unesp UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

RODRIGO FERREIRA DAVERNI

UM RIO A CORRER ENTRE DUAS MUNDIVIDÊNCIAS:
LEITURAS DO ESPAÇO EM *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA*, DE MIA COUTO

ARARAQUARA – SP
2011

RODRIGO FERREIRA DAVERNI

UM RIO A CORRER ENTRE DUAS MUNDIVIDÊNCIAS: LEITURAS DO ESPAÇO EM *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA*, DE MIA COUTO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-gradução em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, *Campus* de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Co-orientador: Prof. Dr. Ozíris Borges Filho

ARARAQUARA – SP
2011

Daverni, Rodrigo Ferreira
Um rio a correr entre duas mundividências: leituras do espaço em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto / Rodrigo Ferreira Daverni – 2011
157 f.; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, *Campus* de Araraquara
Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa
Co-orientador: Prof. Dr. Ozíris Borges Filho

1 Literaturas africanas de língua portuguesa. 2. Romance 3. Mia Couto 4. Espaço literário. 5. Literatura e vida. I Título.

RODRIGO FERREIRA DAVERNI

UM RIO A CORRER ENTRE DUAS MUNDIVIDÊNCIAS:

LEITURAS DO ESPAÇO EM *UM RIO CHAMADO TEMPO, UMA CASA CHAMADA TERRA*, DE MIA COUTO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, *Campus* de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa
Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa
Co-orientador: Prof. Dr. Ozíris Borges Filho

Data da defesa: 15/04/2011

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Araraquara / UnB

Membro titular: Profa. Dra. Tania Celestino de Macedo
Universidade de São Paulo – USP

Membro titular: Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – *Campus* de Araraquara

Aos meus pais, José Roberto e Antonia, que me ensinaram que Murilo Mendes estava certo: “nascer é muito comprido”. Pelo aconchego próprio de um espaço uterino, minha perene gratidão. À onipresente saudade de meus avôs Marianos (Joana, Pedro e Dalvino), que assistem consistentemente a esta travessia, que busca atingir a terceira margem do rio.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que me ensinaram o significado da palavra *persistência* e pesquisaram, indiretamente, na minha margem latente, esquerda.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Sidney Barbosa, que me deu a graça de sua convivência e tantos ensinamentos vidas adentro. Pela acolhida, onipresente, do meu futuro. Obrigado, professor!

Ao meu co-orientador, Prof. Dr. Ozíris Borges Filho, aquele que me fez acreditar na possibilidade de conquistar o meu espaço, pelo lume sempre aceso nas minhas encruzilhadas e pela amizade sempre disponível.

À Prof[a]. Dr[a]. Silvia Beatriz Adoue, que me presenteou com a honra da leitura de meus tantos trabalhos, das minhas tantas vidas. Pelos imensuráveis ensinamentos e por me ensinar o valor da luta, obrigado comandante.

Ao Prof. Dr. Jorge Vicente Valentin, que me apresentou as Áfricas que equivocadamente eu julgava conhecer, pela relevância de sua contribuição nesta pesquisa e por me fazer acreditar que posso ir além.

À Fabiana, que ensinou minha agonia a sorrir.

À Carol e à Natascha, pela amizade, esperanças e agonias compartilhadas.

Ao Roberto e à Leandra, pela hospitalidade sempre amiga, por me levarem a crer que o mundo ainda está repleto de pessoas de bem.

Aos professores, filósofos e poetas Ricardo e Raphael Dalla Vecchia, Rafael Archanjo e Cris, irmãos que a vida me deu no périplo da existência. Pelos brindes nos bares da vida, saravá!

À felicidade de ter tantos amigos e à tristeza de não ser possível nomear todos por falta de espaço e excesso de afeto.

À professora Silvana, exemplo expoente do compromisso docente e acadêmico.

Aos amigos do setor de editoração do Centro Universitário Claretiano, de Batatais, em especial, à equipe de revisão da qual sou parte, pelos agradáveis cotidianos e por se fazerem presentes em minhas ausências.

Ao Centro Universitário Claretiano, de Batatais (SP), pelo incentivo e contribuição.

Minha gratidão a todos que, direta ou indiretamente, estiveram comigo nesta travessia.

A poesia está guardada nas palavras – é tudo o que sei.
Meu fado é o de não saber quase tudo.
Sobre o nada eu tenho profundidades.
Não tenho conexões com a realidade.
Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias
(do mundo e as nossas)
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado e chorei.
Sou fraco para elogios.
(BARROS, 2001, p. 28)

RESUMO

O romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), do autor moçambicano Antonio Emílio Leite Couto, comumente conhecido como Mia Couto, evidencia, por meio de uma ficção, uma proposta de revitalização, pela via do literário, da sociedade moçambicana. Nessa perspectiva, sua poética repousa em uma relação dialética que se funda, sobretudo, entre a permanência (representada ou registrada pela existência do bairro rural denominado Luar-do-Chão) e a ausência (cidade, espaço da narrativa dedicado ao desenvolvimento, progresso e conforto, mas também o da perda da memória tribal, dos sentimentos, etc.), ambas demarcadas pela espacialidade. O presente trabalho tem por finalidade demonstrar como algumas temáticas comuns às literaturas africanas aparecem representadas na espacialidade do universo diegético miacoutiano. Isso acontece sobretudo no que toca ao espaço da convivência das diferenças culturais, colaborando dessa maneira com uma melhor compreensão teórica desse importante aspecto essencial de toda narrativa ficcional. Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o personagem Marianinho, protagonista e narrador da história, após anos estudando na cidade (moderna), retorna à sua ilha de origem, Luar-do-Chão (religiosa e mítica), por ocasião da morte de seu avô Dito Mariano, o patriarca da família. Ao sabor de um romance policial, muitas peripécias serão desveladas na trajetória de todos os personagens, configurando uma narrativa que prende a atenção do leitor de maneira marcante. A viagem empreendida por Mariano, quando deixa a cidade em que fora estudar as Letras para regressar à ilha de Luar-do-Chão, não diz respeito apenas a uma mudança de espaço geográfico, mas implica também numa mudança de sua condição humana e cultural e de sua visão de mundo. É que a cidade (capitalista, urbana e progressista) o tinha anteriormente transformado. Ao herói viajante do romance compete reconstruir seu espaço de origem devastado pela guerra e pelos interesses egoísticos de cada um, costurando os fios da modernidade no tecido da tradição, bem como avançar em propostas e perspectivas para dar um sentido (novo) a sua vida. A relação espacial aqui desvendada comandará não apenas os acontecimentos, mas principalmente construirá os sentidos dados por eles pelo autor do romance.

Palavras-chave: Literaturas africanas de língua portuguesa. Moçambique. Mia Couto. Espaço literário. Literatura e vida.

ABSTRACT

The novel *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), written by the Mozambican author Antonio Emílio Leite Couto, commonly known as Mia Couto, evidences through a fiction a revitalization proposal, through literary way, of Mozambican society. In this perspective its poetic rests in a dialetic relation that founds itself specially between the permanence (represented or registered by the rural neighborhood called Luar-do-Chão existence) and the absence (city, narrative space dedicated to the development, progress and comfort, but also the space of the tribal space loss, of the feelings loss, etc.), both flagged by spatiality. This report aims to show how some themes common to African literatures appear represented in the spatiality of Mia Couto's diegetic universe. This happens specially with regard to the cultural differences companionship space, collaborating this way with the better theoretical comprehension of this important essential aspect of all fictional narrative. In *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, the character Marianinho, the story protagonist and narrator, after years studying at the city (modern), returns to his birthplace island, Luar-do-Chão (religious and mystic), on the occasion of his grandfather's death, Dito Mariano, the family's patriarch. Tasting like a police novel many incidents will be uncovered on the all character's trajectory, configuring a narrative that holds the reader's attention in a remarkable way. The trip endeavor by Mariano, when he lefts the city in which he went to study the Arts to regress to the island Luar-do-Chão, does not concern only to a geographic space changing, but also implicates a changing in his human and cultural condition and worldview. It is what the city (capitalist, urban and progressive) had transformed him into. To the voyager hero of the novel concerns to reconstruct this birthplace space devastated by the war and by the selfish interests of each one, sewing up the modernity threats in the tradition cloth, and also to proceed in proposals and perspectives to give a (new) sense to his life. The special relation unveiled here will lead not only the events, but it will construct mainly the meanings gave by them by the author of the novel.

Keywords: African Literatures of Portuguese. Mozambique. Mia Couto. Literary space. Literature and life.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....11

CAPÍTULO 1 - MIA COUTO E A ARQUITETURA DA DESCONSTRUÇÃO 15
1.1 Contornos biográficos: o espaço da (con)vivência 15
1.2 O jornalismo a serviço da literatura, ou vice-versa 18
1.3 Num espaço de morte, o relato da vida 22
1.4 Mia Couto, um escritor vagando esteticamente por outros espaços..... 24

CAPÍTULO 2 – A ILHA E O RIO, POR UMA FIXAÇÃO FLUIDA 40
2.1 Balizas iniciais 40
2.2 Sinopse do romance 42
2.3 A natureza e a função do espaço coutiano..... 42
2.4 Luar-do-Chão e suas tantas insularidades 47
2.5 O rio e a fluência da confluência 97

CAPÍTULO 3 – A CASA E A CIDADE, POR UMA PARTICULARIZAÇÃO DO UNIVERSAL..... 120
3.1 Balizas iniciais 120
3.2 A reconstrução do futuro da antiga casa..... 121
3.3 A cidade, por uma tradição moderna..... 138

CONCLUSÕES.....148

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....152

INTRODUÇÃO

O romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), do escritor moçambicano Antonio Emílio Leite Couto, comumente conhecido como Mia Couto, 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 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.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o personagem Marianinho, protagonista e narrador, após anos estudando na cidade (moderna), retorna à sua ilha de origem, Luar-do-Chão (religiosa e mítica), por ocasião da morte de seu avô Dito Mariano, o patriarca da família. Ao sabor do romance policial, muitas peripécias serão desveladas na trajetória de todos os personagens, configurando uma narrativa que prende a atenção do leitor de maneira marcante.

Faz-se necessário mostrar que a viagem empreendida por Mariano, quando deixa a cidade em que fora estudar as Letras para regressar à ilha de Luar-do-Chão, não diz respeito apenas a uma mudança de espaço geográfico, mas também a uma mudança de sua condição humana e cultural, uma vez que a cidade (capitalista, urbana e progressista) o transformou. Ao herói viajante do romance compete reconstruir seu espaço de origem devastado pela guerra, costurando os fios da modernidade no tecido da tradição, bem como avançar em propostas e perspectivas para dar um sentido (novo) a sua vida. A relação espacial aí desvendada comandará não apenas os acontecimentos, mas principalmente os sentidos dados por eles pelo autor do romance.

O *espaço*, em conjunto com o *tempo*, configura-se como um conjunto de categorias narrativas de inestimável valia para a ancoragem de personagens e ações dentro do universo literário.

Se comparado às demais categorias, o espaço, como pondera Dimas (1987), não conta com uma considerável exploração teórica no âmbito dos estudos literários. Todavia, muitos pesquisadores brasileiros têm se lançado, com significativo êxito, à tarefa de mudar este quadro.

Dentre os autores que dispensaram atenção ao espaço na literatura, tomamos como expoente Gaston Bachelard, cuja obra *La poétique de l'espace*, publicada em 1957, fulgura entre o que há de imprescindível no que tange ao estudo da espacialidade, principalmente do ponto de vista temático. Nesta obra, o autor apresenta-nos inúmeros sentidos guardados na espacialidade literária, sobretudo no tocante à imagem da casa, nossa principal referência no mundo, signo de proteção, de maternagem, acolhimento, etc. Antonio Dimas, em seu livro *Espaço e romance* (1987, p. 44), afirma o seguinte sobre o teórico francês:

> [...] Bachelard é a junção feliz entre rigor científico e experiência pessoal nunca descartada, confluindo ambos os vetores para associações surpreendentes e reminiscências arquetípicas do ser humano. Sua Poética do espaço contém passagens seminais a abrirem perspectivas imaginosas para aquilo que ele designa de topoanálise, isto é, 'o estudo psicológico sistemático dos recantos de nossa vida íntima'.

Iuri Lotman, estoniano, um dos mestres da chamada escola de Tartu, é outro autor de inconteste destaque nos estudos sobre o espaço literário, com ênfase para sua obra *A estrutura do texto artístico*, na qual irá abordar, dentre outros assuntos, o espaço artístico. Segundo o autor (1978), a vida é responsável por orientar um modelo espacial para a arte, de modo que o espaço do universo é refletido na estrutura do espaço textual.

Lotman também chama-nos a atenção para o fato de que muitas indicações espaciais transcendem o meramente espacial. Em outras palavras, coordenadas espaciais possuem axiologias não espaciais. É o que o exemplifica o teórico estoniano ao dizer que, por exemplo, a coordenada "perto" pode significar o que é nosso, o seguro, enquanto a coordenada "longe" pode tematizar o que é dos outros, o que é perigoso. Transpondo para nossa sociedade essas ideias de Lotman, um exemplo muito comum é o caráter ideológico que impregna as coordenadas "direita" e "esquerda", em política.

Outra importante contribuição de Lotman diz respeito à discussão da questão da "fronteira" no texto literário. Esse teórico foi o primeiro a perceber a possível existência de uma divisão do espaço representado no texto. Segundo ele, a fronteira dividiria o espaço em dois subespaços que não se tornariam a dividir.

Cumpre salientar a contribuição teórica do brasileiro Osman Lins, autor da obra *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de 1976. A propósito de sua colaboração com os estudos concernentes ao espaço, Dimas (1987, p. 19) irá dizer:

> Com *Lima Barreto e o espaço romanesco*, Osman Lins (1924-1978) deu um passo importante para aclarar o problema, pois além de tocar num ponto virgem da bibliografia sobre Lima Barreto, elaborou alguns capítulos teóricos que melhor situam essa preocupação com o espaço na narrativa.

Dentre esses capítulos teóricos de que fala Dimas, é digno de destaque aquele em que Osman Lins expõe sua teoria da ambientação. Para Lins, "ambientação" é a forma através da qual o espaço é criado no texto. Segundo ele, existem três possibilidades: ambientação franca, a reflexa e a dissimulada. Pelo primeiro tipo, é o narrador que instaura a espacialidade do texto, ao passo que, pela segunda, é a personagem que o faz.

Essas duas formas, ambientação franca e reflexa, são as estratégias tradicionais e que predominaram até o século XIX. Nessas narrativas, encontram-se verdadeiros blocos espaciais, isto é, para-se a narração, insere-se a descrição. Esses blocos podem inclusive ser nomeados como "o pôr-do-sol", "o mar", "o anoitecer", etc. A partir do final do século XIX e, principalmente, no século XX, a narrativa sofre diversas transformações, entre elas, a da ambientação. Nesse momento, vem à lume o que Lins chama de "ambientação dissimulada", isto é, desaparecem os blocos descritivos. Agora, o espaço surge juntamente com a ação da personagem. Descrição e narração tornam-se imbricadas.

Dada a notável relevância da categoria apresentada, a qual Joseph Frank, em seu artigo *La forme spatiale dans la littérature moderne*, atribui grande significância na literatura moderna no que diz respeito ao plano da forma estética, pretendemos desenvolver um estudo sobre as determinantes espaciais em uma narrativa, tomando como objeto de análise a obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, que, a começar pelo título, traz uma instigante relação com a espacialidade.

No primeiro capítulo, será feita uma breve apreciação da biografia de Mia Couto, sobretudo, no tocante aos aspectos indispensáveis à sua formação como escritor, a saber: a

convivência com culturas heterogêneas (em casa, o ocidente; na rua, os contadores de estórias, como dizia o próprio autor) e, de modo especial, seus ofícios de jornalista e de biólogo, que lhe possibilitaram viajar por diversos espaços de Moçambique e, com isso, entrar em contato com a diversidade cultural de seu país. Ademais, serão apresentadas alguns referenciais teóricos notáveis à realização do presente trabalho.

O segundo capítulo será dedicado à análise dos espaços naturais, Ilha e rio, ao passo que o terceiro terá como foco os espaços culturais, casa e cidade. Tentar-se-á demonstrar quais são as representações que guardam essas bipartições.

Para tanto, nossa metodologia seguirá tanto o caminho estrutural quanto o temático. Do primeiro ponto de vista, analisaremos as estratégias narrativas utilizadas para a representação do espaço dentro da obra em foco. Para esse desvelamento, utilizaremos, dentre outros, os teóricos citados. Em contrapartida, não nos será suficiente explicitar as configurações do espaço, analisaremos concomitantemente os efeitos de sentido que são propiciados por essas configurações. Ou seja, cumpre verificar nessas estratégias as axiologias nelas inerentes, os simbolismos, as ideologias, os subentendidos e os pressupostos.

CAPÍTULO 1 - MIA COUTO E A ARQUITETURA DA DESCONSTRUÇÃO

> *A transgressão poética é o único modo de escaparmos à ditadura da realidade. Sabendo que a realidade é uma espécie de recinto prisional fechado com a chave da razão e a porta do bom-senso.*
>
> (COUTO, 2009, p. 117)

1.1 Contornos biográficos: o espaço da (con)vivência

O escritor Mia Couto (Antônio Emílio Leite Couto) nasceu na Beira, a segunda cidade mais populosa de Moçambique, em 05 de julho de 1955. É filho de uma família de emigrantes portugueses que chegaram ao país no início da década de 1950, precisamente em fevereiro de 1953. Em criança, muitas vezes fora surpreendido entre gatos, sonhava ser um, o que acabou por lhe render a alcunha de *Mia*.[1]

O espaço natal do escritor apresenta-se como muito significativo para sua formação humana e literária. A Beira era uma cidade que tinha como principal particularidade a convivência de culturas heterogêneas, marcada por um típico cruzamento entre *territórios culturais* de negros, brancos e indianos, dentre outras raças.

Da janela da casa construída em alvenaria, era possível o menino vislumbrar, do outro lado da rua, as moradias de caniço em que residiam os nativos. Foi, também, por essas cercanias que ele se viu encantado com as estórias narradas pelos *griots*.[2] Para Cavacas (2002, p. 90), é deste convívio que resulta uma consciência social e política que vai fazer com que o jovem Mia assuma o seu papel "na participação activa da construção de uma sociedade livre e mais justa para Moçambique e na aceitação plena dos modos de ser e estar de cada um dos grupos étnicos que compõem o mosaico cultural moçambicano."

---

[1] Em entrevista, o autor recorre à figura do gato para ilustrar seu processo criativo: "Como todos os animais caçadores carecemos dessa aprendizagem ritualizada. Como um gato perante o novelo, assim estamos ante o texto que nos encanta". (COUTO, Mia. Entrevista. O gato e o novelo. *Jornal de Letras*, Lisboa, 8 out. 1997.)

[2] Mia Couto, no que toca à relação com esta diversidade cultural, afirma: "Na rua começava a África, em casa estava a Europa." (CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Literatura e nacionalidade. Lisboa: Vega, 1994, p. 276.)

Outro dado apreciável quanto à configuração do local onde Mia passou seus primeiros anos é o fato de suas construções não serem muito condizentes com a arquitetura colonial então dominante por ali, configurando-se como uma região híbrida, ao passo que em outras cidades a disposição espacial refletia em suas construções os ideais do colonialismo português, conforme as palavras do próprio autor (1997):

> A minha cidade tinha uma arquitetura pouco típica do poder colonial, enquanto outras cidades refletiam a hierarquia social e racial do sistema de dominação portuguesa. A região da Beira era um pântano e foi difícil domesticar a lama e o mosquito. A ocupação foi, portanto, caótica, e isto me levou a conviver com pretos mestiços. Se tivesse nascido em outra cidade, estaria confinado num espaço que não ofereceria oportunidade de troca, de intercâmbio. Houve sempre uma osmose profunda. E isso foi importante em minha formação.

Desse modo, a questão espacial, foi determinante não só para o desenvolvimento da pessoa, como do escritor, uma vez que a busca pela legitimação dessa heterogeneidade cultural será uma das grandes temáticas que mais tarde perpassará sua obra, à contramão da tentativa de homogeneização que o colonialismo português empreendeu violentamente em Moçambique durante décadas.[3]

Fernando Couto, pai de Mia, foi jornalista e poeta, influências que não devem ser postas de lado, visto que se encontra aí talvez o embrião que despertaria o menino para a magia das letras. Da herança paterna vem ainda a aversão ao regime colonial, o que acabou por lhe render restrições em seu país, mas também muitos ensinamentos. Em entrevista concedida a Patrick Chabal (1994), Mia Couto menciona o espanto com que o pai se referia ao colonialismo, bem como à forma como eram tratadas as pessoas quando ali chegou, uma vez que era comum ouvir pelas ruas os ecos das palmatórias praticadas na Administração e ver, por conseguinte, pessoas com as mãos em sangue.

De acordo com o autor, em sua casa, sempre ressoou o conselho de que não se devia ser indiferente a tamanha violência. Tal ensinamento não estava atrelado ao fato de seus pais serem revolucionários, mas sim a uma questão da valorização humana, sensibilização que, não raro, está em consonância com aqueles que se dedicam à arte e à literatura, em particular, como é possível evidenciar nas palavras do autor moçambicano na entrevista

[3] O autor diz o seguinte sobre sua cidade natal: "[...] na Beira havia quase *apartheid* em certas coisas. Não podiam entrar negros nos autocarros, só no banco de trás... Enfim, era muito agressivo. No Carnaval os filhos dos brancos vinham com paus e correntes bater nos filhos dos negros ..." (CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas. Literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994, p. 276.)

anteriormente citada. Ao fazer menção ao espaço afetivo em que foi criado: “Então tínhamos uma certa formação, nascemos um pouco disso, do amor pelos homens, pelas pessoas, independentemente da raça e do ponto de vista, do amor pelos livros, pela literatura ...” (COUTO apud CHABAL, 1994, p. 275). Também nessa perspectiva, acrescenta Medina (1987, p. 57): “[...] Os filhos de colonos se prestavam ao papel de carrascos com os negros e bastava uma formação humanística como a que o pai lhe doou para despertar a repulsão à crueldade colonialista.”

Ainda garoto, descobre-se acercado pelo fascínio literário. Concomitantemente, os livros invadiam os espaços de sua infância, tomavam forma de mobília em sua casa, invadiam cômodos, acalentavam incômodos, tornando apetecíveis as palavras escritas. Começava-se, pois, a desenhar o escritor.

Num momento de dificuldade financeira na família, a literatura revela-se a ele no ato clandestino de ajudar o pai a adquirir novas obras, quando sua mãe, Maria de Jesus, pessoa igualmente fundamental em sua formação, insistia na redução dos custos familiares. Em discurso proferido na *Academia Brasileira de Letras*, Mia Couto (1998, p. 2) relata esta passagem em que pela vez primeira se viu deslumbrado pelo encantamento do verbo, bem como apresenta a seu público a maternidade poética que lhe gestou:

> [...] Aos olhos práticos de minha mãe, devíamo-nos conter nos gastos. No entanto, as estantes iam crescendo, atapetando quartos e corredores, forrando as paredes de minha infância. Esta subversiva invasão da escrita era executada com paciência guerrilheira. Nesse jogo de esconde-esconde acabei me tornando cúmplice de meu pai. À entrada da porta ele me passava o material interdito e eu me encarregava de o camuflar nas prateleiras. [...] Minha mãe, certa vez, me surpreendeu numa dessas ilegalidades. Em lugar da prometida zanga, porém, ela me disse em jeito de absolvição:
>
> — Teu pai é um poeta... E tu, meu filho, vais pelas mesmas pisadas...
>
> Falava de poesia como se fosse uma doença hereditária. Foi a primeira vez que prestei atenção à palavra. Eu estava cercado: em minha própria casa não só estava o livro mas o poema em carne e alma. E estava, sobretudo, a minha mãe que era, a meus olhos, a própria poesia.

Estava, pois, dada a sentença materna. No ano de 1971, Mia Couto muda de espaço, deixa a Beira a caminho de Maputo, que se chamava à época Lourenço Marques, para

ingressar no curso de Medicina, um indício da consciência de que havia em seu país muitas *doenças* a se curar e muita gente a ser ajudada. [4]

1.2 O jornalismo a serviço da literatura, ou vice-versa

Antes de ingressar em seu terceiro ano de estudo, em 1974, Mia Couto é convocado pela FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique, a abandonar a Academia para se dedicar ao jornalismo, uma vez que a imprensa daquele período era composta, em sua maioria, por portugueses reacionários e não havia muitos nativos que pudessem ocupar este posto. Após a Revolução dos Cravos, em 25 de abril daquele mesmo ano, o Estado português, até então liderado pelo regime fascista de Salazar e Marcelo Caetano, perde força, ocorre a independência em 1975 e, em seguida, tem início uma guerra civil, deflagrada entre a FRELIMO e a RENAMO.

Urgia ocupar os meios de informação, visando à mudança naquela sociedade mais do que injusta. A fim de oferecer sua parcela de contribuição para a liberdade moçambicana, Mia arma-se de vocábulos e lança-se à luta, assim como o fizeram muitos escritores africanos, pois, conforme explicam Macêdo e Maquêa (2007, p. 12): "[...] jornalismo, literatura e reivindicação social caminham juntos nos países africanos de língua portuguesa", ou como lembra Pires Laranjeira (1992, p. 11), ainda que em relação a um século anterior ao autor, mas demarcando a importância que a imprensa desempenhou em África: "Literatura e jornalismo conviviam, no século XIX, a ponto de se influenciarem mutuamente. A crónica e o panfleto de cariz doutrinário e político faziam o gênero."

Em princípio, foi solicitada ao autor moçambicano a colaboração como jornalista durante o período de um ano. Ele, entretanto, estende sua dedicação a este projeto por mais de dez anos. Convém lembrar que, embora não mais efetivamente, ainda hoje Mia Couto não se furta ao prazer de expor suas opiniões em periódicos. Como exemplo, cita-se a

[4] Há controvérsias sobre a data exata de sua saída da Beira, uma vez que em depoimento concedido a Patrick Chabal Mia Couto diz ter ido para Lourenço Marques em 1971 (CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas. Literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994, p.276.). Em contrapartida, numa outra entrevista a Michel Laban diz ter partido para Lourenço Marques em 1972 (LABAN, Michel. *Moçambique – encontro com escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p. 1008.).

publicação no jornal *Savana*, no dia 14 de novembro de 2008, do texto *E se Obama fosse africano?*.[5]

A carreira na imprensa tem início no jornal *Tribuna*, dirigido então por Rui Knopfi, um dos notáveis poetas da primeira geração da literatura moçambicana, ao lado do qual consegue promover uma grande mudança na informação, antes mesmo de que a FRELIMO tomasse o poder.[6] Já não podiam ser mais prevalecentes unicamente os interesses da ultradireita colonial. Havia doravante vozes dissonantes nos jornais do país. Através da pena de jornalistas literatos, o discurso em prol da libertação do Estado moçambicano começava a ser tecido.

Nesse sentido, parece inegável o papel fundador que a imprensa desempenhou no percurso histórico e literário de países africanos colonizados que tiveram uma libertação tardia, ao promover a organização da escrita em crônicas jornalísticas marcadas pelo apelo à conscientização político-social e, sobretudo, ao estilo literário.

Pode-se perceber que, para além de contribuições políticas, o amalgamar entre jornalismo e literatura possibilitou um aprimoramento estético, como afirmam Macêdo e Maquêa (2007, p. 11):

> A proximidade entre o jornalismo e a literatura permitiu, desde os primórdios da imprensa, um espaço cotidiano para o desenvolvimento de estilos, próprios para o exercício da linguagem, em que a elaboração de formas e temas torna a crônica jornalística em crônica literária de modo a nenhuma excluir a outra.

O valor do jornalismo, portanto, não estava reduzido apenas ao seu caráter informativo, como era de costume à maioria dos meios de informação, visto que representava um espaço no qual era possível desenvolver novas experiências linguísticas, temáticas e literárias.

Para tanto, fazia-se necessário pensar em uma forma de se chegar ao público leitor, muito escasso naquele momento, mediante uma linguagem que melhor traduzisse a vida moçambicana, explorando suas marcas características, promovendo certos arranjos

[5] Em 2009, o texto foi publicado pela editora portuguesa *Caminho* na obra *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*.

[6] A FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique – era uma Frente de Moçambicanos, fundada em junho de 1962, composta na sua maioria por intelectuais expatriados e, para acentuar esta marca, foi liderada por Eduardo Mondlane, "o mais distinto académico negro moçambicano e funcionário das Nações Unidas em Nova Iorque, mas um homem que vivera quase sempre no estrangeiro durante os últimos dez anos." (NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Tradução Lucília Rodrigues e Maria Georgina Segurado. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1995. p. 450-451).

metafóricos de modo a torná-la mais reconhecível aos povos locais. O resultado desta inovação é a publicação de uma mensagem híbrida, uma vez que não está vinculada somente à natureza do texto jornalístico (localizável, conteudístico e datado), mas também à universalidade inerente à obra artística literária.

Fechada a *Tribuna*, em 1978, Mia Couto é nomeado diretor da Agência de Informação Nacional, cargo que lhe permitiu viajar por vários recantos de seu país com a missão de formar novas redes de correspondentes. Em seguida, assume a direção da revista *Tempo*, antes de atuar como diretor do jornal *Notícias*, o de maior tiragem nacional, do qual se demite em 1985, por discordar dos rumos *obedientes* que as informações começavam a tomar.[7]

Para além do fato de que o teatro, o cinema e a televisão também contaram com a sua participação ativa, o tempo dedicado a serviço dos meios de comunicação rendeu ao escritor um amplo conhecimento sobre a geografia de seu país, bem como sobre a diversidade cultural, etnológica e econômica da qual resulta sua gente.

Por isso, é possível afirmar que o jornalismo foi um campo de atuação que proporcionou a Mia Couto a recolha de dados referentes ao seu espaço, os quais mais tarde modelarão suas personagens, imprimirão vida aos ambientes e, sobretudo, darão coerência ao seu fazer literário.

O apreço do escritor moçambicano pela profissão é desvelado em uma entrevista concedia a Nelson Saúte (apud Angius, 1998, p. 25), na qual o autor revela:

> [...] o jornalismo é uma das únicas profissões que exercem algum fascínio sobre mim. Porque se está próximo da vida, dos lugares onde ela acontece. Mas o logro está justamente aí: onde a vida acontece mais é onde não há assunto, onde ocorrem vagarosos silêncios.

Embora a grande maioria dos trabalhos acadêmicos produzidos sobre o autor passe ao largo desta atuação, é perceptível que a vivência como jornalista foi de fundamental importância para a formação literária de Mia, pois lhe deu a oportunidade não apenas de tomar contato com a diversidade cultural moçambicana, como dito anteriormente, como também de acercar-se de grandes escritores, tendo em vista que boa parte daqueles que produziam literatura, para não dizer todos, estava diretamente engajada nos meios de comunicação. Ademais, como profissional de imprensa, certamente o convívio quase diário

[7] Mia subverte a linguagem e a estruturação semântica nas crônicas da rubrica *Cronicando*. São justamente esses “desvios” que irão abrir as portas da popularidade ao escritor.

com a escrita lhe apurou a produção textual e o preparou para o seu desempenho nessa função.

A título de ilustração, é digno de apreço um depoimento que Mia Couto (apud ANGIUS; ANGIUS, 1998, p. 26) faz acerca da influência do poeta com quem iniciou seu trabalho na imprensa: “Rui Knopfli foi um dos mestres no tratamento do texto, na comunicação que está para além de técnicas e que é uma arte, uma paixão.” Percebe-se, desse modo, que o jornalismo foi para o autor, depois da casa, um espaço privilegiado para o aprimoramento de sua sensibilidade social e das técnicas de criação.

O interesse deste breve relato foi demonstrar que as manifestações literárias dos países africanos, de Moçambique em particular, utilizaram-se da imprensa como primeiro veículo para expressar a sua contestação frente à barbárie colonial, reivindicando a autonomia de seus espaços, bem como foi fundamental para o estabelecimento do sistema literário moçambicano. Sabe-se que o percurso que se destina na imprensa até chegar à literatura foi comum em diversos países, mas sobretudo naqueles que não dispunham de recursos para a publicação e a veiculação das obras, como é o caso, inclusive, do Brasil. Talvez por isso o crítico moçambicano Francisco Noa (1996, p. 125) tenha assegurado que:

> Qualquer tentativa de rastrear o percurso da literatura moçambicana sem passar um olhar circunstanciado pelas páginas da imprensa que a alimentaram, a divulgaram e consagraram é, à partida, cometer uma profunda falsidade histórica.

Concluída a tentativa de não incorrer em uma *falsidade histórica* no tocante à constituição da literatura moçambicana, bem como à atuação de Mia Couto como membro atuante da imprensa moçambicana e de sua literatura, faz-se necessário revelar outra faceta do escritor, a saber, a do biólogo, que igualmente lhe enriquece a arte contemplativa e lhe marca a concepção estética.

1.3 Num espaço de morte, o relato da vida

No ano de 1985, após longos tempos dedicados à informação, o escritor regressa à Universidade. O antigo projeto de cursar Medicina, interrompido por questões político-sociais, cede lugar ao estudo da Biologia, que foi concluído em 1992, coincidentemente no mesmo ano em que chegava ao fim a longa guerra civil em Moçambique e em que era publicado seu primeiro romance, *Terra Sonâmbula*. Em meio a um cenário trágico decomposto em ruínas e mortes, impera a resistência do estudo da vida e suas possibilidades, tão bem traduzidas em sua literatura em geral e nesse romance, em particular.

Tal a relação apresentada anteriormente, Mia Couto não acredita haver diferença entre o escritor e o cientista, visto que entende a Literatura e a Biologia como atividades complementares. Assegura que esta ciência lhe ensinou coisas fundamentais, das quais destaca a humildade de ouvir outras linguagens, "[...] a fala das árvores, a fala dos que não falam. [...] Com ela entendi a Vida como uma história, uma narrativa perpétua que se escreve não em letras mas em vidas" (COUTO, 2005, p. 123).

No que se refere ao fato de como o viés científico alimenta a sua literatura, e vice-versa, o moçambicano acrescenta:

> A ciência vive da inquietação, do desejo de conhecer para além dos limites. A escrita é uma falsa quietude, a capacidade de sentir sem limites. Ambas resultam da recusa das fronteiras, ambas são um passo sonhado para lá do horizonte. A Biologia para mim não é uma disciplina científica mas uma história de encantar, a história da mais antiga epopéia que é a Vida. É isso que peço à ciência: que me faça apaixonar. É o mesmo que eu peço à literatura (COUTO, 2005, p. 123).

E mais:

> [...] a Biologia é para mim uma indisciplina científica, um modo de estar mais próximos das perguntas do que das respostas. Acredito na ciência, sim, mas apenas como um dos caminhos e quero estar disponível para os percorrer. Uma parte da nossa formação científica confunde-se com a actividade de um polícia de fronteiras, revistando os pensamentos de contrabando que viajam na mala de outras sabedorias. Apenas passam os pensamentos de carimbada cientificidade.
>
> [...] A Biologia é um modo maravilhoso de migrarmos de nós, de transitarmos para lógicas de outros seres, de nos descentrarmos. Aprendemos que não somos o centro da Vida nem o topo da evolução. Aprendemos que as bactérias são seres sofisticados que fizeram mais do

> que nós, espécie humana, pela existência da Terra como um organismo vivo.
>
> [...] Uma das perguntas que mais frequentemente me fazem é a seguinte: 'Como concilia literatura e Biologia?' A pergunta é curiosa, mas mais curioso ainda é saber por que razão me fazem tanto essa pergunta. O que leva as pessoas a pensar que existe um problema de compatibilidade entre os dois saberes?
>
> [...] A verdade é que para mim não existe conflito. Pelo contrário, hoje não sei como poderia ser escritor caso eu não fosse biólogo. E vice-versa. Nenhuma das actividades me basta. O que me alimenta é o diálogo, a intersecção entre os dois saberes. O que me dá prazer é percorrer como um equilibrista essa linha de fronteira entre pensamento e sensibilidade, entre inteligência e intuição, entre poesia e saber científico. (COUTO, 2009, p. 53-58)

No nosso entendimento, a faceta do biólogo também não tem recebido a devida atenção nos levantamentos biográficos presentes nos trabalhos acadêmicos sobre Mia Couto, embora esteja relacionada ao seu fazer artístico, pois o próprio autor, quando entrevistado por Michel Laban (1998), afirmou que uma das razões que o fez optar pelo curso de Biologia foi precisamente a possibilidade que este lhe oferecia de trabalhar nas zonas rurais onde poderia recolher inspiração e elementos para as suas histórias. Não por acaso, é possível notar em suas obras a predileção pelo espaço da ruralidade, particularidade que será melhor delineada na análise do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*.

Ainda a este respeito, Fonseca e Cury (2008, p. 95) sugerem que o fato de o escritor ser também um biólogo indicia que "[...] a presença da natureza e de seus elementos nos romances de Mia Couto – árvores, plantas, animais, flores etc. – desenha um mapa afetivo do solo, outra metonímia da nação." Ademais, para as autoras, este ofício exercido pelo escritor:

> [...] marca uma qualidade de seu olhar sobre o espaço africano: simultaneamente muito próximo, por ser seu lugar de pertença e de compromisso, e distanciado, pela diferença de sua condição de homem urbano, estudado, com vivência intensa com o mundo exterior a Moçambique. (FONSECA; CURY, 2008, p. 20)

Inocência Mata, referência nos estudos das letras africanas, embora tratando particularmente da literatura angolana, tece também suas considerações sobre a recorrência dessa alusão aos elementos naturais nas literaturas de língua portuguesa de África. De acordo com a pesquisadora são-tomense (apud FONSECA; CURY, 2008, p. 95), opera-se

"[...] uma espiritualização da Natureza, resultando-se a sua simbolização, e, a sua instituição como lugar político, origem da idéia de nação", o que só reforça a representatividade que o espaço desempenha nessas produções literárias.

Isso posto, é preciso considerar as trocas existentes entre o Mia Couto cientista e o escritor, na medida em que o estudo da biodiversidade de seu país permitiu a ele não apenas o contato com as cosmovisões rurais, como também uma leitura ainda mais apurada dos espaços moçambicanos, sua Natureza, seus rios e terras, resultando, no que toca à literatura, na exploração das inúmeras possibilidades de se constituir a espacialidade literária, de modo a avivar pela magia da palavra o cinza bélico legado pela ganância humana.

