mandatário”:

Nesse texto, refiro de passagem um povo do Norte de Moçambique, os chamados Achikundas, descendentes dos escravos, que se especializaram na travessia do rio Zambeze. Esta gente se dizia de si mesmo ser ‘o povo do rio’ e, ao fazer as suas juras e rezas, invocava o nome do rio. Ainda hoje há quem, naquela região, empenha a palavra dizendo: ‘juro pelo rio’. E dizem ‘o Rio’ sem que nunca lhes tivesse ocorrido dar um outro nome, pois era como se nenhum rio houvesse no mundo (COUTO, 2009a, p. 62, grifos do autor).

Como o próprio título do romance sugere, o rio também representa a demarcação do tempo na narrativa em tela. Isso pode ser confirmado na fala de um personagem bastante representativo, Juca Sabão, que fora assassinado por uns traficantes da cidade. Digna de nota é a relação estabelecida entre Marianinho, o rio e Juca. Ao lamentar a sua morte, o narrador descreve o velho da seguinte maneira:

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.* Como aquela em que, nas noites escuras, as grandes árvores das margens se desenraízam e caminham sobre as águas. Elas se banham como se fossem bichos de guelra. Regressam de madrugada e se reinstalam no devido chão. Juca jurava que era verdade (COUTO, 2003, p. 61, grifos nossos).

Aquele homem havia sido o primeiro elo entre o jovem e o rio, este que agora representa o espaço da memória, como se naquelas margens fosse possível reviver as lendas que margearam a infância do personagem, assim como negar a violência praticada sobre aquele inofensivo ser humano, instaurando uma outra realidade mais aprazível do que aquela que se revelava ante o noticiar do assassinato de Juca, pois, como menciona Barros:

A memória surge para apagar o isolamento de cada ser humano; no processo de feitura de um texto, cortam-se os nexos convencionais com o mundo, recuperando-se a essência mais profunda da vida, além de se constituir numa espécie de abrigo para as desventuras.

Mais ainda, o ato de rememorar pode ser considerado uma espécie de evasão, negação do presente (BARROS, 2002, p. 112).

Ainda no tocante a relação entre espaço e memória, é possível observar que no romance não apenas emanam do rio lembranças dos personagens, como também de eventos históricos ocorridos em Moçambique. Se o rio traz a Marianinho doces lembranças, ele carrega também em seu fluxo eventos catastróficos. Daí o seu caráter dialético.

Cumprido, neste momento, observar as relações estabelecidas entre a narração da tragédia literária e as tantas tragédias históricas do mesmo cariz por que passou Moçambique durante longos anos, sobretudo no século XX. O rio surge como espaço sorvedouro, tragando homens e mercadorias, aqueles equiparados a estas, num processo de reificação, no sentido marxista da palavra. Assim o narrador descreve os momentos posteriores à tragédia:

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 (COUTO, 2003, p. 99).

A espacialidade aqui denuncia, sobretudo, os desmandos promovidos pelos colonizadores, bem como pelos “novos proprietários”, remanescentes ou herdeiros de uma política de exploração e violência. Quanto ao nome do barco, cabe observar a ironia de que se utiliza o autor para nomeá-lo, pois, como se sabe, Vasco da Gama foi aquele que, historicamente, além de realizar a façanha da ultrapassagem do Cabo das Tormentas no extremo sul do continente africano, liderou a expedição que aportou em Moçambique, viagem que resultou no processo colonizador daquele país pelos portugueses.

Para efeito de situar tais acontecimentos ficcionais no quadro dos eventos históricos passados naquele país, e com isso demonstrar que por vezes a espacialidade artística está atrelada ao seu referente de origem, é preciso acionar duas vezes de historiadores que retrataram a exploração desmesurada dos recursos naturais ocorrida naquela região africana, bem como os inúmeros naufrágios decorrentes da ambição dos homens. A razão do acidente com o barco foi decorrente do fato de o barco estar sobrecarregado de pessoas, madeiras e mercadorias. De acordo com Zamparoni, nos tempos coloniais:

A cobiça dos colonos e autoridades não era somente por terra. Era prática corrente conceder vastas áreas para a exploração comercial de madeiras, como por exemplo, a que deu, em janeiro de 1917, o exclusivo por dez anos para que Wardlaw Brown Thompson e Ernst Augustus Ritter, cidadãos e moradores na União Sul-Africana, explorarem a indústria de pasta para o fabrico do papel e outros produtos a partir da matéria-prima extraída dos baobás (*Adansoniadigitata*), existentes no vasto território formado pelos mais de 225 mil Km² dos distritos de Quelimane e Tete. Estas concessões, contudo, não obedeciam a normas claras, sendo efetuadas quer pela precedência ou por critérios pessoais e de apadrinhamento (ZAMPARONI, 2007, p. 97).

Como resultado desta desmedida exploração imposta pelos “gentis”, conforme ficcionalizado por Mía Couto, começam a ocorrer naufrágios durante o transporte dessas mercadorias. Foi assim que se deu também na história de Moçambique, segundo conta Newitt:

[...] No que respeitava às caravelas, e embora tivessem aumentado de tamanho de forma a pesarem duas toneladas, a forma como eram construídas continuava a ser a mesma de sempre, sem qualquer preocupação especial por todo este excesso de peso. O seu aspecto era o de tinas gigantes, com um castelo de quatro ou cinco andares erguendo-se no convés, o que fazia com que fosse necessário encher o porão para que o mastro principal não perdesse o equilíbrio. Por vezes, no decorrer de uma tempestade, o mastro tinha de ser cortado, e não era assim tão raro as águas acabarem por arrastar o castelo. Apesar de construídas com teca da Índia, era com frequência serem estas naus tudo menos impermeáveis, e, para

piorar as coisas, deixavam-nas seguir viagem mesmo quando um número considerável de tábuas estava completamente podres. Em 1593, o leme da nau Santo Antonio partiu-se no meio de uma tempestade. As embarcações viajavam todas com cargas a mais, o que impedia a montagem dos canhões e dificultava as manobras dos marinheiros. A pimenta húmida acabava por obstruir as bombas, sendo que, por vezes, só através de manobras complicadíssimas se impedia a água chegar ao convés.

Na segunda metade do século XVI, era com maior regularidade que essas embarcações acabavam por naufragar ao largo das costas sul-africanas. Cada naufrágio constituía um drama terrível, uma catástrofe no decorrer da qual os elementos mais ferozes da natureza se aliavam à corrupção dos fidalgos, cuja religiosidade, e não as capacidades de liderança, constituíam o principal factor que os levava a assumir o controlo das naus, sem falarmos das escaramuças ocorridas no seio de um corpo de marinheiros e navegadores bastante mal preparados. Na época, estes naufrágios eram entendidos como um sinal da ira divina, servindo também para ilustrar os tormentos da alma humana. Os registros escritos destes acontecimentos, quase sempre levados a cabo por cronistas profissionais, enfatizam o drama humano – o terror da morte iminente, a cobardia e o nobre heroísmo, a santidade, a cupidez, a crueldade e o auto-sacrifício próprios dos gentis-homens. (NEWITT, 1995, p. 140).

Isso posto, não há como negar a relação estabelecida entre ambos os espaços, o ficcional e o referente, respeitada, evidentemente, a liberdade da criação artística. O importante desta constatação é notar que Mía Couto, não raro, apropria-se de eventos que macularam, e ainda maculam a história do seu país, dando a eles uma nova versão, agora, sob a visada africana, e não do discurso hegemônico que predominava em outros tempos por aquele espaço.

Assim como ocorre com a ilha e com a casa nela situada, o curso do rio Madzimi vai do disfórico “sujo” ao eufórico “doce”, demarcando o fluir temático do romance, do discurso literário, o percurso entre a ilha e a cidade, entre a vida e a morte.