1.4 Mia Couto, um escritor vagando esteticamente por outros espaços

As literaturas africanas nos últimos tempos têm recebido uma atenção considerável nas instituições de ensino e pesquisa portuguesas e brasileiras. Dentre os países africanos de língua portuguesa sobre os quais recai o maior interesse por parte dos acadêmicos estão Moçambique, Angola e Cabo Verde. Como consequência, é crescente o número de obras críticas dedicadas aos autores dos referidos países.

Logo, o propósito deste tópico é o de promover um breve exame de alguns dos estudos relevantes publicados no Brasil, em Portugal e em Moçambique sobre a literatura de Mia Couto, tendo em vista não só divulgá-los, mas, sobretudo, justificar algumas escolhas teóricas que serão assumidas no decorrer deste trabalho. Evidente que não será possível abarcar neste momento toda densidade bibliográfica produzida nos últimos anos, sob o risco de estender demais este tópico e fugir aos propósitos principais da pesquisa.

Pelo levantamento bibliográfico feito para este estudo, a obra *O desanoitecer da palavra* (1998), de Fernanda Angius e Matteo Angius, é a primeira a ter sido dedicada exclusivamente a Mia.[8] Por ser o resultado de oito anos de permanente contato entre os autores portugueses e o escritor moçambicano, o livro foge às temáticas normalmente abordadas em outros estudos, trazendo a público a compilação de textos de qualidade literária que ficaram dispersos por jornais e revistas moçambicanos. Em meio a essa

[8] O título da obra foi uma sugestão do próprio Mia, em resposta ao pedido dos autores. No tocante à análise crítica sobre a produção literária do autor, o livro está dividido em três partes, a saber, a obra poética, a jornalística e a ficção narrativa.

recolha, é possível encontrar também os textos de palestras proferidas pelo escritor sobre vários assuntos, dentre os quais está, obviamente, a literatura, este transgressivo ofício da sensibilidade:

> Comecei pela poesia. Mas não era a escrita que eu saboreava.
>
> A escola é muitas vezes a matadora do desejo de ler e escrever. Ao tornar assunto literário em matéria escolar se matava aquilo que é mais vital na escrita literária: a capacidade de extasiar, de produzir encantamento. A mente cria limites; a sensibilidade ultrapassa-os (COUTO *apud* ANGIUS; ANGIUS, 1998, p. 124).

Quanto à ficção narrativa coutiana, aspecto de maior interesse desta pesquisa, em particular a representação espacial em sua obra, o livro de Angius e Angius apresenta algumas considerações sobre a estruturação do espaço ficcional que, via um estilo poeticamente talhado, emana de um autor que escreve como quem pinta, "[...] dando, ao que deixa impresso, as cores e as forma próprias a cada momento, feição e paisagem" (1998, p. 17). Ou ainda: "As paisagens sucedem-se com suas cores, perfumes e variações humanas, desvendando crenças, interrogações e mistérios lendários lançando no espírito do leitor uma estupefacção permanente e maravilhada [...]" (1998, p. 31).

A literatura, pois, remodela as ruínas do referente, ao expressar uma busca constante de um lugar mítico, alheio aos desmandos dos tempos de combate. O colorido dado ao espaço devastado pela guerra é uma resposta artística à desesperança que acometeu o povo moçambicano nos pós-guerras, colonial e civil.[9]

O livro de Celina Martins, *O entrelaçar das vozes mestiças* (2006), é resultado de uma pesquisa em Literatura Comparada, na qual se promove um diálogo entre a produção de Mia Couto e a de Édouard Glissant, ambas demarcadas por linguagens literárias híbridas e marcadas pelo colonialismo, o que leva os autores a reavaliar a dualidade do discurso hegemônico e instaurar uma Poética da Relação.[10]

No que diz respeito aos propósitos da presente pesquisa, a autora faz menção à constante recorrência da árvore como elemento estrutural nos romances desses dois

[9] Essa revitalização do espaço moçambicano opera mediante alguns elementos essenciais, sem os quais este projeto estaria fadado ao insucesso: "[...] não estão nunca ausentes o sonho e a poesia, a alegria da celebração ritual e a busca de uma razão que devolva aos homens a vida e a esperança roubadas pelos demónios." (COUTO apud ANGIUS; ANGIUS, 1998, p. 18).

[10] A pesquisadora brasileira Enilce Albergaria Rocha propõe também uma aproximação entre Mia Couto e Édouard Glissant, ao analisar os vocábulos em "des" nas escritas dos autores. O texto consta de um conjunto de ensaios reunidos em: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (Orgs.). *Marcas da diferença*: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda. 2006. p. 47-55.

escritores: “Os espaços romanescos de Glissant e Mia Couto estão incessantemente marcados pela presença da árvore, configurando-se como *leitmotiv* estruturador e manifestação superior da vida, que influencia a errância dos protagonistas.” (MARTINS, 2006, p. 327). Ou ainda: “[...] Os autores configuram uma geografia onírica, criando um código simbólico que poetiza a representação das terras natais, construindo encenações do imaginário [...]” (MARTINS, 2006, p. 328).

Como já é de conhecimento comum, a árvore estabelece uma ligação com a terra por meio da raiz; o escritor, pela letra. Tal relação engendra uma condição dual, delineada no prefácio à obra, intitulado *A raiz e o rizoma*, quando Mia Couto menciona que ter raiz parece ser uma condição de sobrevivência do homem, uma forma de ter uma história e uma ligação com o passado. Contudo, tal enraizamento incita um desafio ao escritor: “ter demasiada raiz pode lhe impedir que lhe nasça a asa. E o escritor não vive sem esse ‘voo impossível rumo ao nada’”. (In: MARTINS, 2006, p. 07). Resta, assim, a possibilidade de experimentar um luar que nasça do chão, somente possível nas páginas da ficção e nas sensibilidades aguçadas.

O escritor moçambicano diz ter recebido como lição do poeta brasileiro Manoel de Barros, de quem é admirador confesso, que escrever é uma forma de aprender a ser árvore. Conhecimento que lhe rendeu um profundo receio de que a raiz lhe ancorasse e lhe impedisse de ser céu: “Como conciliar, num mesmo corpo, asa e raiz, pluma e radícula?”. A resposta à questão foi encontrada nos compêndios da Biologia:

> Nos meus anos de formação como biólogo, a solução chegou-me por via do estudo das gramíneas. Estas plantas herbáceas inventaram o rizoma e resolveram a minha crise existencial. O rizoma é um caule quase móvel, que viaja no subsolo, visita outras raízes, mais vagabundo que a toupeira. A raiz individualiza. O rizoma irmaniza. A raiz é fundação. O rizoma é abraço (COUTO apud MARTINS, 2006, p. 07).

Cumpre ressaltar na proposta de Celina Martins, para além da bem-sucedida aproximação dos autores, a metaforização do rizoma como principal eixo da Poética da Relação.[11] Tal categorização pode ser relacionada à configuração do espaço narrativo na literatura de Mia Couto.

[11] Convém citar que as metáforas da “raiz única” e da “raiz rizoma” foram reelaboradas por Glissant a partir da proposta dos filósofos Deleuze e Guattari.

Nesse sentido, apropriando-se da terminologia sugerida pela pesquisadora portuguesa e pelo próprio escritor africano em prefácio ao livro, neste trabalho será chamado de "espaço-raiz" aquele sobre o qual ocorre a tentativa vã de estabelecer como fixa uma determinada cultura, ao passo que o "espaço-rizoma", de maior recorrência na poética do moçambicano, será aquele no qual são considerados os empréstimos culturais tão comuns, sobretudo, aos países marcados pela experiência colonial.[12] Tentar-se-á demonstrar ao longo desta pesquisa que, no tocante ao eixo estrutural e temático, o espaço romanesco de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* está produzido de modo a aproximar valores, em tese, antitéticos.[13]

Durante décadas, houve uma obsessão pela busca de uma África tradicional, respaldada no anseio de revisitar as *raízes africanas*. Entretanto, tal ensejo despreza o dinamismo e a incorporação, no seu seio, de todas as vivências ocorridas historicamente, que dão sustentabilidade às manifestações culturais de uma nação. A este respeito, comenta Mia Couto (2009. p. 174):

> Fala-se muito de Moçambique como mosaico multicultural mas, no fundo, constantemente nos fazem lembrar que a única raiz da nossa moçambicanidade é a tal tradição. Ora essa mesma tradição é muito curiosa: por um lado, ninguém a sabe definir exactamente. Por outro, ela está em constante movimento, e parte daquilo que hoje é visto como tradição já foi, em tempos passados, uma irreverente ousadia.

Ao contrário daquilo que por muito tempo foi veiculado, a tradição não se reduz a uma ideia fixa, tampouco traduz um estado imóvel de uma cultura que é transmitida de uma geração para a outra. Logo, a produção de espaços de troca parece ser uma tentativa de atender ao que defende o teórico Honorat Aguessy (1997, p. 105-106) ao se referir àquilo que se entende como *tradicional* nas culturas africanas: "A actividade e a mudança estão na base do conceito de tradição. [...] Não há uma essência da sociedade e esta última não tem uma natureza fixa, atemporal." É apoiado nesta lógica que o autor moçambicano constrói suas narrativas, colocando valores tradicionais e valores modernos num mesmo espaço.

---

[12] No interesse de homogeneizar culturalmente os países colonizados, os povos da Europa e as culturas ocidentais veicularam a ideia de que toda identidade é constituída de uma raiz única; logo, excluíam o outro. Para Glissant, "Essa visão da identidade se opõe à noção hoje 'real', nas culturas compósitas, da identidade como fator e como resultado de uma crioulização, ou seja, da identidade como rizoma, da identidade não mais como raiz única mas como raiz indo ao encontro de outras raízes." (GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005. p. 27).

[13] Tais valores culturais antitéticos resultam do embate entre: tradição e modernidade; oralidade e escrita; urbano e rural, dentre outras dicotomias.

Se feita uma reflexão sobre a categoria espacial no conjunto da obra de Mia Couto, não há como deixar de fazer referência ao título da sua primeira publicação. Publicado em 1983, o livro de poemas *Raiz do orvalho* trata-se de um pequeno volume de versos que contraria o apelo por uma poesia militante e panfletária, que predominava no cenário literário nos tempos de lutas pela independência do país, como pontuam Angius e Angius (1998, p. 19): "Em entrevista a Nelson Saúte, [Mia Couto] declara que esse primeiro livro é uma 'reacção' à poesia funcional, militante e utilitária."

Trata-se de uma invocação às avessas, uma vez que "é chamada a atenção para o Eu individual e lírico que continuava a existir naquele contexto, angustiado e esperançoso, em cada moçambicano" (ANGIUS; ANGIUS, 1998, p. 19). No lapidar da palavra, o autor procura inventar um lugar em que a ternura ainda seja possível, onde a solidariedade humana possa fazer frente à violência, como evidencia o fragmento do poema *Eles*:

> Para sermos homens
> desocupamos o silêncio
> e com um firmamento de esperança
> cobrimos o rosto ferido de nossa Pátria (COUTO, 1999, p. 34).

A começar pelo título, a primeira produção literária do autor anuncia o valor que a espacialidade tomará em sua obra. Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco (2000), ao fazer uma análise da poesia coutiana, observou esse traço no ensaio "Mia Couto e a 'incurável doença de sonhar'", ao enunciar que "Além das imagens aéreas constantes, também as águas (do mar, das chuvas, dos rios, do orvalho) povoavam os seus versos, umedecendo a linguagem e o coração dos leitores.".

A fim de desvelar as variadas significações metafóricas que guardam os vocábulos *raiz* e *orvalho*, a pesquisadora brasileira pondera que enquanto a raiz é tomada, dentre outras interpretações, como o germe, o princípio, o que se reproduz, o orvalho representa a água em estado de pureza, que "refrigera e suaviza o fogo de tristes lembranças. É a água da lua, que traz uma outra maneira de olhar, lançando uma luz feminina que abranda as concepções marciais dos tempos de marxismo ortodoxo." (SECCO, 2000, p. 268-269). Mia, desse modo, já em sua estréia literária, oferece ao árido cotidiano moçambicano o aroma de um orvalho escrito em forma de poesia, em gotas matinais de sonho que dão frescor ao espaço aniquilado, sofrido.

Embora o escritor tenha sido reconhecido internacionalmente como contista e romancista, é preciso mencionar também o viés da crônica e, sobretudo, o da poesia que "contamina" a sua produção. Naquela entrevista a Laban (1998, p. 1020), ele ressalta a importância de sua passagem pela poesia – se é que um dia essa travessia acabou:

> [...] a minha passagem pela poesia talvez esteja mais presente na criação de novos vocábulos. Penso que são resultado de minha passagem por esse trabalho de filigrana, de tratamento quase artesanal de palavra a palavra que penso que só a poesia nos pode ensinar. [...] a poesia como exercício é ela que te educa a cuidar, parcela por parcela, este rendilhado. Penso que quem nos ensina a tecer é a poesia.

A inovação lingüística e a exploração das potencialidades da palavra são os aspectos que mais ganham relevância nos trabalhos sobre a literatura de Mia Couto. A pesquisadora portuguesa Fernanda Cavacas (2001) há muito vem se dedicando ao estudo dos elementos morfossintáticos presentes na linguagem do autor moçambicano, o que já lhe rendeu a publicação de duas obras. De posse de um termo utilizado pelo próprio escritor, a estudiosa intitula como *brincriação* o ato da criação verbal e invenção lexical promovidos por Mia.

Para as finalidades desta pesquisa, mais importante do que demonstrarmos as artimanhas de transformação da língua portuguesa utilizadas pelo autor, é elucidar elementos que atuam em prol da configuração de uma mundividência moçambicana, calcada numa outra perspectiva lógica, que não a racionalista e ocidentalizada, uma vez que, assim como sugere Inocência Mata (1998, p. 264), "[...] a atualização do processo de criatividade linguística não é apenas da língua mas é sobretudo de nova ideologia de expressão ...", a qual parece reger uma específica "filosofia estilística".

O grande propósito que norteia a escrita pós-colonial, na qual se enquadra a primeira parte da literatura de Mia Couto, é a contestação do discurso europeu e a descentralização das estratégias discursivas. Por esta razão, o estudo da literatura do pós-colonialismo não pode ser apenas restringido a marcas cronológicas, mas também a marcas ideológicas, na medida em que, antes mesmo da independência, já se produzia uma literatura contrária ao regime colonial.

Tais manobras subversivas, de acordo com Ana Mafalda Leite, têm por finalidade construir a inscrição territorial-cultural-nacional, por intermédio de contradiscursos que "revitalizam a percepção do passado e questionam os legados canónicos, históricos e literários" (LEITE, 2003, p. 28).

Dentre os artifícios característicos deste projeto estético-ideológico desenvolvido em Moçambique em língua portuguesa está a configuração especial que a oralidade institui nos textos literários, uma vez que "leva à caracterização da especificidade e autonomização destas literaturas em relação às suas origens coloniais." (LEITE, 2003, p. 35).

A valorização da oralidade, presente no espaço da escrita, imprime originalidade ao romance produzido em África, dá ao gênero e à língua ocidentais uma roupagem africana, pois, como lembra Honorat Aguessy (1997. p. 109), "[...] uma das características das culturas africanas tradicionais, a sua característica essencial, é a oralidade.".

Entretanto, há que se fazer algumas considerações a este respeito.[14]

A fim de que não se incorra numa associação simplista, e mesmo preconceituosa, entre África e sua cultura oral, é necessário entender que falar em oralidade no campo cultural africano é fazer referência a um aspecto dominante, e não a uma exclusividade daquele continente. Conforme adverte Aguessy (1997, p. 114):

> [...] falar da oralidade é sublinhar a existência de uma dominante em que se prevalece a comunicação oral; não é de modo algum designar a exclusividade da comunicação oral proveniente de uma hipotética incapacidade do uso da escrita. A oralidade é tanto efeito como causa de um certo modo de ser social. Denuncia as relações sociais específicas privilegiando certos factores de estratificação ou de diferenciação social, tais como a detenção da palavra, que é sinal de autoridade, a iniciação a conhecimentos que constituem uma espécie de saber mínimo garantido, que qualifica o indivíduo.

Em razão das culturas africanas serem fundamental e tipicamente orais, as manifestações literárias dos países desse continente tiveram que se apropriar da língua dos colonizadores europeus para que pudessem ganhar forma. Com relação à literatura de Mia Couto, considerando que Moçambique é um espaço plurilingüístico, foi necessário dar à língua do colonizador novos contornos, revesti-la de oralidade, de modo que tal empreendimento resultasse em uma linguagem que desestabiliza a expectativa do leitor ao colocar à prova a própria língua portuguesa oficial.

---

[14] No intuito de evitar uma leitura distorcida acerca desta temática, é válido atentar-se à observação de Ana Mafalda Leite: "A predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da 'natureza' africana; mas muitas vezes este facto é confusamente analisado, e muitos críticos partem do princípio de que há algo de ontologicamente oral em África, e que a escrita é um acontecimento disjuntivo e alienígeno para os africanos." (LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escrituras nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998. p. 17)

Nessa mesma direção, a crítica Inocência Mata menciona que a artesania de Mia recria, dentre outros, os embates entre a língua portuguesa, o idioma hegemônico do passado colonial e do presente, e as diversas línguas autóctones moçambicanas, tendo em vista a "fundação de uma nova geografia linguística, uma nova ideologia para pensar e dizer o país. Assim é que injeta no código linguístico português a cultura da oratura africana..." (MATA , 1998, p. 264).

No que se refere à oralidade na obra do escritor, ainda consoante ao pensamento da estudiosa portuguesa, as palavras desempenham a função genuína de representar *vozes anoitecidas*. O autor apropria-se do linguajar utilizado pelo povo, dá forma a ele, e como resultado apresenta um diferenciado modelo de conhecimento e significação sobre os quais erige uma nova cultura em português, próximo ao que defende o projeto literário denominado *moçambicanidade*.[15]

Retomando os propósitos deste estudo, propõe-se demonstrar aqui a relação existente entre a oralidade e a espacialidade rural, antecipando alguns pontos da análise que será arrolada nos próximos capítulos, quando se tentará elucidar as artimanhas espaciais por meio das quais o autor moçambicano promove a aproximação entre o universo urbano e o rural.

Mia Couto, como já mencionado, em suas incursões como biólogo, toma contato com o imaginário dos povos camponeses, o que lhe possibilita contemplar a realidade por uma outra ótica, resultando daí talvez um dos motivos de sua predileção a este espaço. Em uma entrevista, Celina Martins pergunta ao escritor qual o maior aprendizado que este contato com a lógica da ruralidade lhe proporciona, ao que ele responde:

> O que eu aprendo é desaprender: apetece-me colocar em causa aquilo que são as minhas certezas, não para adquirir outras certezas, não é isso. O que me apetece é a viagem, escutar já é uma aprendizagem. Por causa do nosso tipo de vida acelerada, nós somos convidados a deixar de escutar. Portanto, ter atenção às falas, aos silêncios, às pausas é também uma forma de aprendizagem (COUTO apud MARTINS, 2006, p. 410).

[15] Gilberto Matusse define a moçambicanidade "como uma prática deliberada através da qual os autores moçambicanos, inseridos num sistema primariamente gerado numa tradição literária portuguesa em contexto de semiose colonial, movidos por um desejo de afirmar uma identidade própria, produzem estratégias textuais que representam uma atitude de ruptura com essa referência. Esta imagem consuma-se fundamentalmente na forma como se processa a recepção, adaptação, transformação, prolongamento e contestação de modelos e influências literárias." (MATUSSE; Gilberto. *A construção da imagem da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1998. p. 76)

Cumprido o exercício da audição, tão raro nos tempos modernos, é hora de deitar no papel esta lógica ímpar. Segundo Ana Mafalda Leite, a tematização da revalorização da oralidade constitui uma maneira de operar uma representação simbólica de um estado civilizacional que precede, tal como ocorreu em todo mundo, a introdução da escrita em Moçambique.

Isso acaba por reivindicar, no que respeita à cultura rural, "a reposição de valores próprios, meio de afirmação de uma cultura que foi subjugada pela hegemonia da escrita." (LEITE, 1998, p. 90), visto que a maioria dos *assimilados* – como são tratados os letrados em Moçambique – lidam com indiferença em relação a tudo que fuja aos limites de Maputo, demonstrando desinteresse em conhecer o interior de sua terra, as regiões rurais.

O próprio Mia Couto, ao relatar sua experiência como docente na Universidade Eduardo Mondlane, comentou sobre o problema da distanciação dos jovens alunos urbanos em relação ao país, pois estes quando iam fazer trabalhos no campo era como se estivessem adentrando um universo estranho e adverso a eles. Não conheciam as línguas, os códigos culturais e alguns chegavam a manifestar as mesmas visadas estereotipadas dos exploradores coloniais.

> Aquelas zonas rurais eram, afinal, o espaço onde viveram os seus avós, e todos os seus antepassados. Mas eles não se reconheciam como herdeiros desse património. O país deles era outro. Pior ainda: eles não gostavam dessa outra nação. E ainda mais grave: sentiam vergonha de a ela estarem ligados. A verdade é simples: esses jovens estão mais à vontade diante de um vídeoclip do Michael Jackson do que no quintal de um camponês moçambicano (COUTO, 2005, p. 9).

Não é demais lembrar que a oralidade é predominante na maioria da população moçambicana, que, por sua vez, é essencialmente rural e camponesa. Ademais, se o oral está vinculado ao popular, o domínio da tradição oral, de acordo com Leite (1998, p. 90), "é conotado com a camada considerada depositária", logo, "Valorizar esse domínio é uma forma de conhecer e respeitar, reaver, talvez, contributos importantes para a recriação e reformulação de uma cultura nacional.". O desvio da norma colonial, ou melhor, a *africanização* da língua demarca, muitas vezes, a espacialidade da narração, a qual jamais foi escondida por Mia:

> [...] se fosse conduzido a viver fora de Moçambique, esse novo lugar não seria o lugar do meu espaço de criação. Estou condenado a escrever sempre naquele universo, que é o mundo onde nasci e vivi. Provavelmente, levarei esse lugar comigo. Como a baleia que busca a

> costa, estou condenado a escrever sobre o meu país. Até agora, nunca escrevi uma linha que não fosse sobre aquele espaço afectivo que eu imagino ser Moçambique (COUTO *apud* MARTINS, 2006, p. 412).

Outro dado importante no que se refere ao espaço da narração escolhido pelo autor é, como já referido, a predominância do espaço rural em todo o conjunto de sua produção romanesca, como se com tal opção Mia assumisse também um ponto de partida para seus personagens estabelecerem o diálogo entre a expressão escrita e a oral e, sobretudo, como tentativa de promover uma reelaboração endógena das bases de sua cultura.

Segundo Manuel Ferreira (1987, p. 13), as literaturas tipicamente africanas são o contraponto da literatura produzida no período colonial, "O universo africano perspectivado de dentro, conseqüentemente saneado de uma visão folclorista e exótica." Ainda de acordo com o autor, no espaço material e lingüístico do texto, o personagem privilegiado é negro, o qual é revestido de um solidário tratamento literário – o que não quer dizer que as personagens européias (com valores negativos e positivos) sejam excluídas desta literatura, mas sim que é o africano que normalmente vai preencher os apelos da narração "[...] e é ele que quase exclusivamente, enquanto personagem ficcional e poética, é o sujeito do enunciado."(FERREIRA, 1987, p. 13).

Competem, pois, ao sujeito enunciador os cuidados em moldar organicamente os enunciados com elementos que respondam às particularidades africanas, e nesta perspectiva talvez a opção pelo espaço rural na estruturação literária seja mais coerente com esses anseios.

Neste intento, dentre outras estratégias estilísticas, Mia procura promover em sua literatura o respeito às tradições, recuperando mitos do passado e, de acordo com Antônio Martins (2008, p. 47), criando "ambientes maravilhosos e poéticos", oferecendo, assim, uma "resposta ao mundo ocidental que se caracteriza pelo crescimento desmedido das sociedades e culturas citadinas e pela complexidade da relação do homem com o mundo em que vive e com o seu inconsciente." (MARTINS, 2008, p. 47).

Como se sabe, a introdução da escrita em África não foi resultado apenas de um simples processo histórico, mas sim respondeu a uma imposição violenta e externa, que visava desvalorizar as tendências culturais locais. É nesse sentido que a desvalorização dos modelos culturais autóctones, que foi uma insistência da política colonial de assimilação, contribuiu para a descaracterização e rasura dos valores ancestrais.

A assunção da oralidade, contudo, não implica a negação do valor da escritura. Surge, por conseguinte, um texto híbrido. A grafia acende o lume das estórias narradas em volta das fogueiras. Voz e letra finalmente entretecidas, como ponderou Laura Padilha (2007, p. 236, *grifo nosso*), que também escreveu: "Pela letra que tudo eterniza, tais estórias, em vez de circularem apenas pela voz, muitas vezes se perdendo nos desvãos da noite, ganham a claridade do texto e um corpo – o do livro – que se lhes oferece como *espaço de iniciação*."

Dentro de um veio antropológico, Alpha Sow (1997), na obra *Introdução à cultura africana*, traz a "debate" a problemática cultural em África nos tempos contemporâneos, propondo linhas orientadoras para uma nova ação. Para ele, a grande carência da transmissão cultural promovida pelas artes em geral está relacionada, muitas vezes, à falta de enraizamento, no âmbito do desconhecimento e do desprestígio legados às manifestações culturais nacionais. O livro que aqui se menciona data da década de 1980, portanto, convém lembrar que este quadro foi, e está sendo, alterado, para melhor, com o passar dos anos.

Com efeito, é como se os responsáveis pela difusão cultural escrevessem, pintassem e esculpissem motivados pela exigência única de restituir de dar a compreender a um certo público ocidental a imagem exótica que este tem dos seus povos. No plano literário, esta asserção aproxima-se da produção do período colonial, que visava atender aos interesses externos.

Urge, portanto, aliando a proposta de renovação do antropólogo africano à literatura miacoutiana, "descolonizar o pensamento e a mentalidade" nacional mediante a elaboração de um novo projeto cultural que, conforme Sow, deverá respeitar três etapas: a primeira delas seria inventariar os dados culturais locais, o que fez e faz Couto antes como jornalista, agora como biólogo e escritor; a segunda seria a promoção destes dados, instante em que a literatura oferece a sua contribuição como meio de veiculação; e por fim, a terceira etapa teria por objetivo atualizar estes valores culturais no intuito de assegurar o seu dinamismo e, portanto, a sua sobrevivência.

Logo, em âmbito literário, transmitir a oralidade pela escrita nada mais é do que divulgar o tradicional através do moderno, caracterizado pelo registro e publicação, e aqui

parece estar acentuada uma das grandes contribuições culturais que a literatura de Mia proporciona ao seu país.

Para Ana Mafalda Leite (2003), o projeto literário miacoutiano procura conferir à memória da tradição oral um estatuto literário. A língua, ao ser semeada por formas oralizantes, afasta-se dos determinismos racionais. A escrita registra, a oralidade dá o colorido, ao devolver o calor humano que a escrita silencia, conforme ponderou Paul Zumthor (apud RIOS, 2007, p. 31), ou ainda como quer o próprio literato africano, ornamentar a língua com elementos da ruralidade:

> Colocar o português na travessia dos matos, fazer com que ele se descalce pelos atalhos das Áfricas e florestas. E nesse caminho lhe ir somando colorações. A língua portuguesa foi sendo desbotada, o racionalismo trabalha que nem lixívia. Resta, no final, o que é asséptico e tem função justificada. Urge adicionar-lhe músicas e enfeites, somar-lhe o volume da superstição e a graça da dança (COUTO apud ANGIUS; ANGIUS, 1998, p. 25).

No livro *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, Ana Mafalda Leite apresenta vários estudos referentes à produção de Mia. No capítulo intitulado "As Personagens-Narrativa em Mia Couto", ao tratar dos personagens tipos na obra do moçambicano, a crítica menciona que a tipificação desta categoria narrativa é orientada por uma lógica geográfica e social.

No que interessa especificamente aos anseios desta pesquisa, a crítica luso-moçambicana propõe demonstrar a organização dos personagens em duas séries - ambas relacionadas à espacialidade - as quais aclaram dualidades de valores éticos e culturais extremadas: "mundo rural/ interior/ terra/ velhos - tradição; mundo suburbano, urbano/ litoral/ mar/ adultos e crianças - modernidade." (LEITE, 2003, p. 63). Com efeito, nota-se que a representação da dualidade entre o velho e o novo, ou tradição e modernidade, passa, necessariamente, pela estruturação do espaço literário no romance de Mia Couto.

Entretanto, o que mais interessa no que concerne à espacialidade literária é demonstrar o tratamento que Mia Couto confere a estas dualidades, visando sempre à aproximação, por vezes à intersecção, desses grupos opostos e, às vezes, distanciados. A inserção de personagens de variados lugares, em suas narrativas, representando a sociedade moçambicana na sua diversidade, dá-se em um espaço diegético aberto ao convívio entre polaridades extremas, tal como a ilha de Luar-do-Chão, para ficar apenas com um exemplo

do objeto de análise desta pesquisa, espacialidade que, a começar pelo nome, sugere a união entre a terra e o céu.

Cruzando o Atlântico e atracando o olhar na crítica produzida no Brasil, encontrar-se-á uma vasta publicação sobre a poética de Mia Couto, entre trabalhos acadêmicos, artigos e livros. Por uma questão *espacial* e a fim de não descaracterizar o recorte temático proposto para este capítulo, serão apresentadas apenas duas obras brasileiras, de modo que os demais textos serão acionados, conforme a necessidade, apenas no decorrer da análise do *corpus*.

A obra *Viagem infinita: estudos sobre Terra Sonâmbula, de Mia Couto*, de Peron Rios, traz a lume várias temáticas referentes à literatura do escritor moçambicano, das quais se destacam a mimese e a viagem, que serão exploradas nos próximos capítulos desta pesquisa.

Mia, no início do prefácio ao livro, menciona haver apenas dois grandes temas literários, a viagem e a morte, mas que, em *Terra Sonâmbula,* eles são um só, pois "na concepção africana, os mortos não morrem, apenas deambulam, numa outra dimensão, produzindo Vida entre os viventes." (COUTO apud RIOS, 2007, p. 07).

O romance foi escrito, de acordo com o próprio autor, num momento em que o país estava sendo demolido por uma guerra, que semeava a morte e impossibilitava a viagem. A violência bélica reduzia os espaços. Deixar a cidade poderia ser uma viagem fatal aos homens, mas não à literatura, que reabre os espaços ao investir na criação de novos lugares, autorizando o trânsito das personagens, como conta o autor:

> [...] Durante meses, eu despertava entre os sons das armas que ecoavam ao longe e uma força interior me compelia a sentar na penumbra do quarto para inventar as viagens cruzadas de Tuhair, Muidinga, Kindzu, Farida e Junhito. Estes personagens deslocavam-se para lugar nenhum, provindo de um sítio inventado. Apenas a viagem lhes dava chão. [...] Tal como era o meu destino, enclausurado na triste impotência de enfrentar o absurdo da guerra que matava não apenas as pessoas mas o meu próprio país. Um destes personagens me segredou: 'fizeram esta guerra não apenas para nos fazerem fugir do país mas para retirarem o país de nós.' A escrita surgia, assim, *como um modo de inventar uma outra terra*, fazendo com que a estória ludibriasse a história, à maneira da sábia enunciação de Guimarães Rosa (COUTO apud RIOS, 2007, p. 07).

Uma vez mais, percebe-se o laço estreito existente entre o escritor e a sua espacialidade. O artista, em retalhos de escombros, tece uma nova geografia frente a um

mundo cujas possibilidades se mostram cada vez mais escassas, de modo que a ficção se apresenta como a tentativa de atenuar os conflitos humanos, uma mentira necessária. Quando a razão já não consegue explicar o real, a arte o desfigura para melhor dá-lo a ver, cria-se um espaço de devir.

De acordo com Rios (2007, p. 66), no momento em que analisa a mimese na obra do africano, é nesta *poiesis* que se revela uma das funções representativas da literatura: "destilar a carne dos vermes de um silêncio opressor. Tornar possível, como vasos comunicantes, o fluxo cambiante entre o real e o possível.", de tal modo que, ao recriar o seu espaço referente, o artista manifesta sua insatisfação e rompe com a universo que o cerceia.

Na mesma esteira vão as autoras da segunda obra brasileira dedicada inteiramente ao escritor moçambicano, *Mia Couto: espaços ficcionais*, quando afirmam que, ao ficcionalizar os registros oficiais da história, "a narrativa tece um 'outro real', criando uma brecha não para a volta do 'já acontecido', mas para uma possibilidade em aberto daquilo que 'poderia ter sido'" (FONSECA; CURY, 2008, p. 41), tal a distinção aristotélica feita em sua *Arte poética* entre discurso histórico e discurso poético.

O livro configura-se como um importante referencial teórico pertencente aos propósitos da presente pesquisa não só porque aborda elementos pertinentes à produção coutiana, mas, sobretudo, pela particular atenção dada ao espaço romanesco no conjunto de sua obra.

São inúmeras as referências feitas pelas autoras à espacialidade. Em uma delas, apontam que os elementos telúricos são marcantes na produção de Mia, pois "são reveladores da importância que adquire na cultura africana tudo o que se refere à natureza; de outro, revestem-se de 'cultura', isto é, são produzidos no texto como presença e trabalho do homem na sua relação com o espaço." (FONSECA; CURY, 2008, p. 99). Em outra, reconhecem que na obra do escritor:

> Desde o primeiro romance, o espaço da nação é amplamente metaforizado. São vários os movimentos textuais nesta construção metafórica: de afirmação da terra, de seus costumes e mitos, de certa maneira marcando sua diferença; ao mesmo tempo, imagens que vão na contramão desse projeto mostram a impossibilidade de harmonização, em uma idéia única, do discurso sobre a nação (FONSECA; CURY, 2008, p. 83).

Nota-se, desse modo, que as literaturas africanas, em particular a moçambicana, há muito vem cumprindo um importante papel no tocante à reconfiguração cultural dos países assolados pelo regime colonial, bem como à reconstrução, ainda que simbólica, de seus espaços fraturados pelas guerras de libertação.

É nesse sentido, talvez, que o intelectual palestino, Edward Said (1995, p. 37), saliente que "nenhum de nós está totalmente ausente da luta pela geografia. Essa luta é complexa e interessante porque não se restringe a soldados e canhões, abrange também ideias, formas, imagens e representações.".

Ademais, para o autor, o reparo de um "território geográfico" é lento, visto que, concluída a "resistência primária", qual seja a imposição contra o invasor, tem início a "resistência secundária, isto é, ideológica, quando se tenta reconstituir, salvar ou restaurar o sentido e a concretude da comunidade contra todas as pressões do sistema colonial" (SAID, 1995, p. 37). A literatura, pois, operaria nesta instância secundária.

Em meio aos artistas que assumiram esta difícil empreitada está, como se viu até aqui, o escritor Mia Couto, que, pela *desarquitetura* das letras, tem dado a sua contribuição para o restabelecimento cultural de seu país.

Se feito um paralelo entre o que se denominou como sendo a "luta pela geografia" e a arte romanesca, inevitavelmente ganhará evidência na obra do escritor a categoria espacial, como constituinte de um dos principais eixos articuladores deste seu projeto, não só literário, mas político; não só estético, mas ético. Ao encontro do exposto, comentam Macêdo e Maquêa (2007, p. 40) a respeito da literatura do moçambicano:

> [...] o espaço adquire contornos de uma matéria-prima essencial, transformando-se em tema, personagem e linguagem dos textos. Assim, nas terras do Moçambique literariamente dado em seus textos, a geografia e a história comparecem significativamente integradas no espaço literário fazendo com que rios, localidade ou árvores, como os frangipanis, evoquem o canto e plumagem das palavras e marquem utopias verdes de esperança em um mundo 'à revelia' em que predominam a guerra e os desmandos.

Demonstrada a relevância desta categoria na produção do escritor, é por essas paragens literárias que os próximos capítulos irão trilhar, elucidando como está estruturada a espacialidade no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Ademais, tentar-se-á tornar evidente os valores temáticos que dela emanam, no intuito de encontrar nos textos de Mia Couto os traços que, de acordo com Secco (2000, p. 273), propõem uma

“[...] uma nova cartografia que ultrapassa os limites geográficos do país, e traçam, pelo viés do sonho e da recriação verbal, o mapa de uma nação reimaginada.”.

CAPÍTULO 2 – A ILHA E O RIO, POR UMA FIXAÇÃO FLUIDA

Quando já não havia outra tinta no mundo
o poeta usou de 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.

2.1 Balizas iniciais

O presente capítulo tem por finalidade analisar os espaços da ilha e do rio na obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* de Mia Couto. Posteriormente, será feita a análise dos espaços da casa e da cidade, representadas nesse romance. Tal escolha deu-se por uma constatação estrutural que configura o romance. Um dos propósitos da pesquisa é demonstrar a instauração da convivência de valores antagônicos no conjunto da espacialidade do romance analisado, fato que também permeia toda a poética do escritor moçambicano no que toca às demais categorias da narrativa.

A constatação estrutural supracitada diz respeito à constituição simétrica do espaço sobre o qual o enredo é constituído. Inicialmente, cumpre observar que se trata de dois blocos espaciais antitéticos e simétricos, cada qual dotado de outros dois espaços. De um lado, a espacialidade natural, que aqui chamaremos de *natureza*; de outro a espacialidade cultural, que aqui nomearemos *cenário*. [16]

Para além desta observação, temos no primeiro bloco, natural, o rio e a ilha, que igualmente instaura, de início, uma dualidade, a saber, entre um espaço móvel e um espaço fixo. No segundo bloco, cultural, temos a casa e a cidade, que escondem outra especificidade estrutural, a oposição entre um espaço particular e um espaço universal.[17] Embora existam outras espacialidades importantes no romance, as quatro que ora são apresentadas constituem o interesse maior desta pesquisa, dada a relevância que elas

[16] As terminologias grifadas serão devidamente esclarecidas ao longo do desenvolvimento do trabalho.
[17] O emprego do vocábulo "oposição", aqui, é operacional. Diz respeito apenas a oposições axiológicas que guardam estes espaços. Todavia, o que se perceberá ao longo desta análise é que no romance em foco tais espacialidades se confluem, instaurando o que aqui será tratado, dentre outros termos, de "espaço de confluência".

conservam na macroestrutura da narrativa, o que não quer dizer que os demais espaços mereçam ser desconsiderados. Não foram outras, portanto, as razões que levaram à escolha desta bipartição dos capítulos, consoante à própria bipartição existente entre litoral e interior, modernidade e tradição, que a experiência colonial legou a Moçambique e a tantos outros países do continente. É na senda entre esses dois universos que a literatura surge como uma possibilidade de diálogo, de aproximação e de reparação simbólica. Em entrevista à pesquisadora Celina Martins, o autor reconhece a importância de sua produção na construção de uma sociedade mais aprazível, porém não deixa de fazer uma ressalva:

> [...] Mas não só a literatura, todas as outras artes podem ajudar a que estes dois mundos, pelo menos, comecem a falar, se entendam na base do mútuo conhecimento. Considero que o que os outros escritores africanos e eu estamos fazendo é sugerir a esse Outro que não há razão para ter medo, porque essas culturas se temem porque se desconhecem. Este é o drama que cada vez está mais patente: há universos, em Moçambique, incapazes de se relacionarem ... (COUTO apud MARTINS, 2006, p. 408)

Em seguida, tentar-se-á demonstrar como esses universos "incapazes de se relacionarem" aparecem representados no âmbito da espacialidade do romance, de um modo particular, na ilha de Luar-do-Chão, o que não será suficiente. Mais importante do que isso é perceber as estratégias, sobretudo espaciais, criadas por Mia Couto para promover a aproximação, e demonstrar, de acordo com a lição que o poeta Craveirinha deu ao autor, que é possível ser um povo "repartido" e não "dividido". Logo, faz-se preciso tirar a partícula "ou" e inserir a partícula "e" entre as dualidades, tal como sugere o próprio Mia (2005, p. 93), validando a intenção da análise proposta:

> Recordo a lição do poeta Craverinha quando ele se referia à sua origem mestiça: 'sou um homem repartido, não sou um homem dividido'. É assim, repartidos e não divididos, que todos nós nos apresentamos. Não há nenhum de nós que seja cidadão de uma só nação. Repartimo-nos por universos vários. Somos cidadãos da oralidade mas também da escrita. Somos urbanos e rurais. Somos da nação da tradição e da modernidade. Sentamo-nos no computador e na esteira, sem nos sentirmos estranhos em nenhum dos assentos. E é assim que terá que ser: partilhamos mundos diversos sem que nenhum desses universos conquiste hegemonia sobre os outros.

2.2 Sinopse do romance

Antes de dar início à análise das espacialidades do romance, a fim de aclarar a leitura, faz-se necessário apresentar uma breve sinopse da narrativa. A história começa com o narrador Marianinho a bordo de um barco, numa travessia, deixando a cidade onde fora estudar para regressar à sua ilha de origem, Luar-do-Chão, por ocasião da morte do avô, Dito Mariano. A missão do neto é organizar as cerimônias de sepultamento do avô. Contudo, um mistério paira sobre a ilha, a morte inacabada do mais velho dos Malilanes, no aportuguesamento, dos *Marianos*. E é justamente nesse universo de enigmas que a narrativa será erigida. Durante o tempo em que espera pela confirmação da morte do avô que só está "clinicamente morto", para dar prosseguimento ao rito funeral, o neto começa a receber bilhetes que vão tomando proporção, até chegarem ao estatuto de cartas extensas. A autoria das cartas é desconhecida para ele, e tal mistério o convida para uma viagem no tempo de seus antepassados, um evidente retorno iniciático, mítico. Dessas viagens, de acordo com Maquêa (2007), surgirá uma terceira, "uma viagem inventiva e poética de restauração da memória e da humanidade das pessoas que habitam aquela ilha encantada.". O romance está fundamentado na busca por resolução de inúmeros enigmas, alguns insólitos, ao sabor de romance policial, cujas revelações vão sendo dadas ao leitor inesperada e surpreendentemente.

2.3 A natureza e a função do espaço coutiano

Ao observar o conjunto da obra do escritor Mia Couto, dois dados referentes à espacialidade chamam a atenção: a recorrência do espaço insular e do rural (natureza), este último de modo especial, uma vez que toda a sua produção romanesca tem como principal espaço de ação a natureza, o campo e não a cidade. Este dado contraria, inclusive, o gênero romanesco, pois, conforme Massaud Moisés (1974, p. 453), "como o romance nasceu vinculado à burguesia, o seu cenário típico é o urbano.".

No que diz respeito ao primeiro aspecto, a constante insularidade, a pesquisadora Ana Mafalda Leite (2003, p. 137) já observara que "[...] o tema da Ilha, nomeadamente da Ilha de Moçambique, no contexto da literatura africana, como uma forma particular de

regionalismo literário.". A autora demonstra que esta temática não é própria de Couto, mas uma particularidade daquela literatura, representando um compromisso entre o espaço geográfico e o espaço ficcional, ao mesmo tempo que busca "[...] reconhecer que embora ficcional o espaço regional criado literariamente aponta, enquanto portador de símbolos, para um mundo histórico-social e uma região geográfica existente" (LEITE, 2003, p. 137).

Diante de tal afirmativa, é possível se chegar a uma primeira constatação: a ilha tem a funcionalidade de um referente que contribui para a ancoragem nas literaturas africanas, dando a ela maior verossimilhança ao aproximar a ficcionalidade de um espaço geográfico bastante representativo aos povos moçambicanos, a Ilha de Moçambique. Francisco Noa (2003, p. 137), embora referindo-se à literatura colonial moçambicana, menciona que "[...] a localização geográfica dos acontecimentos narrados funciona com um dos suportes mais nítidos da demarcação identitária da literatura colonial." Ainda a este respeito, complementa Yves Reuter (1996, p. 59):

> Os lugares no romance podem 'ancorar' a narrativa no real, dar a impressão de que eles o 'refletem'. Nesses casos, nos prenderemos às descrições, à sua precisão, aos nomes e informações que remetem a um saber cultural recuperável fora do romance, aos procedimentos realizados para produzir este efeito realista.

Outro aspecto de igual relevância está ligado ao fato de a ilha, como espaço mítico e deflagrador da utopia, contribuir para a proposta temática e cultural de Mia Couto, qual seja a de instaurar um ambiente de comunicabilidade entre povos heterogêneos:

> Pensamos que semelhante regionalismo insular ganha a expressão metonímica de um dos espaços míticos de fundação da nação, enquanto espaço cultural, ou seja, estrutura a noção de moçambicanidade, enquanto representação de um espaço de cruzamentos culturais de origens diversas, como a bantu, árabe, indiana e europeia (NOA, 2002, p. 130).[18]

Aliando a questão geográfica, estrutural e temática, a ilha surge como um mote regenerador cuja função maior é estabelecer o rompimento das fronteiras que distanciam as diversas culturas no território moçambicano, um entre-lugar propício à convivência, como

[18] NOA, Francisco. *Império, mito e miopia*. Lisboa: Caminho, 2002. p. 130 (grifos nossos). Na obra *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*, Ana Mafalda Leite reflete sobre a recorrência da ilha na literatura africana: "Penso que a escolha (involuntária?) deste processo temático de insularização permite problematizar outros temas, como a ideia de nação, de cultura, a destruição e desagregação dos laços clânicos e do equilíbrio do interior, resultantes, em especial, dos efeitos da guerra civil, que alastrou, e ainda alastra, com seus resquícios de banditismo e corrupção, por estes países." (LEITE, 1998, p. 69)

bem assinalou Rita Chaves (2005, p. 214-215) ao também se referir à representação da Ilha de Moçambique na poética deste país como um espaço de configuração identitária:

> Nesse ponto depositado nas águas do Índico, espécie de entre-lugar onde se movem as coordenadas ditadas pela história e pela geografia do território hoje identificado com o país, estão as linhas com que alguns poetas compõem as imagens de sua ligação com a terra e suas hipóteses de escapar aos limites que as fronteiras representam.

Parece, pois, inegável o fato de os escritores africanos dialogarem com seus espaços de referência, o que só faz notar que, em alguns casos, o espaço literário está totalmente ligado à geografia da qual o escritor participa.

O crítico moçambicano Francisco Noa, em um texto intitulado "Modos de fazer mundos na actual ficção moçambicana", reflete sobre a "criação do mundo", discutindo a problemática da interação entre o que se tem por "mundo real" – dentro da perspectiva do mundo como conjunto de coisas, - e uma perspectiva versional, que é a do discurso que se cria sobre o mundo referenciado, ou seja, o espaço textual. Tem-se, nesse sentido, a relação evidente entre o mundo real e o mundo possível, faculdade que vai ao encontro da proposta de Mia Couto.[19] Para o crítico, embora sejam universos distintos, esses dois mundos dialogam, confrontam-se e complementam-se, e, nesse sentido, as obras ficcionais, em literatura e as suas correlativas em outras artes, desempenham um papel considerável na feitura do mundo. Para ele, a representação do mundo não é apenas resultado da herança cedida por cientistas, biógrafos e historiadores, mas também produto do exercício da criação de romancistas, dramaturgos e pintores (NOA, 2002).

Ainda na esteira de Noa, a importância dessa reflexão reside no fato de sublinhar, ainda que de forma redundante, a incontornabilidade da arte em geral, e da literatura, em particular, no que toca à *harmonização* do Mundo e da História. A fim de dar cabo desta primeira reflexão levantada – a recorrente insularização na obra de Mia e a proximidade que ela estabelece com a geografia de Moçambique -, constituem-se como essenciais as assertivas do crítico moçambicano (2002, p. 268, *grifos do autor*):

> Projectando esses pressupostos no conjunto das literaturas africanas, particularmente no que concerne à literatura moçambicana, são inquestionáveis as interações entre os mundos que ela cria e os mundos que a envolvem e de onde ela parte. Explicando, de modo abrangente,

[19] Para o escritor, é preciso reacender o território simbólico da nação a fim de poder povoá-lo novamente, "[...] preenchendo o imaginário de formas novas, num espelho que mostra não tanto o que somos, mas o que poderemos ser." (COUTO, 2009, p. 206)

> essa dicotomia, Lubomir Dolezel (1988, p. 83) entende que, apesar de o mundo real participar na formação dos mundos ficcionais ao proporcionar os modelos de sua estrutura, o mundo ficcional é sempre um conjunto imenso de domínios diversificados que acomodam os mais diversos indivíduos possíveis, assim como estado de coisas, eventos, acções etc. Afinal, estamos perante um mundo *ilimitado* e *variado ao máximo*, que tem os seus próprios mecanismos de autenticação e sustentação.

Concluída a discussão acerca do primeiro aspecto espacial apontado como recorrente na obra de Mia, resta-nos fazer um breve comentário sobre o segundo, a saber: o fato de seus romances estarem ambientados no espaço rural, na natureza.

No romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Mia Couto demonstra como a literatura e a história se constroem de maneira articulada, de tal modo que não é possível pensar uma sem a outra. Na obra, o conflito entre realidades distintas – sejam no plano da língua, da cultura ou da política – é demarcado pelo embate entre os espaços da cidade, caracterizada pela assimilação passiva e globalizante, e da ilha – lugar resguardado do mundo. Todavia, o último sempre será predominante sobre o primeiro.

A primeira hipótese para essa escolha parece ser de ordem cultural, uma vez que os povos africanos sempre mantiveram, e ainda hoje mantêm em algumas localidades, uma relação indissociável e respeitosa com a Natureza. A temática da Natureza perpassa todas as manifestações artísticas, e não só a literatura. De acordo com Sow (1997, p. 26), a função primordial das culturas africanas "[...] foi sempre a de transmitir uma certa ideia do homem e da Natureza e de contribuir para a harmonia das suas relações mútuas." Ademais, para Noa (2002, p. 177) , este universo se reveste de um espírito comunitário como marca idiossincrática de uma certa forma de ser e estar, ou ainda figura como "[...] representação da hospitalidade como valor identitário, embora em crise, quase que um anacronismo, mas revelador de uma vitalidade social e cultural profunda."

O próprio Mia Couto (2009, p. 23, *grifos nossos*), e aqui se nota claramente o veio herdado do ofício do biólogo, vai dizer que "[...] a ideia de meio ambiente pressupõe que nós, humanos, estamos no centro e as coisas moram à nossa volta. Na realidade, as coisas não nos rodeiam, *nós formamos com elas um indivisível corpo*."

Ainda a este respeito, Fonseca e Cury (2008, p. 99, *grifos nossos*), refletindo sobre as preferências espaciais de Mia Couto, prestam suas contribuições ao tema:

> Os elementos telúricos são marcantes nos romances. De um lado, *são reveladores da importância que adquire na cultura africana tudo o que se*

> *refere à natureza*; de outro, revestem-se de "cultura", isto é, são produzidos no texto como presença e trabalho do homem na sua relação com o espaço.

Por meio deste excerto, é possível chegar-se a uma segunda hipótese, esta de ordem social e histórica. Ao referenciar o universo rural, o escritor acaba prestando um serviço de manutenção histórica para sua cultura, ao trazer à tona toda uma cosmovisão que, cada dia mais, se dilui pelos dedos da modernidade. De acordo com o escritor, os jovens estudantes moçambicanos olham para o universo rural como se ele fosse um abismo, trata-se de uma faceta invisível das culturas africanas.

Sem a reatualização desses elementos, tais pressupostos do universo rural correriam o risco de serem extintos. Logo, opta-se pelo universo rural como ponto de partida para a aproximação com o universo urbano, e dessa escolha resulta a reconfiguração das culturas africanas de maneira endógena, a África como ponto de referência, à contramão do eurocentrismo.

A terceira hipótese é de ordem estrutural. A opção por esta espacialidade como predominante se faz indispensável dentro da poética miacoutiana, por se tratar de um universo que dá coerência literária à utilização de inúmeras temáticas que vêm sendo exploradas na obra de Mia Couto, como, por exemplo, a oralidade, o uso de provérbios, dentre outras tantas, todas tipicamente pertencentes ao universo rural moçambicano. Ainda no âmbito literário, o que mais interessa aos propósitos deste estudo, Francisco Noa (2006, p. 273) revela:

> Estrategicamente, tanto a escrita de Suleimane Cassamo quanto a de Mia Couto colocam, como aposta deliberada, a eleição da ruralidade, e dos valores que lhe são dramática e idilicamente associados, como espaço redentor e messiânico, não imperativamente do mundo em que se encontram, mas muito obrigatoriamente do modo de fazer mundos na e por meio da literatura.

Discutidos dois aspectos relevantes no que se refere aos procedimentos miacoutianos no "modo de fazer mundos", passar-se-á, agora, à análise específica da Ilha de Luar-do-Chão, bem como dos seus principais cenários. Acrescente-se a ela, o Rio Madzimi, dois espaços naturais que compõem o primeiro bloco estrutural no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*.[20]

[20] Dentre os cenários presentes na ilha, somente a casa não será objeto de análise neste momento, uma vez que, dada sua importância estrutural e temática, será objeto de uma análise à parte.

2.4 Luar-do-Chão e suas tantas insularidades

Como vimos na sinopse do romance apresentada anteriormente, a obra tem início com o narrador Marianinho, após anos de estudo na cidade, deslocando-se num barco para sua ilha natal, por ocasião da morte do seu avô, Dito Mariano. Dada a razão que o faz retornar, a história começa envolta em uma atmosfera mórbida, já patente no primeiro parágrafo:

> A morte é como o umbigo: o quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência. A bordo do barco que me leva à Ilha de Luar-do-Chão não é senão a morte que me vai ditando suas ordens. Por motivo de falecimento, abandono a cidade e faço a viagem: vou ao enterro de meu Avô Dito Mariano (COUTO, 2003, p. 15).

Na teoria literária, o espaço é comumente dividido em três esferas: a natureza, o cenário e o ambiente. Esta última ocorre quando as duas primeiras, natureza e cenário, estão impregnadas animicamente, sendo também conhecida como "atmosfera" ou "clima". De acordo com Osman Lins (1976, p. 76):

> [...] a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – *de angústia*, de alegria, de exaltação, de violência etc. -, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com freqüência como emanação deste elemento, *havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca*.

Percebe-se que a definição de Lins vai ao encontro do que sucede na narrativa. A espacialidade começará a manifestar a tristeza do narrador, instaurando um ambiente lúgubre e depressivo, normalmente associado à morte: "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*." (COUTO, 2003, p. 15, *grifos nossos*). São perceptíveis nessa passagem os elementos que contribuem para a criação desta atmosfera, dentre os quais se destacam a aproximação da noite, em conflito com o dia, caracterizando a escuridão ligada à ideia de morte. Além disso, nota-se a ameaça do último pôr do sol, anunciada pela voz ancestral do velho, que, após o poente, o dia deixará de existir. Surgem, pois, três conflitos temáticos que perpassarão toda a narrativa: *luz* x *escuro*, *dia* x *noite*, *vida* x *morte*. Todos os três conflitos estão demarcados pela espacialidade.

O mais velho dos tios, Abstinêncio, foi o responsável por dar a notícia ao jovem estudante e por acompanhá-lo no trajeto de volta. Antes da partida, enquanto Marianinho preparava a mala, o tio sugere pressa: "[...] rápido, fizesse a mala e embarcássemos no próximo barco para a *nossa ilha*." (COUTO, 2003, p. 16, *grifos nossos*). O uso do pronome possessivo "nossa" demarca a relação de intimidade que ambos repartem com o lugar e antecipa um embate que será instaurado com Ultímio, o citadino irmão mais novo que sonha em realizar empreendimentos comerciais na ilha.

Um dado bastante interessante é como os personagens, na exposição do enredo, vão sendo caracterizados de acordo com a relação que estabelecem com a ilha e com seus espaços particulares. É o que se nota quando o narrador vai apresentar seu "suposto" pai, Fulano Malta e seus tios Ultímio e Abstinêncio:

> Meu pai, por exemplo, 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. Já meu Tio Ultímio, o mais novo dos três, muito se dava a exibir, alteado e sonoro, pelas ruas da capital. *Não frequentara mais a sua ilha natal*, ocupado entre os poderes e seus corredores (COUTO, 2003, p. 16, *grifos nossos*).

Uma das propostas apresentadas pela topoanálise[21] diz respeito às coordenadas espaciais, entendidas como a espacialidade que se organiza, normalmente, em torno dos eixos horizontal e vertical. De acordo com Borges Filho (2007), em muitos casos esses eixos são bipolares, e suas oposições extremadas, como, por exemplo, em alto x baixo. O autor menciona o seguinte: "Se na obra esse eixo for tematizado, então se deve verificar quais são os valores que o impregnam.". Dentre as possibilidades analíticas, está a coordenada do eixo da prospectividade, que se ocupa em verificar os pólos *perto* X *longe*.

No caso da caracterização supracitada, percebe-se que Fulano Malta, "internado na ilha", caracterização que remete à ideia de doença e exílio, era um homem com alma à flor da pele, munido de uma extrema sensibilidade, embora já tivesse sido guerrilheiro.[22] Nota-

[21] A topoanálise é uma metodologia de análise das representações espaciais do texto literário, seja ele poético ou prosístico, embora possa ser aplicada também a outros tipos de texto, inclusive os não verbais. Essa proposta surge a partir da análise e aprofundamento das ideias de vários teóricos como, por exemplo, Iuri Lotman, Osman Lins e Gaston Bachelard entre outros. A proposta encontra-se delineada no livro *Espaço e literatura: introdução à topoanálise* de Ozíris Borges Filho (2007).

[22] De acordo com Edward Said, esse sentimento de estar fora de casa é diferente da experiência dos exilados de outrora, pois "nossa época moderna, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas

se, por parte do narrador, portanto, a presença de valores positivos naqueles que estão arraigados, ou próximos, a Luar-do-Chão. Em contrapartida, Ultímio, o mais novo dos irmãos, assimilado por natureza, deixara de frequentar a ilha natal há muito tempo, ocupado pelos valores modernos ligados à cidade, espacialidade que, como se verá no capítulo terceiro, aparece no romance marcada apenas por axiologias negativas.[23]

A caracterização de Abstinêncio é ainda mais influenciada pelo espaço. Aqui a espacialidade parece cumprir o que Lins (1976) tratou como sendo uma das principais funções do espaço, a caracterizadora. Assim o personagem e seu espaço são apresentados pelo narrador:

> O Tio Abstinêncio, este que cruza o rio comigo, sempre assim se apresentou: magro e engomado, ocupado a trançar lembranças. Um certo dia, *se exilou dentro de casa*. Acreditaram ser arremesso de humores, coisa passatemporária. Mas era definitivo. Com o tempo acabaram estranhando a ausência. Visitaram-no. Sacudiram-no, ele nada.
>
> - *Não quero sair nunca mais.*
>
> - *Tem medo de quê?*
>
> - O *mundo já não tem mais beleza.*
>
> Como aqueles amantes que, depois de zanga, nunca mais se querem ver. Assim era o amuo do nosso tio. Que ele tinha tido caso com o mundo. E agora doía-lhe de mais a decadência desse rosto de quem amara. Os outros riram. O parente sofria de tardias poesias?
>
> - *Você, Abstinêncio, é uma pessoa muito impessoal. Tem medo da vida ou do viver?*
>
> - *Me deixem, irmãos: esta é a minha natureza.*
>
> - *Ou, se calhar,* o *Mano Abstinêncio não recebeu foi suficiente natureza.*
>
> E deixaram-no, só e único. Afinal, era escolha dele. Abstinêncio Mariano despendera a vida inteira na sombra da repartição. A penumbra adentrou-se nele como um bolor e acabou ficando saudoso de um tempo nunca havido, viúvo mesmo sem ter nunca casado (COUTO, 2003, p. 17).

Alguns elementos dessa passagem são dignos de apreço. Inicialmente faz-se necessário demonstrar a similitude que há entre o nome do personagem e a relação que este

---

dos governantes totalitários, é, com efeito a era do refugiado, da pessoa deslocada, da emigração em massa." (SAID, 2003, p. 47).

[23] O termo "assimilado" foi bastante utilizado por teóricos que discutiram as violentas políticas de colonização, como, por exemplo, *Frantz Fanon* e Albert Memmi, e diz respeito ao sujeito que assumiam sem resistência a cultura do colonizador.

estabelece com o espaço.[24] Abstinêncio foi aquele que se absteve dentro de uma espacialidade bastante restrita, a ponto de ser adjetivada como "*exílio*". A ausência de luz interna e externa corrobora sua solidão e subjetividade, representando o estado psíquico do personagem, logo, um espaço psicológico. É o que Tomachévski (1965) denomina de "motivação caracterizadora homóloga", ou seja, quando o ambiente deixa transparecer o estado anímico dos personagens.

Trata-se, de acordo com a topoanálise (2007), de um *espaço homólogo*, por haver uma relação de homologia entre personagem e espaço. Uma vez mais, é preciso chamar a atenção para a ausência de luz que marca o espaço da ilha desde o início da narrativa. Ela é demarcada por vocábulos como "penumbra", "sombra", e ligados a valores negativos que rondam aquele espaço insular. Daí a importância dessa categoria narrativa:

> O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando tanto as atmosferas sociais (espaço social), como até as psicológicas (espaço psicológico) (REIS; LOPES, 1988, p. 204).

Outra função importante do espaço é antecipar a narrativa, estabelecendo o que a topoanálise (2007) denomina como *prolepse espacial*, evento que também pode ser notado no fragmento concernente à caracterização de Abstinêncio. O personagem justifica o fato de não sair mais de casa pela ausência de beleza no mundo. Logo em seguida, o narrador observa "Que ele tinha tido *caso* com o mundo. E agora doía-lhe de mais a decadência desse rosto de quem amara." A prolepse espacial é percebida, de modo especial, pelo emprego da linguagem espacial, marcada pela expressão "caso com o mundo", aqui especificando uma relação amorosa ilícita com uma portuguesa, que mais tarde será revelada. Tal afirmação pode ser reforçada pela expressão "Como aqueles amantes que,

[24] O teórico russo Tomachevski (1979, p. 194) chama a este recurso de *máscara*. Segundo ele, "O procedimento de máscara, isto é, a elaboração de motivos concretos correspondentes à psique do personagem, é um caso particular da característica indireta. (...) O próprio nome do herói pode ter essa função." No caso em pauta, percebe-se nitidamente a forma como o nome do personagem reflete sua relação com a vida e, por extensão, com o espaço.

depois de zanga, nunca mais se querem ver". O fim dessa relação fez que o personagem adotasse uma postura reclusa, fez o seu mundo perder a *beleza.*

Não é apenas o jovem e o Tio que seguem rumo a Luar-do-Chão, toda família se dirige para cumprir os ritos funerais naquele espaço identitário. Cumpre aqui destacar o nome da ilha. A toponímia diz respeito ao estudo dos nomes dos espaços presentes no texto literário, sejam eles próprios ou não. A nomeação dos lugares, muitas vezes, não só atribui características ao espaço, como também ao personagem nele situado. Os topônimos, por sua vez, podem estabelecer, de acordo com Borges Filho (2007), três tipos de relações possíveis com o espaço: semelhança, contraste ou indiferença.

No topônimo em questão, Luar-do-Chão, é nítida a relação de semelhança que há entre o nome e o espaço. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (2009, p. 501), "a ilha, a que se chega apenas depois de uma navegação ou de um vôo, é símbolo por excelência de um centro espiritual e, mais precisamente, do centro espiritual primordial", o que vai ficar evidente nas palavras de Marianinho: "A Ilha era a nossa origem, o lugar primeiro do nosso clã, os Malilanes, ou, no aportuguesamento: os Marianos." (COUTO, 2003, p. 18)[25] Destaque novamente para o emprego da partícula "nosso", denotando pertença, a forte relação da família com aquele espaço.

A ilha, também, representa o refúgio e a utopia. Há, desse modo, uma correlação entre as finalidades de Marianinho, o citadino encarregado da dura tarefa de fazer valer a tradição, e do espaço, que utopicamente desregula a natureza em busca de uma conciliação ideal entre o chão e o luar. As postulações teóricas de Noa vão ao encontro da configuração deste espaço insular, bem como do percurso traçado por Marianinho e pelas complexas pretensões literárias de Mia Couto:

> A utopia é sempre a projecção de um lugar ideal, perfeito, muitas vezes, com cintilações paradisíacas. O ponto de vista geográfico, como referência virtual, tem um papel relevante já que o espaço utópico refere-se, quase sempre, a lugares desconhecidos, ilhas isoladas, com o seu grau de pitoresco e de descontaminação. Por outro lado, parte-se de uma situação existencial concreta para uma idealização que a transcenda e a corrija. Portanto, é uma orientação para o desconhecido a partir daquilo que é conhecido.
>
> Oscilando entre a nostalgia e a expectativa, sempre optimista, a utopia é uma das manifestações mais singulares da imaginação constitutiva. E essa

[25] O aportuguesamento do nome do clã representa uma das tantas violências simbólicas impostas pelo colonialismo. No caso em voga, percebe-se uma descaracterização identitária na mudança de nominal própria.

> singularidade torna-se mais acentuada no caso das utopias literárias, onde, apesar de serem perceptíveis motivações de vária ordem (social, política, religiosa, etc.), é visível o esbatimento tanto de qualquer sentido prático como da possibilidade de realização. E isso é notório quer nas utopias platónicas, quer nas utopias contemporâneas, especialmente daquelas decorrentes da situação de dominação colonial. Referimo-nos, em concreto, às escritas que prefiguram sociedades e nações livres e independentes.
>
> Isto é, perante uma condição de insustentabilidade mais ou menos generalizada, o romancista, ou o poeta, faz-se voz profética anunciando, entre o fascínio e o êxtase, um mundo melhor por vir (NOA, 2002, p. 228-229).

O próprio nome do espaço insular presente no romance parece reforçar as ideias do crítico moçambicano, uma vez que, a partir dele, pode-se pensar no amalgamar representativo entre o chão e a lua, logo, entre a terra e o céu, o baixo e o alto, como mais um empreendimento estrutural na tentativa de confluir as polaridades e dissolver as dualidades. Tal ordenação estrutural revela algumas questões temáticas eleitas pelo autor na construção do seu romance, o que vai ao encontro do apontamento da pesquisadora Celina Martins (2006, p. 163), quando diz que "Apesar da desordem das sucessivas guerras, a ficção coutiana revela matizes de esperança ao celebrar *o convívio harmonioso entre culturas diversas*.".

Num dado momento, o narrador apresenta quais são os três macroespaços que compõem o romance, bem como a relação que há entre eles. A topoanálise define os macroespaços como sendo espaços maiores e polarizados em regiões ou países, cada um deles compostos de cenários e natureza. Cada macroespaço possui uma identidade própria que o contrapõe ao outro. No romance em foco, os macroespaços são representados pelo embate espacial entre ilha e cidade (Natureza X cenário)[26]:

> 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 (COUTO, 2003, p. 18).

Nota-se na passagem "São duas nações, mais longínquas que planetas", para além da hipérbole, as coordenadas espaciais horizontais no eixo da prospectividade. Na maioria

[26] Entende-se por *Natureza* os espaços não construídos pelo homem, enquanto *cenário* seria o espaço construído pelo homem.

dos casos, como já dito, tal eixo é bipolar: *aqui* vs. *lá*. No caso em questão, temos esta distância espacial demarcada pelo adjetivo feminino "longínquas".

> [...] Mia Couto interpela os valores prevalescentes em toda uma sociedade e que oscilam dramaticamente entre o apelo da tradição e da modernidade, do local e do universal, do passado e do presente. Nesse sentido, através dos recorrentes diálogos entre as personagens, os espaços (físicos, psicológicos, individuais e coletivos) e os tempos (subjetivos, privados, históricos e míticos), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* questiona vivências, fustiga a degradação da vida pública e denuncia a degenerescência dos costumes (NOA, 2005, p. 155).

Assim, pode-se inferir que tais espaços representam a dualidade em que está calcada a cultura moçambicana após as fissuras resultantes do colonialismo, da guerra e da modernidade. Se de um lado, tem-se a ilha como representação do espaço primordial, ancestral, dos *griots*, de outro, ao longe, está a cultura citadina, moderna, escrita. A separá-las, está o rio Madzimi, cuja representação será analisada mais adiante. Logo, não poderia haver outro espaço mais conveniente para a manifestação desta heterogeneidade do que o de uma ilha, sobretudo no tocante ao projeto miacoutiano de desfazer as polaridades. Trata-se de um processo de intercâmbio cultural a fim de fazer conviver as dualidades deixadas pelo sistema colonial. Ao se referir à ilha e à sua carga representativa, esclarece Ettore Finazzi-Agró (1993, p. 94):

> Figura geográfica, claro, mas também figura na acepção mais ampla de 'espaço projetivo', em que se condensam uma série de práticas representativas, em que se acumulam, em nível ideal, experiências heterogêneas: espaço, enfim, que se expõe à precariedade sem fim da interpretação simbólica, ao flutuar histórico das alegorias morais, políticas, religiosas. De modo que essa ilha de que falo tem, desde o início, uma consistência 'topográfica' e uma imaterialidade 'tópica': ou seja, ela é um fragmento espacial reconhecível, dotado de uma identidade cartográfica própria, mas é, ao mesmo tempo, uma condensação retórico-discursiva, é o lugar ilocável em que se juntam e se sedimentam imagens muitas vezes contraditórias.

Os macroespaços, cidade e ilha, figurativizam dois temas básicos desse romance e de toda a poética de Mia Couto: modernidade e tradição, respectivamente. Entre eles, surge um terceiro, o rio, fluindo tal um elo a separar e a ligar dialeticamente "duas nações mais longínquas que planetas". Um detalhe não menos importante é a opção do escritor por três macroespaços nesse romance. No âmbito da simbologia, "O três é um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem. Sintetiza a triunidade do ser vivo ou resulta da conjunção de 1 e de 2, produzido,

neste caso, da União do Céu e da Terra." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 889). No romance em fito, dos três macroespaços dispostos, a ilha de Luar-do-Chão, como o próprio nome sugere, é o *locus* mais ideal para a aliança entre céu e terra. Já a partir dessa segmentação espacial, é possível perceber que se trata de um enredo politópico, ou seja, uma fábula composta de várias espacialidades carregadas de sentido, pelas quais as personagens transitam.

Dentre as inúmeras personagens que compõem a narrativa, Miserinha é uma das mais enigmáticas. Trata-se de um membro distante da família, um antigo amor do velho Mariano. De acordo com a velha, seu nome lhe foi dado, mas não de nascença. Nascera em uma "aldeiazinha". Aqui a flexão do substantivo estabelece homologia entre seu espaço de nascimento e sua "minúscula" existência. Uma de suas passagens mais representativas no que toca à espacialidade ocorre quando, ainda no barco, ela diz saber ler os sentimentos de um homem pelo modo como ele pisa o chão. Ao olhar para Abstinêncio, a velha dispara:

> - Esse homem vai carregado de sofrimento.
>
> - Como sabe?
>
> - Não vê que só o pé esquerdo é que pisa com vontade? Aquilo é peso do coração.
>
> *Explica-me que sabe ler a vida de um homem pelo modo como ele pisa o chão.* Tudo está escrito em seus passos, os caminhos por onde ele andou.
>
> - *A terra tem suas páginas*: os caminhos. Está me entendendo?
>
> - *Mais ou menos.*
>
> - *Você lê o livro, eu leio o chão* (COUTO, 2003, p. 20).

Fica, assim, demarcada a relação que os nativos da ilha estabelecem com aquele chão, ao ponto de conseguir ler as dores de uma pessoa pelo seu caminhar. A relação emocional transparece na relação estabelecida diretamente entre o sujeito e o espaço. Aqui a espacialidade é caracterizadora das emoções e dos sentimentos. Ela externaliza o que é interior ao sujeito. A racionalidade citadina do jovem não lhe permite entender plenamente a visada daquela senhora, distante que estava de sua tradição. Evidencia-se um conflito de sabedorias moderna e tradicional, em que a primeira lê os livros, e a segunda lê o chão.

Num dado momento do percurso, o narrador tem o primeiro contato visual com a ilha: "[...] Já se vislumbra o contorno *escuro* da Ilha". Dois aspectos deste primeiro contato

são relevantes. Primeiro, a predominância da escuridão que envolve a ilha desde o início da narrativa, mesmo vista de longe, o que não deixa de ser uma prolepse espacial, pois antecipa o estado de degenerescência em que ela se encontra. Logo, a ausência de luz adquire um valor negativo; segundo, o fato de esse contato ser estabelecido pelo sentido da visão.

No que diz respeito ao segundo aspecto, vale dizer que a apreensão do espaço se dá por todos os sentidos e não apenas pela visão, como postulou Osman Lins (1976, p. 92):

> Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações.

Ainda no que toca à forma, como ocorre a relação entre a representação do espaço e as sensações que dela emanam, Noa (2002, p. 139-140) acrescenta:

> Falar em representação do ponto de vista sensorial significa sempre, em termos estéticos, fazê-lo numa perspectiva simbólica, porquanto não existe sensação em seu estado puro. Isto é, ela traz sempre uma contaminação resultante das vivências internas e exteriores do sujeito. Por outro lado, o processo representacional é uma mediação também ela cognitiva e semanticamente carregada.

Já para a topoanálise, cabe ao analista do espaço verificar de que maneira os sentidos influem na relação do espaço com o personagem. Nesse sentido, os gradientes sensoriais são entendidos como sendo os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato e paladar. Para Borges Filho (2007, p. 69):

> O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço. Portanto, efeitos de sentidos importantes são manifestados nessa relação sensorialidade-espaço.

O uso do termo “gradiente” deve-se ao fato de haver uma gradação nas distâncias entre o espaço percebido e o ser perceptor, de modo que a relação de distância/proximidade é demarcada, normalmente, por dois polos. A visão seria um indicativo de maior distância, ao passo que o paladar expressaria a menor distância possível entre o ser e o espaço.

Isso posto, percebe-se que no excerto supracitado o olhar, determinado pelo verbo “vislumbrar”, é o sentido pelo qual Marianinho estabelece os primeiros contatos com Luar-do-Chão, o que sugere ainda um relativo distanciamento. Num outro momento o narrador menciona: “[...] A Ilha de Luar-do-Chão *deve estar* a um toque do olhar, tamanha é a

agitação.” A agitação das pessoas e das gaivotas anuncia a aproximação física da ilha, enquanto a partícula “deve estar” indica que o passar do tempo fez que Marianinho não saiba ao certo onde se localizava seu espaço primeiro. Tem-se, pois, não só um distanciamento espacial, como também afetivo.

Uma observação digna de atenção é a constatação de que, no conjunto do romance, os mais novos, especificamente Marianinho, influenciado pela cultura moderna, tende a perceber o espaço pelo olhar, ao passo que os mais velhos tendem a perceber o espaço pela audição.[27] Para ficar apenas com dois exemplos, cabe mencionar um momento em que o narrador se refere a Abstinêncio: “Seu olhar parece mais um modo de escutar.” (COUTO, 2003, p. 19), outro que faz menção à Miserinha: “É um pássaro-martelo, bicho coberto de lendas e maldições. *Miserinha reconhecia-o sem deixar de olhar para o chão*.” (COUTO, 2003, p. 27).

O espaço da enunciação é também bastante representativo na obra, cumprindo o narrador uma função didática ao anunciar o *locus* de onde está falando. É tal estratégia narrativa que faz o leitor de outras localidades tomar contato com procedimentos culturais característicos de África, este continente tão afeito ao exotismo barato dos olhos ocidentalizados. Em trechos como: “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) ou “*Em África*, os mortos não morrem nunca.” (COUTO, 2003, p. 30). Com tais procedimentos narrativos, Mia assume o espaço periférico de onde parte sua produção, além de desfazer falsas impressões que, comumente, se tem sobre o seu continente. Para Fonseca e Cury (2008, p. 23):

> [...] A literatura por ele produzida tem como horizonte de expectativa muito mais o leito não-africano, sentindo o escritor, por esse motivo, a necessidade de *explicar e situar o lugar da literatura numa sociedade*, como outras do chamado Terceiro Mundo com alto índice de analfabetismo.

Ainda com relação à criação vinculada ao seu espaço de pertença, o próprio autor confessa:

---

[27] Percebe-se aqui dois modos distintos de se apreender o mundo: o tradicional africano, no qual a oralidade (audição) tem inestimável valor, e o moderno, tipicamente consagrado pelo apelo visual, com características positivistas.