A caminho da ilha, o jovem observa: “O rio está sujo, peneirado pelos sedimentos. É o tempo das chuvas, das águas vermelhas. Como um sangue, um ciclo mênstruo vai manchando o estuário.” (COUTO, 2003, p. 19), ou ainda: “O rio estava tristonho como ela nunca vira.” (COUTO, 2003, p. 21). Nota-se que, para o

narrador, o rio figura um percurso espacial, uma vez que, ao final da narrativa, quando restabelecida a ordem em Luar-do-Chão, ele aparecerá caracterizado pela sua pacífica margem e pela doçura de suas águas, numa espécie de Jerusalém libertada. Logo, temos uma transformação entre o espaço inicial marcado por aquela dicotomia e o espaço final do enredo, simbolizando apaziguamento e harmonia: “Estou deitado sob a grande maçanqueira na margem do Madzimi. Aqui o rio se adoça, em redondo cotovelo, num quase arrependimento” (COUTO, 2003, p. 257).

Cumprido ressaltar a expressão “redondo cotovelo”, tão evidentemente humana aplicada ao rio. Gaston Bachelard (1978), ao discutir a representação dos ângulos nos espaços, menciona que um ângulo agudo, masculino, é frio, ao passo que uma curva, feminina, é quente. Tais estados homologam a transição emocional por que passa Marianinho. O herói, em sua chegada, é tocado pela aguda frieza masculina das ruínas da ilha. Cumprido seu percurso, é agraciado com o remanso de uma sombra à beira-rio, bem feminina. Percebe-se que a descrição da redondeza do rio deste romance está em consonância com o pensamento do filósofo francês, quando este poeticamente pondera:

A graça de uma curva é um convite a habitar. Pode-se fugir dela sem esperança de retorno. A curva amada tem os poderes do ninho; é um apelo à posse. Ela é um canto curvo. É uma geometria habitada. Nela, estamos num mínimo do refúgio, no esquema ultra-simplificado de um devaneio do repouso. Só o sonhador que percorre caminhos arredondados para contemplar conhece essas jóias simples do repouso desenhado (BACHELARD, 1978, p. 293).

Antes de sua última travessia, o avô segreda ao narrador o seu desejo de ser enterrado junto ao rio. É às margens do Madzimi que ele quer purificar a sua ancestralidade, como indica o ditar de uma de suas cartas:

Me leve agora para o rio. Já chegou o meu tempo. Peça a Curozero que lhe ajude. Não quero mais ninguém lá. Nem parente, nem amigo. Ninguém. Lembra onde foram enterradas as águas de sua mãe e o corpo de seu pequeno irmão, o pré-falecido? Junto ao lago a que nunca seca. Pois eu quero ser enterrado junto ao rio (COUTO, 2003, p. 237-238).

O rio Madzimi estava impregnado de ocorridos. Foi naquelas margens que Mariavilhosa, suposta mãe de Marianinho, entregou-se à corrente do viver, bem como onde depositaram seu irmão que não chegou a nascer. Ambos foram enterrados em uma lagoa, que é uma porção de água delimitada, estanque. Em contrapartida, o velho quer ser enterrado junto ao rio, água que flui e desemboca num espaço maior, no caso, o da ancestralidade africana. Conforme o “Dicionário de Símbolos”:

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e o da *fluidez das formas* (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. 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, o estado incondicionado, o mundo dos sentidos e o estado de *não-vinculação* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 780-781, grifos nossos).

Digno de nota, pois, é o fato de o velho querer justamente ser “enterrado junto ao rio”. Tem-se aqui, uma vez mais, o estabelecimento da confluência *terra X água*, de um entre-lugar. Daí ser cabível a proposição de Bachelard (1988, p. 155), para quem: “A água, em seu simbolismo, sabe tudo unir”; no romance em tela, a saber: novo e velho, letra e voz, ilha e cidade, vida e morte. Muito elucidativa para a análise em foco é uma passagem da obra “Cronicando”, em que é nítida a relação do rio com a morte:

O rio da minha infância: sotaque da minha terra, pronúncia da própria vida. Esse rio transcorre não no mundo, mas em mim. Como se eu fosse natural da água e não de lugar terreno. Às vezes flui manso, diluindo os amargos recantos, consolando as arestas da minha idade. Outras, fundo e espesso, quase imitando o fogo. *Então, em sua corrente me assombro*. E me duvido: afogar é morrer na água ou no fogo?