> [...] mas se fosse conduzido a viver fora de Moçambique, esse novo lugar não seria o lugar de meu espaço de criação. Estou condenado a escrever sempre naquele universo, que é o mundo, onde nasci e vivi. Provavelmente, levarei esse lugar comigo. *Como a baleia que busca a costa, estou condenado a escrever sobre o meu país*. *Até agora, nunca escrevi uma linha que não fosse sobre aquele espaço afectivo que eu imagino ser Moçambique* (In: MARTINS, 2006, p. 412, *grifos nossos*).

Na sequência narrativa, após ser recebido pelos seus, Marianinho encontra novamente a velha Miserinha, agora num mercado de peixe, outro espaço de transição. Um dado importante é que, neste percurso, a velha anuncia que dentro de poucas horas os peixes estarão "podres", e não só. Ela, também, chama a atenção do jovem para obervar o céu.[28] Uma vez mais, a espacialidade vai anunciar uma gravidade por vir:

> - *Vá olhando os céus*, veja se está passar um pássaro.
>
> Meu tio faz-me sinal para que me afaste da gorda. Mas não a posso deixar sem cumprir esse favor de atravessar o mercado. Olho para o céu. Passa a lenta garça, de regresso às grandes árvores.
>
> - Veja, Miserinha, uma garça!
>
> - Isso garça não é. É um mangondzwane.
>
> É um pássaro-martelo, bicho coberto de lendas e maldições. Miserinha reconhecia-o sem deixar de olhar para o chão.
>
> - Fique atento a ver se ele canta.
>
> Passa sem cantar. *Um frio me golpeia*. Ainda me lembro do mau presságio que é o silêncio do mangondzwane. Algo grave estaria para ocorrer na vila (COUTO, 2003, p. 27).

Cumpre ressaltar o emprego dos substantivos "frio" e "silêncio", ambos ligados à espacialidade, instaurando uma tensão diretamente homóloga ao mau presságio trazido pela ave. No âmbito simbólico, Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 687) apontam que "O vôo dos pássaros os predispõem, é claro, a servir de símbolos entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra [pássaro] foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu."

Ao se falar da relação entre chão e terra, não há como não se lembrar de Luar-do-Chão. Logo, constitui-se uma harmonia perfeita entre a forma que se dá o prenúncio e aquela espacialidade insular. A esta altura da narrativa, predominam na ilha: a escuridão, o frio e o silêncio. E o espaço começa aí a dizer. Este parece ser um traço idiossincrático das

literaturas africanas. É o que já observara Noa (2002, p. 112), ao analisar a espacialidade do romance cultural:

> [...] o espaço é um factor constitutivo da própria narrativa e que, tendo sempre África como horizonte (geográfico, vivencial, psicológico, etc.), fará com que sua representação se perfile como uma real e incontornável marca idiossincrática. E à medida que seguimos a forma como o espaço nos vai surgindo ao longo das diferentes narrativas, é possível perceber que não se trata apenas de falar sobre eventos e seres que nele evoluem, mas de um espaço que *fala sobre si próprio* e das suas virtualidades representativas e performativas.

Nas culturas africanas, tal fato é totalmente admissível, visto que a cosmogonia daquele continente, não raro, trata o espaço como algo vivo, fato que poderá ser notado ao longo desta análise. É digno de apreço um relato de Mia sobre uma de suas experiências nas comunidades do interior de Moçambique, pois vem ao encontro do que vem sendo tratado:

> [...] E lembrei-me de uma pequena lição que aprendi este ano, numa pequena aldeia de Moçambique. Quando fui recebido pelos chefes tradicionais eles quiseram saber de mim, da minha viagem. 'Cheguei há três dias', comecei por dizer. E logo o régulo me corrigiu: 'Não, você só chegou agora, agora que estamos abrindo o coração do lugar.' De outro modo, o que este homem me dizia é que *os lugares não são coisas. São entidades vivas, possuem um coração que está nas mãos daqueles que falam com as vozes do chão* (COUTO, 2009, p. 52, *grifos nossos*).

O jovem Marianinho aos poucos vai tomando contato com os desafios que lhe esperam. As primeiras descrições da ilha são reveladoras. O personagem começa a perceber os contrastes evidentes entre a arquitetura urbana de onde vem e a rural onde chega. Chega a sentir falta da "geometria dos espaços arrumados", começa a reler, depois de muito tempo, o seu lugar, modificado pelo tempo, pela história:

> [...] vou circulando entre caminhos estreitos de areia. Até há pouco a vila tinha apenas uma rua. Chamavam-lhe, por ironia, a Rua do Meio. Agora, outros caminhos de areia solta se abriram, *num emaranhado*. Mas a vila é ainda demasiado rural, falta-lhe a geometria dos espaços arrumados. Lá estão os coqueiros, os corvos, as lentas fogueiras que começam a despontar. *As casas de cimento estão em ruína, exaustas de tanto abandono. Não são apenas casas destroçadas: é o próprio tempo desmoronado.* Ainda vejo numa parede o letreiro já sujo pelo tempo: «A nossa terra será o túmulo do capitalismo". Na guerra, eu tivera visões que não queria repetir. Como se essas lembranças viessem de uma parte de mim já morta (COUTO, 2003, p. 27).

Vale observar inicialmente o emprego do adjetivo “estreito” ligado a caminhos, o que, no que toca às coordenadas espaciais, contribui para adensar o estado de tensão que vem sendo revelado pela espacialidade. Além disso, o fato de antes haver apenas uma rua, e hoje haver um “emaranhado”, reflete o hibridismo cultural por que passou aquele espaço, após as guerras contra o colonialismo. É também bastante significativo o fato de antes a única rua se chamar “Rua do Meio”. Dentro do eixo da centralidade, tal topônimo traz consigo uma carga simbólica, pois, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 219): “[...] O centro é antes de mais nada o Princípio (...) é a imagem dos opostos (...) é o lugar de condensação e de coexistência de forças opostas, o lugar das mais concentradas das energias.”, ou seja, o entrelugar por excelência que um dia existira, o passado de Luar-do-Chão que ser quer presente.

Os espaços seguem sendo personificados, as casas, antes vistas como espaço-coisa pelo narrador, começa aqui a ganhar novos contornos na obra. A primeira grande mudança que se opera é a personificação deste espaço, o que podemos apreender pelo uso do adjetivo que denota exaustão, um estado não condizente com objetos. Por meio da passagem do inanimado ao animado, a ilha torna-se mais próxima do jovem. Esse efeito de sentido de proximidade imprime igualmente uma ideia de intimidade, o “espaço-coisa” torna-se “espaço-vivo”. A razão do extremo cansaço é o abandono, entendido neste contexto não apenas alegoricamente pelo descaso a que foi submetido Moçambique durante o regime colonial e no período da longa guerra civil, mas, sobretudo, pela ausência daquele que agora chega, Marianinho, um filho da terra que abandona sua ilha para ir estudar na cidade. As casas são vistas como ruínas. Temos aqui um cronotopo, segundo a terminologia proposta por Bakhtin . A figura “ruínas” implica, necessariamente, um espaço e uma passagem do tempo, que o corrompe.

> Em literatura, o processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real que se revela neles tem fluído complexa e interminavelmente. (...) À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas na literatura, chamaremos cronotopo (que significa “tempo-espaço) (BAKHTIN , 1988, p. 211).

As casas destroçadas corroboram as marcas deixadas pela guerra. Na parede, está demarcada a morte da utopia na ilha. Destaque para o adjetivo “sujo”, aqui empregado também como caracterizador da passagem do tempo. Outro dado importante, no que toca à

representação ideológica promovida pelo espaço, é pensar que países como Angola e Moçambique tinham, como frente de resistência ao regime colonial, partidos marxistas. Desse modo, a sujeira do letreiro, ao mesmo tempo em que marca a ação do tempo sobre o espaço, conota o apagamento das inscrições nas quais estavam escritos os ideais utópicos de liberdade.

A presença do narrador irá, em meio à sucessão de ruínas, isto é, da mistura entre tempo e espaço, começar a reaver as possibilidades, restabelecendo o seu espaço sensorialmente, por meio da evocação de vários sentidos, o que justifica a sua presença em Luar-do-Chão: "[...] Dói-me a ilha como está, a *decadência das casas*, a miséria derramada pelas ruas. [...] À primeira vista, tudo definha." (COUTO, 2003, p. 28). Logo após esta descrição, na qual mais uma vez a casa aparece caracterizada como espaço decadente, Marianinho complementa: "*No entanto*, mais além, à mão de um olhar, a vida reverbera, cheirosa como um fruto em verão: enxames de crianças atravessam caminhos, mulheres dançam e cantam, homens falam alto, donos do tempo." (COUTO, 2003, p. 28). A musicalidade, sabe-se, é um traço idiossincrático das culturas africanas e não por acaso contribui para a aproximação afetiva de Marianinho com o seu espaço natal, convertendo-se, via memória, em espaço interior. É isto o que sugeriu Mia Couto (2009, p. 78)em uma de suas intervenções: "Os lugares – por mais que nos sejam desconhecidos – já nos chegam vestidos com suas projecções imaginárias. O mundo já não vive fora de um mapa, não vive fora de nossa cartografia interior". O geógrafo Carney já havia constatado essa relação da música com o lugar. Tal evidência é muito elucidativa quando trazida para o âmbito literário, sobretudo quando se trata da sonora África. Uma passagem que corrobora esta relação acontece quando o narrador vai apresentar sua avó, Dulcineusa. A velha fora criada, segundo Marianinho, na divisão simples de dois universos: a casa e a igreja. É nítida a relação da fé da senhora e a musicalidade do espaço sagrado, de modo que o que lhe fazia crer não eram as preces invocadas, mas a invocação musical das preces, conferindo uma roupagem africana a uma religião tipicamente ocidental:

> O que a fazia crer não era o que o padre falava. Mas porque ele falava cantando. Alguém mais fala cantando?Algum branco o fazia? O Padre Nunes era o único. Cantava, e quando cantava, no recinto da igreja, em coro e com eco, aquilo era tudo verdade. E isso lhe dava remédio (COUTO, 2003, p. 85-86).

Isso posto, percebe-se que a atribuição da verdade, bem como o caráter persuasivo deste recinto sagrado estão ligados à sua caracterização musical. Tal premissa vai ao encontro do que ponderou o geógrafo supracitado, ao tratar da relação entre música e lugar:

> [...] Os lugares são marcados por uma história específica, mas mudam continuamente e têm um crescente significado para aqueles que os habitam, como um resultado dessas características. (...) Lugar pode referir-se a uma variedade de escalas, em cada uma das quais, em termos de experiência, há uma característica ligada à estrutura interna e à identidade. Assim, os seres humanos habitam uma hierarquia de lugares – lar, rua, vizinhança, cidade, estado, região e nação. O papel da música nessa hierarquia tem início no lar. O lugar doméstico tem sido um ponto de estabilidade durante as mudanças e acasos de uma sociedade transitória. Ele é um símbolo de apoio e segurança. A estabilidade durante os anos de formação, com sua restrição espacial e repetição temporal, nos impregna com uma identidade que diz respeito tanto ao lugar como a nós mesmos. Viagens fornecem a base para uma comparação: os lugares subseqüentes são inevitavelmente avaliados em relação ao lugar doméstico.
>
> Nosso lugar de nascimento deixa uma marca que determina a maneira como percebemos outros lugares. A música contribui para recordações de experiências do lugar doméstico, tais como tocar música com parentes em uma reunião de família, entoar cânticos de Natal durantes as festas ou praticar um instrumento ... (CARNEY , 2007, p. 124-128)

Nota-se que, nos fragmentos transcritos anteriormente, começa a haver uma mudança na maneira de perceber o espaço, uma progressão espacial demarcando o devir, visto que é nítida a passagem de um espaço disfórico para um espaço eufórico, caracterizado de maneira especial pela musicalidade que afina cantos e danças. Essas duas passagens formam uma antítese espacial bem demarcada linguisticamente pelo uso da conjunção adversativa “no entanto”. A topoanálise denomina como “topopatia” a relação passional entre personagens e espaço.[29] Esta relação pode apresentar-se de duas maneiras: na primeira, o vínculo afetivo entre a personagem e o espaço em que se encontra é positivo, de modo que ela se sente bem. Tem-se aqui a topofilia.[30] Em contrapartida, na segunda, a

[29] Este neologismo foi desenvolvido pelo pesquisador Borges Filho, que assim o explica: “o elemento de composição *topos* é de origem grega e vem de *tópos* que também é do grego e significa ´lugar’. Já o elemento *patia* veio para o português do *pathéia* que, por sua vez, veio do grego *pathos* que significa ‘paixão, sentimento’. Dessa forma, o neologismo **topopatia** significa a relação sentimental, experiencial, vivencial existente entre personagens e espaço. Esse elo assume inúmeras formas e é extremamente variável em amplitude e intensidade emocional.” (BORGES FILHO, 2007, p. 157).

[30] O conceito de topofilia foi desenvolvido pelo geógrafo Tuan para nomear a relação sentimental que há entre o ser e o lugar. Para ele, “A topofilia não é a emoção humana mais forte. Quando é irresistível, podemos estar

relação entre espaço e personagem dá-se de forma negativa, levando o personagem muitas vezes a repugnar tal espaço, por ser este maléfico, negativo. Ocorre, pois, a topofobia. A imagem degradante das ruínas das casas, literalmente, cede espaço às crianças, aos cantos, às danças e, sobretudo, ao verão, estação que denota alegria em algumas culturas. Em síntese, nos fragmentos em foco, parafraseando Borges Filho (2007), ocorre a passagem do nefasto ao fasto, da topofobia à topofilia.

O mais jovem dos Marianos achega-se a casa, toma contato com alguns familiares e aquele espaço vai-lhe suscitando antigas lembranças, sobretudo do Avô Mariano. Em uma delas ele se recorda de quando o velho lhe pedia que se deslocasse até o bar para buscar uma *derrubadeira.* Assim tal reminiscência é narrada:

> Estendia-me a mão mas era gesto vazio. Nos seus dedos não constava nem moeda nem nota. O dono do bar, o mulato Tuzébio, já sabia da fiança. E tinha a dose preparada. A derrubadeira - a xidiba ndoda - era a mais viril aguardente. Na garrafa, Tuzébio metia umas gotas de ácido, desses mungidos de uma bateria de carro.
>
> - *É para activar* o *motor de arranque* - ria o Avô.
>
> Aquele era um tempo sem guerra, sem morte. A terra estava aberta a futuros, como uma folha branca em mão de criança (COUTO, 2003, p. 43).

O espaço do bar é fraterno, não há necessidade de dinheiro por haver naquela cultura outros modos de "fiança". O dono da tenda, Tuzébio, não era nem branco nem negro, mas mulato, ou seja, o mesmo processo de harmonia que se busca no espaço pode ser verificado na descrição da cor da pele, resultado da confluência de raças. Uma vez mais, aparece em tela a visão eufórica associada ao passado, "em tempo sem guerra". Do fragmento, o dado de maior relevância é o fato de a terra estar "aberta a futuros" naqueles tempos, como um papel em branco que espera o encantamento do lápis colorido de uma criança. Esta paz da ilha parece ameaçada, o que fica evidente num dado momento em que a Avó Dulcineusa chama a atenção de Marianinho: "*Não há pessoa viva na nossa terra. É tudo um cemitério. Um cemitério é tudo* o *que há agora.*" (COUTO, 2003, p. 44). É relevante o contraponto que este excerto faz com o anterior. Se naquele, o futuro estava cheio de possibilidades, neste a morbidez parece imperar na totalidade do espaço.

---

certos de que o lugar ou meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como símbolo." (TUAN, 1980, p. 107).

Em outro momento, Dulcineusa faz Marianinho recordar o dia de sua partida da ilha em direção à cidade. E novamente aparece em voga a impotência da espacialidade no instante da despedida:

> Recordava tudo desse adeus: os ares da tarde, as cores do céu, *o precoce despertar da lua*. E, sobretudo, o ter surpreendido o velho Mariano a chorar.
>
> - *Seu Avô nunca chorara antes.*
>
> Ela se aproximara, carinhosa, para enxugar as lágrimas ao marido. E ele, violento, lhe tinha prendido a mão. *Não toque em mim agora, que estas águas devem tombar no chão,* assim ele disse. Vendo a agonia em Dito Mariano, eu ainda tentara um consolo:
>
> - *Eu volto, Avô. Esta é a nossa casa.*
>
> - *Quando voltares, a casa já não te reconhecerá* - respondeu o Avô.
>
> O velho Mariano sabia: quem parte de um lugar tão pequeno, mesmo que *volte*, nunca *retoma*. Aquele não seria o lugar de minhas cinzas. Assim fora com os outros, assim seria comigo (COUTO, 2003, p. 45).

O cair da tarde anunciava a despedida. O espaço aqui marca a aceleração do tempo, instaurando uma vez mais o cronotopo, *topoi* e *cronos* juntos numa referência visível ao título do romance. A angústia dos dois Marianos, desdobrados em mar e ano, espaço e tempo. Neste momento ocorre praticamente um rito de sucessão, a começar pela presença da lua precoce. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, a lua "[...] simboliza a *dependência* e o princípio feminino, assim como a periodicidade e a *renovação*." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 561). Destaque para os vocábulos dependência e renovação, que mais tarde serão imprescindíveis para a própria vida de Luar-do-Chão. No que diz respeito ao topônimo em questão, pela primeira vez as lágrimas do velho deitam naquela terra, como um sentimento que purifica o chão, recobrindo-o de luar. Outro dado digno de apreço é o emprego dos verbos "voltar" e "retornar", o primeiro ligado à ideia de regresso ao espaço físico, o segundo, ao afetivo e ao simbólico. Dito Mariano temia que o neto perdesse as raízes afetivas com o seu espaço de origem, como sucedera com todos os jovens que haviam partido para a cidade.

O rito de sucessão entre o velho e novo fica mais evidente depois que o neto começa a receber cartas, a princípio anônimas, que mais tarde se descobrirá ser de autoria de Dito Mariano. A primeira missiva é de "boas-vindas", mas digna de temor, pois consta

ali a revelação das surpresas que a ilha lhe reserva. "*Ainda bem que chegou, Mariano. Você vai enfrentar desafios maiores que as suas forças. Aprenderá como se diz aqui: cada homem é todos* os *outros. Esses outros não são apenas* os *viventes.*" (COUTO, 2003, p. 56). A espacialidade anuncia a carta. Se até então o que predominava era a escuridão, a luz pela vez primeira emite os seus sinais, ainda que duvidosos. Há uma homologia entre o espaço e a ação, como descreve o narrador: "Acordo antes de ser manhã. Uma poeira - será a luz? - infiltra-se para além dos cortinados." e acrescenta "[...] Renasce em mim essa estranha sensação que me acontece só em Luar-do-Chão: o ar é uma pele, feita de poros por onde escoa a luz, gota por gota, como um suor solar." (COUTO, 2003, p. 56). A luminosidade corrobora uma sensação que só lhe ocorre na ilha, além de ser o prenúncio da clarividência de que irá necessitar para cumprir as tarefas tantas que lhe aguardam por ali. A ideia ritualística fica ainda mais acentuada pelo emprego do verbo "renascer". Ademais, a iluminação, ao preceder a carta, instaura, novamente, uma prolepse espacial.

Após a primeira carta, alguns eventos relacionados ao espaço começam a ocorrer em Luar-do-Chão, como aponta o narrador: "Decido sair, voltear-me pelas cercanias. A manhã despertara envolta em cacimba. O ar parecia *espesso*, quase líquido. Ameaçava chover mas o chuvisco se *arrependeu*." (COUTO, 2003, p. 59). Cumpre aqui destacar alguns pontos. O primeiro, como já foi destacado, é a recorrente personificação espacial, mediante o uso de metáforas ou não. O segundo, é notar que nesta passagem a relação entre o ar e a água se dá de forma densa, espessa, o que anuncia um evento que está por ocorrer: a chuva deixará de cair naquele chão, nitidamente sentenciado pelo "arrependimento" do chuvisco. Tem-se, pois, mais uma prolepse espacial, ao mesmo tempo em que se adia um evento já presumido, o que evidência a relevância desta categoria. Tal estratégia vai ao encontro do que afirmou Osman Lins (1976, p. 100-101) acerca de uma das funções do espaço:

> Aparece o espaço como provocador da ação nos relatos onde a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida – ou uma parte de sua vida – vê-se à mercê de fatores que lhe são estranhos. O espaço, em tal caso, interfere como um liberador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem.
>
> (...) os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia.

O “suposto” pai de Marianinho, Fulano Malta, vive afastado da Nyumba-Kaya, a grande casa, a exemplos de outros personagens da família, como Miserinha, Abstinêncio e Ultímio. O motivo de seu afastamento deve-se ao temor de atrair para lá o perigo, sente-se ameaçado. A fragmentação identitária reflete-se no modo como os membros da família estão dispostos na ilha, em sua maioria ocupando espaços marginais, isolados na obscuridade e na solidão, como é o caso de “Fulano”, cujo nome já caracteriza uma completa perda de identidade: “Estranhamente, meu pai acomodou-se numa casa *fora* do muti familiar. Nem casa será: *uma modesta cabana, oculta entre as acácias*.” (COUTO, 2003, p. 59, *grifos nossos*). Ele representa um personagem resistente dentro do enredo, o único dos irmãos a negar a assimilação, que fora guerrilheiro, mas que se frustrou com a forma como se deu a independência em seu país. Agora, vivia “fora”, exilado em seu próprio chão, habitava uma modesta cabana. Porém, essa escolha de espacialidade não é fruto do acaso. Ela é condizente com que definiu Bachelard (1978, p. 217-218, *grifos nossos*) a respeito da representação simbólica da cabana, ligada à ideia de simplicidade e de refúgio:

> [...] na maioria dos nossos sonhos de cabanas desejamos viver em outro lado, longe da casa obstruída, longe dos cuidados citadinos. Fugimos em pensamento para procurar um verdadeiro refúgio. (...) A cabana no eremita é uma gravura que se ressentiria de um excesso de pitoresco. Deve receber sua verdade da intensidade de sua essência, essência do verbo habitar. Logo, *a cabana é uma solidão centrada*. (...) Vamos até a solidão extrema. (...) A cabana do eremita é o antítipo do mosteiro. Em torno dessa solidão centrada irradia um universo que medita e que faz preces, um universo *fora* do universo. A cabana não pode receber nenhuma riqueza “desse mundo”. *Ela tem uma feliz intensidade de pobreza. A cabana do eremita é uma glória da pobreza. De despojamento em despojamento, ela nos dá acesso ao absoluto do refúgio.*

O valor de refúgio pode ser reforçado pela descrição do caminho que leva até a casa de Fulano: “É para lá que me dirijo, ao encontro de meu pai, Fulano Malta. Atravesso o átrio e ultrapasso a sebe de espinhosas. Chamo-o de fora, com respeito. Não há resposta. Vou entrando, olhos negociando com a obscuridade.” (COUTO, 2003, p. 28). Entre a parte externa e a interna da casa, há uma sebe de espinhosas, que, se tomada dentro de um âmbito simbólico, pode transmitir a ideia de obstáculo, agressividade, defesa, ampliando ainda mais o valor simbólico daquele refúgio. No tocante à *intensidade da pobreza* a que se refere o filósofo francês, diz o narrador “Só então me dou conta que meu velho dorme no chão.

Quase tropeço nele" (COUTO, 2003, p. 59). Ademais, o interior da casa, a exemplo de outros cenários na ilha, é sombrio, em consonância com a atmosfera fúnebre e decadente que predomina em Luar-do-Chão.

Após uma conversa entre o "suposto" pai e Marianinho, este convida o filho a sair, a fim de que respirassem o frescor da parte externa da casa: "Com um gesto me convida a sair. Lá fora frescava mais." (COUTO, 2003, p. 59). É preciso atentar-se aqui para as coordenadas espaciais no eixo da interioridade, que se configura no embate entre o interior e o exterior, e na subjetividade/alteridade. Sobre isso, Tuan (1980, p. 31) acrescenta:

> Aberto e fechado são categorias espaciais significativas (...). O espaço aberto significa liberdade, a promessa de aventura, luz, o domínio público, a beleza formal e imutável. O espaço fechado significa segurança aconchegante do útero, privacidade, *escuridão*, vida biológica.

Instaura-se no trecho supracitado um embate de valor entre a clausura interna da casa e o frescor externo da ilha, entre escuridão e luminosidade. E eis que na varanda da casa de Fulano revela-se uma espacialidade totalmente caracterizadora de seu destino, uma gaiola aberta.

> Na entrada da casa, sobre uma armação suspensa em troncos de cimbire, está pendurada uma gaiola. Aquilo me dá um aperto no peito.
>
> - *Ainda se lembra?*
>
> - *Lembro, pai. Sempre o pai pendurou gaiola na varanda. Mas sempre estava vazia.*
>
> - *Nunca consegui meter nada lá dentro* - riu-se Fulano.
>
> Meu pai esperava que, voluntário, um pássaro viesse e se alojasse na jaula. A mania, antiga, não passara. A gaiola metaforizava o seu destino, essa clausura onde ave nenhuma partilhara da sua solidão (COUTO, 2003, p. 62).

O personagem converte um objeto destinado à privação da liberdade em uma moradia, ao deixá-la escancarada à espera de que algum pássaro ali se alojasse voluntariamente. Fica, pois, estabelecido dois conflitos espaciais bastante relevantes no eixo da interioridade. Primeiro o da gaiola que, descaracterizada, converte-se em ninho, em morada. Destaque aqui para o fato de ela estar alocada na parte externa da casa, na varanda, o que acentua ainda mais a ideia de liberdade. Segundo, a transformação da morada em clausura, resultante das circunstâncias históricas pelas quais passou, e ainda passa,

Moçambique, transfigurando o espaço do habitar em uma degradada e obscura solidão. A espacialidade, portanto, é homóloga ao estado anímico do personagem.[31]

Na segunda carta que Marianinho recebe começam a transparecer alguns indícios de autoria. Nela consta que as cartas não são escritos, são "falas", uma referência direta à oralidade, traço típico tradicional na África. Logo, aquelas palavras só poderiam vir da voz de um "mais velho", o que fica evidente na passagem: "*Sente-se, se deixe em bastante sossego e escute.*" (COUTO, 2003, p. 64). Estabelece-se aqui mais uma conjunção temática entre oralidade e escrita, entre o velho e o novo: "*É por isso que visitará estas cartas e encontrará não a folha escrita mas um vazio que você mesmo irá preencher, com suas caligrafias."* (COUTO, 2003, p. 65). Tal fusão fica ainda mais evidente no trecho:

> [...] 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* (COUTO, 2003, p. 65).

Nota-se claramente que um dos pressupostos necessários para a salvação daquele lugar de pertença é a união entre valores tradicionais e modernos, fala e escrita. Essa migração cultural, propícia a acontecer em entrelugares, como o deste romance, cujo espaço tem o significativo nome de Luar-do-Chão, tem sido objeto de discussão nas ciências humanas e sociais. Uma das vozes que tem se prestado a este serviço é a de Homi Bhabha (2005, p. 308), para quem esta cultura migrante, própria dos tempos modernos, só pode ser entendida nos interstícios espaciais:

> [...] A cultura migrante do 'entre-lugar', a posição minoritária, dramatiza a intraduzibilidade da cultura; ao fazê-lo, ele desloca a questão da apropriação da cultura para além do sonho do assimilacionista, ou do pesadelo do racista, de uma transmissão total do conteúdo, em direção a

[31] Cumpre aqui transcrever uma passagem a respeito de Fulano Malta que dá validade à análise proposta. Como já se mencionou, ele fora guerrilheiro, tido como um herói entre os seus pela bravura ao se lançar à luta pela independência. Durante anos a família sequer teve notícias dele. Derrubado o regime colonial, o personagem volta, mas recusa-se a participar das festividades da independência. Para ele não havia razões para se comemorar, pois o regime só mudava de turno. O ex-guerilheiro dizia: "[...] a independência que mais vale é aquela que está dentro de nós. O que lhe apetecia celebrar era o vivermos por nosso mando e gosto." Ele não se conformava com o fato de os que iam "à frente" dos desfiles festivos não terem empunhado armas contra o colonialismo. Por todas essas razões, o narrador revela: "E nunca mais Fulano falou de políticas. O que dele a vida foi fazendo, gato sem sapato? Saí da Ilha, minha mãe faleceu. E ele mais se *internou em seu amargor*. Eu entendia esse sofrimento. Fulano Malta passara por muito. *Em moço se sentira estranho em sua terra*. Acreditara que a razão desse sofrimento era uma única e exclusiva: o colonialismo. Mas depois veio a Independência e muito da sua despertença se manteve. E hoje comprovava: *não era de um país que ele era excluído. Era estrangeiro não numa nação, mas no mundo*." (COUTO, 2003, p. 72-74, *grifos nossos*).

> um encontro com o processo ambivalente de cisão e hibridização que marca a identificação com a diferença da cultura.

A segunda carta traz ainda outros dados dignos de atenção. Inicialmente, há mais um indício do autor dessas missivas "desconhecidas": o uso do termo "nossa família", logo, trata-se de um velho pertencente ao mesmo clã. O fato de ser um velho evidencia o caráter transmissor, hereditário, tão marcante nas culturas africanas. A razão da viagem não é a morte, mas o nascimento, a iniciação daquele que levará adiante a marca identitária dos Marianos, o que pode ser comprovado no trecho:

> 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* (COUTO, 2003, p. 66).[32]

O retorno de Marianinho ao seu espaço de origem não se dá de forma aprazível. Após anos vivendo em meio à cultura citadina, ele tem pela frente a difícil tarefa de colocar o seu chão no *devido lugar*, ou melhor, no seu devido Luar. Para tanto, terá de se despir da racionalidade que a cultura moderna lhe impôs, abrindo-se a novas formas de pensamento, condizentes com o seu espaço e cultura primeiros. A escolha da ilha como espaço para esta ação não poderia ter sido mais conveniente, pois, como lembra Martins (2007, p. 21)[33]:

> Lugar de refúgio e isolamento, a ilha simboliza, portanto, a origem e o centro, o espaço ancestral do qual o homem é afastado para ser lançado no caos do mundo civilizado. Como ao ideal de retorno ao ventre materno, retornar à prazerosa e protegida vida insular representa a volta a um tempo anterior à cultura, e por isso mesmo alheio aos pecados e às privações da vida em sociedade.

Entretanto, como menciona Diegues (1998, p. 110), as representações simbólicas das ilhas são caracterizadas pelos extremos "[...] de um lado o espaço paradisíaco, e, de outro lado, o infernal, o amaldiçoado, a prisão onde criminosos expiam suas penas, em

---

[32] De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 506), a iniciação tem o sentido de *teleutai*, ou seja, "[...] fazer morrer, Iniciar é, de certo modo, fazer morrer, provocar a morte. Mas a morte é considerada uma saída, a passagem de uma porta que dá acesso a outro lugar. À saída, então, corresponde uma entrada. Iniciar é também introduzir."

[33] Ainda com relação à ilha e suas infinidades representativas, Diegues faz um apontamento harmônico ao percurso narrativo traçado pelo herói de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*: "A ilha significa a quintessência do *retorno ao lugar*. Os indivíduos se encontram perdidos numa sociedade planetária, sem limite, de espaços descontínuos. Modelo reduzido do mundo, a pequena ilha oferece uma coincidência perfeita para o espírito entre os limites geográficos e culturais. Os indivíduos, perdidos na sociedade contemporânea sem limites, têm necessidade, de tempos em tempos, de limites e referências claras. (DIEGUES, 1998, p. 101).

meio às intempéries, o isolamento e a morte ...". Trata-se, portanto, de um espaço dicotômico *por natureza*. No romance analisado, essa dicotomia está evidente no próprio nome que é atribuído à ilha por Mia Couto: Luar-do-Chão, ou seja, Céu e Terra conjugados. O conflito espacial que surge desta particularidade insular se caracteriza como uma estratégia estrutural na configuração do espaço, como poderá ser visto na análise de outras espacialidades desse romance. Tal recurso traz embutida a tentativa de se romper com a diferença e, ao contrário, propor a convivência pacífica de valores opostos. Tal aspecto dicotômico é revelado ao narrador na segunda carta que lhe chega *ao ouvidos*:

> [...] Lhe explico: você despontou-se, saiu da Ilha, atravessou a fronteira do mundo. Os lugares são bons e ai de quem não tenha o seu, congénito e natural. Mas os lugares nos aprisionam, são raízes que amarram a vontade da asa.
>
> A Ilha de Luar-do-Chão é uma prisão. A pior prisão, sem muros, sem grades. Só o medo do que há lá fora nos prende ao chão. E você saltou essa fronteira. Se afastou não em distância, mas se alonjou da nossa existência (COUTO, 2003, p. 65).

É como misto de refúgio e prisão que Luar-do-Chão é descrita pelo velho Mariano, trazendo à luz as coordenadas de fixação e de mobilidade que se referem à relação estabelecida entre a ilha e o rio, aqui denominado como fronteira entre o *aqui* (ilha) e o *lá* (cidade).[34] Discute-se, desse modo, a relação dúbia que há na fixação em um mesmo local, sobremaneira demarcada pelo refúgio e pela clausura. De acordo com Said (1995, p. 271), muitos povos "tomam consciência de si mesmos como prisioneiros em suas próprias terras." O pensador pondera que as fronteiras que, aparentemente, protegem, na segurança de um território familiar, podem se converter em prisões. De posse da assertiva deste intelectual palestino, pode-se refletir melhor sobre essa questão dual: o lugar de pertença é um espaço afetivo-cultural indispensável à constituição identitária do sujeito; todavia, o confinamento nele pode ser alienante, pode *amarrar a vontade das asas*, como bem observou Dito. Ainda nessa esteira, há algo que precisa ser acrescido no que toca à *topopatia*. A maior preocupação do avô reside não no fato do distanciamento geográfico do neto em relação à ilha, mas do "alonjamento" afetivo, existencial.

Dentre os cenários que constituem a ilha, a igreja figura como um dos mais representativos. Diante da insistência da avó para que o corpo de Mariano fosse abençoado

[34] Este aspecto fronteiriço que o rio encerra será explorado no próximo tópico deste capítulo.

pela igreja católica, o jovem decide ir ter com Padre Nunes. Há mais de trinta anos prestando serviços religiosos à Ilha, o vigário muito sabia das "descrenças" do velho patriarca, que sempre repetia: "*O meu anjo, felizmente, nunca me guardou.*" (COUTO, 2003, p. 89).

> Nunes *sabia* que as rezas do nosso patriarca nunca foram voltadas para nenhum deus. Ou talvez tivesse outros deuses só dele. *Essas divindades, de qualquer modo, deveriam ser bonitas.* Que não o abandonavam nesse período em que ele se suspendia entre a vida mortal e a vida imortal (COUTO, 2003, p. 89).

O religioso português rende-se à beleza à sedução das divindades africanas, que não desamparavam o velho agora que ele estava neste entrelugar. Cumpre aqui observar como ocorre um processo de assimilação às avessas, uma vez que, após tanto tempo, já não é possível pensar naquelas cercanias sem esse sereno sacerdote "Não posso imaginar Luar-do-Chão sem a sua serena presença, como se ele fosse já essência do nosso lugar." (COUTO, 2003, p. 87), ou, no momento de despedida: "À porta da igreja nos despedimos de Nunes. Ele me saúda, *à maneira do lugar*, volteando a mão em redor do polegar." (COUTO, 2003, p. 90, *grifos nossos*). Igualmente digna de atenção é a relação que há entre a serenidade do padre e do espaço sagrado da igreja, caracterizando uma relação homóloga entre ambos.

Ademais, a igreja, como o mais antigo edifício da ilha, surge como um espaço resistente aos desmandos do tempo, "um templo contra o tempo", uma vez que contrasta com a degeneração espacial de Luar-do-Chão, conservando suas cores e "vaidades" num lugar monocromaticamente arruinado pelas guerras. A expressão "até um pequeno jardim" insinua que a beleza e o cuidado por ali são artigos raros. Ao lado da Nyumba-Kaya, que será analisada no próximo capítulo, este é o cenário de maior evidência na ilha, representando um recanto de conforto e sossego, fazendo jus à sacralidade que lhe é atribuída. Faz-se necessário, a fim de dar validade a essas afirmações, transcrever a passagem em que o narrador adentra este recinto:

> Quando entro na igreja entendo melhor a insistência da Avó. Em contraste com a decadência do bairro, a igreja *está pintada*, *mantida*, e *até um pequeno jardim envaidece a cercania*. É *o mais antigo dos edifícios, um templo contra o tempo*. Num mundo de dúvidas, onde tudo se desmorona, a igreja surge como a memória mais certa e permanente.
>
> Padre Nunes saúda-me com seu modo fraterno, suas falas mansas. Os «esses» se arredondam em «xis» e o idioma se torna mais doce. Aquele

> sossego no interior da igreja sempre produziu em mim o mesmo instantâneo efeito: uma enorme sonolência. Nunca pude ceder a essa vontade de me deitar e ali dormir dias a fio. Não será agora que cumprirei esse desejo (COUTO, 2003, p. 90).

Para além da assimilação às avessas, o Padre Nunes, no tocante à caracterização das personagens, representa uma completa inversão de valores. Tamanha sua incorporação àquele espaço que Marianinho tem por ele enorme gratidão, uma vez que o sacerdote fora muito importante em sua formação "[...] Foi ele quem me baptizou, ele me ajudou nas primeiras leituras. Nunes é como que um tio para além da família, da raça e da crença" (COUTO, 2003, p. 28). Esta passagem é muito elucidativa, uma vez que reforça que o grau de parentesco deve estar associado, sobretudo, a laços afetivos e não apenas a conceitos étnicos e religiosos muitas vezes causadores de discórdias.

Igualmente relevante é a inversão de valores que ocorre naquele espaço, uma vez que o Padre carecia de se "confessar" ao jovem: tinha inveja de Fulano Malta, queria ele ter fugido a lutar pela independência. Dada a gravidade do segredo passado aos ouvidos da Avó Dulcineusa, ele conduz Marianinho à sacristia, ou seja, tem-se aqui uma acentuação da interioridade e da intimidade, uma vez que a sacristia é um espaço bastante reservado nas arquiteturas religiosas e, mais que isso, de acesso restrito. Logo, propício à revelação de um segredo guardado no interior de um sujeito há muito, Nunes confessa estar cansado e chega a pregar contra a própria instituição a que pertence: "A injustiça não podia ser mando divino. E a sua instituição se acomodara tanto, que parecia ajoelhar-se mais perante os poderosos que perante Deus." (COUTO, 2003, p. 88). O próprio padre denuncia o descaso da Igreja ante às injustiças engendradas pela máquina colonial. Toda esta representação desta espacialidade e desta personagem contraria a visão que se tinha de tal instituição na literatura colonial:

> Um dos pilares da presença hegemónica dos europeus, a religião, em particular a Igreja Católica, acaba por se instituir como uma das representações mais poderosas do romance colonial. O peso ideológico e a função manipuladora e aculturativa patenteados pela Igreja adquirem uma relevância particular quer em termos discursivos quer a nível dos movimentos diegéticos em que a intervenção dos padres e missionários concorre para a emergência de significativos quadros socioculturais (NOA, 2002, p. 180-181).

Ao deixar a igreja e tomar contato com a preocupação do Padre a respeito dos eventos que vinham corrompendo a ilha, Marianinho passa a apreender o lugar de forma

diferente. Esse espaço sagrado funciona, pois, como propício a revelações que ele haveria de tomar contato, como, por exemplo, de que ali ele já era tido como um estranho e que era preciso reaver sua ligação com o chão. Para tanto, o moderno deveria se deixar guiar pela tradição, o novo pelo velho, ou pela velha.

> 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. Não fosse a companhia da Avó, o que eu faria naquele momento era perder-me por atalhos, perder-me tanto até estranhar por completo o lugar (COUTO, 2003, p. 91).

A relação espacial entre ilha e rio aqui aparece claramente demarcada, e valida a relação estrutural entre fixação e mobilidade. Instaura-se nesta passagem um conflito entre o eufórico e o disfórico. A imagem das crianças pelas ruas remete a um valor positivo, eufórico, no entanto, é justamente por meio do olhar desses alunos que o jovem reconhece o quanto estava distante de Luar-do-Chão, o que o leva a uma preocupação disfórica. Ademais, cumpre ressaltar um grau de dependência ali reconhecido. Não fosse a companhia da avó, ele se perderia "até estranhar por completo o lugar". É assim que se revela ao jovem a necessidade dos conhecimentos tradicionais para que pudesse novamente tornar-se uma pessoa "reconhecível" àquele espaço.

Após tomar consciência do distanciamento afetivo resultante da sua ida para a cidade, o narrador, a partir de então, passa a olhar para Luar-do-Chão de modo distinto do de quando chegara:

> De novo me chegam os sinais de decadência, como se cada ruína fosse uma ferida dentro de mim. Custa a ver o tempo falecer assim. Levassem o passado para longe, como um cadáver. E deixassem-no lá, longe das vistas, esfarelado em poeira. Mas não. A nossa ilha está imitando o Avô Mariano, morrendo junto a nós, decompondo-se perante o nosso desarmado assombro (COUTO, 2003, p. 91).

O espaço já se revela de outro modo neste fragmento, em total homologia com o personagem. Começa a se humanizar definitivamente, o que pode ser notado pelo comparativo feito entre "ruínas" a "feridas". Além disso, pode-se perceber que o personagem começa a sentir os efeitos diretos daquela decadência espacial. E o que mais assinala a reaproximação afetiva com relação ao espaço insular é o fato de o narrador comparar a "morte" daquele espaço à do Avô, de modo que, a partir de tal similitude, a ilha passa a representar a dilaceração do passado e da origem.

Instaura-se a partir deste ponto do enredo uma total homologia entre os eventos humanos e as espacialidades do romance. Para ficar apenas com um exemplo mais elucidativo, cumpre descrever o momento em que ocorre uma tragédia no rio, ocasião em que muitas pessoas perdem suas vidas em razão de um naufrágio. Tal acidente é resultado da exploração descuidada dos recursos naturais da ilha pelos homens, que enviam à cidade carregamentos de madeiras extraídas dali.

> Quando o barco foi engolido pelas águas, o céu da Ilha se transtornou. Um golpe roubou a luz e as nuvens se adensaram. Um vento súbito se levantou e rondou pelo casario. Na torre da igreja o sino começou a soar sem que ninguém lhe tivesse tocado. As árvores todas se agitaram e, de repente, num só movimento, seus troncos rodaram e se viraram para o poente. Os deuses estavam rabiscando mágoas no fundo azul dos céus. Os habitantes se apercebiam que o que se passava não era apenas um acidente fluvial. Era muito mais que isso (COUTO, 2003, p. 99-100).

Tanto a natureza como os cenários maiores e sagrados da ilha, a casa e a igreja, respondem prontamente ao infortúnio e à escuridão, que novamente passa a predominar, reforçando a ambientação mórbida que se instaura no enredo, assim como as nuvens perdem a sua imagem de leveza. Os troncos das árvores, elemento sagrado em muitas culturas africanas, voltam-se para o poente. Não é demais recordar que o romance tem início com um poente. Aqui ele novamente aparece e aparecerá ainda outra vez. Isso indica que as pessoas da ilha, ligadas que são à natureza, sabiam que não se tratava de um simples evento fluvial. Ao contrário, os deuses haviam se revoltado contra a ganância dos homens, do que resultara a tragédia.[35]

No que toca à transformação dos cenários, cumpre ressaltar o amalgamar das crenças e os valores que deles emanam. As casas são ameaçadas, o que pode ser validado pelo surgimento do vento repentino que "ronda" aquelas casas, ao passo que a torre da igreja, e não a igreja em sua totalidade, começa a emitir os sinais de seus sinos sem que alguém os estejam tocando.[36] Logo, a igreja é um cenário que, pela sonoridade de suas

---

[35] De acordo com Appiah (1997, p. 174): "Nas culturas tradicionais, a natureza, a vida natural, é indomada, estranha, e fonte de perplexidade e medo. As relações sociais e as pessoas, ao contrário, são conhecidas e bem compreendidas. Explicar o comportamento da natureza em termos de entidades é, portanto, reduzir as forças desconhecidas do mundo natural às categorias explicativas conhecidas das relações pessoais."

[36] De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, na tradição cristã e na sua arquitetura correspondente, "[...] inspirada nas construções militares e feudais, eriçadas de torres, atalaias e torreões, a torre tornou-se símbolo de vigilância e ascensão. (...) As torres, na Idade Média, podiam servir para espreitar eventuais inimigos, mas tinham ainda um sentido de escada: relações entre céu e terra, que recordavam por degraus". (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 889).

torres, altas, representa a mágoa dos deuses africanos, “rabiscada no fundo azul do céu”. Ocorre, portanto, um hibridismo de crenças e de comportamentos marcadamente representado pela espacialidade.

Há uma ação do Padre que corrobora a interpretação apresentada. Após o ocorrido, o sacerdote deambula na sua desorientação. Naquele momento, para ele, “qualquer direção lhe servia”. Sua suposta racionalidade cristã já não era suficiente para interpretar tais eventos naturais. Fazia-se preciso recorrer a uma outra lógica de pensamento, tipicamente africana. E é o que ele faz, para o desespero da beata Dulcineusa, Nunes vai ter com o curandeiro Muana wa Nweti:

> E assim, pitosguiando aos tropeções, o sacerdote começou a deambular sem destino, parecendo que, para ele, **qualquer direcção** lhe servia. Dulcineusa seguia-o à distância, pesarosa por estar a assistir ao desintegrar do espírito do seu guia religioso. Rezava baixinho para que fosse coisa passageira mas o padre não dava mostras de recuperar. **Perto dos pântanos**, por fim, ele se deteve **frente à casa** do feiticeiro Muana wa Nweti. Após uma hesitação entrou na **obscuridade da palhota**. Pediu ao feiticeiro:
>
> - *Atire* os *búzios, Muana wa Nweti.*
>
> O adivinho, intrigado, levantou os olhos. O padre insistiu, encorajando: ele que atirasse os búzios que ele queria saber do seu destino, agora que os anjos o tinham deixado tombar, sem amparo, no vazio da incerteza.
>
> - *Deixe* os *búzios falarem.*
>
> Dulcineusa, por respeito, se retirou. Nunca chegou a saber que vaticínios o adivinho tinha detectado no futuro do português. Mas isso não a incomodava tanto quanto o clérigo ter aceitado sentar-se no pátio do adivinhão. A que ponto estava desorientado para sujeitar-se àquilo que sempre condenara? (COUTO, 2003, p. 100-101).

Dois aspectos reforçam ainda mais este processo de hibridização. Um de ordem cultural, outro de ordem espacial. O primeiro diz respeito ao fato de o Padre ter aberto mão dos óculos, pois, de acordo com o narrador “Ele preferia deixar de ver.” (COUTO, 2003, p. 100). Em contrapartida, quando já na casa do curandeiro, ele insiste em deixar os búzios falarem. A alteração dos sentidos para a apreensão da realidade vai ao encontro das temáticas implícitas nesta cena. Nesta atitude, há uma valorização nítida da oralidade em detrimento da visão, logo, a hegemonia da cosmogonia africana, calcada de modo particular na oralidade, passa a prevalecer sobre a ocidental, tipicamente visual. O segundo aspecto refere-se à localização da casa do curandeiro, próxima ao pântano, um espaço híbrido por

excelência, que conjuga terra e água. Tal configuração estrutural aloca uma temática perseguida na literatura de Mia Couto, a instauração do espaço da convivência e das trocas como indispensáveis à vida, sobretudo, em comunidades que foram cindidas pelo sistema colonial, como o próprio autor revela:

> África não pode ser reduzida a uma entidade simples, fácil de entender. O nosso continente é feito de profunda diversidade e de complexas mestiçagens. Longas e irreversíveis culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimónios de nosso continente. Quando mencionamos essas mestiçagens falamos com algum receio, como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos pura. Mas não existe pureza quando se fala em espécie humana. Não há economia actual que não se alicerce em trocas. Pois não há cultura humana que não se fundamente em profundas trocas de alma (COUTO, 2005, p. 19).

Esta opinião expressa por Mia reflete-se no conjunto de sua obra tanto no aspecto temático quanto no estrutural, como se vem tentando demonstrar nesta análise. Na obra em fito percebe-se que, dentre as categorias narrativas, a "mestiçagem" se dá, sobretudo, no âmbito da espacialidade.

No intuito de tomar melhores informações sobre a morte "inacabada" do Velho, o jovem decide procurar o médico indiano Amílcar Mascarenha. É informado que o doutor se encontrava nas barracas: "É onde os homens da Ilha se reúnem para beber, conversar e ouvir música. As barracas são ao virar da esquina, tudo ali é perto, a meio passo." (COUTO, 2003, p. 113). Está-se aqui diante de um espaço social eufórico, regido por conversas, bebedeiras e músicas. A forma como o narrador descreve a localização das barracas fornece a ideia das dimensões espaciais de Luar-do-Chão. Trata-se, de acordo com o eixo de amplitude, que polariza o vasto e o restrito, de um espaço bastante delimitado, o que se pode constatar pelo trecho "tudo ali é perto, a meio passo". Tal característica espacial sugere uma relação de maior intimidade entre a ilha e as pessoas que a habitam, acentuando o teor comunitário, de pertença, uma vez que a sua restrição dimensional faz que as pessoas tomem contato com a sua totalidade. O médico, a princípio, resiste em sair dali, fosse aquele um dos principais redutos de harmonia da ilha.

No que se refere à forma como o espaço narrativo está em relação com a ação das personagens, cumpre obervar que o médico não se presta a dar esclarecimentos na Taberna, ao que o narrador sugere: "[...] Entendi que o **lugar não era** apropriado. Peço para sairmos dali." (COUTO, 2003, p. 114). Ou seja, o espaço aberto e social não é condizente com o

assunto fechado, particular e, por isso, Marianinho convida Amílcar a irem à grande casa, um espaço restrito e íntimo, dada a seriedade do assunto. No percurso até Nyumba-Kaya, pode-se perceber o emprego de vocábulos de denotação negativa, "sujas", "ruínas", com que o jovem descreve a decadência da ilha:

> Amílcar Mascarenha me acompanha, então, pelas *vielas sujas da vila*. Traz consigo uma velha mala que, outrora, já tinha sido de cabedal. Num *edifício em ruínas* o médico faz paragem. Procura alguma coisa na parede descascada pelo tempo. Amílcar está debruçado sobre uma mancha que não distingo.
>
> - *Vê?*
>
> Me aproximo e espreito. Havia um resto de pintura, em letra quase ilegível: «ABAIXO A EXPLORAÇÃO DO HOMEM PELO HOMEM».
>
> - *Fui eu que pintei!*
>
> Ainda se orgulha, fossem aquelas letras uma arte de autor. Sacode a cabeça e, enquanto se afasta, vai olhando para trás como quem se despedisse de um tempo (COUTO, 2003, p. 114).

A espacialidade neste fragmento acentua um dado ideológico referente ao médico, além de demonstrar como o homem tem a capacidade de alterar o seu espaço, que mais tarde é alterado pelo tempo. Para além de mais um indício cronotópico, as inscrições quase ilegíveis traduzem o próprio apagamento dos valores ideológicos que outrora Mascarenha defendeu, uma vez que ele fora também, a exemplo de Fulano, um resistente ao regime colonial, mas que, como tantos outros, ao final se frustrou com o resultado da luta.[37] Embora ainda sentisse orgulho de seu ato "artístico", percebe que tais valores já se mostram anacrônicos, *arruinados* pelo tempo, o que se pode perceber no fragmento "enquanto se afasta, vai olhando para trás como quem se despedisse de um tempo." A fim de corroborar tal leitura, vale ressaltar que, de acordo com Lotman, a coordenada "trás" está ligada à ideia de passado. Tal recurso linguístico, comumente empregado pelas pessoas, denomina

[37] No intuito de validar a análise proposta, é pertinente transcrever a descrição feita pelo narrador acerca de Amílcar Mascarenha, a qual vai ao encontro da relação que o indiano estabelecia com aquelas ruínas, físicas e ideológicas: "Era por isso que estava ali, em Luar-do-Chão, arrumado na periferia do mundo. Já fora militante revolucionário, lutara contra o colonialismo e estivera preso durante anos. Após a Independência lhe atribuíram lugares de responsabilidade política. Depois, a revolução terminou e ele foi demovido de todos os cargos. Assistiu à morte dos ideais que lhe deram brilho ao viver. A sua raça começou a ser apontada e aos poucos a cor da pele se converteu num argumento contra ele. Amílcar Mascarenha se isolou na Ilha e ganhou refúgio em bebida." (COUTO, 2003, p. 116).

linguagem espacial, a qual traz consigo valores por serem desvelados. De acordo com o teórico estoniano (1978, p. 360-361):

> Mesmo ao nível supratextual, ao nível da modelização puramente ideológica, a linguagem das relações espaciais mostra ser um dos meios fundamentais para dar conta do real. Os conceitos "alto-baixo", "direito-esquerdo", "próximo-longínquo", "aberto-baixo", "delimitado-não delimitado", "discreto-contínuo", são um material para construir modelos culturais sem qualquer conteúdo espacial e toma o sentido de "válido-não válido", "bom-mau", "seus-estranhos", "acessível-inacessível", "mortal-imortal", etc. Os modelos do mundo sociais, religiosos, políticos, morais, os mais variados com a ajuda dos quais o homem, nas diferentes etapas de sua história espiritual, confere sentido à vida que o rodeia, encontram-se invariavelmente providos de características espaciais, quer sob a forma de oposição "céu-terra", ou "terra-reino subterrâneo" (estrutura vertical de três termos, ordenada segundo o eixo "alto-baixo"), quer sob a forma de uma certa hierarquia político-social com uma oposição marcada dos "altos" aos "baixos", noutro momento sob a forma de uma marca moral da oposição "direita-esquerda" (as expressões: "A nossa causa é justa [*]", "pôr qualquer coisa à esquerda"). As idéias sobre os pensamentos, ocupações, profissões "humilhantes", e "elevadas", a identificação do "próximo" com o compreensível, e o "seu", o familiar, e do "longínquo", com o incompreensível, e o estranho – tudo isso se ordena em modelos de mundo dotados de traços nitidamente espaciais.
>
> Os modelos históricos e nacionais-lingüísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma "imagem do mundo" – de um completo modelo ideológico, característica de um dado tipo de cultura. Na base destas construções, tornam-se significantes até modelos espaciais particulares, criados por este ou aquele texto ou por um grupo de textos.

Marianinho e Mascarenha seguem pelas ruas da ilha, espaço líquido da transmissão e da comunicação entre espaços urbanos. Ao passarem pela igreja, antes vista como um dos edifícios mais imponentes da ilha, notam a degradação daquele espaço. Ela apresenta-se humanizada, "fragilizada", bem como entregue aos desmandos do tempo: "Passamos pela igreja. Agora, sem o Padre Nunes, o edifício surge fragilizado, vulnerável aos abusos do tempo e dos homens" (COUTO, 2003, p. 114). Cumpre aqui ressaltar que a vulnerabilidade desse espaço é proveniente da crise espiritual pela qual passou igualmente o Padre após o acidente no rio. Logo, estão em relação homóloga disfórica o Padre e a igreja.

Ainda no que diz respeito aos efeitos da degradação da ilha nos personagens, é válido apresentar a relação de Abstinêncio com Luar-do-Chão. O médico conta ao jovem a história de quando foram pintar a repartição em que o seu tio trabalhava. O espaço profissional, a exemplo do da casa, que já foi demonstrado anteriormente, refletia a sua

rotina abstêmia e, portanto, explicava o comportamento misantropo deste personagem, a ausência do seu viver:

> A vida de Abstinêncio se consumira no bafio da repartição. Todos recordam o zeloso funcionário: sempre o mesmo ombro encostado no mesmo umbral da porta. *Envelheciam ele e o edifício*, irmãos da mesma idade. Um dia decidiu-se pintar a repartição e os pintores atacaram de *branco* paredes, portas e janelas. Mas não conseguiam pintar aquele pedaço de madeira onde Abstinêncio se encostava. O homem não arredava do encosto.
>
> - Só *se me pintarem a mim junto* - teimava.
>
> E aquele pedaço de parede ficou para sempre por pintar. *Como se ali se desenhasse a ausência desse estranho homem* (COUTO, 2003, p.117, *grifos nossos*).

Um detalhe de bastante relevância é a cor escolhida para pintar a parede daquela repartição: branca. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, na África negra, nos rituais iniciáticos que condicionam toda a estrutura da sociedade, "o branco de caulim – branco neutro – é a cor dos jovens circuncidados, durante todo período do seu retiro"; os iniciados têm seus rostos besuntados de branco e, muitas vezes, todo o corpo, "a fim de demonstrar que estão momentaneamente *fora* da sociedade." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 143). Talvez por isso o recluso personagem insistisse que o pintasse também, uma vez que sua clausura era momentânea e resultado de sérias razões. Esta sua relação dúbia com o espaço da ilha, marcada pela oposição permanência x ausência, pode ser comprovada no instante em que o tio é flagrado pelo narrador em meio a uma festa em sua casa. Neste momento, a obscuridade de sua reclusão cede espaço à luminosidade e aos ruídos de festas que "exalam da casa", "[...] *A porta está aberta*, a sala em flagrante desordem e, pelos cantos, se estendem moças quase despidas. Meu tio mais velho nos recebe, no *corredor*, tão alterado que quase não o reconheço." (COUTO, 2003, p. 119). Destaque aqui para dois aspectos que demarcam este paradoxo espacial: primeiro, a porta estava aberta, o que rompe com a ideia de reclusão; segundo, o local onde o tio recebe Marianinho e o médico, no corredor, espaço de transitoriedade, de passagem entre cômodos, ou talvez incômodos, e estados anímicos. Admirado com o que testemunha, o narrador se dá conta do conflito espacial, segregação x agregação, bem como do temporal, dia x noite: "[...] Afinal, me pergunto: Abstinêncio é um, de dia, e outro, de noite? Toda a imagem de contenção e

recolhimento, essa sua quase santidade, se desfaz ante a minha incredulidade." (COUTO, 2003, p. 120).

Não era por falta de amor à vida que Abstinêncio resolvera se isolar, tampouco por falta de afeição pela sua terra. Ao contrário, "[...] Amava-a tanto que não tinha força para assistir à sua morte. Passeava pela vila e o que via? Lixos, lixos e lixos. E gente dentro de lixos, gente vivendo de lixo, valendo menos que sujidades." (COUTO, 2003, p. 118). Neste ponto instaura-se mais um conflito de ordem espacial. Dada a deterioração do universo aberto, o personagem busca refúgio em um espaço fechado. Tem-se, desse modo, o espaço aberto da ilha como imagem da degradação, ao passo que o espaço da casa e da repartição do personagem como espaço de segregação e da degradação, o que condiz com mais uma postulação teórica de Iuri Lotman (1978, p. 375), quando o crítico trata da oposição espacial "fechado-aberto":

> Ao lado do conceito <alto-baixo>, existe um traço essencial que organiza a estrutura espacial do texto e que é a oposição <fechado-aberto>, sendo o espaço fechado interpretado nos textos sob forma de diferentes imagens espaciais usuais: da casa, da cidade, da pátria, dotando-se de determinados traços: <natal>, <quente>, <firme>, opõe-se ao espaço <exterior>, aberto e seus traços: <estrangeiro>, <hostil>, <frio>. São também possíveis interpretações contrárias.

Na obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, o conflito "aberto-fechado" apresenta-se como muito relevante. A ilha, com sua delimitação espacial, embora seja um macroespaço fechado, não é capaz de fornecer o refúgio de que os personagens necessitam, em razão de seu estado de decomposição. Daí eles procurarem a reclusão dos microespaços, o que gera um efeito de elevada interioridade e isolamento no tocante à relação espaço-personagem.

A restauração da ilha está submetida ao cumprimento rigoroso de ordens ancestrais. É isso que revela uma das cartas que o narrador recebe. A primeira ordem é não deixar que os familiares enterrem o Avô antes que o jovem ouça algumas revelações; a segunda é ir ao encontro da velha Miserinha e levá-la até a casa da família.[38] A caligrafia imposta à confecção das cartas se converte em espacialidade, especificamente em "ponte" entre os de lá, os antepassados e os de cá, os vivos, como bem revela a voz grafada do Avô: "[...] não posso usar os métodos da tradição: você já está longe dos Malilanes e seus xicuembos. A

escrita é a ponte entre os nossos e os seus espíritos. Uma primeira ponte entre os Malilanes e os Marianos." (COUTO, 2003, p. 126). A esta demarcação espacial feita pelos advérbios "lá" e "cá", Borges Filho (2007, p. 120) chama de espaço linguístico, que representa "[...] as possibilidades morfossintáticas dos afixos, das preposições, dos verbos, dos advérbios, dos pronomes, dos substantivos e dos adjetivos com sentido espacial."

O jovem Mariano sai para cumprir o segundo e mais urgente pedido que a carta trazia: "[...] Mas, lhe peço, comece por Miserinha. Vá procurar Miserinha. Traga essa mulher para Nyumba-Kaya. (...) Ela deve repertencer-nos. É nossa família. E a família não é coisa que exista em porções. Ou é toda ou não é nada." (COUTO, 2003, p. 126). Tal pertencimento a que o Avô se refere diz respeito também a uma questão espacial. No tocante às coordenadas espaciais no eixo na centralidade, cujos polos opostos são centro x periferia, Miserinha era a mais periférica de todos os familiares. Rejeitada, era a mais afastada do núcleo central dos Marianos. Tal disposição espacial remete a um exemplo apontado por Antônio Dimas em *Espaço e romance*, em que o teórico reflete, a partir de uma tese defendida por Roberto Reis, acerca dos valores que emanam da metáfora espacial relativa ao centro x periferia:

> [...] A rigor, o mérito do trabalho é apenas o de configurar em metáforas aquilo que já vinha expresso no corpo dos textos ficcionais: 'no *centro* ou *núcleo* está a figura do senhor e patriarca, junto aos que habitam a casa-grande. Na *nebulosa* ou *periferia*, a bem dizer, todos os restantes. Precisando mais: na *nebulosa* circulam o índio, o sertanejo, o jagunço, o gaúcho e o negro. Ou seja: nela alinhamos categorias étnicas (o negro e o índio) e sociais (o jagunço, o sertanejo e o gaúcho), aglutináveis na medida em que não figuram no *núcleo*, sendo subjugados na base de uma relação de dominação, hierárquica. Efetivamente, os figurantes do *núcleo* senhorial exercem domínios sobre os da *nebulosa* (REIS apud DIMAS, 1987, p. 17-18).

A exemplo do fragmento supracitado, os eixos opostos aqui encerram valores hierárquicos. A velha fora casada com um irmão falecido de Dulcineusa, Jorojo Filimone. Após o falecimento do marido, apareceram familiares que Miserinha sequer conhecia e levaram tudo "[...] os bens, as terras. Até a casa." (COUTO, 2003, p. 131). Quando lhe tiraram a casa, o valor que havia de mais digno e íntimo, o que pode ser evidenciado pela partícula "até", a senhora passou a usar novamente a alcunha miserável que lhe haviam dado na adolescência. Logo, o nome da personagem está ligado à miséria de uma perda espacial. Após o ocorrido, conforme rezava a tradição de Luar-do-Chão, era missão de Dito

Mariano cuidar da velha, mas isso nunca aconteceu. Dulcineusa não permitiu a integração de Miserinha à Nymba-Kaya. Deu-se assim o apartamento espacial da velha: "[...] Transferiram-na, sim, para um pequeno casebre, de uma só divisão. Ali se deixou ficar, em desleixo de si mesma." (COUTO, 2003, p. 131). O espaço a que fora enviada é homólogo ao tamanho de sua miséria e, portanto, caracterizador. Dentro do eixo da amplitude, trata-se de uma espacialidade bastante restrita, o que pode ser comprovado pelo adjetivo "pequeno" antecedendo a já diminuta morada, o casebre, bem como pelo fato de haver uma única divisão. Nota-se nessa passagem que o estado físico, psíquico e social de Miserinha encontra ressonância nesse novo espaço que ela habita, o que converte a espacialidade em ambientação. De acordo com Osman Lins (1976, p. 77):

> Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.

No caso da velha que fora entregue à miséria, pode-se perceber como o espaço traduz literalmente suas desventuras. Essa relação entre espacialidade e ação, bem como a contribuição que dela emana para o entendimento de uma obra são condizentes com o que postulou o teórico Wolfgang Kayser (1985, p. 246) "[...] na prática, de muitos lados pode vir auxílio ao esforço de compreensão de uma obra, inclusive da exploração de uma espacialidade". De acordo com o crítico alemão (1985, 391) "[...] há três elementos que criam o mundo e por isso representam os elementos estruturais das forças épicas: personagem, espaço e acontecimento.". Tais elementos igualmente contribuem para a criação do mundo romanesco. No romance, e em particular no caso de Miserinha que vem sendo analisado, "[...] o espaço, é claro, mantém-se como elemento estrutural do mundo; mas, até quando quer ser tão vasto como na epopéia, reduz-se ao espaço em que vivem indivíduos e se fazem experiências pessoais; no melhor dos casos, um espaço portador e talvez gerador de grandes acontecimentos." (KAYSER, 1985, p. 399).

Dentre os cumprimentos de suas tarefas na ilha, Marianinho é ordenado em carta pelo Avô a visitar o coveiro Curozero Muando no cemitério. Segundo Dito, ele haveria de explicar ao neto os segredos daquele mundo. Ao chegar ao seu destino, o jovem presencia o coveiro em meio a um rito de purificação. Neste espaço, o conhecimento citadino é enterrado, de modo que passa a prevalecer somente a lógica local. É nítido o contraste do

modo de percepção da realidade demarcada pela espacialidade. Embora o homem estivesse nu em volta de uma fogueira, recebendo os vapores de uma lata de água fervendo em pleno rosto, "[...] Depois de um tempo ele estremece como se tivesse frio" (COUTO, 2003, p. 157). Ademais, o enigmático homem põe à prova os saberes do citadino, o qual, por sua vez, reconhece sua ignorância ante a inversão do espaço que lhe é revelada, acendendo a chama de uma outra racionalidade:

> - É a mim que vem procurar?
>
> - Sim, há outro coveiro por aqui?
>
> - No outro lado do céu existem também os coveiros. Ou melhor, os descoveiros.
>
> Despreza a minha ignorância. Que eu não sabia, mas a gente enterra aqui os mortos e eles, lá, nos aléns, os desenterram e os celestiam (COUTO, 2003, p. 157).

Um dado importante é o respeito que este personagem conserva pelo chão, pela terra. Assim como a igreja e os demais espaços da ilha, o cemitério há muito vinha sendo alvo de cobiças, a ponto de roubarem os mortos ao invés de deitar flores nas campas dos antepassados. Para Curozeiro, "covar", ou seja, enfrentar o espaço como algo vivo para receber os mortos, era uma arte, tal a de um escritor a ajeitar suas escritas num papel. Era preciso demasiada perícia para não ferir o chão, para converter o golpe da pá em carinho:

> Abrir o buraco, aquele buraco, não é coisa simples. A gente inclina-se da seguinte maneira, e ele exemplifica: perna traseiramente colocada, dorso entortado e o rosto inclinado, mas nunca olhando o chão, isso nunca. A pá movendo-se para baixo sem golpear o ar, não, que isso de forçar o golpe é ferir a terra sem necessidade. O pé é que assenta na borda da lâmina para que se cumpra o golpe como se de um carinho se tratasse (COUTO, 2003, p. 158).

O coveiro segue desatando conflitos entre o tradicional e o moderno. Quando perguntado pelo jovem se sabia o que havia sucedido com o velho Mariano, ele diz se tratar de fatos que não se explicam por palavras, contrariando completamente a cultura citadina. Curozero diz ao narrador: "*Você ficou muito tempo fora. Agora,* é um *mulungo. Sabe o que lhe digo? Um dedo só* não *apanha pulga.*" (COUTO, 2003, p. 158). O fato de estar fora sentencia a falta de uma lógica tradicional para compreender os episódios, o que leva a crer que não basta o conhecimento de um espaço, o moderno, pois "[...] *Falta sempre o outro dedo*" (COUTO, 2003, p. 158). Uma vez mais é flagrante, no âmbito temático-estrutural, a

intenção do autor em demonstrar que o conhecimento tradicional e o moderno se completam. São os dois dedos que espreitam a pulga. Ou como quer Patrick Chabal (1994, p. 23) ao desfazer a dicotomia entre esses dois universos: “[...] toda cultura é uma constante fusão transformativa do tradicional e do moderno. Deste modo, modernidade não é o inverso de tradição, mas antes tradição tal como mudou e se modernizou.”

Cumpre aqui ressaltar que as revelações acerca da “morte” do avô se dão em um cemitério. O coveiro diz ao jovem que Dito Mariano cometera uma grave ofensa, resultante de uma vida mal vivida e que por essa razão não poderia enterrá-lo, pois se o fizesse estaria cometendo um atentado contra a vida, uma vez que toda a natureza reagiria a este desrespeito: “Em vez de nos proteger, o defunto iria desarranjar o mundo. Até a chuva ficaria presa, encarcerada nas nuvens. E a terra secaria, o rio se afundaria na areia.” (COUTO, 2003, p. 160).

Novamente o espaço aparece como algo vivo, demarcando a relação de simbiose existente entre o homem tradicional e os elementos naturais. Ademais, esta passagem remete a questões culturais africanas, como, por exemplo, aos três grandes princípios das visões e percepções tradicionais apontados por Aguessy (1997): Vida, Força e Unidade, bem como à forma como os mortos continuam a exercer influência no mundo dos vivos, pois, como lembra o próprio Mia Couto (2009, p. 130): “[...] Em África, os mortos não morrem. Basta uma evocação e eles emergem para o presente, que é o tempo vivo e o tempo dos viventes.” Segundo Honorat Aguessy (1997, p. 98-99):

> Na maior parte dos trabalhos que tentam aprofundar o campo cultural africano, destaca-se a extraordinária complexidade da visão unitária que África tem do mundo. Diferentes níveis de existência e diferentes seres encontram-se unidos pela <força vital>. Esses diferentes seres são: o Ser supremo, os seres sobrenaturais (ídolos e espíritos), as almas dos defuntos (antepassados próximos dos homens), os homens vivos, os universos vegetal, mineral e animal e o universo mágico.
>
> Nesta perspectiva, tudo se passa como se o mundo pudesse ser representado por um triângulo que mostrasse: 1) no cimo e por fora, o *Ser supremo*; 2) na base, *os poderes mágicos inferiores*; 3) nos dois outros lados, *os seres sobrenaturais*, e os *antepassados*, por outro; 4) por dentro, o *homem*, representado no interior de um círculo rodeado por todos os lados pelo *universo material*.
>
> Assim se apresenta o esquema desse mundo onde o universo, a vida e a sociedade estão inextricavelmente ligados e simbioticamente envolvidos.

Dentre os homens "vivos" a que Aguessy se refere, nas culturas africanas, os mais velhos são aqueles sobre os quais recai uma maior parcela de respeito, pelo fato de serem portadores de conhecimentos outros, inacessíveis ainda aos jovens. No romance em questão, tal inferência pode ser constatada no momento em que o narrador pergunta a Curozero sobre como proceder ante ao estado "inacabado" do avô, ao que ele responde: "*Este não é assunto de terra mas de água.* Os *seus mais-velhos bem sabem. Pergunte-lhes*." (COUTO, 2003, p. 160).

Fica, pois, evidente a importância dos "mais-velhos" na manutenção da coerência e da coesão social, bem como a renovação que os ensinamentos proporcionam ao serem repassados aos mais jovens. Assim, a tradição trabalha a favor da modernidade e vice-versa, temática insistente no romance em análise, no qual o mais jovem tomará os ensinamentos dos mais velhos para rearticular a fragmentada família, pois, como lembram Fonseca e Cury (2008, p. 79):

> [...] a palavra do velho assumida como sábia assegura as condições da manutenção da vida coletiva. Nessas sociedades, o homem é sempre significado pelo que aprendeu com o mais velhos, e esse aprendizado é naturalmente passado aos que vêm depois dele, como forma de garantir a coesão do grupo. Do mesmo modo, o culto às palavras dos antepassados encarna-se no culto ao mais velho, que é respeitado em virtude do saber que detém. Ao contarem as histórias que asseguram a coerência do grupo, os velhos transformam-se numa espécie de cronistas dos acontecimentos que devem ser passados aos mais novos. As histórias de vida, contadas e recontadas no dia-a-dia, asseguram, pelos rituais de contação, a personificação do antepassado e a valorização de sua palavra, tornada viva na história que é contada.

Tem-se no fragmento, para além da constatação do saber dirigida aos velhos do clã, mais uma prolepse de caráter espacial. Isto porque o coveiro já suspeitava de que a Terra se fecharia e não receberia o corpo do velho Mariano. Ademais, ao dizer tratar-se de assuntos de água, Curozero antecipa o derradeiro local a que será destinado o corpo, às margens do rio Madzimi, onde água e terra se misturam.

É ainda no cemitério que Marianinho conhecerá Nyembeti, que em língua ronga quer dizer "lágrima", a apaixonante irmã do coveiro. A moça, de tanto assediada pelos *novos ricos*, decide por não falar mais. Ou melhor, a única frase que lhe sobrou à boca foi *Mali! Ni kumbela Mali*, um pedido de dinheiro no dialeto da miséria, como afirma Curozero. É nítida aqui uma alegoria que remete ao estado de dependência e subserviência

a que foram submetidos alguns africanos durante a colonização e, em alguns lugares, ainda hoje. A beleza muda é resistência naquele espaço mórbido, fato simbolicamente comprovado pela forma como ela se apresenta, sempre bela, roçando um ramo de flores na parede. Aqui a espacialidade demarca uma oposição entre a beleza viva da natureza e a repugnância do cenário fúnebre. Num espaço desprovido de encanto, a moça parece ser a única a *desperdiçar* belezas e deitar perfumes ao chão, ação que acaba por atenuar a lugubridade do espaço, como anuncia o narrador: "[...] Avança junto ao muro, vai roçando um ramo de flores na parede. As pétalas vão caindo, em desperdício, pelo chão." (COUTO, 2003, p. 160).

Outro dado de igual relevância no que toca à espacialidade supracitada é a relação que ela estabelece com os diferentes personagens. Num primeiro encontro, quando Marianinho estava acompanhado por seu tio Ultímio, que tentara explorar a linda moça, fazê-la mais uma de suas amantes, ela surge acanhada, *em passo acabrunhado*. O citadino parente do jovem representa uma ameaça, de tal modo que "[...] Ambos ficam encostados junto ao muro. Ultímio fala com ela, a miúda não responde." (COUTO, 2003, p. 154). O muro, historicamente símbolo de fronteira e resistência, parece protegê-la contra os abusos de Ultímio, exemplo disso é o fato de que a moça resiste ao assédio deste, devolvendo-lhe o dinheiro que dele havia recebido. Tal incomunicabilidade está de acordo com o *Dicionário de símbolos,* que, ao tratar do caráter simbólico da muralha e do muro, aponta:

> A *muralha,* ou a grande muralha, é tradicionalmente a cinta protetora que encerra um mundo e evita que nele penetrem influências nefastas de origem inferior. Ela tem o inconveniente de *limitar* o domínio que ela encerra, mas a vantagem de assegurar sua *defesa*, deixando, além disso, o caminho aberto à recepção da influência celeste.
>
> (...) Assim, chegar-se-ia à significação mais fundamental do muro: separação entre os irmãos exilados e os que ficaram; separação-fronteira-propriedade entre nações, tribos, indivíduos; separação entre famílias; separação entre Deus e a criatura; entre o soberano e o povo; separação entre os outros e eu. O muro é a comunicação cortada, com a sua dupla incidência psicológica: segurança, sufocação; defesa, mas prisão (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 143).

Numa segunda aparição, já não se nota o acanhamento do passo. Marianinho está sozinho. Neste momento, a moça surge envolta em sensualidade. Entre as campas, a formosa "avança" em direção ao jovem. Fica, pois, demarcada pelo verbo a atenuação da ameaça e do receio de outrora. O que antes era um cenário que demarcava a

incomunicabilidade, agora recebe o perfume das pétalas que Nyembeti traz nas mãos, o que sugere uma abertura de sua parte com relação ao jovem. Essa dissipação do bloqueio é corroborada no momento em que a moça estende ao narrador uma flor: “A moça debruça-se sobre mim e oferece-me uma flor. Sacode-a antes de me a entregar. As pétalas chovem sobre o chão.” (COUTO, 2003, p. 161). O fato de, uma vez mais, deitar as flores ao solo significa busca de comunhão com o jovem. Estaria naquela mulher a possibilidade de reabrir a terra, o amor como acalanto para o chão, o que mais tarde irá se confirmar.