Afinal, a fúria é breve. O rio simplesmente se lavava da morte, sacudindo destroços de mim que se espreguiçavam na torrente. A coragem do rio é o seu caminhar suicida para o mar. A bondade da água é o seu incansável retorno ao regaço da vida (COUTO, 1991, p. 78, grifos nossos).

Para além da relação intertextual, não é demais chamar atenção aos aspectos simbólicos que guardam os rios na poética miacoutiana. A exemplo do que ocorre no excerto anterior, o rio no romance analisado está ligado à “sombra” e à “corrente” da vida, e ambas associadas à morte, como também se dá em outras obras do escritor, como acontece, por exemplo, no conto “Nas águas do tempo”, para ficar apenas com uma referência. A fim de demonstrar esta particularidade no romance estudado, dentre tantos, serão apresentados dois excertos. Em uma de suas cartas, o avô anuncia:

[...] A sua mão, a sua letra, me deu voz. Não foi senão você que redigiu esses manuscritos. E não fui eu que ditei sozinho. Foi a voz da terra, o sotaque do rio. O quanto lembrei veio de antes de ter nascido. Como essa estrela já morta que ainda vemos por atraso de luz. Dentro de mim, até já esse brilho esmoreceu. Agora, *estou autorizado a ser noite* (COUTO, 2003, p. 238, grifos nossos).

Neste fragmento a espacialidade conjuga-se à voz do avô para ditar ao neto os procedimentos a serem cumpridos na ilha antes da cerimônia fúnebre, de modo que terra e rio surgem novamente personificados. Ademais, o velho conclui sua reflexão dizendo estar autorizado a “ser noite”. No que toca aos aspectos simbólicos, a noite representa o tempo das gestações, das conspirações, “que desabrocham em pleno dia como manifestação da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 640). Cumpre ainda aludir a um aspecto dual ligado a esta simbologia, o que vai ao encontro da análise em questão: “Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz do dia.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 640). Logo, o “anoitecer” do personagem ancião, na cosmogonia africana, é tão só a preparação da alvorada da ancestralidade; é preciso se permitir à noite para que o raiar do dia se ascenda como nova possibilidade.

Ainda a título de ilustração, em um segundo fragmento, à chegada ao local onde o velho será enterrado, o narrador revela:

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.

- *É aqui!*

- *Vamos deitá-lo na corrente?*

Não. 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 (COUTO, 2003, p. 239, grifos nossos).

Uma vez mais surgem no texto as palavras “escuro” e “sombra” na descrição dos ritos finais. O espaço está em perfeita consonância com o evento, é, portanto, um espaço homólogo. De acordo com o “Dicionário de Símbolos”: “A sombra é considerada por muitos povos africanos como a segunda natureza dos seres e das coisas e está geralmente ligada à morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 842-843). Ademais, o rio também se encontra marcado pelo arrependimento, qual o velho Mariano, responsável por esconder informações indispensáveis à família e à comunidade. Novamente confirma-se, pela sapiência do coveiro, que o velho será enterrado na “margem” (terceira?), onde rio e terra se conjugam e, de acordo com Celina Martins, ocorre o “delírio lúcido”. A pesquisadora portuguesa, ao comparar a poética de Glissant e Mia Couto, sugere o seguinte quanto à criação deste espaço entre:

Glissant e Couto tematizam o *tópos* do delírio lúcido, que esboça os traços de um terceiro espaço de enunciação (Bhabha, 1994:36), lugar ambivalente: esse ‘entre-lugar’ na linha de Santiago (1978), que ultrapassa as polaridades insanidade/normalidade, permitindo a emergência de uma terceira via que contorne situações de alienação irresolúveis e articule a diferença cultural (Bhabha, 1994: 39). Com efeito, o *locus* enunciativo desfaz, em fronteiras deslizantes [tal o rio], o saber pautado em um único *lógos* e promove a assunção de sujeitos plurais (MARTINS, 2006, p. 135, grifos nossos).