O espaço do cemitério configura ainda a justaposição de outra dualidade. Como já mencionado, Nyembeti é descrita pelo narrador como uma jovem muito sensual, de tal modo que despertara nele intenções outras. Em vários momentos, deixa-se insinuar a Marianinho, tombando ao colo o tecido da vestimenta, tecendo no jovem um forte desejo “[...] Vai ajeitando a capulana na cintura, ora soltando-a, ora apertando. O corpo, cheio de formato, me desperta. Por baixo do pano ela está completamente nua?” (COUTO, 2003, p. 161). Tem-se, pois, de um lado a beleza, a sensualidade e o seu forte apelo, Eros. Em contrapartida, está o coveiro e sua reflexão sobre a morte, Thanatos. Curozero convida o narrador para conhecer uma obra sua, a “maior”. Trata-se de uma campa. E tal dimensão espacial não diz respeito ao tamanho, mas ao valor afetivo. Estava alojado ali o corpo de seu pai, Juca Sabão, que fora brutal e inocentemente assassinado a tiros, fato que nunca se dera antes em Luar-do-Chão. O coveiro lembra ter sido aquela a vez que melhor cavou, sem ao menos derramar uma lágrima, “Estava a Ilha inteira olhando para a ele.” (COUTO, 2003, p. 161). Tem-se aqui, para além da figura de linguagem, a personificação do espaço insular, que assistiu junto aos seus habitantes o funeral de Juca. E não só assistiu, mas cuidou de reagir ao infortúnio e atenuar a dor de Curozero. Trata-se, portanto, não apenas de uma espacialidade homóloga ao sentimento do personagem, mas também que se manifesta ante as desventuras produzidas pelos homens. A fim de validar a análise em foco, assim o narrador descreve a noite que sucedeu esse funeral:

> [...] Nessa noite choveu, ele sabia que *não era apenas chuva*. Saiu de casa, dirigiu-se ao cemitério e sentou-se junto a campa. Enquanto a água escorria pelo seu corpo, ele chorou, chorou e chorou. Chorou sem parar enquanto choveu. Até que já nada lhe doía mais. Tinha sido lavado, *o céu lhe tinha retirado saudades e silêncios* (COUTO, 2003, p. 162, *grifos nossos*).

Cumpre ressaltar o fato de se tratar de uma espacialidade noturna, cuja significação encerra igualmente uma dualidade no tocante ao aspecto simbólico "[...] a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 640), o que corrobora ainda mais a homologia espacial e a estruturação simbiótica construídas pelo autor. Ademais, nas literaturas africanas, em particular, a noite adquire uma diversidade de simbolismos e representações, como bem pontua o moçambicano Francisco Noa (2002, p. 174):

> A noite, por seu lado, cumpre uma função contextualizadora e simbólica importante, pois, além de ela significar a cessação de todas as actividades laborais, potencia quer a aproximação, o intimismo e a convivência social, quer a relação exponencial e mística com a natureza que se traduz em atmosferas, quase sempre, envolventes.

Todos os ilhéus se mostravam assustados frente à impossibilidade da abertura do chão, sobretudo Ultímio, que passa a vociferar contra o coveiro. Este, por sua vez, sabia as razões pelas quais o chão se rebelara. A ação dos personagens naquele espaço resultou numa reação da terra, agora morta, totalmente personificada pelo discurso do coveiro. Neste momento, o espaço é humanizado de tal forma a ponto de se tornar uma personagem no romance. Após todos os presentes deixarem o cemitério, Curozero revela ao narrador:

> O coveiro confirma se estamos sós e explica: vingança do chão sobre os desmandos dos vivos. Eu que pensasse na quanta imundície estavam enterrando por aí pelos desamundos, sujando as entranhas, manchando as fontes. Dizem que até droga misturaram com os areais do campo. O que estava sucedendo naquele cemitério era desforra da terra sobre os homens.
>
> - *Desforra da terra?* - perguntei.
>
> - *Não sabe? A terra morre como a pessoa.*
>
> O que se passava era, afinal, bem simples: a terra falecera. Como o corpo que se resume a esqueleto, também a terra se reduzira a ossatura. Já sem ombro, só omoplata. Já sem grão, nem poeira. Apenas magma espesso, caroço frio.
>
> [...] Grande culpa vinha da guerra, continua o coveiro. Soterraram muita gente baleada, o chumbo transvazara dos corpos enterrados para o chão. Agora já não havia cova, nem fundo. Já nem terra poderíamos extrair da terra. É vingança da terra, repetia (COUTO, 2003, p. 181-182).

A espacialidade neste fragmento, para além de seu valor intratextual e literário, que instaura uma relação de topofobia entre personagem e espaço, dialoga com a realidade de

um Moçambique pós-guerra, dilacerado pelos conflitos. Francisco Noa (2002, p. 150-151) já havia observado algumas representações que permeiam a temática da exploração da terra na literatura colonial moçambicana "[...] a exploração da terra se encontra investida de uma significação simbólica muito marcada enquanto expressão suprema da própria colonização...".

A morte da terra representa a impossibilidade de fecundar o futuro, de fazer brotar as possibilidades. Pela voz do coveiro a terra sofre um processo de antropoformização, o que evidencia, uma vez mais, o valor que ela adquire na cosmogonia africana. Tal processo transformador revelado pela imposição da palavra tenta, nas culturas africanas tradicionais, desfazer a concepção de mundo obscuro, irracional e arbitrário. Aos olhos ocidentais isso pode parecer um despropósito, mas não aos olhos do homem negro, que, segundo Louis-Vicent Thomas (In: AGUESSY, 1997, p. 100) "[...] primeiro que tudo, atribui um sentido ao universo total, às suas dimensões segmentares, aos fenômenos que nele acontecem." E não é só isso. O teórico dá mostras da representação cultural da personificação da terra, luz que vem ao encontro da análise proposta: "Humanizando, ou melhor, hominizando a natureza, sistema de intenções e de signos, afirma assim a acção de seu poder." (1997, p. 100). No romance, a atitude de Curozero pode ser entendida, pois, como um ato condizente ao modo de ver africano. Pelo poder do verbo ele enuncia o poder da natureza, agora soterrada pelos desmandos dos humanos que ali se relacionaram com ela.

Quando o coveiro termina de apresentar sua versão sobre o infortúnio da terra, ocorrem dois eventos dignos de apreço no tocante à espacialidade. O primeiro deles diz respeito à passagem de Nyembeti, antes próxima, agora "distante" e desprovida da sensibilidade de outrora. Além disso, a personagem é a representação perfeita da lugubridade que assolara aquele espaço, o que fica evidente pela predominância reiterativa da cor preta, presente no "vulto", nas vestes negras (antes coloridas) e na pigmentação da pele: "[...] Lá ao longe passa o vulto de Nyembeti envergando negras vestes sobre a pele escura." (COUTO, 2003, p. 182). Percebe-se neste fragmento o quanto a falta de coloração corrobora o caráter mórbido em que se encontra Luar-do-Chão, visto que, na linguagem cotidiana, a expressão "está perdendo a cor" está diretamente associada a um estado disfórico do ser, quando não mórbido. No âmbito simbólico, o preto é comumente compreendido sob seu aspecto frio e negativo, e em muitas culturas, inclusive, a Ocidental,

está ligado à ideia de luto, o que vai ao encontro da análise em tela. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). O pesquisador Borges Filho atesta a relevância da simbologia das cores ao se fazer uma análise espacial:

> Todo espaço está relacionado com a luz, seja na sua forma monocromática: o branco ou o negro, seja na sua forma cromática: azul, amarelo, vermelho, verde, etc. Claro está que, ao dotar qualquer espaço de uma cor, o narrador ou eu-lírico está dotando-o igualmente de vários efeitos de sentido, de várias conotações. Daí a necessidade de nos preocuparmos com a simbologia das cores. Nesse sentido, um bom dicionário de símbolos é indispensável para o topoanalista assim como para qualquer pessoa que se proponha a fazer uma análise crítica do texto literário.
>
> [...] Essa relação tão marcante entre os seres humanos e as cores torna necessário perceber quais são as simbologias básicas das cores para melhor analisar um texto. O artista, mesmo inconscientemente, está imerso no caldo cultural da sociedade em que foi criado, assim como não há como, ao produzir sua obra, escapar de algumas simbologias que lhe impregnam a formação cultural (BORGES FILHO, 2007, p. 76).

O segundo evento é que tal descrição configura uma prolepse espacial, ou seja, esta homologia entre a personagem e o espaço da ilha não é gratuita, como mais tarde se irá saber, quando o narrador admite que Nyembeti *era* literalmente Luar-do-Chão.

Outro dado espacial que merece atenção na análise da espacialidade de uma obra é notar a forma como se dá a percepção do espaço pelos personagens. Marianinho, há muito afastado de sua ilha natal, ao saber do fechamento da terra e avistar a imagem de Nyembeti ao longe – que pode representar a sua distância física, afetiva e identitária em relação a Luar-do-Chão -, começa a deixar guiar-se por percepções outras, que não as modernas e citadinas: “Os mosquitos, em nuvem, me avisam: é hora de me retirar” (COUTO, 2003, p. 182). Já não é o relógio, ou algum outro tipo de maquinaria, que demarca a sua temporalidade, mas os eventos naturais e (por que não?) espaciais. Logo, por este fragmento percebe-se que enquanto a terra se fecha ao homem, o homem, em particular Marianinho, abre-se à terra.

A abertura parece estar condicionada à relação entre os dois jovens, um que veio de fora e outro de dentro, Marianinho e Nyembeti. Isso fica evidenciado em um sonho que o mais novo dos Malilanes tivera. Ele sonhou que o mal que acometera a ilha havia se espalhado por outras localidades, alcançando proporção mundial “Não era apenas a impossibilidade de enterrar os cadáveres. A agricultura paralisara. Os trabalhos de

construção, as minas, as dragagens nos portos, tudo estava parado." (COUTO, 2003, p. 188). E neste divagar onírico universal, o narrador revela que esta imobilidade do espaço tinha como centro problematizador a ilha de Luar-do-Chão: "Ninguém fazia ideia que a raiz de tão grave desequilíbrio se localizava, afinal, na nossa pequena Ilha." (COUTO, 2003, p. 189). O espaço particular da ilha, no sonho, afetara o espaço de todo o mundo. Há uma lógica nesse raciocínio quando se pensa ser a África o "útero" da humanidade, como já se provou em diversos estudos científicos, dentre os quais se destaca o do mitólogo africano Clyde W. Ford. Segundo ele, arqueólogos, paleontólogos e biólogos moleculares reuniram ao longo da história uma enorme quantidade de provas fósseis e genéticas de que "[...] África é sem dúvida o berço da espécie humana. Como útero, a África literalmente deu à luz os primeiros heróis e heroínas humanos; as primeiras viagens heróicas ocorreram lá." (FORD, 1999, p. 41). E conclui: "[...] Esses heróis ancestrais arriscavam-se sozinhos na maior das aventuras, já que buscavam nada menos do que o nascimento da humanidade." (FORD, 1999, p. 41). Logo, o que outrora foi o ventre da origem era, nas palavras do narrador do romance, o da desventura. É o espaço original afetando os espaços originados.

O sonho de Marianinho, desse modo, mostra-se como bastante revelador. É neste universo inconsciente que ele irá desposar a sensual Nyembeti e descobrir seus "húmidos segredos". Se a jovem é a representação da própria Ilha, não seria nenhum despropósito pensar que ele desposava também Luar-do-Chão, oniricamente. Um fato que comprova esta hipótese é que durante esta noite será revelada pela jovem uma das chaves para a abertura da terra: o amor. A irmã do coveiro conduz o narrador até a um espaço em que a terra se mostrava fofa, o que o leva a pensar que, finalmente, seu "avô" poderia ser enterrado, fosse aquilo um vaticínio. Estava neste sonho o desvendar da possibilidade de o citadino trazer de volta o Luar àquele Chão. O narrador, em seu sonhar, converte-se num herói mítico, pois, para além da assunção dos interesses da coletividade, qual seja, o da reabertura da terra, como ponderou Ford (1999, p. 41), "O mito é um sonho coletivo; o sonho, um mito pessoal."

Em um de seus textos de intervenção, Mia Couto reflete sobre a correspondência existente entre o universo onírico e o espaço insular quando se trata de representar o hibridismo cultural moçambicano. Ele elucida também aos seus leitores a razão de sua fixação pelas ilhas - como já mencionado neste trabalho – tão recorrentes em sua produção

literária. O autor acredita ser ele próprio um personagem insular, composto de mar e terra, indo ao encontro da confluência espacial que persegue a presente análise, em particular, este capítulo voltado à natureza:

> [...] Somos personagens insulares. O nosso parentesco com as ilhas é esse: somos já do mar sendo ainda da terra. Emergimos apenas na nossa própria negação – terra em água areia em onda. A nossa pátria não nos foi passada por herança. Nós a sonhamos, peregrinos de nossa própria errância. Quem vem de muitos mundos não vai nunca para lugar nenhum: *o sonho é a única emigração possível*.
>
> [...] As ilhas são um lugar onde espreitamos a viagem, não para a fazer, mas para que a viagem nos faça a nós (COUTO apud ANGIUS; ANGIUS, 1998, p. 131, *grifos nossos*).

Tudo isso remete à resposta que Nyembeti oferece a Marianinho quando ele pergunta: " - *Como é que você encontrou este lugar?*" (COUTO, 2003, p. 189), ao que a moça responde: "[...] *Os lugares não se encontram, constroem-se*. A diferença daquele chão não estava na geografia." (COUTO, 2003, p. 189). Percebe-se nitidamente que pensar na construção de um espaço é pensar, antes, em lhe conferir algum sentido. Tal é a relação que Mia Couto, via Literatura, estabelece com o seu país: a reconstrução pela palavra. Tal é a significação que o narrador confere à ilha: a reabertura do chão pelo amor sonhado. Por ser o futuro um devir de possibilidades, ele trará consigo sempre um "talvez":

> Apontou para nós dois e embrulhou as mãos para, em seguida, as levar ao coração. Ela queria dizer que a terra ficou assim porque nela nos amáramos? Seria o amor que reparara a terra? Fazer do chão um leito nupcial, seria isso que amoleceria a terra e nos punha de bem com a nossa mais antiga morada? Talvez (COUTO, 2003, p. 189).

Ainda no tocante à confluência, temática e estrutural, entre água e terra, cabe aqui mencionar as considerações de Peron Rios sobre esses elementos em um outro romance de Mia Couto, *Terra Sonâmbula*. Para ele, o autor moçambicano confere à espacialidade, naquele romance, uma significação decisiva em sua obra, porém de maneira muito sutil, subliminar. Ainda de acordo com o estudioso, uma leitura menos ligeira das narrativas coutianas fará notar a recorrência aos elementos da terra e da água. A terra é, quase sempre, o *locus* de massacres e de ruínas. Em contrapartida, "A água é a saída possível, o que há de maleável num diálogo indispensável com o impermeável do real *a-terra-dor*." (RIOS,

2007, p. 97). O autor prossegue dizendo que nas narrativas miacoutianas “A água é o espaço do poético, da voz autêntica contra as vozes anoitecidas.” (RIOS, 2007, p. 97-98).

Tais inferências teóricas igualmente podem ser aplicadas no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Logo após o sonho que o narrador tivera com Nyembeti, ele recebe mais uma carta do “avô”, que então dizia:

> A terra pode amolecer por força do amor? Só se o amor for uma chuva que nos molha a alma por dentro. Mas você não devia meter palavra em pensamentos desses. Porque isso é ideia de bicho, meu filho. Só o bicho sabe que não há chuvas, diferentes e variadas. A chuva é só uma. É sempre a mesma chuva, apenas interrompida de quando em quando. A terra, assim fechada, é assunto que lhe escapa a si, aos bichos, aos vivos. Porque não tem causa de suceder. Só tem motivo de acontecer.
>
> Esta terra começou a morrer no momento em que começámos 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. Deixe, o chão voltará a abrir quando eu entrar, sereno, na minha morte. É por isso que você me deve escutar (COUTO, 2003, p. 195).

Neste fragmento, a espacialidade demonstra como a água, elemento purificador, pode sagrar a terra de sentimentos, como um sonho a lavar os excessos da consciência de uma realidade nefasta. A presença da chuva remete a um aspecto simbólico bastante significativo, uma vez que ela é universalmente considerada como alegoria das influências celestes que se derramam sobre a terra, além de ser um agente fecundador do solo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). O “avô”, que começa a dar pistas sobre a sua paternidade ao chamar Marianinho de “meu filho”, põe por terra a lógica racional que o jovem trouxera da cidade, a fim de ajudá-lo no cumprimento dos ritos, que devem estar de acordo com os preceitos locais. É por isso que irá dizer que o fechamento da terra escapa ao raciocínio ocidental, “porque não tem causa de suceder. Só tem motivo de acontecer.”. Ainda nesse sentido, o velho adverte que a morte da terra teve início no momento em que os seus habitantes começaram a querer ser “outros”, o que vai ao encontro de uma crítica que o próprio autor dirige aos novos moçambicanos, presos aos referenciais eurocêntricos e estadunidenses: “A maior parte dos jovens da cultura rural de meu país sonham em ser Michael Jackson ou Eddy Murphy. Sonham, numa palavra, em ser negros africanos.” (COUTO, 2005, p. 61).

Cabe aqui uma ressalva para que não haja uma incoerência no que diz respeito aos propósitos desta pesquisa. Mia Couto defende a criação de um espaço de trocas, no qual a cultura do "outro" tenha também a sua importância. Todavia, ela não pode ser hegemônica. Este projeto aproxima-se daquilo que Glissant nomeou como "crioulização", a qual supõe que "[...] os elementos culturais colocados em presença um dos outros devam ser obrigatoriamente '*equivalentes em valor*' para que a crioulização se efetue realmente." (GLISSANT, 2005, p. 21, *grifos nossos*).

Ainda no fragmento supracitado, ocorre uma antítese espacial, demarcada pela conjunção adversativa "mas". O "avô" anuncia que quando ele entrar "sereno" em sua morte a terra voltará a se abrir. O vocábulo "sereno" aqui indica não só o estado de serenidade, mas também demarca um estado líquido brando, a água em estado de delicadeza noturna. Logo, ele instaura mais uma prolepse espacial, uma vez que o velho será enterrado às margens do Madzimi, no remanso do rio, no cair da noite e no despontar da aurora, quando as plantas fazem reluzir o orvalho.

A representação da água ligada ao sonho e à esperança é também resultante de um problema climático que assola as regiões sul do continente africano. De acordo com Newitt, apesar de todos os anos haver uma quantidade razoável de chuva, basta consultar os registros estatísticos para constatar a existência de períodos de secas prolongadas. De acordo com o historiador, "Os períodos de seca podiam durar vários anos, transformando-se em secas de tal forma intensas, que, invariavelmente, acabavam por perturbar a vida normal daquelas sociedades instaladas nas regiões mais afectadas." (NEWITT, 1997, p. 234). Nesse sentido, é evidente que a água, além de sua histórica representação simbólica, adquirirá um valor especial naquela cosmogonia, dada sua escassez, o que vai ao encontro da observação feita por Rios (2007, p. 98):

> Antes de mais nada, precisamos contextualizar os fatos e a escrita. A água há de ser flagrada como ausência, escassez. Moçambique não tem relação pacífica com o desfrute da água. A água é, aqui, uma metáfora do sonho, sua representação pelo argumento da escassez e do possível. Moçambique dorme à beira-mar ou, para dizer como pessoa novamente, à beira-mágoa. A água está ali, é uma liberdade virtual porém difícil, essencialmente épica, como toda fratura que se impõe a um real, como toda grande poesia diante da tirania da linguagem.

Assim como esse problema de ordem climática, outras catástrofes naturais, historicamente comprovadas, aparecem relatadas nas narrativas de Mia Couto neste e em

outros romances, o que só comprova ser Moçambique seu único e principal referente, como já afirmara o próprio autor. Em uma passagem no Bar do Tuzébio, o narrador relata que o tema exclusivo das conversas entre os presentes era a maldição que tombara sobre a terra, e acrescenta: "Já se tinha visto toda a variedade de desgraças, praga de gafanhotos, seca de gretar pedra, incêndio de engolir celeiros, cheias de lamber a inteira paisagem." (COUTO, 2003, p. 201). Todavia, o fechamento do chão era evento do qual não se tinha ainda notícia "O empedrecer das areias era um castigo de que não havia memória." (COUTO, 2003, p. 201). Não é demais notar que todos os eventos citados como desventuras são de ordem natural, configurando-se como verdadeiros castigos dos deuses que regem a natureza.[39]

Após Dito Mariano ditar as razões pelas quais a terra se fechara, bem como depois assumir a paternidade de Marianinho, ele pede ao, agora, filho que o conduza até o rio, pois é chegado o seu tempo. O topônimo assegura o forte elo cósmico entre o jovem e o rio. Em meio às confissões, o velho diz ao narrador:

> Sabe, Marianito? Quando você nasceu eu lhe chamei de 'água'. Mesmo antes de ter nome de gente, essa foi a primeira palavra que lhe deitei: madzi. E agora lhe chamo outra vez de 'água'. Sim, você é a água que me prossegue, onda sucedida em onda, na corrente do viver (COUTO, 2003, p. 238).

O jovem adquire, uma vez mais, o estatuto de um elemento natural escasso e valorizado, uma corrente moderna que dará fluxo à tradição. Para além da continuidade expressa no fragmento, nota-se aqui o alto grau de proximidade existente entre o jovem e o rio, uma vez que a primeira palavra que lhe foi deitada foi "madzi", derivada de Madzimi, nome que batiza o principal rio do romance, personagem gerador da confluência e da fluência identitárias, qual Marianinho.

As confissões do velho Mariano, juntamente com o cumprimento dos deveres atribuídos ao neto-filho, são responsáveis pela reconciliação entre os homens e o espaço. Ambos são personagens, uma vez que determinam as ações e são determinados por elas, fato que pode ser comprovado quando o velho diz em uma de suas cartas: "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." (COUTO, 2003, p. 238). Aqui, também,

[39] A revelação quanto ao fechamento da terra ocorre no interior da casa familiar e, portanto, será tratada no tópico dedicado a este espaço.

estão evidentes outras confluências temáticas e estruturais entre tradição e modernidade: no dizer da terra e no pronunciar local do rio; na letra moderna que dá voz à tradição.

Recomposta a ordem na casa, no mundo e na família, o avô-pai vaticina mais uma confluência espacial entre vida e morte "*Vai ver que, agora, se vão desamarrar as águas, lá no alto das nuvens. Vai ver mais como a terra se voltará a abrir, oferecida como um ventre onde tudo nasce*." (COUTO, 2003, p. 238). Após o desatar das mentiras, o "desamarrar" das águas e a purificação sagrada que vem do alto – coordenada historicamente marcada pelo valor da sacralidade dentro do eixo da verticalidade -, quando o velho se entrega à própria morte, a terra abre-se à gestação da vida, evento que será arrolado no tópico sobre o rio.

Após o término do funeral, que igualmente]será abordado detidamente no tópico referente ao rio, pois foi às suas margens que ele se deu, segue um capítulo intitulado "A chave da chuva". O título já sugere o que se passou. Cumpre-se o vaticínio do velho. Se antes a chuva insistia em não cair, agora vem à tona a ação das águas sobre Luar-do-Chão, desfraldando a bandeira do sonho. No conto "Chuva: a abensonhada", para ficar apenas com um exemplo, Mia Couto (2006, p. 46) promove igualmente a celebração da chuva: "Agora, a chuva cai, cantarosa, abençoada. O chão, esse indigente indígena, vai ganhando variedades de belezas." De acordo com Junod apud Martins (2006), as águas do céu, conforme reza a tradição bantu, traz a dádiva dos antepassados. Percebe-se, pois, o quão significativa é a chuva nas culturas africanas, de tal forma que, conforme Tindó Secco (2006), ao falar do fim da guerra, quando houve o Acordo de Paz, os moçambicanos só iniciaram a comemoração do sonho esperado depois que choveu. A presença da chuva no romance em tela adquire, assim, conotações simbólicas condizentes a três significações da água presentes no *Dicionário de Símbolos*: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). Esta intervenção simbólica e espacial fica bastante evidente no seguinte fragmento:

> Desde o funeral que não pára de chover. Nos campos, a água é tanta que os charcos se cogumelam, aos milhares. Poeiras brancas ondulam à tona de água. Parece que a terra vomita esses pós brancos que, por descálculo, Juca Sabão teve a fatal ideia de semear. Quem disse que a terra engole sem nunca cuspir? (COUTO, 2003, p. 243).

Tem-se aqui caracterizada a passagem de um espaço disfórico para um espaço eufórico, a transição da topofobia para a topofilia, a pacificação do chão é demarcada pela

presença das “poeiras brancas”, em contraposição aos pós brancos que haviam conspurcado a terra, uma vez mais personalizada, ao vomitar suas impurezas.

Enquanto Marianinho vai cumprindo suas últimas visitas, ele observa: “[...] 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.” (COUTO, 2003, p. 248). Cumpre aqui observar as coordenadas espaciais no eixo da amplitude, polarizadas entre o vasto e o restrito. O universo insular, antes tido como demasiado restrito, agora ganhara novas e maiores dimensões, cresce em comprimento, após o cumprimento dos mandos tradicionais, de modo que tal expansão denota um valor, mais que uma extensão.

Após alguns dias de sua estada em Luar-do-Chão, Marianinho observa que já não lhe faz falta a arquitetura urbana. A permanência na ilha fez que o herói redescobrisse a forma de apreender os valores do seu espaço primeiro. Interessante notar que a mudança que se opera na maneira pela qual o personagem observa seu universo é caracterizada espacialmente, o que fica evidente pelo emprego dos marcadores temporais “antes” e “agora”, antiteticamente representando, num *lá* e *aqui*, a visão ocidentalizada da chegada e a visão local da permanência. Contraposto à artificialidade do cenário urbano, o narrador manifesta o seu desejo em vislumbrar a espontaneidade da natureza da ilha natal:

> Antes me afligia o não haver cidade, esquina com esquina, o ângulo recto dos caminhos. Agora onde lanço o olhar só quero ver o mato. Nada de relva, canteiros, ajardinados. Só quero é o arbusto espontâneo, a moita silvestre, a árvore que ninguém semeou, o chão que ninguém pode sujar nem pilhar (COUTO, 2003, p. 251).

O jovem citadino, enfim, retornara afetivamente ao seu espaço de origem. A ilha de Luar-do-Chão estava agora molhada pelo sonho trazido pela chuva. Neste sentido, confirma-se que, aqui, o percurso espacial da Ilha vai numa crescente eufórica, à medida que as ações dos personagens vão contribuindo para tanto. O Luar agora estava disponível ao Chão que, por sua vez, mostrava-se aberto a fecundar o futuro. O despontar da lua cobria de encantos a ressequida terra, deitando nela toda graça e delicadeza. É o que lembra Mia Couto (1997, p. 07) no texto inaugural do livro *Contos do nascer da terra*:

> Não é da luz do sol que carecemos. Milenarmente a grande estrela iluminou a terra e, afinal, nós poucos aprendemos a ver. O mundo necessita ser visto sob outra luz: a luz do luar, essa claridade que cai com respeito e delicadeza. Só o luar revela o lado feminino dos seres. Só a lua revela intimidade da nossa morada terrestre. Necessitamos não do nascer do Sol. Carecemos do nascer da Terra.

Resta, por fim, sublinhar que, no tocante à configuração espacial do romance, os macroespaços (cidade e ilha), como já mencionado, figurativizam dois temas básicos desse romance e de toda a poética de Mia Couto: modernidade e tradição respectivamente. Entre eles, surge um terceiro, o rio, fluindo tal um elo a separar e a ligar dialeticamente "duas nações mais longínquas que planetas". Tem-se, desse modo, mais uma demarcação de cronotopo, pois é nítida na narrativa a interligação das relações espaciais e temporais, uma vez que o rio, chamado tempo, não só assiste à mudança dos demais macroespaços, como também é modificado por eles. Um detalhe não menos importante é a opção por três macroespaços. No âmbito da simbologia, "O três é um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem. Sintetiza a triunidade do ser vivo ou resulta da conjunção de 1 e de 2, produzido, neste caso, da União do Céu e da Terra." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 889). No romance ora analisado, dos três macroespaços dispostos, a ilha de Luar-do-Chão, como o próprio nome nos sugere, é o *locus* mais propício para a realização da aliança entre céu e terra, para a convivência do sagrado e do profano, um lugar de onde se pode espreitar a viagem entre duas realidades. É, pois, na travessia de tópicos que esta análise se lança rio adentro.

2.5 O rio e a fluência da confluência

Como já adiantado no início do presente capítulo, à contraparte da estaticidade da ilha, no eixo estrutural da obra, tem-se o movimento do rio, um entrelugar por excelência. De um lado está a ilha como representação do espaço primordial, ancestral, dos *griots*; de outro, ao longe, está a cultura citadina, 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, p. 379) 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.

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 com a de outros escritores moçambicanos, como, por exemplo, Luis Bernardo Honwana (2006, p. 20), 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, 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. Conforme 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, 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." (COUTO, 2003, p. 104). 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 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 propõe 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*, encontramo-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. Quiça talvez seja mais fácil diluir esta fronteira e lançar os personagens ao périplo nos dois universos.

Nesse sentido, cumpre ressalta 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 nos 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 entrelugar, 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 (2005, p. 78-79), 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 com o sendo múltipla, mestiça e dinâmica eles têm a possibilidade de se reinventarem e não se perderem em ilusórias viagens à 'essência' da sua identidade.

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 *locus horrendus* e o *locus amoenus*, 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 (In: CHAVES; MACÊDO, 2006, p. 87).

Ao prefaciar 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 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 (1998, 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 descentrarmo-nos, a deslocarmo-nos para fora de nós. A viagem implica a disponibilidade para nos diluirmos; a vontade de sermos apropriados por outras almas (In: MARTINS, 2006, p. 141).

A viagem de barco pelo rio seria então, como ensinou o filósofo francês, a viagem 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 idéia 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).

Cumpre 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, consequentemente, 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 da presente pesquisa 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 moçambicana.[40]

A exemplo do que ocorre na configuração de outras espacialidades, é nítida aqui a confluência de valores opostos. O teórico Diegues 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 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).

[40] 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, 1998, p. 97).

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 idéia 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.

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 Abstinêncio profere:
>
> - O *Homem trança*, o *rio destrança*.
>
> Estava escrito o respeito pelo rio, o grande mandador. Acatara-se o costume. Só então Abstinêncio 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 Mia Couto (2009, 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, Mia (2009, p. 74-75)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 visitadores 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.

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 Mia Couto chamado *O fio das missangas*, composto por pequenas tramas que, com inconteste 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, 2009).

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 antagônicos (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 (2009), 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.

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 (2002, p. 112):

> 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.

O rio agora passa a incitar as lembranças do narrador. A espacialidade ativa no jovem lembranças dos feitos de Juca Sabão, de um em particular. Recorda-se de quando o velho se embrenhou por uma expedição a fim de tentar chegar à origem do rio. Passado algum tempo, ele retorna, cansado, e Marianinho, então menino, é o primeiro a recebê-lo:

> As lembranças me surgem velozes como nuvens. 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.
>
> Juca Sabão muniu-se de mantimentos e encheu a canoa com os mais estranhos e desnecessários acessórios, desde bandeiras a cornetas. Demorou umas tantas semanas. Regressou e fui o primeiro a recebê-lo, nas escadas do cais. Olhou-me, cansado, e disse:
>
> - ***O rio é como o tempo****!*
>
> Nunca houve princípio, concluía. O primeiro dia surgiu quando o tempo já há muito se havia estreado. Do mesmo modo, é mentira haver fonte do rio. A nascente é já o vigente rio, a água em flagrante exercício.
>
> - *O rio é uma cobra que tem a boca na chuva e a cauda no mar*.
>
> Assim proferindo, Juca Sabão me pediu que me aproximasse. Seus dedos me fecharam as pálpebras como se faz aos falecidos. Certas coisas vemos melhor é com os olhos fechados. Neste momento, é como se ainda sentisse suas mãos sobre o meu rosto (COUTO, 2003, p. 61).

Percebe-se, através deste fragmento, que Juca Sabão foi o primeiro a vaticinar que o rio é como o tempo, é o espaço entre a chuva doce que cai e o salgado oceano que lhe espera. Um dado relevante quanto à espacialidade é o local onde o menino aguardou o velho, a escada de um cais. A escada está sempre alocada entre o alto e o baixo e, portanto, também é um entre-lugar: "A escada, já o dissemos, é uma das figuras do simbolismo ascensional. No lugar onde o alto e o baixo, o céu e a terra podem juntar-se, ela se ergue como uma unidade." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 379).

Ademais, tem-se, no âmbito simbólico, duas representações demarcadas: a da estabilidade e a da ascensão. Logo, não haveria melhor lugar para que Juca expusesse ao menino seus ensinamentos, resultados de sua viagem em busca da origem do rio. A

passagem de um saber adquirido pelos mais velhos a um mais jovem é o que assegura a unidade indissociável de muitas culturas africanas. De posse de um relato de um ancião, o jovem ascende em seu meio, por passar a ser igualmente um detentor dos saberes locais. Trata-se de um sistema arguto de transmissão do conhecimento de sociedades ágrafas e que pode parecer irracional aos olhos de pessoas oriundas de sistemas cognitivos ocidentais surpresos com a imaterialidade dessa transferência cultural. Desse modo, reitera-se, não é involuntária a escolha da escada, visto que, de acordo com o *Dicionário de Símbolos*:

> Quando se trata de valor, observou Bachelard, todo progresso é concebido como uma subida; toda elevação se descreve por uma curva que vai de baixo para cima. A verticalidade seria a linha do qualitativo e da elevação; a horizontalidade, a linha do quantitativo e da superfície. A altura seria a dimensão de um ser visto do exterior; a profundidade, essa mesma dimensão vista do interior. Na arte, a escada aparece como suporte imaginário da ascensão espiritual (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 379).

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.

Cumpre, 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 o topônimo do barco, 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. A embarcação que naufragou estabelecia ligação com a cidade, espaço demarcado pela ambição moderna, como será visto no próximo capítulo.

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 vozes 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 (2007, p. 97), 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 (*Adansonia digitata*), existentes no vasto território formado pelos mais de 225 mil Km^2 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.

Como resultado desta desmedida exploração imposta pelos "gentis", conforme ficcionalizado por Mia Couto, começam a ocorrer naufrágios durante o transporte dessas mercadorias. Foi assim que se deu também na história de Moçambique, segundo conta Newitt (1995, p. 140):

> [...] 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 freqüência 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 levara 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.

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 Mia 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.

Decorre desses infortúnios, a exemplo dos demais espaços, a bipartição do rio, como conta o narrador: “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 interditado para todo o sempre.” (COUTO, 2003, p. 212). Nota-se, portanto, a divisão daquelas águas em espaço propício ao banho e espaço trágico. De um lado temos a beleza da cerimônia empreendida pelas mulheres, de outro a marca de uma tragédia com precedentes e conseqüências óbvios.

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 maçaniqueira na margem do Madzimi. Aqui o rio se adoça, em redondo cotovelo, num quase arrependimento.” (COUTO, 2003, p. 257).

Cumpre 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 à lagoa 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 em 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 ver 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 c**omo 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 as 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 maçaniqueira 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. De acordo com o escritor (2009, p. 31, *grifos nossos*):

> 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.

Exemplos dessa busca de renovação do pensamento moçambicano não faltam na poética miacoutiana. No romance estudado, por ocasião do enterro do avô, Curozeiro 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 (a 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 (2009, p. 11): "Acredito, porém, que os rios que percorrem o imaginário do meu país cruzam territórios universais e desembocam na alma do mundo. É nas margens de todos esses rios há gente teimosamente inscrevendo na pedra os minúsculos sinais da esperança."

Logo, não é demais reiterar a forma como a literatura miacoutiana, temática e estruturalmente, procura, pelo viés estético, reformular uma sociedade historicamente cindida. Nota-se, pelo que foi exposto até aqui, 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 artesania que a convivência pode se apresentar como um caminho aberto ao diálogo e à manutenção das culturas que configuram Moçambique.

CAPÍTULO 3 – A CASA E A CIDADE, POR UMA PARTICULARIZAÇÃO DO UNIVERSAL

A Casa

Aqui projectei a minha casa:
alta, perpétua, de pedra e claridade.
O basalto negro, poroso
viria da Mesquita.
Do Riboque o barro vermelho
da cor dos ibiscos
para o telhado.
Enorme era a janela e de vidro
que a sala exigia um certo ar de praça.
O quintal era plano, redondo
sem trancas nos caminhos.
Sobre os escombros da cidade morta
projectei a minha casa
recortada contra o mar.
Aqui.
Sonho ainda o pilar -
uma rectidão de torre, de altar.
Ouço murmúrios de barcos
na varanda azul.
E reinvento em cada rosto fio
a fio
as linhas inacabadas do projecto.

Conceição Lima
(In: **O útero da casa***)*

3.1 Balizas iniciais

O terceiro e último capítulo desta dissertação tem por finalidade analisar os espaços da casa e da cidade presentes no romance. Após analisar os espaços naturais (a ilha e o rio), cumpre agora observar e tentar interpretar os espaços culturais. Se no primeiro bloco analisado, havia o contraponto entre a demarcação e a fluidez, aqui ele se dará entre um espaço privado e um espaço público. Para aquele será feita uma análise mais apurada, ao

passo que para este, por ser pouco referenciado, será feita uma análise mais breve, reiterando-se aquela assertiva de que, como o espaço principal da trama é a ilha de Luar-do-Chão, objeto de reflexão no capítulo anterior, as demais espacialidades surgem como secundárias, embora igualmente importantes na construção do romance e no efeito estético que nele causam.

3.2 A reconstrução do futuro da antiga casa

A casa, depois da ilha, surge como o espaço mais relevante na narrativa de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, dadas as inúmeras temáticas que guardam as descrições tecidas sobre ela. Antes mesmo do início da história do romance, nota-se a seguinte epígrafe "No princípio, a casa foi sagrada isto é, habitada não só por homens e vivos como também por mortos e deuses" (COUTO, 2003, p. 03). Trata-se de um fragmento muito elucidativo de um texto da escritora portuguesa Sophia de Mello Breyner, uma vez que remonta à idéia de ancestralidade, sempre representativa nas culturas africanas. A este respeito, menciona Kabwasa (1982, p. 3): "Nesta visão do mundo africana, ligada à noção de força vital, a velhice é uma etapa da existência humana a que todos aspiram, pois a crença na sobrevivência, na continuidade da vida e no culto dos antepassados privilegia os anciães, que são o vínculo entre os vivos e os mortos". Ainda no que concerne a esta crença da cosmogonia africana, Jahn (1970, p. 127) sentencia "os mortos não vivem, mas existem.", e Kabengele Munanga (1986, p. 61-62) complementa:

> A morte não tem um caráter trágico, pois significa apenas o desaparecimento de um ser cuja realidade última está inteiramente subordinada a entidades preexistentes, que sobrevivem em relação a ele: linhagem, sociedade, mundo. Como nunca se separou completamente deles durante a vida, ele não percebeu a morte como uma ruptura total. Logo, ela não representa um corte, e sim uma mudança de vida, uma passagem para outro ciclo; o morto entra na categoria dos ancestrais, participando de maior fonte energética.

É nítida, na epígrafe apresentada, a referência à harmonia entre vivos e mortos na casa, apresentada no romance como espaço de confluência. Os anciães, mesmo quando mortos fisicamente, continuam a desempenhar uma importante função em África também no tocante aos ensinamentos transmitidos às novas gerações. O marcador temporal "no

princípio" induz a pensar em tempos remotos, o que sugere, até mesmo pelo emprego do verbo no pretérito perfeito "foi", a desintegração deste modelo de casa sagrada com a passagem do tempo. Além disso, tal epígrafe intertextual apresenta-se como síntese proléptica da casa que, posteriormente, será apresentada no romance, um espaço no qual convivem os vivos e o morto (o avô Dito Mariano, aspirante a ancestral no momento dos acontecimentos narrados), cabendo a Marianinho a tarefa de restabelecer a harmonia sacra dessa relação corroída pelos desmandos das guerras, das pessoas afastadas do espaço da ilha e por mistérios insondáveis.

O romance tem início, conforme já assinalado, com o protagonista em um barco rumo à ilha de Luar-do-Chão. Ao chegar ao seu destino, Marianinho fica estarrecido com o que vê, sobretudo no que diz respeito às ruínas das casas daquele lugar:

> As casas de cimento estão em ruína, exaustas de tanto abandono. Não são apenas casas destroçadas: é o próprio tempo desmoronado. Ainda vejo na parede o letreiro já sujo pelo tempo: 'A nossa terra será o túmulo do capitalismo' (COUTO, 2003, p. 27).

A casa, antes vista como espaço-coisa, aqui começa a ganhar novos contornos na obra. A primeira grande mudança que se opera é a personificação deste espaço, o que se pode apreender pelo uso do adjetivo que denota exaustão, um estado não condizente com objetos. Por meio da passagem do inanimado ao animado, a casa torna-se mais próxima do narrador. Esse efeito de sentido de proximidade imprime igualmente uma idéia de intimidade, o espaço-coisa torna-se espaço-vivo. A razão do extremo cansaço é o abandono, entendido, neste contexto simbólico, não apenas pelo descaso a que foi submetido Moçambique durante o regime colonial e no período da longa guerra civil mas, sobretudo, pela ausência daquele personagem que agora retorna, Marianinho, um filho da terra que fora estudar na cidade.

Ao adentrar a ilha, o narrador observa: "À primeira vista, tudo definha". Nota-se aqui ainda certo distanciamento, e até mesmo um julgamento precipitado, o que pode ser reforçado pela expressão "À primeira vista". No que concerne aos gradientes sensoriais, cumpre reiterar, a relação de distância/proximidade, que é demarcada, normalmente, por dois pólos. A visão seria um indicativo de maior distância, ao passo que o paladar expressaria a menor distância possível entre o ser e o espaço. Na análise em questão, entre personagem e casa. Tem-se, pois, no fragmento citado, num primeiro momento, um

distanciamento do narrador em relação ao seu lugar. Em seguida, dar-se-á, finalmente, a sua aproximação.

No que concerne a essa relação de proximidade, Borges Filho (2009), valendo-se de algumas ideias do antropólogo Edward Hall, desenvolve um item para a análise espacial denominado *distância pessoal*, que consiste em analisar as distâncias entre os personagens, e entre eles e os objetos.

O teórico norte-americano, recuperado por Borges Filho, menciona que o ser humano, assim como as aves e os primatas, estabelece algumas distâncias em relação aos outros em seus relacionamentos cotidianos. Isso pode ser constatado na tendência natural em algumas espécies animais em determinar sua territorialidade, isto é, a posse dos espaços para o uso do poder de uns sobre os outros. Entre os seres humanos, as distâncias estabelecidas entre os indivíduos variam não só de acordo com o tipo de relação existente entre os sujeitos, mas também de acordo com o que sentem, pensam e estão fazendo em relação ao outro. Para aquele antropólogo (2005), há quatro distâncias básicas mantidas no cotidiano, a saber: íntima, pessoal, social e pública, tocando a cada uma delas a responsabilidade por estabelecer um tipo de relação entre os sujeitos sociais.

Ao admitirmos que a vida humana é representada pela literatura, é justificável que haja uma relação entre as distâncias existentes entre os personagens literários e aquelas existentes entre os seres humanos extra-textuais. Ainda nesse sentido, vale salientar que, na década de 1960, foi criada uma disciplina chamada *proxêmica*, cuja finalidade foi estudar as distâncias que o homem estabelece no cotidiano. A topoanálise (2009), também, julga esta proposição muito importante para a análise literária, contudo vai além, pois acredita ser igualmente importante, no universo da narrativa, a distância existente entre os personagens e os objetos, uma vez que isso pode revelar inúmeros efeitos de sentido.

É justamente a descrição do espaço, mediante outros sentidos, que irá oferecer indícios de que está perto o encontro de Marianinho com a casa de seus ancestrais, passagem que pode até ser entendida como uma prolepse espacial, uma vez que tal excerto descritivo, ainda que sutilmente, antecipa a chegada à Nyumba-Kaya. O narrador começa a não só ver, mas a ouvir o seu espaço “mulheres dançam e cantam, homens falam alto” (COUTO, 2003, p. 28). Mais que isso, ele já consegue sentir o cheiro do lugar “[...] mais além, à mão de um olhar, a vida reverbera, cheirosa como um fruto em verão” (COUTO,

2003, p. 28). Cumpre ressaltar o adjetivo feminino “cheirosa”, que, aliado ao canto, à dança e à fala “alta”, confere euforia àquele espaço, bem como sinaliza o contentamento do narrador ante ao reencontro com suas raízes.

Corroborando a proximidade em curso, eis que Marianinho avista a casa de seus ancestrais:

> Por fim, avisto a nossa casa grande, a maior de toda a ilha. Chamamos-lhe Nyumba-Kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. “Nyumba” é a palavra para nomear “casa” nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz “kaya” (COUTO, 2003, p. 28).

Neste primeiro contato visual, e por isso ainda distante, do narrador com a casa, observam-se alguns elementos dignos de apreço. Um deles é a maneira pela qual o narrador apresenta este espaço. Trata-se de uma casa “grande”. O adjetivo revela, antes, um valor de importância, de distinção, que de tamanho físico, uma vez que que, em seguida, ele fará uma menção específica a fim de mensurar a sua dimensão, “a maior de toda ilha”. Para Bachelard (1978), sempre que for um valor, o espaço crescerá. Na sociedade da ilha, a família representa uma totalidade e, por isso, é preciso uma casa igualmente grande para abrigá-la: “Em Luar-do-Chão não há palavra para dizer meia-irmã. Todos são irmãos em totalidade” (COUTO, 2003, p. 29). O conceito de família africana é bem distinto do da família ocidental. Como ponderam Fonseca e Cury (2008, p. 91):

> [...] é importante registrar a importância comparativamente maior que tem, na cultura africana, a idéia de família. Não é apenas a família nuclear – pai, mãe, irmãos – mas abrange um sistema ampliado de parentesco, englobando a etnia, o grupo.

No que se refere ao valor do espaço da morada, é possível tomar por analogia a visão que o narrador de *Venenos de Deus, remédios do Diabo* tem da casa do personagem Bartolomeu: “Aquela casa era a sua nação. As dimensões dessa nação não cabiam em mapa métrico. Todos sabem: a casa só é nossa quando é maior que o mundo” (COUTO, 2008, p. 50).

Da perspectiva da toponímia, outro aspecto importante da topoanálise, é importante ressaltar o nome dessa casa. Esse nome corrobora a hipótese de que a casa, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, aparece como representação da nação moçambicana como um todo, um espaço de confluência das diferenças regionais. A criação

do binômio Nyumba-Kaya indica uma tentativa de atender aos anseios linguísticos, ideológicos e políticos tanto dos parentes nortenhos como dos sulistas.

Pela análise das coordenadas espaciais, igualmente proposta pela topoanálise, pode-se inferir que a casa encontra-se no centro, entre as coordenadas norte e sul. O eixo central aqui entendido como espaço em que se conjugam as diferenças, e concordando com Fonseca e Cury (2008, p. 95), quando tratam da casa no romance em tela, "A sempre mesma e a sempre outra casa.". A casa que se quer tradicional é sempre a "mesma", todavia, a diluição das fronteiras imposta pelo que se convencionou chamar de *Modernidade*, não raro, abre as portas desta casa primeira para aquilo que vem do outro, para a alteridade.

Tal hibridização, como se vem defendendo aqui, é uma marca cultural moçambicana ao mesmo tempo moderna e tradicional. Entretanto, esta "abertura" nem sempre se dá com naturalidade, pois é comum, sobretudo em países como Moçambique, que se recuperam das recentes feridas coloniais, o moderno encontrar resistência na varanda da tradição.

O regime colonial, segundo Fanon em *Os condenados da terra*, fez do mundo colonizado um espaço cindido, sobretudo no que diz respeito ao radical apartamento entre colonizadores e colonizados.

> A zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona habitada pelos colonos. Estas duas zonas se opõem, mas não em função de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos é demais (FANON, 2005, p. 28).

O universo colonialista é, pois, marcado pela negação da convivência das diferenças, da existência dos espaços antagônicos e excludentes. Colocando-se contrário a esta proposta é que Mia vai fundamentar sua escritura, agindo por meio da criação de espaços, ainda que ficcionais, de confluência, nos quais o respeito às marcas da diversidade é que tendem a assegurar a própria reestruturação identitária. O moçambicano lança-se ao desafio de "pôr em ordem a casa", mediante o erigir de um espaço em que o sonho seja possível, e a razão por vezes dispensável. Eis o que diz o próprio autor sobre este ofício que compete unicamente à literatura:

> [...] o escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento. Mais do que isso, o escritor desafia os fundamentos do

> próprio pensamento. Ele vai mais longe do que desafiar os limites do politicamente correcto. Ele subverte os próprios critérios que definem o que é correcto, ele questiona os limites da razão. Os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar outro Moçambique. [...] esperamos pelo reacender do amor entre a escrita e a nação enquanto casa feita para sonhar (COUTO, 2005, p. 63).

Marianinho segue rumo à Nyumba-Kaya. Uma vez mais, a narração oferece um indicativo que é percebido já de uma determinada distância. Todavia, apesar do olhar longínquo, o narrador vislumbra um costume da tradição local, o que lhe remete às origens dos seus. Essa primeira imagem valida o seu efetivo retorno, uma vez que ele, apesar de ausente, não esquecera os rituais de seu povo.

> Mesmo ao longe, já se nota que tinham mandado tirar o telhado da sala. É assim, em caso de morte. O luto ordena que o céu se adentre nos compartimentos, para limpeza das cósmicas sujidades (COUTO, 2003, p. 28).

A sala a que o narrador se refere é o cômodo em que se encontrava inerte o avô Dito Mariano. O espaço está descoberto, como reza a tradição. Conforme antecipado na epígrafe e origem do romance, “No princípio, a casa foi sagrada...”, os Marianos abrem o teto da sala à purificação celeste, a fim de varrer as imundices mundanas (pensamentos e afetos menos valorizados por aquela sociedade) e devolver a sacralidade ao seio da família. Muito elucidativa é a dimensão simbólica que se instaura na relação que se estabelece então entre o narrador e o Avô, “quase” transcendendo à ancestralidade, a casa e o céu.

> O céu é uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar. O simples fato de ser elevado, de encontrar-se em cima, equivale a ser poderoso (no sentido religioso da palavra) e a ser, como tal, saturado de sacralidade ... (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 227)

Ainda no que toca ao restabelecimento da ordem sagrada da casa, o narrador, ciente da mácula que sustenta Nyumba-Kaya, vai projetá-la em sua imaginação como se a estivesse vendo alçar vôo em direção ao céu, comparando-a, inclusive, a um pássaro.

> A casa é um corpo - o tecto é o que separa a cabeça dos altaneiros céus. Sobre mim se abate uma visão que muito se irá repetir: a casa levantando voo, igual ao pássaro que Miserinha apontava na praia. E eu olhando a velha moradia, a nossa Nyumba-Kaya, extinguindo-se nas alturas até não ser mais que nuvem entre nuvens (COUTO, 2003, p. 28).

A fim de reforçar tal hipótese, mais uma vez faremos referência às coordenadas espaciais, aqui expostas no eixo da verticalidade. No excerto anterior, a coordenada alto está imbuída de um valor positivo, adequado à busca não só pela sagração da casa, como também pela libertação das amarras pecaminosas em que aquele espaço se encontra. Tais objetivos ainda estão representados, respectivamente, pelas analogias com a "nuvem" e com o "pássaro". Todavia, em tal imagem está contida também uma ambigüidade, visto que este alçar vôo sugere também a idéia de não pertencimento, ou seja, a casa desprendendo-se da terra, perdendo suas raízes, desfazendo-se no ar pois que sem teto.

Ademais, o pássaro ao qual a casa é comparada é um "Mangondzwane", uma ave coberta de lendas tristes e maldições. Esta segunda vertente de interpretação pode ser inferida quando, ao final do romance, o narrador, ao ver uma gaiola se converter em pássaro, sentencia: "Não mais me dói ver o quanto aquilo se parece com esse pesadelo em que a casa levanta vôo e se esbate, nuvem entre nuvens." (COUTO, 2003, p. 246). Tem-se, pois, pela representação espacial anterior, a confluência do sagrado e do profano, do bem e do mal, da elevação e da queda.

Cumpre salientar que as aves possuem uma função simbólica totalmente associada ao espaço em algumas culturas africanas, o que evidencia uma vez mais a relação instituída entre a espacialidade criada e a espacialidade referente, pois, de acordo com Junod (1974, p. 305),

> [...] algumas aves são objecto de ideias supersticiosas, nomeadamente esta, o mampfana, aquele que faz parar os viajantes . Espécie de grou, é chamada a ave que impede a viagem ; se esta ave voa através do caminho com as grandes asas abertas há perigo de morte, previne que o caminho não está puro.

A exposição da relação entre o meio sócio-cultural e a espacialidade ficcional fica, pois, evidente no romance analisado. Sobre esta interface, o mestre Antonio Candido (2000, p. 34) menciona que o estudo sociológico da arte, de um modo particular da literatura, "[...] se não explica a essência do fenômeno artístico, ajuda a compreender a formação e o destino das obras; e, nesse sentido, a própria criação."

Desse modo, não se pode julgar alguns eventos ocorridos nas literaturas africanas com a hegemônica percepção ocidental, fora de uma contextualização devida. Isto seria incorrer no risco de equívocos grandes. Por exemplo, aos olhos de um leitor desavisado a retirada do teto representaria um ato de grande complexidade, com falta de sentido.

Todavia, não é o que ocorre nas zonas rurais moçambicanas, onde boa parte das casas são cobertas por palhas ou folhas de zinco, o que facilita e remoção do teto nessas situações. Ola Balogun (In: SOW, 1997, p. 81), ao tratar da arquitetura típica africana, pondera:

> A casa africana típica é uma cabana de tecto de palha que faz parte de um conjunto de habitações idênticas, reunidas em uma aldeia rodeada de estacas. A despeito da sua perfeita simplicidade, estas habitações têm, muitas vezes, uma boa qualidade arquitetural, que lhes advém de um notável equilíbrio entre o volume e a forma.

Nesse sentido, a produção artística de Mia Couto está impregnada de elementos culturais, sociais e geográficos moçambicanos, dentre outros, o que vai ao encontro das postulações de Castagnino (1971, p. 101) acerca da representatividade do espaço narrativo:

> [...] o meio geográfico onde nasceu uma obra e a época em que se gera, influem nela e no autor, quer seja refletido como cenário ou história em seu tema; conformando de uma maneira especial o espírito do autor; ou em outros casos, assumindo – por que não? – um papel protagônico dentro da obra.

Vencida a longa viagem, eis que Marianinho se vê diante da imponente Nyumba-Kaya. A casa já é referida no excerto anterior como um "corpo", todavia, é no momento da chegada do narrador que ela tomará novas formas, muitas das quais assinaladas por uma evidente personificação espacial:

> [...] A grande casa está defronte a mim, desafiando-me como uma mulher. Uma vez mais, matrona e soberana, a Nyumba-Kaya se ergue de encontro ao tempo. Seus antigos fantasmas estão, agora, acrescentados pelo espírito do falecido Avô. E se confirma a verdade das palavras do velho Mariano: eu teria residências, sim, mas casa seria aquela, única, indisputável (COUTO, 2003, p. 29).

Digna de apreço é a caracterização feminina que a casa recebe no julgo da proximidade do olhar de Marianinho. Nyumba-Kaya não é só caracterizada como uma "mulher", mas como "matrona" e "soberana", vocábulos que designam a mulher respeitada por sua avançada idade e a imponência deste espaço. Este aspecto está conforme com o *Dicionário de Símbolos*, segundo o qual "A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal". (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 197).

Para além da figura materna, percebe-se que a casa-origem deste narrador destaca-se como um emblema da resistência da tradição. Ela é aquela que se ergue de encontro à fugacidade do tempo. Como a morte na cultura africana é vista como apenas um passaporte

à ancestralidade, na casa estão presentes os "fantasmas" dos ancestrais, grupo do qual o patriarca dos Marianos apresenta-se como o mais novo integrante. O narrador relembra as palavras do Avô Mariano, nas quais ele anunciava que, por maior que fosse a errância do neto por diversas residências, era ali que sempre estaria edificado o seu *lócus* de origem. Após anos de vivência na babélica cidade, aquele que regressou reconhece nas palavras do avô o espaço da sua cosmogonia, pois, pensando com Bachelard (1978, p. 200): "[...] a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo".

O espaço narrativo, como já mencionado, dentre suas inúmeras funções, é responsável por representar os sentimentos das personagens, e, desse modo, instaurar uma ambientação na qual há uma homologia entre personagens e espaço. Para a topoanálise, este espaço é denominado *espaço homólogo*.

Quando Marianinho achega-se a casa, logo percebe a atmosfera fúnebre que a circunda, quer em seu exterior, quer em seu interior. É também neste momento que ele vai sentir seu primeiro grande conflito identitário que, não por acaso, dá-se justamente no interior da casa.

> [...] No quintal e no interior da casa tudo indicia o enterro. Vive-se, até ao detalhe, a véspera da cerimónia. Na casa grande se acotovelam os familiares, vindos de todo o país. Nos quartos, nos corredores, nas traseiras se aglomeram rostos que, na maior parte, desconheço. Me olham, em silenciosa curiosidade. Há anos que não visito a Ilha. Vejo que se interrogam: eu, quem sou? Desconhecem-me. Mais do que isso: irreconhecem-me (COUTO, 2003, p. 29).

O espaço em que estão os familiares está em homologia com o clima fúnebre da ocasião, uma vez que "tudo indicia o enterro". Marianinho tem consciência de que o longo período no qual passou longe da ilha lhe custou a perda dos valores locais, a ponto de se tornar irreconhecível aos olhos dos parentes. Logo, podemos ressaltar a importância do espaço na configuração da identidade do ser.

Com a aparente morte do patriarca, Dulcineusa, avó do protagonista, toma para si a tarefa de perpetuar os ritos tradicionais, dentre os quais está o de regar a casa. Nota-se que a casa toma feição de um espaço-vivo. Tal uma "planta de concreto", para se utilizar de uma expressão de Bachelard (1978), suas raízes cósmicas devem receber água, elemento purificador e vitalizante. Na presença de seus três filhos, Abstinêncio, Fulano Malta e

Ultímio, a matriarca assevera: “- Já alguém deitou água à casa? 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). Em seguida, a velha reclama ser a única a lembrar deste afazer, como uma maneira de chamar a atenção dos demais para a conservação e sobrevivência não só da casa, como também da cultura local. Para além das representações simbólicas, cumpre aqui ressaltar um aspecto socioeconômico relativo às condições materiais presentes em países subdesenvolvidos. Em algumas regiões de Moçambique, assim como ocorrera no Brasil com maior frequência anos atrás, as casas ficavam assentadas sobre o chão batido, sem qualquer revestimento. Logo, fazia-se necessário regar o solo interno periodicamente a fim de não se degenerar o “piso” em poeira comum.

Para a avó, Marianinho é a única pessoa que pode ajudá-la no cumprimento dos preceitos da tradição. Temendo que parte da família de Mariano viria buscar sua parte da casa, “reclamar heranças”, Dulcineusa entrega a Marianinho um saco no qual ela diz estar todas as chaves da Nyumba-Kaya. Assustado ante tamanha responsabilidade, o narrador tenta esquivar-se do ofício, mas é imediatamente dissuadido: “_ Tome. E guarde bem escondido. Guarde esta casa, meu neto!” (COUTO, 2003, p. 33). Estava sacralizada sua mais difícil tarefa. A velha temia que, pelo estado moribundo do velho, parte da família lhe acusasse de feitiços e fossem até lá desfazer suspeitas, utilizando-se deste argumento para subtrair a casa. A matriarca sabia que “Ser-se velha e viúva é ser merecedora de culpas.” (COUTO, 2003, p. 34). Essa associação da velhice feminina à feitiçaria é universal e aparecerá também em outros romances do autor, como, por exemplo, em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, quando o narrador sentencia: “O destino das mulheres é serem culpadas. A idade torna-as ainda mais donas de perigosos saberes. Não é preciso prova. Basta que recaia sobre elas a acusação de feitiçaria. A justiça é sumária, sem juízes, sem juízos.” (COUTO, 2008, p. 59).

Diante da possível sentença, e não satisfeita com as primeiras ordens, Dulcineusa justifica sua decisão ao neto: “_Você é quem meu Mariano escolheu. Para me defender, para defender as mulheres, para defender a Nyumba-Kaya. É por isso que lhe entrego a si essas chaves” (COUTO, 2003, p. 34).

A entrega das chaves da casa a Marianinho feita no interior de um quarto quente

instaura uma forte representação simbólica. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 232): “O simbolismo das chaves está, evidentemente, relacionado com seu duplo papel de abertura e fechamento. É, ao mesmo tempo, um papel de iniciação e de discriminação [...].” Assim como em um ritual de iniciação, é ao receber a chave que o herói irá tomar plena consciência da incumbência que lhe competia cumprir naquela ilha. O calor daquele espaço pode ser equiparado ao de um ventre materno, assim como a descrição feita da personagem Dulcineusa sugere o desenrolar de um parto: “O suor escorre no peito da matriarca, as gotas se apressam no abismo entre seus volumosos seios.” (COUTO, 2003, p. 34). É como se naquele momento Marianinho, mediante o gesto de Dulcineusa, passasse por um re-nascimento.

> Vou pelo corredor, alma enroscada como se a casa fosse um ventre e eu retornasse à primeira interioridade. O molho de chaves que a Avó me dera retilinta em minha mão. Já me haviam dito: aquelas chaves não valiam de nada. Eram de fechaduras antigas, há muito mudadas (COUTO, 2003, p. 111).

É possível notar, pelo excerto anterior, que o próprio Marianinho toma consciência de que aquele fora seu primeiro ventre. Esta passagem corrobora a hipótese aqui proposta de que a posse das chaves assegura a Marianinho a possibilidade de também fazer renascer aquele espaço. Cabia-lhe, então, a tarefa de desvendar as intimidades da casa e, contrariando a inutilidade atribuída àquelas chaves pelos outros, abrir as portas que guardam os misteriosos eventos daquele lugar e daquela família.

Ainda no que diz respeito à iniciação por que passa o herói, bem como a caracterização calorosa que se dá ao espaço da entrega, é cabível mais uma vez das palavras de Bachelard para validar a argumentação. O herói, antes de se lançar aos feitos, carece sentir-se re-agasalhado pela casa.

> Antes de ser ‘atirado ao mundo’, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica completa concreta não pode deixar de lado este fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa (BACHELARD, 1978, p. 201).

Ainda com relação aos aspectos simbólicos referentes às chaves da casa, é no momento da entrega do molho de chaves que Marianinho será discriminado pela avó como

aquele que, dentre tantos, fora escolhido pelo velho Dito Mariano para “salva-guardar” Nyumba-Kaya. Fica evidente que para Dulcineusa, o valor das chaves não estava ligado tão-somente ao seu caráter utilitário, mas à crença de que aqueles objetos impediam a entrada de maus espíritos. Se levada em consideração a trajetória pela qual o herói passará nos próximos dias, marcada por revelações trancafiadas *a sete chaves*, este objeto apresenta-se, em consonância com uma de suas simbologias, como: “[...] o símbolo do mistério a penetrar, do enigma a resolver, da ação dificultosa a empreender, em suma, das etapas que conduzem à iluminação e à descoberta.”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 233). De posse dele, o narrador abrirá a casa à revelação dos segredos que conspurcam a tradição e, no final, fechá-la-á à constante ameaça dos fantasmas modernos que se querem hegemônicos.

Após entregar as chaves ao neto, Dulcineusa, no silêncio do quarto, assistida pelos seus, sentindo repentino cansaço cai em um sono profundo. Porém, logo em seguida, ela interrompe a calmaria do espaço e põe-se a devanear. A matriarca declarava querer ir embora. Quando argüida para onde, ela responde “-Levem-me para minha casa.” (COUTO, 2003, p. 34). Todos os que estavam no quarto mostram-se confusos ante o delírio incoerente da velha, uma vez que ela já se encontrava em sua casa. Todavia, o narrador revela que a avó tinha suas razões: “O seu olhar revela essa inexplicável estranheza: perdera familiaridade com o seu próprio lar.” (COUTO, 2003, p. 34). A provável morte de seu marido, responsável pela coesão familiar “Desaparece o velho Mariano, e o que é que mais vai nos unir?” (COUTO, 2003, p. 147) e o esfacelamento da tradição fazem com que a avó desconheça seu lugar de pertença. Dulcineusa, no seu devaneio, exige dos familiares o retorno à casa ancestral, insurgindo-se contra a fragmentação e a deturpação da realidade que a cerca. Confirma-se, pois, que:

> [...] Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de auto-valorização. Ele desfruta diretamente seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio se reconstituem por si mesmos num outro devaneio. É justamente porque as lembranças das antigas moradias são revividas como devaneios que as moradias do passado são em nós imperecíveis (BACHELARD, 1978, p. 201).

Na noite seguinte à provável morte de Dito Mariano, colocaram-no em um caixão, crentes de que o velho já havia cruzado a última margem. Ocorre que, na manhã seguinte,

ele foi encontrado fora do local onde lhe haviam deitado, estendido sobre um "afamado lençol", no qual o patriarca se vangloriava ter desposado todas as suas amantes. Este evento levantou suspeitas pela família quanto à responsabilidade desta remoção do corpo. Logo concluíram: "[...] Aquela não era uma morte, o comum fim da viagem. O falecido estava com dificuldades de transição, encravado na fronteira entre os mundos." e, ante tal constatação, o narrador revela-nos: "[...] A suspeita de feitiço estava instalada na família e contaminava a casa inteira" (COUTO, 2003, p. 41). Tal Marianinho, transeunte entre a cidade e a ilha, o velho enroscara-se entre a vida e a morte. Notamos, assim, mais uma vez a presença do entre-lugar, recorrente por todo enredo, como o espaço do "acerto de contas", da confluência entre polaridades.

O espaço narrativo tem como uma de suas principais funções influenciar as personagens e, ao mesmo tempo, ser influenciado por elas. Na perspectiva da presente análise, é nítido que a casa, por diversas vezes, é transformada pelos sentimentos e pelas ações de seus moradores. No excerto anterior, percebe-se que a suspeita da família transfigura o espaço e acaba por transformar este *cenário* em *ambiente*[41], uma vez que lhe insere uma densidade psicológica negativa, o que pode ser inferido pelo emprego do verbo "contaminar" associado à suspeita de feitiçaria. Para a topoanálise, temos nesse caso a passagem do topofilia para a topofobia.[42]

A desconfiança que paira entre os familiares altera a percepção da casa por Marianinho. Citadino e amedrontado, ainda tem dificuldade em conviver com os mandamentos da tradição, de modo que o estranhamento quanto aos aspectos da antiga morada vai denunciar um olhar ainda marcado pela cultura ocidental:

> Por isso, me aproximo com receio do lugar fúnebre. A sala onde depositaram o Avô está toda aberta aos céus. A luz e o escuro aproveitam a ausência de tecto. Aflige-me aquela desprotecção. E se chover, se a nuvem se despejar sobre o indefeso corpo de Mariano? (COUTO, 2003, p. 41-42).

O que fora reconhecido como um rito tradicional quando da sua chegada a Luar-do-Chão (a retirada do teto) agora é motivo de aflição para o narrador. Aqui há um embate cultural evidente representado pelo espaço entre os interesses do avô e os do neto, uma vez

[41] Segundo a classificação dos espaços literários proposta por Osman Lins. In: LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
[42] A distinção entre topofilia e topofobia encontra-se delineada nas páginas 61 e 62 da presente dissertação.

que os receios do citadino vão de encontro às necessidades do tradicional. Dois elementos justificam tal proposição, a saber: primeiro, a convivência das polaridades “claro” e “escuro” em um mesmo espaço. Segundo, aquilo que o neto observa como “desprotecção”, para o patriarca, é precisamente o que vai assegurar a purgação da casa. Nesse sentido, a confluência entre chuva e nuvem indicia a possibilidade de uma purificação sacra, apesar da idéia de desconforto com referência ao corpo do falecido, que se molharia e deixaria uma impressão de abandono, de desvalorização do morto. Os dois pontos de vista se entrechocam nessa altura da narrativa.

O narrador relembra que na ocasião de sua partida de Luar-do-Chão com destino à cidade, tentando conter o desconsolo do Avô, disse-lhe: “ Eu volto Avô, esta é nossa casa.”, ao que o velho Mariano responde: “_Quando voltares, a casa já não te reconhecerá.” (COUTO, 2003, p. 43). O espaço da casa novamente aparece como determinante, pois, uma vez mais personificado, é ele o responsável por reconhecer nos seus moradores suas identidades. O patriarca, ainda, discorre: “[...] quem parte de um lugar tão pequeno, mesmo que volte, nunca retorna.” (COUTO, 2003, p. 43). O avô sabia que a mudança de espaço promovida pelo neto teria conseqüências e lhe custaria a perda dos vínculos com seu lugar de pertença. E o presságio cumpriu-se. Envolto nos afazeres citadinos, as visitas do jovem foram se tornando cada vez mais escassas, até chegar ao ponto de não mais existir. A este respeito, Bachelard (1978, p. 200) esclarece que “[...] nossa vida adulta é tão despojada dos primeiros bens, as ligações antropocósmicas encontram-se tão desguarnecidas, que não sentimos seu primeiro vínculo no universo da casa.”.

Num dado momento da narrativa, o narrador começa a receber misteriosas cartas, que mais tarde será esclarecido terem sido endereçadas pelo próprio Avô. O capítulo quarto, intitulado “As primeiras cartas”, marca o começo de uma correspondência que busca fazer uma ponte entre o passado e o presente, imprescindível para que a ordem e a continuidade da tradição sejam restabelecidas. Cumpre observar que no centro deste processo está novamente a casa, evidenciada em uma epígrafe que se vale de um dizer proferido pelo Avô Mariano: “O importante não é a casa onde moramos. Mas onde, em nós, a casa mora.” (COUTO, 2003, p. 53). Essas palavras do patriarca lembram o sistema de transmissão de conhecimento nas culturas africanas e significam que Marianinho será re-habitado pela Nyumba-Kaya, isto é, que lhe será necessário introjetar as antigas tradições

para que ocorra o rearranjo do mundo. Não é por outra razão que já na primeira missiva, ele lê: “Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si” (COUTO, 2003, p. 56). Verifica-se aí, uma vez mais, a junção das coordenadas espaciais no eixo da interioridade, cujos pólos são *dentro* X *fora*, aqui demarcadas pelo verbo “entrar”. Outro aspecto importante presente no fragmento é o emprego das expressões verbais “está entrando” e “vá entrando”. A opção pelo gerúndio indica um processo em andamento, logo, inacabado. Além disso, as palavras do avô reforçam que, mais importante do que entrar na casa, é fundamental que o neto aceite a entrada da casa dentro de si. A fim de dar ênfase a esta necessária interioridade, é utilizado o pleonasmo “entrando dentro de si”, expressão que só é possível ocorrer literariamente e não gramaticalmente . Nota-se, pois, uma menção clara à epígrafe do capítulo e a intensificação da interioridade, o que vai ao encontro das palavras de Mia Couto (2009, p. 78) em um de seus textos de opinião:

> [...] E hoje todos os lugares começam por ser nomes, lendas, mitos, narrativas. Não existe geografia que nos seja exterior. Os lugares – por mais que nos sejam desconhecidos – já nos chegam vestidos com as nossas projecções imaginárias. O mundo já não vive fora de um mapa, não vive fora de nossa cartografia interior.

Dentre as análises fenomenológicas feitas por Bachelard na obra *A Poética do espaço*, é notável a evidência que o filósofo francês dá ao espaço da casa, justamente por ela estar atrelada à idéia de intimidade e proteção, sobretudo no tocante ao primeiro lar, a casa da infância. Esta é a casa que o homem se reporta em nossos sonhos e devaneios, daí sua inconteste significação filosófica e estética.

> [...] a casa natal escreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental. A palavra hábito é uma palavra usada demais para explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável (BACHELARD, 1978, p. 207).

No romance analisado, foi preciso que houvesse uma efetiva e afetiva reaproximação de Marianinho de sua casa natal para salvá-la das máculas e ambições que a espreitavam. Heroicamente, após passar pelo crivo de várias tentações e descortinar segredos que fizeram que a terra se fechasse é que o rapaz, finalmente, consegue gozar dos doces sabores que lhe desperta aquele espaço físico e espiritual:

> A cozinha me transporta para distantes doçuras. Como se, no embaciado dos seus vapores, se fabricasse não o alimento, mas o próprio tempo. Foi

> naquele chão que inventei brinquedo e rabisquei os meus primeiros desenhos. Ali escutei falas e risos, ondulações de vestidos. Naquele lugar recebi os temperos do meu crescer (COUTO, 2003, p. 145).

A fim de demonstrar a maneira como o percurso espacial é condizente ao do herói, faz-se necessário atentar-se, novamente, aos gradientes sensoriais. Se na chegada de Marianinho a Luar-do-Chão o que havia era o predomínio da percepção espacial da casa pela visão, no excerto acima nota-se a presença de praticamente todos os elementos sensoriais, dentre os quais destacamos a referência ao paladar, que se dá quando, ainda que conotativamente e em lembrança, o narrador utiliza-se de expressões como "distantes doçuras" e "temperos do meu crescer". É possível observar, desse modo, que a distância entre o narrador e a casa vai diminuindo à medida que são revelados os segredos da ilha e à medida que o narrador vai recuperando elementos de sua cultura que a estada na cidade lhe roubara. Marianinho retorna agora de corpo e alma e, afetivamente, começa a reconhecer os laços de sua infância com aquele espaço da casa. A significação desta espacialidade é incontestável, como ensina Gisele Pankon (1988, p. 85):

> Voltar atrás! Reencontrar lugares que foram deixados! Para o homem são, o espaço reencontrado é também a história reencontrada. As paredes que abrigaram nossa infância, por exemplo, nos reconduzem facilmente para ela, e lembranças precisas e preciosas emergem então sem dificuldade. Assim o espaço proporciona segurança e 'envolve' a história vivida.

Esta recuperação dos fundamentos tradicionais, até como forma de assegurar a sua parcela de tradição, pode ser notada em vários momentos da narrativa, como, por exemplo, quando ele adentra a sala em que depositaram o Avô e contempla a ausência do teto sossegadamente, sem que isso já lhe cause qualquer estranhamento:

> [...] Sem pensar, desemboco na sala grande. O Avô lá está, teimando em sua horizontalidade. Fico ali, junto a seu corpo, em solitário velório. Me assalta uma vontade absurda de me deitar no chão e olhar os céus, na solitária companhia de Dito Mariano. É o que faço. Já estendido no soalho, vou alongando sossego numa quase sonolência. A ausência de tecto, naquela visão, me sugere haver uma chaminé por onde fossem saindo as nuvens. E assim, amolecido, adormeço (COUTO, 2003, p. 138).

Demonstrar-se-á, agora, a forma pela qual Nyumba-Kaya é reconstruída por algumas ações dos personagens. Ao final do romance, não é apenas Marianinho que se reconcilia com a casa. Abstinêncio e Fulano Malta, que há muito tinham, por gestos e por pensamento, se apartado do espaço ancestral, cada qual recluso em seu universo individual e distante, decidem por voltar: "[...] Abstinêncio me segreda ainda mais: havia falado com

seu irmão Fulano Malta e iriam todos morar na Nyumba-Kaya." (COUTO, 2003, p. 248). Miserinha, personagem que por razões diversas havia se afastado, é convocada a voltar por uma das cartas do Avô caligrafada pelo neto, pois a casa sentia sua falta: "[...] Vá procurar Miserinha. Traga essa mulher para Nyumba-Kaya. Estas paredes estão amarelecendo de saudade dessa mulher. Ela deve repertencer-nos. É nossa família. E a família não é coisa que exista em porções. Ou é toda ou não é nada." (COUTO, 2003, p. 126). Embora ela não permaneça Marianinho consegue convencê-la a ir visitar a casa, acalentando o amarelo saudoso daquelas paredes. Fica, pois, evidente que quem dá vida à casa são os seus habitantes, e não aqueles que a constroem, a exemplo do que consta no romance *Terra Sonâmbula*: "Quem constrói a casa não é quem a ergueu, mas quem nela mora." (COUTO, 2007).