Ainda no que diz respeito ao excerto acima citado do romance, é nítida a mudança por que passa a espacialidade com a chegada do velho no seu devido entre-lugar. Se na primeira tentativa, o espaço disfórico impôs resistência à continuidade dos rituais, agora ele surge eufórico, “basto” e “fofo”, facilitando, assim, o ofício do coveiro. Nota-se, portanto, a alteração da espacialidade à medida que a trama chega ao seu desenlace, o que comprova que, na poética de Mia Couto, esta categoria assume, não raro, o estatuto de personagem, visto que sua descrição encontra-se totalmente vinculada às ações narrativas.

Além disso, é preciso pontuar a presença da chuva no momento em que o jovem e o coveiro descem o velho à terra. Tem-se, uma vez mais, um efeito concomitante entre as coordenadas *baixo X alto*, terra e céu. Enquanto a terra se abre à ancestralidade do velho, o céu purifica o ritual, pois: “A chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um fato evidente o de que ela é um agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 235). Ou ainda:

qualquer que seja o conjunto religioso de que façam parte as águas, sua função é sempre a mesma: elas desintegram, extinguem as formas, ‘lavam os pecados’, purificando e regenerando ao mesmo tempo” (ELIADE, 2003, p. 173).

O avô, como reza a tradição local da ilha, é plantado, tal a maçanqueira sob a qual se cumpriu o funeral, e de onde ele dita: “Foi por isso que sempre rezei sob esta sombra. Para aprender de sua eternidade, ganhar um coração de longo alcance. E me aprontar a nascer de novo, em semente e chuva.” (COUTO, 2003, p. 259).

O jovem enterra o velho, o futuro planta o passado a fim de que ele possa ressurgir renovado, como o próprio Dito Mariano revelou em sua última carta:

O caçador lança fogo no capim enquanto vai caminhando. Eu faço o mesmo com o passado. O tempo para trás eu o vou matando. Não quero isso para mim, sei de criaturas que se alojam lá, nos tempos já revirados (COUTO, 2003, p. 259).

Mia Couto, em seus textos de opinião, tem tecido duras críticas ao fato de Moçambique justificar o seu atraso como resultado, pura e simplesmente, dos eventos históricos. Sabe-se que isso é verdade, mas é preciso, de acordo com o autor, superar esta mácula com novas propostas de reconstrução.

A pergunta é crucial: o que é que nos separa desse futuro que tanto queremos? Alguns acreditam que o que falta são mais quadros, mais escolas, mais hospitais. Outros acreditam que precisamos de mais investidores, mais projectos económicos. Tudo isso é necessário, tudo isso é imprescindível. Mas para mim há outra coisa que é mais importante. Essa coisa tem um nome: é uma nova atitude. Se não mudarmos de atitude, não conquistaremos uma condição melhor. Poderemos ter mais técnicos, mais hospitais, mais escolas, *mas não seremos construtores de futuro.*

Falo de uma nova atitude, mas a palavra deve ser pronunciada no plural, pois ela compõe um vasto conjunto de posturas, crenças, conceitos e preconceitos. Há muito que venho defendendo que o maior factor de atraso de Moçambique não se localiza na economia, mas na incapacidade de gerarmos um pensamento produtivo, ousado e inovador. Um pensamento que não resulte da repetição de lugares-comuns, de fórmulas e de receitas já pensadas pelos outros (COUTO, 2009a, p. 31, grifos nossos).

Exemplos dessa busca de renovação do pensamento moçambicano não faltam na poética miacoutiana. No romance estudado, por ocasião do enterro do avô, Curozero e Marianinho repetem um ritual de “origem”, o que reforça a hipótese de que a morte do passado abre-se ao recomeço não só da vida do velho Mariano, mas da sociedade moçambicana. Assim o narrador descreve os instantes finais do “plantio”:

[...] 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. Estamos repetindo a origem do mundo. Afundo a cana bravia na areia. Como uma bandeira, o caniço parece envaidecido, apontando o poente.

[...] Todavia, cumpro 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* (COUTO, 2003, p. 240, grifos nossos).

Neste momento, a narrativa chega ao seu ápice espacial. Ao invés de um ritual de morte, a repetição da origem do mundo é demarcada pela espacialidade e enaltece a vida. As palavras do coveiro agora estão, semanticamente, representando espacialmente a liberdade e a possibilidade no porvir, o que se pode inferir pelas expressões “abrindo ventos”, “a chuva está solta” e “a terra vai conceber”. Já não há espaços para contestações, pois chega-se à simetria total, a um clímax espacial. Tanto no eixo estrutural como no temático, esta categoria instaura uma perfeita harmonia, condizente com o desenlace da trama. No eixo estrutural, tem-se de um lado os quatro elementos naturais, a saber: fogo (ardendo no capim), ar (vento), água (chuva) e terra, e de outro, a referência aos quatro pontos cardeais, norte, sul, leste e oeste. No eixo temático-simbólico, tem-se a representação dos pontos cardeais que, em muitas crenças, de acordo com o “Dicionário de Símbolos”, são ligados à origem da vida, à morada dos deuses e dos mortos, à evolução cíclica:

[...] enlaçados em forma de cruz, Norte-Sul e Leste-Oeste, que constituem com o eixo zênite-nadir, a esfera total do espaço cósmico e, simbolicamente, do destino humano. O espaço é, na simbólica, o quadro no qual o mundo saído do caos se organiza ... (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 731).

Esta proposição vai ao encontro do que ensinou Mircea Eliade (1987, p. 29), ao dizer que “O espaço do homem não se mede verdadeiramente senão pelo fato de se orientar segundo os pontos cardeais do coração”.

A reorganização do espaço moçambicano, ensina, por seu lado, Mia Couto, deve se dar na margem, entre a fixidez da terra tradicional e a fluidez do rio moderno, onde as pessoas teimosamente rabiscam suas esperanças, como menciona o próprio autor (2009a, p. 11):

Acredito, porém, que os rios que percorrem o imaginário do meu país cruzam territórios universais e desembocam na alma do

mundo. E nas margens de todos esses rios há gente teimosamente inscrevendo na pedra os minúsculos sinais da esperança.

Considerações finais

Não é demais reiterar a forma como a literatura miacoutiana, temática e estruturalmente, procura, pelo viés estético, reformular uma sociedade historicamente cindida pelos desmandos do processo de colonização. Nota-se, pelo que foi exposto, que o embate ferrenho entre *tradição* e *modernidade* já não reina soberano.

A literatura, então, declara os obliterados anseios nacionais. Se a assunção de uma via em detrimento de outra pode significar o comprometimento de ambas, Mia assegura em sua artesanaria que a convivência pode se apresentar como um caminho aberto ao diálogo e à manutenção das culturas que configuram Moçambique. E, neste particular, a representação artística do rio, como nos ensinou Rosa, sempre está disponível a uma terceira margem.

Referências

BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978.

_____. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARROS, Marta Cavalcante de. *Espaços de memória: uma leitura de Crônicas da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourença de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica, 2007.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (Org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda.

2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COUTO, Mia. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 1991.

_____. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005

_____. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009a.

_____. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

DIEGUES, Antonio Carlos. *Ilhas e mares: simbolismo e imaginário*. São Paulo: HUCITEC, 1998.

ELIADE, Mircea. *A provação do labirinto*. S/ tradutor. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

_____. *Tratado de histórias das religiões*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

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

HONWANA, Luis Bernardo. *Literatura e o conceito de africanidade*. São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.macua.org/LuisHonwanaSP2003.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

LOPES, Victor (Dir.). *Língua: vidas em português*. Brasil, 2002.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MARTINS, Celina. *O entrelaçar das vozes mestiças: análise das poéticas da alteridade na ficção de Édouard Glissant e Mia Couto*. Estoril: Principia, 2006.

NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Tradução de Lucília Rodrigues e Maria Georgina Segurado. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1995.

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

SALUM, Marta Heloísa Leuba. *África: culturas e sociedades – guia temático para professores*. 1999. Disponível em: <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/textos_didaticos/002/africa_culturas_e_sociedades.html>. Acesso em: 01 nov. 2009.

SOUZA, Marina de Mello e. *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2006.

ZAMPARONI, Valdemir. *De escravo a cozinheiro: colonialismo e racismo em Moçambique*. Salvador: UFBA, 2007.

Recebido em 20/05/2013

Aceito em 05/06/2013