Em contrapartida, o único tio a não re-habitar a casa é Ultímio. Tomado pelo pensamento *do* e *da* capital, ainda almejava comprá-la para expandir os espaços dos seus gananciosos negócios. Em sua última investida, é repreendido por Marianinho, o citadino guardião da tradição, que agora se julga ser a própria casa, assumindo definitivamente as características e os cuidados de sua identidade primeira:

> - Vou. Mas volto logo para tratar da compra de Nyumba-Kaya.
>
> - O Tio não entendeu que não pode comprar a casa velha?
>
> - Pois, escute bem, eu vou comprar com meu dinheiro. Essa casa vai ser minha.
>
> - Essa casa nunca será sua, Tio Ultímio.
>
> - Ai não?! E porquê, posso saber?
>
> - **Porque essa casa sou eu mesmo**. O senhor vai ter que me comprar a mim para ganhar posse da casa. E para isso, Tio Ultímio, para isso nenhum dinheiro é bastante (COUTO, 2003, p. 249, *grifos nossos*).

Momentos antes de plantar o Avô à margem do rio, conforme se dizia na língua de Luar-do-Chão: "[...] Não é enterrar. É plantar o defunto. Porque o morto é coisa viva. E o túmulo do chefe de família como é chamado? De yindlhu, casa. Exactamente a mesma palavra que designa a moradia dos vivos." (COUTO, 2003, p. 86). Marianinho observa que a casa, renascida, já havia se recuperado da morbidez que lhe habitara, "[...] O telhado da sala já refeito. A casa já não se defendia do luto. Nyumba-Kaya estava curada da morte." (COUTO, 2003, p. 239).

No que se refere a casa, é nítido, então, um percurso espacial que vai da desconstrução à reconstrução, tal qual o de países como Moçambique que tiveram seus espaços e histórias arruinados, mas que ainda assim plantam em suas estórias e no seu coletivo a utopia de uma nacionalidade.

> - Não esqueça de regar a casa quando sair.
>
> A casa tinha reconquistado raízes. Fazia sentido, agora, aliviá-la das securas. Admiração se levanta, me segura as mãos e fala em suspiro como se estivesse em recinto sagrado (COUTO, 2003, p. 247).

Ao contrário do que se apresentou no início da trama, agora a casa já havia reavido as suas tradicionais procedências. Obviamente, só se "reconquista" o que um dia já foi posse. As caóticas impurezas de outrora cederam lugar ao silêncio da sagração, enunciada na epígrafe do romance, "No princípio, a casa foi sagrada". Talvez aqui seja cabível transcrever uma passagem biográfica de Mia Couto (2009, p. 206-207):

> Esta é a lição: aprendi que se quero celebrar a casa, essa que depois de tantas casas é a minha única casa, eu não posso sentar todas as lembranças junto de minha velha mãe. Um de nós tem de esquecer. E acabamos esquecendo os dois, para que a antiga casa possa renascer na penumbra do tempo. Para não ensarilharmos o novelo da memória.

Ao tratar da relação entre a casa e as lembranças maternas que ela lhe suscitava, o autor demonstra que a reconstrução da casa (nação) não deve estar assentada apenas no alicerce da memória, mas também no empreendimento do devir, quiçá, no entre-lugar onde se conjugam passado e futuro.

3.3 A cidade, por uma tradição moderna

> *Admitir que a África sob esses aspectos, possa ser uma identidade utilizável é não esquecer que todos pertencemos a comunidades diversificadas, com seus costumes locais; é não sonhar com um estado africano único e esquecer as trajetórias complexamente diferentes das inúmeras línguas e culturas do continente. "Africano" certamente pode ser uma insígnia vital e capacitadora, mas, num mundo de sexos, etnicidades, classes e línguas, de idades, famílias, profissões, religiões e nações, mal chega a surpreender que haja ocasiões em que ela não é o rótulo de que precisamos.* (APPIAH, 1997, p. 251)

Na outra margem da ilha, após o rio Madzimi, está a cidade.[43] Um leitor desavisado poderia pensar numa oposição estabelecida, pura e simplesmente, entre tradição e modernidade, em que a cidade representaria os valores modernos, em detrimento dos tradicionais e o campo existindo como o representante de tudo o que seja conservador da política à economia. Esta é uma hipótese digna de ressalva, visto que não fosse, por exemplo, o letramento de Marianinho na cidade, não seria possível o registro das cartas ditadas pelo avô-pai. Ademais, o distanciamento de sua cultura natal deu a ele a possibilidade de, quando do seu retorno, reaver a sua importância com a maturidade que se fazia necessária. Logo, ao invés de tomar a cidade como meramente um espaço moderno, em contrapartida à ilha, aqui ela será tratada como um espaço público e universal, indispensável para a autonomia adquirida por Marianinho.

De acordo com Aguiar, a rua, espaço público (e é possível entender a cidade como um espaço açambarcador de ruas), representa o lugar no qual o indivíduo adquire autonomia, ao se lançar para "fora" da casa, tal como acontece com o jovem Marianinho. Nesse sentido, a cidade e a casa, colocadas a braços na proposição estrutural da análise desta pesquisa, guardam representações dignas de apreço, sem, no entanto, se oporem completamente ou se fecharem em suas especificidades. Talvez seja provável e até mesmo desejável a instauração de um diálogo ou de uma complementação de fins:

> Em um sentido literal, a palavra (rua) significa lagradouro público. Mas, por extensão, ele remete a qualquer lugar que não seja residência, trabalho ou escola. Ou seja, por rua pode entender-se o espaço "lá fora" em oposição ao "aqui dentro". Fundamentalmente, contudo, a rua opõe-se à casa, daí expressões como 'estar na rua' (fora de casa); 'viver na rua' (sair muito de casa ou não ter casa); 'mulher da rua' ou 'menino de rua' (sem 'dono', sem casa); 'posto no olho da rua' (ser expulso de um lugar definido, a casa, por exemplo). Assim por diante, a rua sempre indica espaço aberto, público, em oposição a um espaço fechado, privativo, podendo ser este um lugar de intimidade, como a casa, ou não, mas de qualquer maneira restrito em relação ao outro, amplo, liberto. Simbolicamente, a rua acaba sendo sinônimo de mundo; 'ir para a rua' pode significar 'ganhar o mundo', sair ou libertar-se de algum vínculo, o familiar sobretudo. A rua passa a ser, então, o espaço para o exercício da autonomia do indivíduo. Ao ultrapassar a esfera doméstica, julga-se que ele esteja pronto para a vida pública, de adulto (AGUIAR, 1998, p. 157).

[43] É válido mencionar que a bibliografia sobre a cidade africana é ainda muito escassa no Brasil. Sob este particular, encontramos apenas duas obras que exploram detidamente esta temática: *Império, mito e miopia*, de Francisco Noa, que se atenta especificamente à literatura colonial moçambicana; e *Luanda, cidade e literatura*, da pesquisadora brasileira Tania Macedo, que se volta ao espaço urbano na literatura Angola.

A notícia de que o jovem havia sido eleito pelo velho Mariano para coordenar as cerimônias é acompanhada por uma advertência da avó, que o recoloca em seu "devido lugar", demonstrando a ele que ali o "entendimento" citadino, por vezes, perde o seu valor:

Após longa pausa, a Avó prossegue:

> - Falo tudo isso, não é por causa de nada. É para saber se você pode ou não ir ao funeral.
>
> - Entendo, Avó.
>
> - Não diga que entende porque você não entende nada. Você ficou muito tempo fora.
>
> - Está certo, Avó.
>
> - Seu Avô queria que você comandasse as cerimônias (COUTO, 2003, p. 32).

Cumpre ressaltar que, no interior do sistema de crenças locais, tal escolha rompe com a tradição de Luar-do-Chão, uma vez que, dentro de suas normas, competia aos mais-velhos, no caso o tio Abstinêncio, chefiar os rituais. Tal rompimento evidencia uma das propostas da poética miacoutiana, qual seja a de demonstrar que a modernidade, representada aqui pelo jovem narrador, tem muito a oferecer à tradição, e vice-versa.

Ao contrário da ilha, do rio e da casa, a cidade não é nomeada no romance. Ela é apenas referida como sendo "a capital". Este aspecto também não é fortuito devido ao fato de que em África o sistema de nomeação é, como alhures, bem complexo e carregado de sentidos. Tal toponímia está em consonância com os valores desvelados naquele espaço, no qual o dinheiro parece tudo reger. Ademais, a palavra "capital", além de "povoação em que reside o governo central de uma nação" ou o lugar "principal de qualquer circunscrição territorial", sugere também *essencial* e *capitanear,* ou seja, funções de singularidade e de comando, o que caracteriza a dubiedade que nomeia o espaço citadino. Um dos traços modernos, de acordo com Marc Augé (1994), é a instauração de "não-lugares", ou seja, espaços que, dada a sua fragmentação e transitoriedade, sem qualquer identificação identitária, não podem ser nomeados e sequer registrados. Isso posto, não parece aleatória a escolha de Mia, ao atribuir tal nome à cidade representada no romance, que, pela sua descrição, poderia facilmente ser identificada como um "não-lugar", consoante a proposta de Augé. Ainda segundo o teórico (1994, p. 38), "O mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda

não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço.” Após anos na cidade fragmentada, o retorno de Marianinho o leva a repensar seu “lugar” de pertença e, por extensão, Mia Couto convida os seus leitores a repensar os seus próprios espaços.

As proposições do antropólogo estão igualmente de acordo com a divisão estrutural do romance em foco. Tem-se, de um lado, um espaço antropológico, identitário (ilha e casa), e de outro um não-lugar (cidade), dentre os quais corre uma fronteira fluida líquida e transitória. Cumpre aqui mencionar a distinção entre *lugar antropológico, espaço de pertença*, e *não-lugares* (espaços de trânsito), tomando como referencial as postulações de Marc Augé (1994, p. 52), que começa por categorizar os lugares revestidos de uma carga identitária, como acontece com a casa e a ilha:

> Esses lugares têm pelo menos três características comuns. Eles se pretendem (pretendem-nos) identitários, relacionais e históricos. O projeto da casa, as regras da residência, os guardiões da aldeia, os altares, as praças públicas, os recortes das terras correspondem para cada um a um conjunto de possibilidades, prescrições e proibições cujo conteúdo é, ao mesmo tempo, espacial e social. Nascer é nascer num lugar, ser designado à residência. Nesse sentido, o lugar de nascimento é constitutivo da identidade individual e acontece, na África, de a criança nascida por acidente fora da aldeia receber um nome particular emprestado de um elemento da paisagem que a viu nascer.

É importante aqui aludir à relação entre a nomeação e a espacialidade do nascimento, que se constituem como caracteres indispensáveis à criança africana. Este dado cultural está em consonância com os valores representados pelos espaços da ilha e da casa, uma vez que, cada um a seu modo, ambos são deflagradores de uma identidade local. Em contrapartida, têm-se os não-lugares, no romance representados pela cidade:

> Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a ‘lugares de memória’, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce em uma clínica e se morre em um hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas e desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, o clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o freqüentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com os gestos do comércio

> ‘em surdina’, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero, propõe ao antropólogo, um objeto novo cujas dimensões inéditas convém calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito (AUGÉ, 1994, p. 73-74).

Segundo esse autor, a descaracterização do espaço parece ser uma constante na modernidade. A vertiginosa aceleração do tempo faz com que os lugares sejam cada vez mais transitórios e menos sólidos. O homem moderno, envolto em seus inúmeros afazeres cotidianos, parece nunca ‘estar’ em alguma parte, mas apresentando-se como alguém que está sempre de passagem. É o que parece ocorrer com o narrador do romance estudado em sua estada na cidade. Durante algum tempo morou na casa de um casal de portugueses, em seguida, como relata o início do romance, fez paragem na “residência universitária”, onde recebe pelo seu tio Abstinêncio, a notícia da aparente morte do avô. Este espaço em que se encontra a personagem no momento em que se deslancha a trama romanesca, é um espaço coletivo, por morar ali estudantes de diversas localidades. Além de transitório e diversificado em sua composição humana, é um espaço desprovido de qualquer familiaridade, que já devia ter instaurado no narrador um conflito identitário, antes mesmo do início do enredo.

A título de comparação, vale acrescentar a maneira como o pesquisador moçambicano Francisco Noa descreve a representação que a cidade adquiriu na literatura colonial de seu país, a qual não se distancia da configuração descrita no romance de Mia Couto. De acordo com Noa: “Em contraste flagrante com a figuração do espaço rural, a representação da cidade adquire contornos verdadeiramente antiépicos.”.

A professora brasileira, Tania Macêdo, igualmente dedica uma tese de doutoramento e, posteriormente, uma obra ao tratamento da espacialidade citadina na literatura africana, especificamente, na produção literária angolana. De acordo com a pesquisadora (2008, p. 30-31):

> [...] as cidades literárias não são apenas espaço narrativo, na medida em que podem ser aproximadas de outras formações discursivas e, a essa luz, não raro apontam para os anseios de uma ‘comunidade imaginada’ estando, pois, afeitas às ações do campo intelectual. Dessa maneira, examinar a geografia de seus textos é também iluminar outras forças que não as especificamente literárias.

Cumpre, então, ressaltar um exemplo dessas “forças” a que Macêdo se refere. Na casa dos portugueses, o jovem sempre estranhara o fato de ver a foto de sua suposta mãe, Mariavilhosa, no quarto do casal Lopes. Mais tarde, o jovem viria a saber que se tratava de uma vingança promovida pela esposa, quando tomou ciência de que seu marido, Frederico Lopes, havia violentado Mariavilhosa. A suspeita fez que o jovem deixasse a casa do casal de portugueses, aqui representando, em especial o homem, um resquício da violência colonial imposta pelo regime português, que violentou tantas vidas inocentes, seja no sentido *lato*, seja no figurado. Assim o narrador conta como se deu sua saída da casa dos Lopes, que retornam a Lisboa, antiga metrópole moçambicana:

> - Era linda mas não é aqui o lugar onde essa foto deve estar...
>
> - Você sabe muito bem, Frederico, o motivo desta fotografia estar aqui. Ou não sabe?
>
> Uma tensão quase insuportável dominava o quarto. Esse mal-estar tornou-se numa carga explosiva na iminência de deflagrar. Até que Conceição compareceu, uma noite, lágrima escorrendo no rosto escurecido. A mancha sob o olho não deixava dúvida sobre a causa do escondido soluço dela. Lopes me deu ordem para que os deixasse a sós e fosse entreter horas no jardim vizinho.
>
> - E leve essa foto que é a da sua mãe.
>
> No dia seguinte, juntei à moldura todos os meus haveres e saí de casa dos portugueses. Não tardou a que eles se retirassem do país, retomando a Lisboa para sempre (COUTO, 2003, p. 86).

Digno de nota no excerto anterior é o modo como a espacialidade narrativa, não raro, determina e é determinada pelas ações das personagens, o que valida sua funcionalidade, por muito tempo posta de lado, mas hordienamente reconhecida. Vê-se claramente no trecho citado a ação narrativa fundamentalmente ligada aos deslocamentos espaciais: espaço da casa, afastamento dela, retirada do país, espaço da fotografia, do corpo da mulher que apanhou, dentre outros.

Dentre os filhos do velho patriarca, Ultímio, estritamente citadino, uma vez que foi mais cedo para a cidade e também por ter aderido ao seu modo de vida, é o que mais se mostra afastado de suas raízes. Seduzido pelos poderes adquiridos na capital, ele insiste na possibilidade de vender a ilha e, por extensão, a casa. O narrador apresenta o tio da seguinte forma:

> Meu Tio Ultímio, todos sabem, é gente grande na capital, despende negócios e vai politicando consoante as conveniências. A política é a arte de mentir tão mal que só pode ser desmentida por outros políticos. Ultímio sempre espalhou enganos e parece ter lucrado, acumulando alianças e influências (COUTO, 2003, p. 28).

Seduzido pela ganância de expandir o seu patrimônio material e financeiro, o mais novo dos Marianos sonhava em fazer daquele espaço de pertença um empreendimento lucrativo, ou seja, transformar a *natureza* em *território*. Num dado momento do enredo, Ultímio tenta persuadir o jovem a compartilhar com ele tais idéias.

> - Está ver o que fizeram? Destroem tudo, esta malta dá cabo de tudo. Quem mandou destruir esta merda do tecto?
>
> Ultímio sabia que era obediência de tradições.
>
> Mas não aceitava que eu, moldado e educado na cidade, não me opusesse. Para ele, aquilo era obsoleto. **Outros valores nele se avolumam**.
>
> - É que isto assim **desvaloriza a propriedade**... Confessa, então, o fio de sua ambição. Ele quer desfazer-se da casa da família. E vender Nyumba-Kaya a investidores estrangeiros. Ali se faria um hotel.
>
> [...] Resisto, opondo argumento contra intento. Nyumba-Kaya não poderia sair de nossas mãos, afastar-se de nossas vidas. Ultímio ri-se. Para ele não sou mais que o miúdo que ele sempre conhecera. Ainda por cima continuo recusando os convites que me faz para ser gestor dos seus negócios.
>
> [...] Quer companhia num passeio pela Ilha. Quer mostrar-me esses **territórios** onde ele pensa fazer dinheiro. Pretende, sobretudo, mostrar-me a sua viatura, aquele todo-o-terreno, cheio de prateados.
>
> - *Mais nenhum sacana me vai riscar esta máquina!*
>
> Tinha mandado vir da cidade vidros e pneus novos. Aceito, quase que por preguiça. Uma tristeza funda me dilacera o peito: pela janela do carro vejo a casa se afastar. Até se afundar na cacimba. Ultímio está distante da minha tristeza. Seu empenho é explicar-me a **valia** do seu automóvel, acabado de ser lançado em África.
>
> - *Aposto que não há mais nenhum carro destes no país. Sou eu* o *único dono, eu.*
>
> Tio Ultímio tem intenção de ficar com os **terrenos**, até quer instalar um cassino na Ilha com vastos **terrenos** em redor.
>
> - *Mas aqui há gente morando!*
>
> - *Gente? Ah, estes...*

> - O *que vai fazer com eles?*
>
> *- Vai-se ver, vai-se ver. Tudo se fará legalmente, na conformidade da lei. Para já vou colocar as propriedades em nome da minha esposa* (COUTO, 2003, p. 151-152).

São nítidos nas passagens transcritas os propósitos do tio mais novo de Marianinho. Embora conhecesse os mandamentos da tradição, ele se opõe ao fato de retirar o teto da casa, uma vez que, ao seu entender, os valores da propriedade são maiores que os da tradição. Ademais, chama a atenção nos fragmentos os vocábulos empregados para se referir ao espaço. Surgem as palavras "território", "propriedade", "terrenos". O terreno surge como espaço da possibilidade de lucro, que, para Ultímio, era a de desmantelar o espaço do passado (tradicional e conservador) e construir um espaço para o futuro (moderno e lucrativo).

Tem-se, reitera-se, a tentativa de transformar a natureza da ilha e o *cenário* da casa em territórios. De acordo com Borges Filho (2007, p. 28), desde o início da Geografia, o conceito de *território* mostrou-se indissociável ao de poder. Para o pesquisador: "Território é o espaço dominado por algum tipo de poder, é o espaço focado do ponto de vista político ou da relação de dominação-apropriação.".

Ultímio, a exemplo do que fizera os colonizadores, almeja tirar proveito das terras de seu próprio clã, logo, apresenta-se como um novo colonizador travestido de moçambicano, por meio do qual Mia Couto denuncia a perpetuação do colonialismo promovida por alguns dos habitantes de seu próprio país. Em diversas interferências públicas, o escritor tem alertado para o fato de os africanos começarem a se responsabilizar pelos problemas de África.

> Nós já conhecemos este discurso. A culpa já foi da guerra, do colonialismo, do imperialismo, do *apartheid*, enfim, de tudo e de todos. Menos nossa. É verdade que os outros tiveram sua dose de culpa no nosso sofrimento. Mas parte da responsabilidade sempre morou dentro de casa.
>
> Estamos sendo vítimas de um longo processo de desresponsabilização. Esta lavagem de mãos tem sido estimulada por algumas elites africanas que querem permanecer na impunidade. Os culpados estão, à partida, encontrados: são os outros, os da outra etnia, os da outra raça, os da outra geografia (2009, p. 32).

Assim, tratar dos espaços identitários como território é aludir a uma relação de poder explícita. Tal poder exercido por Ultímio dá-se de duas formas: por coerção e por

sedução, conforme se pode notar no último fragmento supracitado extraído do romance. A fim de trazer a lume mais um exemplo desta visão daqueles que perpetuam o colonialismo no continente africano, cumpre destacar um momento da narrativa em que Ultímio desmerece o trabalho do médico indiano, o qual só adquiria importância nas relações de interesses do caçula dos Marianos:

> E prossegue arrebatado. Que não entende os irmãos: por um lado, obedecem à tradição a ponto de destruir a porcaria do telhado; por outro, fazem fé na opinião de um médico. Ainda por cima indiano. Sorrio, incrédulo. Eu sabia que Ultímio tinha negócios com indianos e enriquecera à custa de negócios de terrenos com aqueles a que agora chamava de «monhés». **A raça contava para umas coisas, para outras não.** Isso me apeteceu dizer, mas não tive boca para tanto (COUTO, 2003, p. 152, *grifos nossos*).

Outro dado relevante é o fato de a cidade estar, no romance, sempre atrelada a aspectos ilícitos e imorais, como, por exemplo, o tráfico de entorpecentes, "[...] Que uns traficantes lá da cidade pensavam que o velho Mariano sabia onde estava escondida a remessa" (COUTO, 2003, p. 69); a prostituição, só existente na capital, "- É que eu nunca fui às meninas, nem sei como é. Lá em Luar-do-Chão não há." (COUTO, 2003, p. 78); a miséria "[...] só há lá dois tipos de pessoas: uns aproximam-se de nós para pedir, os outros para nos roubar." (COUTO, 2003, p. 135), dentre outros aspectos negativos citadinos. Esta também parece ser a imagem descrita no romance colonial, como pondera Francisco Noa (2002, p. 125) quando fala sobre o papel das cidades na África romanesca:

> Por conseguinte, encontramos, em primeiro lugar, a grande cidade configurando a agitação, os conflitos, a precariedade e a efemeridade dos sentimentos e das relações interpessoais, incertezas, vício, calúnia, traições, prática generalizada da usura, hipocrisia, etc.

Em outra passagem, o autor (2002, p. 185) reitera:

> Umas das notas mais salientes decorrentes da representação da cidade é que ela nos aparece marcada pelo estigma do vício e das disformidades morais e sociais, o que vai acabar por deixá-la envolta numa aura misto de pessimismo, desencanto e cepticismo.

A falta de um nome próprio para designar a cidade em que atuam os personagens de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* acaba por conferir à cidade descrita no romance um caráter depreciativo universal que se contrapõe à magia natural e valiosa da Ilha. Enquanto aquela se apresenta como a representação da arquitetura moderna e colonial, esta conserva o encanto assente na natureza e na simplicidade. Tal distinção nos é

apresentada pelo narrador, num átimo de encantamento com o luar daquele chão: “[...] Me enruguei todo numa cadeira, olhando o luar lá fora. Nunca na cidade a lua ganha tais curvas e requebrados” (COUTO, 2003, p. 215).

Num primeiro momento parece ser a cidade e a ilha dos espaços antitéticos. Todavia, na poética miacoutiana, não é possível falar de espacialidades excludentes, mas sempre de espacialidades complementares, a que se chamou neste trabalho de *espaços de confluência*. O convívio das diferenças acena hoje como a única possibilidade de se fugir das definições apressadas sobre a questão da identidade de um povo. Tal proposta, presente na obra de Mia Couto, vai ao encontro do que postulou Appiah (1997, p. 217):

> Se há uma lição no formato amplo dessa circulação de culturas, certamente ela é que todos já estamos contaminados uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera de resgate por nossos artistas (assim como não existe, é claro, cultura norte-americana sem raízes africanas). E há um sentido claro, em alguns textos pós-coloniais, de que a postulação de uma África unitária, em contraste com um Ocidente monolítico – o binarismo do Eu e do Outro -, é a última das pedras de toque dos modernizadores, da qual devemos aprender a prescindir.

Logo, se a cidade, tomada por moderna, tem em meio a seus habitantes pessoas como Ultímio, com seus gananciosos projetos, ela também forma os novos quadros de indivíduos dispostos a reescrever e reinventar a história da tradição, como o faz o personagem Marianinho. E a tradição, por ser igualmente dinâmica, apenas terá sua sobrevivência assegurada se abrir as portas para os seus filhos mais novos, como o fez Dito Mariano.

CONCLUSÕES

Em que pese a dificuldade normalmente encontrada para se chegar a conclusões em se tratando da análise de uma obra literária, faz-se preciso aqui, a fim de atender a exigência do figurino acadêmico, ao menos apresentar de forma sucinta alguns dos resultados obtidos por essa pesquisa, visto que o pesquisador só se deixa conduzir pelas entrelinhas enquanto as revelações estéticas ainda não amadureceram, enquanto o Belo ainda não desabrochou em toda a sua generosidade.

A título de preâmbulo, no primeiro capítulo tentamos incursionar hipoteticamente por algumas motivações biográficas que teriam despertado em Mia Couto o esmero ao construir o espaço narrativo em suas obras. Dentre os fatores eleitos para justificar tal habilidade, revelaram-se indispensáveis os ofícios exercidos pelo autor, a saber, o de jornalista e o de biólogo, uma vez que ambos lhe proporcionaram o contato com povos, culturas e espaços guardados nos recantos moçambicanos, sobretudo, em lugarejos onde a modernidade ainda não havia hasteado a sua desbandeira. Nasce deste contato a consciência da preservação de uma tradição que não se quer estanque, mas apenas viva; surge daí temas que perpassam toda a sua poética, tais como a oralidade, o respeito à ancestralidade e a personificação da natureza, para ficar apenas com alguns desses pontos.

No caso particular da Biologia e sua relação com a literatura, o próprio autor diz ter tê-la escolhido como profissão pela possibilidade de visitar as zonas rurais de seu país e, sobretudo, pela oportunidade de tomar contato com uma sabedoria avessa ao que nós, citadinos ocidentalizados, entendemos por razão. Logo, esta convivência com a diversidade cultural moçambicana só fez por enriquecer seu repertório criativo. Isso posto, é preciso considerar as trocas existentes entre o Mia Couto cientista e o escritor, tendo em vista que, ao se debruçar sobre a biodiversidade de Moçambique, o autor não apenas adquire a possibilidade de contato com as cosmovisões rurais, como também capacita-se para realizar uma leitura ainda mais apurada dos espaços moçambicanos, de sua Natureza, seus rios e terras. No que toca à literatura, o resultado é a obtenção e a exploração das inúmeras possibilidades de se constituir a espacialidade literária, de modo a reestruturar

esteticamente a arquitetura de vida posta ao chão pelas mãos gananciosas dos mal-intencionados de todos os matizes.

No que diz respeito aos objetivos principais desta pesquisa, tivemos a oportunidade de demonstram algumas representações que o espaço narrativo adquire no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. No intuito de não fugir à proposta, foram desvelados os aspectos temáticos e estruturais relacionados à narrativa miacoutiana. Durante a realização de tal desvelamento, foi possível observar que as propostas do escritor para uma nova configuração da sociedade moçambicana passam pela reelaboração do espaço narrativo. O objetivo perseguido foi demonstrar como tal empreendimento encontra-se refletido na categoria espacial do romance em tela.

No contra-apelo da tentativa de hegemonização almejada pelo sistema colonial, Mia propõe a coexistência de valores antitéticos, o que se pode perceber tanto no aspecto temático como no estrutural de sua literatura. No que toca a este último, a organização do espaço indicia a convivência de culturas distintas. Para tanto, instaura uma terceira margem ao modo roseano, um entre-lugar, sugerindo que tradição e modernidade, o velho e o novo, os de lá e os de cá podem e devem caminhar a braços, dissolvendo, assim, o desrespeito à alteridade legado da experiência colonial naquele país.

Para perseguir nosso objetivo maior, qual seja o de demonstrar a instauração da convivência de valores antagônicos no conjunto da espacialidade do romance analisado, fato que igualmente permeia toda a poética do escritor moçambicano no tocante às demais categorias da narrativa, começamos por constatar, no que se refere ao aspecto estrutural, a constituição simétrica do espaço sobre o qual o enredo é constituído. Inicialmente, cumpre observar que se trata de dois blocos espaciais antitéticos e simétricos, cada qual dotado de outros dois espaços que lhes correspondem. De um lado, a espacialidade natural, que aqui tratamos de *natureza*; de outro a espacialidade cultural, que aqui nomeamos *cenário*. Para além desta ocorrência, percebemos no primeiro bloco, o natural, composto pelo rio e pela ilha, a coexistência de outra dualidade, a saber, entre um espaço móvel e um espaço fixo. No segundo bloco, o cultural, temos a casa e a cidade, que escondem outra especificidade estrutural, a oposição entre um lugar particular e um espaço universal.

Tais configurações são consoantes à própria bipartição existente entre litoral e interior, modernidade e tradição, que a experiência colonial legou a Moçambique e a tantos

outros países do sofrido mas vigoroso continente africano. É na fenda existente entre esses dois universos que a literatura surge como uma possibilidade de diálogo, de aproximação e de reparação simbólica.

Após a revelação da questão estrutural, objetivamos demonstrar como os traços idiossincráticos que conservam cada um desses espaços (ilha, rio, casa e cidade), bem como os temas que os subjazem, contribuem para com a beleza, o valor e a singularidade do romance estudado.

No desenrolar da pesquisa, após ler o conjunto da obra do autor, constatamos nela a predominância dos espaços naturais, em detrimentos dos culturais, embora tais finalidades não estivessem contempladas em nossos objetivos primeiros.

Além disso, no que toca aos espaços dedicados à natureza, percebemos a recorrência do espaço insular na produção miacoutiana. Diante de tais constatações, tentamos buscar ligeiramente algumas motivações que poderiam justificar tais escolhas, o que pode dar margem a pesquisas posteriores.

No que diz respeito ao procedimento de insularidade do espaço, chegamos a algumas constatações, a saber: a ilha tem a funcionalidade de um referente que contribui para a ancoragem nas literaturas africanas, conferindo a ela maior verossimilhança ao aproximar a ficcionalidade de um espaço geográfico bastante representativo aos povos moçambicanos, a Ilha de Moçambique. Outro dado de igual relevância refere-se ao fato de a ilha, como espaço universalmente reconhecido como mítico e deflagrador da utopia, contribuir para a proposta temática e cultural de Mia Couto, qual seja a de instaurar em sua literatura um ambiente de comunicabilidade entre povos heterogêneos.

Parece-nos que um dado digno de apreço em nossa análise é o que se refere ao restabelecimento do espaço ao longo do enredo do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Já na apresentação das espacialidades, tudo sugere degenerar, ilha, casa e rio. Com o transcorrer da narrativa, à medida que as tramas vão sendo dissolvidas, o espaço literário passa a ser recomposto em sua devida ordem. Logo, constatamos que neste romance, e por que não dizer em boa parcela das obras literárias, a espacialidade rege toda a sorte de ação promovida pelos personagens, de modo que, não raro, a dissolução dos conflitos é acompanhada pela concomitante reestruturação do espaço, o que justifica e intensifica a relevância desta categoria na construção da narrativa.

Por fim, resta-nos ressaltar o esmero que Mia Couto dedica à configuração do espaço em suas obras, uma vez que este dá suporte e validade a todos os seus anseios temáticos. Dentre tais anseios, um deles em particular é digno de apreço, qual seja a desarticulação das dicotomias legadas pela experiência colonial por que passou, e ainda passa em seus resquícios, Moçambique. Se neste romance há uma ilha, Luar-do-Chão, capaz de conjugar o céu e a terra; se ali há uma casa, Nyumba-Kaya, que acolhe concentradamente a nomeação sulista e nortenha da província; se existe lá um rio, Madzimi, que afasta ao mesmo tempo em que aproxima, haverá sempre uma linha de convivência, de diálogo entre o novo e o velho, entre a tradição e modernidade. Eis a lição que a arte literária professa-nos: a existência de um espaço de confluência capaz de arrefecer o conflito e exaltar a diversidade, validando que a verdade em literatura, e acrescentamos na vida, está sempre no entre-lugar, como tão bem sentenciou Antoine Compagnon em sua obra crítica e literária.

Resta-nos, por fim, dizer que Mia Couto apresenta-se como um mestre na manipulação dos espaços neste romance, atingindo seus objetivos literários, humanos e políticos junto aos leitores. Daí a importância e o efeito estético-moral dessa obra de ficção tão ligada às raízes, às realidades históricas e contemporâneas do Tempo e da Terra de África e de alhures.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Joaquim Alves. *Espaços da memória.* São Paulo: Edusp, 1998.

ANGIUS, Fernanda; ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da palavra*. Estudo, selecção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português, 1998.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*: a África na filosofia da cultura. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

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

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

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et al*.São Paulo: Ed. UNESP/HUCITEC, 1988.

BARROS, Manoel. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. São Paulo: Record, 2001.

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 Myrian Ávila, Eliana Lourença de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

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

_____. Espaço percepção e literatura. In: BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney. (Orgs.) *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Claraluz, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Quiroz, 2000; Publifolha, 2000 (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

CASTAGNINO, Raúl H. *Análise literária*: introdução metodológica a uma estilística integral. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1971.

CAVACAS, Fernanda Maria. Mia Couto: um moçambicano que diz Moçambique em Português. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002.

_____. *Mia Couto*: adrediteísmos. Lisboa: Mar Além, 2001.

_____. *Mia Couto*: pensatempos e improvérbios. Lisboa: Mar Além, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

COUTO, Mia. *Contos do nascer da terra*. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. *Cronicando*. Lisboa: Caminho, 1991.

_____. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: ABL, 27 ago. 1998.

_____. Entrevista. *O gato e o novelo*. *Jornal de Letras*, Lisboa, 8 out. 1997.

_____. Entrevista. *O tempo*, Belo Horizonte, 06 abr. 1997. Suplemento engenho e Arte.

_____. *Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

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

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

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

_____. *Raiz de orvalho e outros poemas*. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

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

_____. *Venenos de Deus, remédios do Diabo*. São Paulo: Cia. da Letras, 2008.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Literatura e nacionalidade. Lisboa: Vega, 1994.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique*: experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (Orgs.). *Marcas da diferença*: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda. 2006.

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

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Literatura, música e espaço*. Rio de janeiro: Ed. UERJ, 2007.

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

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

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

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

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução Elnice Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FRANK, Joseph. *La forme spatiale dans la littérature moderne*. Poétique, Paris: Seuil, nº 10, 1972.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *A invenção da ilha* : Tópica literária e topologia imaginária na descoberta do Brasil. *Remate de Males.* n. 13, Campinas, p. 94, 1993.

FISHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Tradução Leandro Konder. São Paulo: Círculo do livro, 1959.

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

FORD, W. Clyde. *O herói com rosto africano*: mitos de África. Tradução Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Sumus, 1999.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

JAHN, Jahneinz Muntu. *Las culturas de la negritud*. Madri: Guadarrama, 1970.

JUNOD, Henri A, *Usos e Costumes dos Bantos I e II*, Lourenço Marques, Imprensa Nacional de Moçambique, 1974.

KABWASA, Nsang O'Khan. "O eterno retorno". In: O Correio *da Unesco*, Brasil, 1982, ano 10, no. 12, p. 12-5.
KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. s/tradutor. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

LABAN, Michel. *Moçambique – encontro com escritores*, Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p. 1008.

LARANJEIRA, Pires. *De letra em riste*: identidade, autonomia e outras questões na literatura de angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe. Porto: Afrontamento, 1992.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Maputo: Imprensa Universitária, 2003.

_____ *Oralidades & escrituras nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

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

MACÊDO, Tania; MAQUÊA, Vera. *Literaturas de língua portuguesa*: marcos e marcas. Moçambique. São Paulo: Arte e ciência, 2007.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura.* São Paulo: Unesp, 2008.

MAQUEA, V. Memórias inventadas: um estudo comparado entre *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto. 2007. 301 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. (Orgs.). *Literatura/Política/Cultura: (1994-2004).* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

MARTINS, Ana Claudia Aymoré. *Morus, Moreau, Morel*: a ilha como espaço da utopia. Brasília: Ed. UnB, 2007.

MARTINS, Antônio. *O fantástico nos contos de Mia Couto*. Porto: Papiro, 2008.

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

MATA, Inocência. A Alquimia da Língua Portuguesa nos Portos de Expansão em Moçambique, com Mia Couto. *Scripta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC, Belo Horizonte, v. 1, n.2, p. 262-268, 1998.

MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo:Epopeia, 1987.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude*: usos e costumes. São Paulo: Ática, 1986.
NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Tradução Lucília Rodrigues e Maria Georgina Segurado. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1995.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia*. Lisboa: Caminho, 2002.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre a voz e a letra*: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. 2. ed. Niterói: Pallas, 2007.

PANKON, Gisela. *O homem e seu espaço vivido*: análises literárias. Tradução Flávia Cristina de Souza Nascimento. Campinas: Papirus, 1988.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução Ângela Bergamini *et al*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RIBEIRO, F.; SOPA, A. (Coord.). *140 anos de imprensa em Moçambique*: estudos e relatos. Maputo: AMOLP, 1996.

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

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Política e Cultura.* Tradução Luiz Bernardo Pericás. São Paulo: Boitempo, 2003.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. África: culturas e sociedades – guia temático para professores. 1999. Disponível em: <http://www.casadasafricas.org.br>. Acesso em: 01 nov. 2009.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO Maria Teresa (Orgs.). *África & Brasil*: letras e laços. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

SOW, Alpha I. *et al*. *Introdução à cultura africana*. Tradução Emanuel L. Godinho, Germiniano Cascais Fanco e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1997.

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

TODOROV, Tzvetan (Org.). *Théorie de la literature.* Paris: Seuil, 1965.

TUAN, Y. *Topofilia.* Tradução Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.

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